HAL open science

Les Formats larges dans le cinéma français de fiction (1953-2000) : histoire des techniques, production, exploitation, esthétique

Olivier Rousseau

▶ To cite this version:

Olivier Rousseau. Les Formats larges dans le cinéma français de fiction (1953-2000) : histoire des techniques, production, exploitation, esthétique. Sciences de l'Homme et Société. Université paris 1 Panthéon- Sorbonne, 2007. Français. NNT : 2007PA010522 . tel-04184041

HAL Id: tel-04184041

https://theses.hal.science/tel-04184041

Submitted on 29 Aug 2023

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.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

UNIVERSITE PARIS 1
PANTHEON-SORBONNE
UFR 03
Histoire et Esthétique du Cinéma

Doctorat de Cinéma
sous la direction de M. **Jean A. GILI**

LES FORMATS LARGES DANS LE CINEMA FRANÇAIS DE FICTION (1953-2000) : HISTOIRE DES TECHNIQUES, PRODUCTION, EXPLOITATION, ESTHETIQUE

par
Olivier Rousseau

VOLUME 1
Première & seconde parties

Jury de soutenance (15/02/2007) :
M. Laurent Jullier (Président)
M. Jean Gili
M. Michel Marie
M. Jean-Jacques Meusy
M. Laurent Mannoni (Expert)

Rédaction, décembre 2006
2ème version révisée, 2008
Version électronique .pdf complète, 2023

REMERCIEMENTS

A Monsieur Jean A. Gili, Professeur d'histoire du cinéma à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, qui a accepté de diriger cette recherche sur les formats larges, qui m'a fait confiance et m'a soutenu tout au long de son élaboration en me conseillant judicieusement, je tiens à exprimer mes plus sincères remerciements. Cette thèse ne serait pas parvenue à son terme sans ses constants encouragements.

Je tiens également à remercier Monsieur Jean-Jacques Meusy, Directeur de recherche au CNRS (UMR 8533, Paris), qui m'a permis de participer au Colloque en Sorbonne « Le CinémaScope, ses origines et son héritage », les 13 et 14 décembre 2002 : cette communication a en effet permis une première synthèse de ma recherche. Je lui suis également reconnaissant d'avoir accepté de relire une partie importante de ma thèse : j'ai tiré un grand profit de la qualité et de la précision de ses commentaires.

Je témoigne aussi toute ma gratitude à Monsieur Laurent Mannoni, Responsable de la Collection des Appareils de la Cinémathèque française, qui a facilité mon accès aux collections et m'a en particulier offert l'opportunité de dépouiller les archives du Fonds Bonnerot (don 03-05).

Monsieur Michel Baptiste, Directeur général de la Commission Supérieure Technique (CST) de 1994 à 2000, a eu la générosité de commenter la partie technique de cette recherche m'apportant le bénéfice de précieuses informations historiques, qu'il en soit ici vivement remercié.

Je tiens en outre à exprimer ma plus vive reconnaissance aux spécialistes et aux professionnels du cinéma qui m'ont fait part de leur expertise et de leur expérience enrichissante de praticien, lors de divers entretiens :

Madame Natasza Chroscicki, Directrice générale de Technovision France (Pantin),
Madame Valérie Peseux, Docteur en cinéma,
Monsieur Arthur Cloquet de l'Ecole Louis Lumière,
Monsieur Laurent Coquiot des Laboratoires GTC,
Messieurs Raoul Coutard, Jean Penzer et Jean Tournier, Directeurs de la photographie,
Monsieur Alain Gauthier, Directeur technique de Technovision France,
Monsieur Michel Grapin de la CST,
Monsieur Claude Guiguet, journaliste de cinéma et programmateur du FICFA (Festival International du Cinéma Francophone en Acadie),

Monsieur Pierre Louis, projectionniste de la Cinémathèque française (salle de Chaillot),
Monsieur Federico Vitella, Docteur en cinéma, Università degli Studi di Firenze.

Je pense tout particulièrement à Monsieur Roger Fellous, directeur de la photographie, décédé début 2006, qui a eu l'extrême gentillesse de m'accorder deux entretiens fondamentaux pour la connaissance historique des débuts du format large en France, les 15 & 29 mars 2002.

Je suis également redevable au personnel du Service des Archives du Film du CNC (Bois d'Arcy) de m'avoir fourni un nombre important de documents historiques et techniques :

Madame Michelle Aubert, Directrice du Service des Archives du Film,
Madame Lemoigne, responsable de la bibliothèque du Service des Archives du Film.

Mes remerciements vont en outre aux organismes suivants :

L'Association Française des directeurs de la photographie Cinématographique (AFC),
Le service de documentation du CNC,
La BiFi,
La Bibliothèque André Malraux de la Ville de Paris,
L'American WideScreen Museum.

Enfin, j'aimerais associer à cette recherche les personnes suivantes qui ont contribué, de près ou de loin, à son élaboration :

Marie-France Barraud, Franck Boutaric, Marthe Cretzé, Isabelle David, Christine Durieux, Cécile Georjon, Nathalie Grellier, Georges Loisel, Laurent Muller, Michel Raffray, Michèle & Jean-Guy Rousseau, Frédéric Rolland, Thérèse & Jean-Claude Rolland.

SOMMAIRE GENERAL

REMERCIEMENTS 2

SOMMAIRE GENERAL 4

LISTE DES ABREVIATIONS 6

INTRODUCTION 8

PREMIERE PARTIE : 22

HISTOIRE ET TECHNIQUE DES PROCEDES DE FORMAT LARGE EN FRANCE (1953-2000) 22

CHAPITRE 1 : LES FORMATS LARGES DU PREMIER TYPE : *PROCEDES 35MM TOUT ANAMORPHIQUES* DE LA PERIODE « HISTORIQUE » (1953-1970) ……23

CHAPITRE 2 : LES OBJECTIFS ANAMORPHIQUES MODERNES & RECENTS (1970-2000) : HEGEMONIE DES MARQUES ETRANGERES ET PERMANENCE DE L'ANAMORPHOSE AU CINEMA ……..251

CHAPITRE 3 : LES FORMATS LARGES DU DEUXIEME TYPE : *FORMATS 35 MM PANORAMIQUES* (1,65:1 / 1,75:1 / 1,85:1) & *PROCEDES 35 MM A ANAMORPHOSE DE PROJECTION (2P, 4P, 3P)* ……..286

CHAPITRE 4 : LES FORMATS LARGES DU TROISIEME TYPE : LES PROCEDES *35 MM A IMAGE LARGE* ET LES PROCEDES A *FILM LARGE 65/70 MM*……...350

SECONDE PARTIE : 418

PRODUCTION, EXPLOITATION ET ESTHETIQUE DES FILMS FRANÇAIS AU FORMAT LARGE (1953-2000) 418

CHAPITRE 1 : UNE PRODUCTION VARIEE DE PLUS DE 700 LONGS METRAGES DE FICTION AU FORMAT LARGE ..... …419

CHAPITRE 2 : LA PREMIERE PERIODE DU PRODUCTION DES LONGS METRAGES DE FICTION AU FORMAT LARGE (1954-1970)……439

CHAPITRE 3 : LA SECONDE PERIODE DE PRODUCTION DES LONGS METRAGES AU FORMAT LARGE (1971-2000)……556

CHAPITRE 4 : EXPLOITATION DES FILMS LARGES FRANÇAIS..... 610

CHAPITRE 5 : ESTHETIQUE DES FILMS LARGES 703

CONCLUSION 851

TABLE DES MATIERES (VOLUME 1).....861

LISTE DES ABREVIATIONS

AC : Agfacolor
AFITEC : Association Française des Ingénieurs et Techniciens du Cinéma
AFC : Association Française des directeurs de la photographie Cinématographique
AN. : anamorphique
AWSM : American WideScreen Museum
BICNC : *Bulletin d'informations du CNC*
B.O. : Box-Office
CC : *Cahiers du Cinéma*
CF : *La Cinématographie française*
CF, CA : Cinémathèque française, Collection des Appareils
CLR : Couleur(s)
CNC : Centre National de la Cinématographie
CP : Cinépanoramic
CS : CinemaScope
CST : Commission Supérieure Technique (de l'image et du son)
D : Allemagne
DIC : Distribution Internationale Cinématographique
Dolby SR D : Dolby Stereo Spectral Recording Digital
Dolby Stereo SR : Dolby Stereo Spectral Recording
D.P. : Directeur de la Photographie
DS : DyaliScope
DTS : Digital Theater Sound
E : Espagne
EC : *L'Exploitation cinématographique*
EC : Eastmancolor
F : France ou film(s)
FF : *Le Film français*
FC : Ferraniacolor
F/I : [coproduction] France / Italie
FJ : Fujicolor
FS : Franscope
G : gonflé, gonflage
I : Italie
IMDb : The Internet Movie Database
INPI : Institut National de la Propriété Industrielle
MONO : monophonique
NB : Noir & Blanc
P ou Prod. : Production(s)
Pano : (format) panoramique
PM : *Pathé Magazine*
PV : Panavision
S35 : Super 35 (mm)
SATEC : Société d'Applications Techniques et d'Exploitation Cinématographique
SDDS : Sony Dynamic Digital Sound
SPN70 : Superpanorama 70
SPV70 : Super Panavision 70
STOP : Société Technique d'Optique et de Photographie
STR70 : Super Technirama 70

SS : *Super*scope
STEREO = stéréophonique
TAO : Todd-AO
TC : *La Technique cinématographique*
TECHNO : Technovision
TLS : TotalScope
TLV : Totalvision
TF : *Le Technicien du Film (et de la vidéo)*
TR : Technirama
TS : Techniscope
US : Ultrascope
VV : VistaVision
WC : Warnercolor
WSR : *Widescreen Review*

INTRODUCTION

Genèse de la recherche

Le format cinématographique, comme toute caractéristique technique au cinéma, ne constitue un sujet d'intérêt, et *a fortiori* d'étude, qu'à partir du moment où il affecte le plaisir du spectateur, où il perturbe son identification à la fiction, à cause d'une imperfection dans le dispositif cinématographique. En l'occurrence, c'est le visionnage des images sur des supports de diffusion autres que l'écran de la salle qui a tout d'abord attiré notre attention sur l'importance de cette caractéristique technique des images cinématographiques.

En effet, la diffusion des films à la télévision ou en vidéo est le lieu caractéristique d'une inadaptation flagrante entre **deux médias aux conditions de visionnage fort différentes**. A l'image cinématographique conçue pour être projetée, depuis l'arrière, à un public rendu captif par une image de grand format, quasi-englobante et qui constitue le seul objet (lumineux) de sa contemplation, s'oppose le visionnage télévisuel qui émet des images devant exciter l'œil du spectateur afin qu'il arrive à focaliser son attention sur un champ visuel aussi limité que « la petite lucarne » du poste de télévision qui n'arrive jamais à faire oublier son environnement immédiat. Il paraît dès lors indéniable que le visionnage d'images cinématographiques sur l'écran de TV perd, non seulement de son impact, mais aussi de sa qualité visuelle : à l'image projetée se substitue une image traitée électroniquement qui a tendance à renforcer le contraste général, la saturation des couleurs, donc la netteté d'une image caractérisée par sa brillance « scintillante » qui valorise les premiers plans « jaillissants » par rapport aux éléments en profondeur dont la petitesse réduit l'importance.

A cela s'ajoute le problème de **l'inadéquation du format entre les deux médias** qui devient bien vite un élément perturbateur dans la perception de l'image autrement plus gênant que les conditions de visionnage auxquelles le spectateur moderne s'est d'ailleurs habitué.

Car à l'origine, cinéma et télévision ne sont pas conçus comme des médias complémentaires pouvant échanger des images, mais plutôt comme deux types distincts de consommation d'images au pouvoir et à la fonction différents : « *la taille de l'écran* [de TV], *beaucoup plus faible que celle de*

l'écran de cinéma, ne permet pas vraiment de s'exprimer sur plusieurs niveaux de profondeur. Le format [télévisuel] *est adapté aux directs et à l'information. Avec une image qui se rapporche du carré, le centre d'intérêt principal est naturellement au milieu. Sur une image au format 16/9 (proche du film 35 mm* [aux formats panoramiques]*) plusieurs centres d'intérêt peuvent cohabiter. La télévision n'a pas été créée à l'origine pour diffuser des productions en cinémascope.* »[1]. C'est bien du reste cette opposition entre deux secteurs rivaux de l'audiovisuel qui est historiquement renforcée par l'adoption de formats de production et de diffusion « anti-télévisuels » par l'industrie cinématographique américaine en 1952-1953. Ainsi, l'hétérogénéité des formats est la principale composante (mais pas la seule[2]) exploitée par Hollywood pour **distinguer**, de façon quasi-révolutionnaire, c'est-à-dire sans qu'il y ait de retour en arrière possible, **ses nouvelles productions** qui doivent ainsi clairement s'écarter, d'une part, des images télévisuelles[3] et, d'autre part, des films de cinéma produits antérieurement, qui peuvent sans trop de recadrage passer à la télévision[4] et qui justement constituent, pour les Studios américains, un catalogue de droits et donc une source de revenus palliant quelque peu[5] la baisse régulière de fréquentation depuis 1948. C'est donc bien contre l'écran de la télévision que vont se standardiser de nouveaux formats présentant différemment l'image de cinéma.

Il est clair que le **regard rétrospectif**, que nous avons voulu le plus large possible, sur la production cinématographique française, commençant à l'arrivée du CinemaScope en France (décembre 1953) jusqu'à l'an 2000, afin d'avoir une vue synoptique de l'évolution des films français pour l'écran large, ne fait qu'accroître cette disparité des formats d'images entre le cinéma et la TV, puisque quasiment tous les films commerciaux exploités en France, à partir de 1954 confusément mais massivement depuis 1959, ont été tournés pour une projection à un format supérieur au traditionnel 1,37:1

---

[1] Eric Rault & Stanislas Defawes, « Télévision, vidéo et audiovisuel sur Internet : aspects techniques » *in* Yves Desrichard (dir.), *Cinéma en bibliothèque*, Paris, Electre / Ed. du Cercle de la librairie, 2004, coll. « Bibliothèques », p. 63.

[2] On peut considérer l'histoire du cinéma commercial comme une suite d'améliorations techniques successives visant le renouvellement, voire le « rafraîchissement » du spectacle cinématographique, avec l'adjonction de la parole (1928-1930), de la couleur (1935, Technicolor trichrome), du relief (1952), puis de l'écran large (1953, CinemaScope) qui n'avait pas pu s'imposer lors du passage au cinéma parlant.

[3] Qui, aux USA, vont passer à la couleur en 1953 avec la mise en place du système NTSC (National Television System Committee) *cf.* E. Rault & S. Defawes, *art. cit.*, p. 68.

[4] Notons toutefois que la diffusion à la télévision, par la technique du report en télécinéma, réduit encore le champ de l'image diffusée (par rapport au champ de l'image projetée au cinéma) ; en particulier le champ de l'image transmise à la TV doit prendre en compte une « réserve » importante. Un document de la CST (reproduit *in* Jacques Petat & Jacques Loiseleux, *Le Cadre au cinéma*, Films de l'Estran / CNDP / CNC, 1991, [livret d'accompagnement d'un documentaire pédagogique en VHS], p. 12) standardise les **différents cadrages pour une diffusion télévisée**, depuis le champ enregistré (sur film 35 mm au rapport 1,37:1 : largeur x hauteur, 22 x 16 mm), le champ d'image projetée (au rapport 1,33:1 de la TV : 20,12 x 15,09 mm), le champ d'action (concentrant l'intérêt de l'image visible sur l'écran de TV sans amputation : 18,11 x 13,58 mm), jusqu'au champ de titrage (pour l'inscription des titres du générique ou des sous-titres : 16,10 x 13,08 mm). On voit ainsi le champ de l'image tournée par la caméra considérablement réduit par le report en télécinéma. Aussi, voit-on des films, au rapport d'image théoriquement identique à celui de la TV 4/3 (ou 1,33:1), en particulier le **film muet (rapport 1,33:1)**, apparaître quelque peu « rognés » dans l'une de leurs dimensions lors de leur passage à la TV ; *a fortiori*, un **film sonore** tourné entre 1932 et 1952 (**au rapport 1,37:1**) sera également légèrement amputé à la TV ; mais cela reste acceptable.

[5] Mais insuffisamment et de façon peu durable : les *Majors* ne pouvaient pas ne compter que sur leur catalogue du passé pour générer de nouveaux profits.

du cinéma sonore (établi progressivement depuis 1932)[6]. Le **contexte** même **du cinéma français à partir de 1953** est celui de **la supériorité du ratio des formats du cinéma** (rapports variables allant du panoramique 1,65:1 au 2,76:1 de l'Ultra-Panavision) relativement à ceux de la télévision (4/3 ou 1,33:1, puis récemment 16/9 ou 1,77:1).

C'est ainsi le mode de consommation des films de cinéma diffusés à la télévision et en vidéo (la cassette vidéo VHS, avant le Compact-Disc Vidéo (CDV) ou Laserdisc (LD), puis le DVD au milieu des années 1990) qui nous a particulièrement sensibilisé au problème de l'incompatibilité (volontaire) entre les formats de diffusion cinématographique et télévisuelle. On touche ici à un problème, aussi sensible chez les créateurs et praticiens du cinéma (réalisateurs, cadreurs, pointeurs et directeurs de la photographie plus particulièrement) que chez les spectateurs cinéphiles : celui du « *Pan and Scan ou la quadrature du rectangle* », selon le titre d'un article de Didier You[7]. Autrement dit, **comment faire rentrer le rectangle cinématographique dans le carré télévisuel ?**[8] Problème apparemment insoluble ou dont les **solutions** ne peuvent être que des **compromis**. La première méthode, de loin la plus répandue, vise à aligner la hauteur des images cinématographiques sur la hauteur de l'écran TV, mais dès lors, les bords de l'image cinématographique qui dépassent du cadre 1,33:1 ne sont pas reproduits, c'est **l'amputation** ou le **recadrage** pur et simple (en anglais ***cropping-off***)[9] : dans le cas d'un film tourné en CinémaScope de rapport 2,35:1, la perte atteint presque 50 % de l'image originale[10] ; cela revient à masquer la moitié de l'image large en ne focalisant que sur la partie centrale (qui n'est pas nécessairement le centre de la composition). C'est pourtant une méthode qui a systématiquement été utilisée, d'abord en vidéo et à la télévision et que certaines sources identifient, de façon erronée, à la technique (américaine) du ***Pan and Scan***[11] qui vise justement à limiter les dégâts de l'amputation en réalisant, au niveau du télécinéma, des déplacements latéraux de l'optique enregistreuse sur l'image, afin de focaliser artificiellement (autrement dit de recomposer, certains disent remonter) l'intérêt visuel de chaque scène, voire de chaque plan quand il n'est pas localisé au centre de l'image. Une autre méthode, respectueuse du format original, vise au contraire à aligner la largeur de l'image sur le film à celle de l'écran TV 1,33:1. Le « rectangle cinématographique » apparaît dans son entier dans le carré télévisuel mais de façon réduite : les parties supérieure et inférieure de l'écran TV sont inutilisées et masquées par des « bandes

---

[6] *Cf.* Jean-Jacques Meusy & Françoise Le Guet Tully, « L'Histoire française du CinémaScope » *in* J.-J. Meusy (dir.), *Le CinémaScope entre art et industrie*, Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2003, p. 33, n. 75.

[7] *In Film échange*, n° 43, 1988, pp. 17-22.

[8] *Cf.* figure *in* J. Petat & J. Loiseleux, *op. cit.*, p. 22 & Fig. 2.14., 2nde partie.

[9] Cette méthode s'apparente à celle de la **projection en salle dite « à hauteur constante »**, la plus généralement utilisée, à la différence qu'en salle la longueur-étalon de l'écran est celle de l'écran le plus large (2,35:1), ce qui veut dire que tous les formats inférieurs (panoramiques 1,65:1 ou 1,85:1 et standard 1,37:1) verront (à hauteur constante) leur largeur située en deçà de l'écran le plus large (celui du CinemaScope 2,35:1) ; à la différence de sa diffusion à la TV, le CinemaScope en salle correspond à la surface d'écran la plus grande, ce qui est l'essence même des écrans larges.

[10] *Cf.* Richard Travis, "Watching Movies in the Era of Widescreen Television. Part 1 : The Basics", *Widescreen Review* (USA), n° 27, apr. 1998, pp. 100-121.

[11] La méthode est aussi traduite en français par « *recadrage dynamique* » *in* INA (Jean Agnel, coord.), *Vers la nouvelle télévision : le choc des formats*, rapport commandé par la SEPT, CNC, France Télécom & INA, juillet 1991, p. 14.

noires »[12] : c'est la technique du ***Letterboxing*** (à l'image des fentes horizontales des ***boîtes aux lettres***), ce que certains éditeurs vidéo nomment le ***format respecté*** (par opposition au *format recadré*) : ainsi un film en CinemaScope apparaît, dans toute sa longueur, mais comme une bande d'image horizontale n'occupant qu'entre 57 et 70 % environ de l'écran TV, selon le degré de respect du format original[13]. Cette méthode, qui préserve l'intégrité de l'image cinématographique, est cependant perçue comme contradictoire pour le téléspectateur, puisque le format cinématographique le plus large (particulièrement le CinemaScope) apparaît reproduit par l'image la plus réduite. Toutefois, l'arrivée d'un nouveau format télévisuel, le 16/9ème (ou rapport 1,77:1), format intermédiaire de la télévision analogique (et numérique) avant le lancement de la Télévision Haute Définition (TVHD, non encore effectif à l'heure actuelle), permet d'améliorer quelque peu ces défauts de diffusion[14].

On constate bien, par les remarques *supra*, que l'image cinématographique qui souffre le plus de sa diffusion télévisuelle est celle du CinemaScope ; en revanche, sa diffusion en salle est optimale (du point de vue du format) dans la mesure où elle occupe la surface d'écran la plus grande, depuis sa standardisation progressive au cours des années 1960 en France. Seulement, les années 1980, puis 1990 ont vu le bouleversement du secteur audiovisuel, marqué par des stratégies de regroupement des diffuseurs de contenus audiovisuels et de relance d'un marché du cinéma à la fois plus ciblé (stratégie de la différenciation des produits audiovisuels : vitrine du cinéma VS consommation télévisuelle par le câble et le satellite et édition vidéographique) en même temps que plus rentable (cofinancement par les diffuseurs, concentration de l'exploitation en salles multiplexes, numérisation progressive de la chaîne de postproduction).

Ce climat a favorisé la **convergence des médias audiovisuels et informatiques**, accrue par la généralisation progressive de la technique numérique, ainsi que la **relance des questions de format au cinéma et à la télévision**. En particulier, l'adoption progressive d'un format « hybride » de prise de vues cinématographiques qui paraît concilier les exigences contradictoires de diffusion (cinéma sur grand écran VS télévision & vidéo), le Super 35 mm (puis très récemment le Super 35 3 Perforations), est l'objet de discussions de la part des professionnels (fabricants, loueurs, praticiens, CST, etc.[15]) en vue d'une recherche de normalisation et de meilleure adaptation à la nouvelle norme de diffusion télévisuelle,

---

[12] Cette situation se retrouve même dans certaines petites salles de cinéma qui ne peuvent pas installer l'écran réglementaire au rapport-étalon 2,35:1 ; dans ce cas, l'image du film en CinémaScope (2,35:1) apparaît également réduite en hauteur par rapport à l'écran (à un rapport panoramique : 1,65:1 ou 1,85:1 dans ce cas).

[13] Tous les degrés intermédiaires sont possibles, suivant la distance de l'optique enregistreuse du télécinéma par rapport au film, qui peut zoomer. On s'en rend particulièrement compte quand le film passe du générique (généralement au format respecté, pour permettre de lire l'intégralité des titres) à la première image du film, recadrée pour un rapport 1,77:1 (TV au format 16/9ème) ou 1,33:1 (TV standard).

[14] Avec un rapport augmenté en largeur de 33 % (*cf.* Richard Travis, *art. cit.*, p. 102, fig. 8), la TV 16/9 (qui est le carré de 4/3) adapte sans trop d'amputation ni de perte les rapports panoramiques du cinéma (1,65:1 ou 1,85:1), mais réduit encore le format 2,35:1 présentant néanmoins un confort de vision supérieur (de 33 % dans les 2 dimensions) à celui de la TV 4/3.

[15] *Cf.* en particulier les articles du *Technicien du Film* (*TF*) et de *La Lettre de l'AFC* (Association Française des directeurs de la photographie Cinématographique) qui rendent compte des **colloques du Festival de Chalon-sur-Saône** évoquant régulièrement les questions de format, par exemple : « Formats d'hier et format d'aujourd'hui. Quels cadres choisir ? », entretien avec Jean-Pierre Beauviala par Marie Archambault, *TF*, n° 432, 15 fév.-15 mars 1994, pp. 25-33 ; François Reumont, « Le colloque sur les formats » (au 9ème Festival de Chalon-sur-Saône), *TF*, n° 440, 15 nov.-15 déc. 1994, p. 15 ; Yves Agostini (président de l'Association Française des Cadreurs Professionnels, AFCP), « Les cadres en fil de fer », *TF*, n° 464, 15 fév.-15 mars 1997, pp. 18-19.

le 16/9ème (rapport de la future TVHD), parallèlement à la diffusion numérique multipliant les canaux et accroissant donc la demande d'heures de programmes. Economiquement, on peut considérer que le renouvellement des installations du cinéma par le biais de la technologie numérique (matériel de post-production, son numérique multicanal, écrans larges et multisalles, en attendant la prise de vue et la projection numériques), semble préluder au renouvellement beaucoup plus lucratif du parc de téléviseurs suscité par l'émergence de la TVHD.

Le second aspect qui nous a motivé à entreprendre cette recherche est justement l'indigence d'une **documentation** synthétique **en français** sur le sujet, alors que l'intérêt pour l'écran large aux Etats-Unis apparaît dès la deuxième moitié des années 1980, avec la publication de *Wide Screen Movies* de Robert E. Carr & R. M. Hayes[16], suivi de *Widescreen Cinema* de John Belton en 1992[17], avant l'émergence de plusieurs revues spécialisées (dont *Widescreen Review*, à partir de 1993) et sites Internet (dont l'American WideScreen Museum, dirigé par Martin Hart, depuis 1997[18]) s'intéressant au sujet, dans la mouvance des discussions sur la TVHD et le renouveau des supports vidéo. Mais les deux livres précités ne traitent du domaine français que par le biais de l'histoire du CinemaScope et l'invention de l'Hypergonar d'Henri Chrétien. En France, outre les revues spécialisées et corporatives qui abordent le sujet (*Le Technicien du film*, *La Lettre de la CST*, *Sonovision*, *Les Années Laser*, etc.), les études (universitaires) sont peu nombreuses avant l'an 2000[19] qui voit se concrétiser plusieurs recherches[20] et un colloque international en décembre 2002 à Paris[21], à la veille du Cinquantenaire du CinemaScope, en 2003, qui va susciter colloques et rétrospectives à l'étranger, numéros spéciaux de revues et autres livres. Néanmoins, en s'intéressant à l'écran large, beaucoup de travaux ont plus axé leur étude sur la genèse du CinemaScope et donc sur le domaine américain marqué par la recrudescence des films au format large (à partir de 1996) ainsi que la relance du marché de la vidéo au format respecté (après 1990).

---

[16] Robert E. Carr & R. M. Hayes, *Wide Screen Movies. A History and Filmography of Wide Gauge Filmmaking*, Jefferson (North Carolina, USA) & London, McFarland & Co., 1988. L'ouvrage est précédé de la publication du numéro spécial "American Widescreen" de la revue américaine ***The Velvet Light Trap***, n° 21, summer 1985 ainsi que de l'ouvrage de synthèse analysant l'esthétique du format large : David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson, ***Classical Hollywood Cinema : Film Style and Mode of Production to 1960***, New-York, Columbia University Press, 1985.

[17] John Belton, *Widescreen Cinema*, Cambridge (Massachussetts, USA) & London, Harvard University Press, 1992.

[18] www.widescreenmuseum.com.

[19] *Cf.* cependant l'article de Christophe Pinel, « La Brèche de l'écran large », *Cinémathèque*, n° 9, printemps 1996. Au début de notre recherche, nous avons nous-mêmes publié un article : « "In CinemaScope". Péplum américain et format large, le spectacle total », *Positif*, n° 468, fév. 2000.

[20] Tout d'abord la thèse de doctorat en histoire des techniques au CNAM de Valérie Peseux, *100 ans de cinéma à grand spectacle. Histoire et élaboration des formats spéciaux*, sous la direction d'André Guillerme, CNAM, Paris, oct. 2001 ; puis celle de Kira Kitsopanidou, *L'Innovation technologique dans l'industrie cinématographique hollywoodienne. Le cinéma-spectacle des années cinquante : une mise en perspective des stratégies liées à l'Eidophor et au CinémaScope*, sous la direction de Laurent Creton, Université Paris III, déc. 2002.

[21] Organisé par l'UMR Institutions et Dynamiques Historiques de l'Economie (IDHE)-Université Paris I, l'Institut de Recherche sur le Cinéma et l'AudioVisuel (IRCAV)-Université Paris III, l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma (AFRHC) et le Cercle scientifique et technique Henri Chrétien de Nice ; nous y avons également participé en intervenant sur : « Les procédés anamorphiques français concurrents du CinemaScope (1953-1970) ».

Problématique

Au cours de cette recherche, nous nous intéresserons au **format large utilisé dans le cinéma français**. Nous souhaitons en particulier vérifier si les caractéristiques du marché américain du format large établies par les écrits et recherches précités peuvent s'appliquer (dans les mêmes proportions ou non) à la technique, à la production et à l'exploitation nationales. Nous avons également comme objectif d'établir une **typologie des procédés** couramment utilisés en France, ainsi que de réaliser le **catalogue** le plus précis possible **des longs métrages français** tournés ou présentés avec ces procédés car les sources existantes sont souvent imprécises ou erronées. Enfin, nous souhaitons confirmer ou infirmer certaines **idées reçues ou stéréotypes sur le format large**, notamment : le format large correspond à des procédés du passé et a disparu de nos jours : la télévision les a tués ou ils ne constituent pas vraiment une révolution (technique ni esthétique) du cinéma ; les films français ont peu eu recours au format large par rapport au cinéma américain ; le procédé large le plus utilisé dans le cinéma français est le CinemaScope ; s'il a utilisé d'autres procédés, il s'agit avant tout de clones, de simples marques commerciales ; le « génie » français (qui n'est pas prophète en son pays) a été victime de l'entreprenariat et du pragmatisme américains ; le format large concerne avant tout des films commerciaux ; le format large s'applique surtout à des films spectaculaires et à des reconstitutions historiques.

Notre **vision** se veut **diachronique**, afin d'avoir une vue d'ensemble de l'évolution du marché sur les 50 dernières années, à partir de l'arrivée des premiers films commercialement exploités en CinemaScope. Parallèlement, nous choisirons d'adopter un **point de vue patrimonial** sur le cinéma français, sachant que notre corpus sera constitué de nombreux films commerciaux et populaires. De même, nous conserverons une **approche pluridisciplinaire** du cinéma, car nous nous sommes vite rendus compte que le problème du format concernait **toute la chaîne d'élaboration du film**, depuis la **préproduction** (choix du format par le réalisateur et le chef-opérateur en fonction de la narration, du genre, des conditions et lieux de tournage, des implications esthétiques, du budget, adaptation du storyboard[22], faisabilité des effets spéciaux, etc.), jusqu'au **tournage** (prise de vues et mise en scène, profondeur de champ, angle de vision, mouvement de caméra, etc.), au **montage** (échelle des plans, rythme), au **mixage** (stéréophonie et directionalité du son, « multicanalité »), au **tirage** en laboratoire (insertion des effets spéciaux, extraction, anamorphose, gonflage ou tirage par réduction, inscription sonore optique et/ou magnétique), à la **promotion** (marketing du format, logotype), à la **présentation** en salles (exploitation spéciale ou « *roadshow* »), à la **projection** (optiques, fenêtres et luminosité des projecteurs, adaptation au son magnétique, agrandissement, luminosité et courbure de l'écran, installation des fauteuils, reproduction sonore englobante, modifications architecturales), voire à la **diffusion** télévisuelle et vidéographique (télécinéma et recadrage), sans compter les problématiques liées à la **réception** : fréquentation et ses aspects sociologiques, succès public et critique, implications esthétiques.

Ainsi, face à l'ampleur du champ d'investigation, avons-nous tout d'abord choisi de déterminer quelles **inventions et conditions techniques** avaient permis le développement des formats larges en

[22] Quand il est utilisé, le storyboard doit respecter le format de l'image projetée préalablement choisi : *cf.* planches du Storyboard de *Les Rivières pourpres* (1999) dessiné par Farid Kermici, Figures 1.1.a,b,c&d, reproduites dans le volume 2 : « Annexes documentaires / Documents iconographiques ».

France et, parmi les alternatives techniques possibles, lesquelles avaient été retenues et pourquoi. Le format large est en effet devenu, en quelque sorte, une **étude de cas de l'innovation technologique**[23] et pose certaines questions : Comment l'invention technique est-elle adaptée ou transformée en vue d'une exploitation industrielle, d'une généralisation ou d'une diffusion commerciale viable ? Quelles sont ses implications sur la normalisation de l'industrie cinématographique ? Quels sont, parmi les professionnels concernés, les promoteurs et détracteurs du format large ? En outre, il nous semble indispensable, puisque nous répertorierons des films commerciaux, de déterminer les facteurs et implications économiques du format en termes de **production** (devis, coproduction, « valeurs de production »[24] comme la photographie, les stars, les genres, les lieux de tournage, les effets spéciaux, etc.), de **distribution** et d'**exploitation** (promotion du format, succès et classement des entrées des films larges) : autrement dit, le format large caractérise-t-il plutôt des films commerciaux ? Est-il une condition nécessaire ou suffisante au succès d'un film ? Nous étudierons enfin l'apport du format large pour les cinéastes d'un point de vue **artistique** (cinéma commercial VS film d'auteur) et en termes **esthétiques** : perçu par certains comme un nouvel outil du langage cinématographique (tels Abel Gance, André Bazin et les *Cahiers du cinéma*, …), par d'autres comme un élément néfaste, peu déterminant et purement commercial (Sergueï M. Eisenstein, René Clair ou Eric Rohmer aujourd'hui[25]), le format large, fréquemment ou ponctuellement utilisé par les cinéastes, a-t-il réellement bouleversé la vision conférée par le cinéma ? Correspond-il à des qualités spécifiques de la narration filmique ? Renforce-t-il le réalisme illusionniste de l'image cinématographique ? Ainsi, l'approche pluridisciplinaire des procédés et films larges nous permet-elle de concilier des points de vue assez différents : celui des praticiens (d'une part, les inventeurs, fabricants et diffuseurs des procédés de format large, tant « historiques » qu'actuels, d'autre part, les créateurs : réalisateurs et directeurs de la photographie) et celui de la recherche académique (plus traditionnellement attachée aux questions économiques, thématiques ou esthétiques sur le cinéma).

Délimitations et structuration de la recherche

Il nous faut donc opérer des choix, tout en conservant les approches diachronique et pluridisciplinaire qui nous semblent essentielles, puisqu'elles permettent de circonscrire les conditions d'évolution et la perception du format large en France sur 50 ans, même si, par voie de conséquence, elles ne permettent guère une analyse esthétique exhaustive des films ni de certains réalisateurs considérés comme « incontournables » quand on évoque le sujet (Abel Gance, par exemple). Face à l'indigence des recherches sur le sujet en France (concernant en particulier les procédés des films exploités commercialement à partir de 1954-1955), il nous paraît important de constituer un **cadre statistique général** concernant à la fois les procédés utilisés par le cinéma français, les films réalisés sur l'ensemble de la période, ainsi que les producteurs et réalisateurs français adeptes du format large. Nous avons choisi

[23] *Cf.* Gill Branston & Roy Stafford, "Case study: Developing widescreen technology", *The Media Student's Book*, London & New-York, Routledge, 1996, pp. 205-213.
[24] Traduction française de l'expression américaine « *production values* ».
[25] La position du cinéaste a en effet radicalement évolué entre ses deux articles de janvier 1954 et juillet-août 2001 dans les *Cahiers du cinéma*.

de restreindre notre **corpus** aux **longs métrages français de fiction produits en 35 mm ou en 70 mm entre 1953 et l'an 2000**.

Définitions et considérations lexicales

L'établissement d'un tel catalogue est rendu difficile par l'imprécision des sources quant à la réalité du format utilisé et/ou sa **dénomination**, si tant est qu'elle soit mentionnée. Tout d'abord, les vocables « format large », « écran large », « panoramique » ou « techniques nouvelles » (expression employée à l'époque de leur apparition) sont ambigus : outre la polysémie de « **format** » au cinéma qui peut désigner des réalités différentes[26], les vocables sont souvent imprécis et peuvent être utilisés abusivement, en particulier le terme « panoramique » ; en outre, la banalisation du procédé (et du nom de marque) **CinemaScope**, bien vite écrit en français « Cinémascope », puis abrégé en « scope », a été appliqué aux autres marques d'optiques anamorphiques (qui l'exploitent commercialement, comme **DyaliScope** ou **Franscope**), voire désigne parfois des procédés non anamorphiques[27] ; de même, « Cinémascope » est encore employé après la disparition des optiques de la marque (1967 aux USA et milieu des années 1960 en France) et même repris récemment pour désigner l'écran large[28]. Le **procédé** récent **Super 35 mm** (cadré en 2,35:1) relève plutôt d'une technique que d'une invention « brevetable » : il peut être réalisé par n'importe quel loueur ou fabricant de caméra ; il n'apparaît ainsi pas textuellement dans les sources, d'autant qu'il ne s'agit que d'une technique de prise de vues traitée en laboratoire, la copie d'exploitation présentant les mêmes caractéristiques que la copie 35 mm anamorphique traditionnelle tirée par contact ; nous avons alors dû consulter directement les films concernés pour les identifier[29] et nous les avons ainsi distingués des films qui utilisent un objectif anamorphique à la prise de vues, surtout que le rendu de l'image n'est pas le même[30]. Autres erreurs communément répandues dans

---

[26] Le terme désigne à la fois les **dimensions du support-film** (le standard est large de 35 mm, le substandard de 16 mm, 8 mm, etc. , le « super-standard » de 56 mm, 65/70 mm) ainsi que les **dimensions de l'image projetée à partir de ce support** (et par extension celles de l'écran) généralement indiquées sous la forme d'un **rapport** (en anglais « **ratio** ») où 1 équivaut à la hauteur (qui reste constante) et un second chiffre (souvent avec 2 décimales) désigne la proportion de la largeur relativement à la hauteur : ainsi 2,35:1 indiquera que l'image projetée présente un cadre dont la largeur est 2,35 fois plus grande que la hauteur (1). La même indication peut désigner le **rapport de l'image inscrite sur le support** (sauf dans le cas de l'image anamorphosée qui est compressée sur le film et présente donc un rapport inférieur à son rapport de projection). C'est donc majoritairement dans le second sens que nous emploierons le terme de « format ». Sur la notion *cf.* Jean-Pierre Frouard & Michel Baptiste, article « format » *in* Jean-Loup Passek (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, 2 vol., Paris, Larousse, 1995, coll. « in extenso » ; « Formats d'hier et format d'aujourd'hui. Quels cadres choisir ? », *TF*, n° 432, 15 fév.-15 mars 1994, pp. 25-33.

[27] Une affiche de *La Tulipe noire* (1963) de Christian-Jaque, tourné en 70 mm avec des caméras fabriquées par l'allemand Modern Cinema Systems (MCS), sous la marque Superpanorama 70, porte l'indication ambiguë : « 70 M/M MCS SCOPE ».

[28] Ainsi l'affiche de *Subway* (1984) de Luc Besson, filmé avec des objectifs anamorphiques Technovision, présente-t-elle un logotype anachronique « CinemaScope », *cf.* Figure 2.48.b, volume 2.

[29] Majoritairement en copies vidéo, quand elles sont disponibles ; ce qui veut dire qu'un certain nombre de films n'ont pas pu être classés : nous les avons identifiés par le vocable « **scope** » qui, pour nous, signifie « **tourné dans un format large non identifié** ».

[30] Ainsi, c'est par l'analyse des **flous** que l'on peut distinguer tournage **anamorphique** (avec des optiques cylindriques) et tournage en **Super 35** (avec objectifs ordinaires sphériques) : le manque de profondeur de champ est plus conséquent en anamorphique qu'en Super 35 ; de même, les **halos lumineux**, s'ils sont **flous** (en général **à l'arrière ou à l'avant-plan**), présentent la caractéristique d'être anamorphosés (étirés verticalement) en anamorphique et restent circulaires en sphérique (donc en Super 35) : c'est l'une des clés pour catégoriser les films larges modernes (après 1980), *cf.* Fig. 2.89.abc & Fig. 2.79.a&b, 2nde partie ; l'autre serait de vérifier le négatif-caméra du film.

les dénominations des formats : le 1,33:1 et le 1,66:1. **1,33:1** ne désigne que les seuls rapports du standard 35 mm muet et celui de l'écran de télévision (ou encore des images vidéo), c'est-à-dire l'équivalent de la fraction 4/3 : la largeur est alors 1,33 fois plus grande que la hauteur. Historiquement, avec le passage au cinéma parlant, la piste sonore optique a « rongé » ce rapport à 1,20:1 environ, qui est apparu bien trop carré. A partir de mars 1932 aux USA (et un peu plus tard en France), on réduit la hauteur de l'image pour revenir à un rapport plus proche de celui du muet : ce qui donne le rapport standard sonore dit « Academy » **1,37:1**, inchangé jusqu'en 1953[31]. **1,66:1** est une valeur arrondie du format panoramique de rapport 1,65:1, normalisé à partir 1962[32].

En général, l'évolution des différentes techniques a quelque peu spécialisé les sens et, pour notre part, nous nous tiendrons aux acceptions les plus répandues en évitant au maximum toute ambiguïté mais sans recourir néanmoins à des néologismes qui seraient trop idiolectiques. Le terme le plus général pour désigner notre domaine ou champ d'investigation sera l'adjectif « **large** », associé à « format » ou « procédé » ou « écran », sans grandes différences sémantiques, comme dans l'usage au cinéma : pour nous, « **format large** » ou « **écran large** » sont des expressions hypéronymes (génériques) et quasi-équivalentes ; « **panoramique** » (souvent abrégé en « **pano** ») ne désignera que les formats qui sont devenus de nouveaux standards au début des années 1960 en France (aux rapports 1,65:1 / 1,75:1 ou 1,85:1, donc inférieurs à 2:1)[33] ; « **anamorphique** » ne désignera que les procédés utilisant l'anamorphose à la prise de vues ET à la projection, par opposition au **Techniscope** (procédé 2 perforations ou « 2P ») et au **Super 35** (2,35:1) qui seront donc distingués ; et le vocable « **scope** » s'appliquera à un procédé large non identifié[34] ; l'expression courante « **en scope** » sera synonyme des expressions générales « au format large » ou « tourné / présenté avec un procédé d'écran / de format large ». Enfin, les « super-standards », dont la taille du film (ou de l'image) négatif et/ou positif est supérieure au 35 mm à défilement vertical, seront dénommés « **procédé à film large** » (ou directement par leur dimension « 65/70 mm ») et « **procédé à image large** » en ce qui concerne le négatif image 35 mm défilant horizontalement sur 8 perforations (noms de marque « VistaVision » et « Technirama »).

Structuration : première partie

A partir d'un corpus de **plus de 700 longs métrages français de fiction**, nous focaliserons notre analyse des procédés techniques pour l'écran large sur ceux qui étaient majoritairement utilisés par le cinéma français ; ce qui constituera l'objet de **notre première partie**. Comme l'adoption des procédés larges en France est relativement tardive et non nécessairement concomittante, par rapport aux Etats-Unis d'où elle est initiée, nous traiterons les différentes techniques à la fois chronologiquement (premier film français produit dans le format) et analytiquement (par catégorie). **Comment peut-on obtenir un format dit large**, c'est-à-dire réalisant un **rapport de l'image projetée supérieur à celui du format dit standard 1,37:1** (à partir de 1932) ? Plusieurs solutions techniques sont possibles : on peut conserver le

[31] Si on continue de dénommer ce dernier généralement « 1,33:1 », c'est par assimilation fautive au rapport du muet.
[32] L'erreur provient sûrement de l'assimilation double par rapport à 1,33:1 décidément tenace.
[33] Alors que dans les sources historiques on trouve l'adjectif pour désigner l'ensemble des procédés larges, y compris ceux aux rapports 2,20:1 / 2,35:1 ou 2,55:1.
[34] Et ne désignera pas, comme souvent, la marque CinemaScope.

format 35 mm et modifier sa surface d'impression pour (paradoxalement) la réduire à un rapport « panoramique », c'est-à-dire plus allongé qui sera « grossi » à la projection par un objectif de plus courte focale. A l'inverse on peut agrandir la surface du 35 mm, ce qui paraît plus logique (et de meilleure qualité photographique), en multipliant les appareils 35 mm (cas du triple écran) ou en faisant défiler le film horizontalement dans la caméra, ou encore en utilisant un film de plus grande largeur. Enfin, on peut utiliser une optique additionnelle qui élargit le champ enregistré par la caméra grâce à la propriété de l'anamorphose (ou compression optique). Historiquement, ces techniques ont été inégalement utilisées en France : le pays a d'abord connu les procédés avec **objectif anamorphique** (à partir de 1954), concurremment aux **formats 35 mm panoramiques** (1954-1955), puis le négatif 35 mm à défilement horizontal commercialement dénommé **VistaVision** (1956) permettant d'obtenir le procédé **Technirama** (1957), les procédés à **film 65/70 mm** (1960), le procédé 2 perforations dit **Techniscope** (1964), le format **Super 35 mm** plus récemment (1980) : ces deux derniers procédés sont issus du principe de la modification de la surface d'impression du film 35 mm (à défilement vertical), nous les considérerons donc dans la même catégorie et à la suite des **formats panoramiques**. Ces derniers (présentant des rapports de projection de 1,65:1 / 1,75:1 ou 1,85:1) ont été lentement normalisés à la fin des années 1950 (1953-1962) et sont ainsi devenus de nouveaux formats standards pour le cinéma commercial, reléguant quasiment le standard 1,37:1 au rayon des formats inusités ; à l'arrivée du CinemaScope (1953), ils sont vus comme une « *technique nouvelle* », une alternative peu coûteuse pour « fabriquer » de l'écran large : aussi ne les traiterons-nous que pour la période initiale 1953-1959. Le **triple écran** n'a donné lieu, à notre connaissance, qu'à un seul long métrage non entièrement fictionnel[35] : nous ne développerons par conséquent pas cette technique ancienne initiée par certaines séquences de *Napoléon vu par Abel Gance* (1927) et reprise par le Cinerama américain (1952) ou son équivalent soviétique (Kinopanorama 1957). En outre, la technique avec **anamorphoseur** (à la prise de vues et/ou à la projection) qui est exploitée commercialement en premier dès 1953 (avec la projection de *The Robe / La Tunique* en CinemaScope, en décembre 1953 à Paris) est encore fréquente aujourd'hui, à côté du **Super 35** (au rapport 2,35:1)[36], nous l'étudierons donc en premier comme principale technique de format large, en traitant chronologiquement des différents objectifs anamorphiques utilisés en France.

Parallèlement, le CinemaScope et d'autres procédés (Cinerama, 70 mm, gonflages de copies 35 mm en 70 mm) ont suscité un **renouvellement du traitement du son** en plus de l'élargissement de l'image, en particulier grâce à la souplesse offerte par la technique **magnétique** (utilisée pour l'enregistrement sonore à la prise de vues depuis 1950[37]), puis grâce au traitement sonore stéréophonique **Dolby** (sur piste optique), enfin avec la technologie **numérique** permettant de coder les signaux sonores multicanaux d'aujourd'hui. Néanmoins, nous pouvons constater que le cinéma français a, historiquement, peu exploité le son stéréophonique et, qu'à partir de l'émergence du Dolby Stereo (avec *Tess* de Roman

[35] *Des Christs par milliers* (1969) de Philippe Arthuys *cf. infra*.
[36] La technique du Super 35 mm permet tous les rapports d'image du 1,33:1 au panoramique (1,65:1 ou 1,85:1), jusqu'au 2,35:1 : nous ne traiterons que des films projetés pour ce dernier rapport.
[37] Selon R. Ivonnet, « Les problèmes du son au cinéma », *Actes du Colloque international Les Techniques nouvelles appliquées au cinéma. Paris, 12-16 mai 1955*, éd. hors-série, Bulletin officiel de la CST, 1955, p. 135.

Polanski, 1978), les techniques sonores ont eu tendance à évoluer séparément du format large de l'image : son stéréophonique Dolby ou son multicanal numérique ne sont pas nécessairement liés aux films de format large.

Pour cette première partie d'histoire des techniques, nous avons voulu nous **documenter en priorité à partir ses sources publiées**, en particulier les ouvrages techniques existant en français (comme *Projection des images animées & Reproduction des sons* de Jean Vivié, 1ère édition de 1968), puis les revues corporatives et techniques qui permettent de balayer l'ensemble de la période historique (*Le Film français* de 1952 à 1970 ; *La Technique cinématographique* de 1952 à 1970 ; *Le Technicien du film* de 1954 aux années 2000, *La Lettre de l'AFC* de 1992 à nos jours[38]). Nous avons également consulté des **bibliothèques** possédant un fond documentaire plutôt technique (la BiFi, le Service de Documentation du CNC[39], la bibliothèque du Service des Archives du CNC de Bois d'Arcy, la Collection des Appareils de la Cinémathèque française). Les renseignements techniques fournis par les sources publiées concernant les promoteurs des procédés et marques français (il s'agit souvent de petites sociétés qui ont disparu) sont souvent limités à des documents commerciaux ou publicitaires qui sont assez imprécis. L'accès aux **archives** de ces sociétés est rendu difficile par leur disparition et leur caractère quasi-familial (comme Totalvision de Georges Bonnerot[40]) et demanderait une investigation particulière et systématique. Pour les procédés (anamorphiques) actuels, nous avons cherché à avoir un contact direct avec les diffuseurs et loueurs concernés[41] ainsi que les praticiens, en particulier les directeurs de la photographie[42].

Structuration : seconde partie

Notre **seconde partie** sera axée sur l'analyse de la production, de l'exploitation et de l'esthétique des films larges français du **corpus**. Rappelons que ce dernier est constitué de **728 longs métrages français de fiction** (soit environ 12 % de la production nationale) de 1954-1955 à 2000[43]. Nous avons

---

[38] Ainsi que, ponctuellement, d'autres revues (les *Bulletins de l'AFITEC, la Cinématographie française* [abréviation : *CF*] et *L'Exploitation cinématographique* [*EC*], *Pathé Magazine, Cahiers du cinéma* [*CC*], *Cinéma [55, …], Image et Son, La Revue du Cinéma, Positif,* etc.) et des revues étrangères ou plus récentes (*Sight & Sound, Widescreen Review, Les Années Laser,* etc.).

[39] Situé rue Boissière, Paris (16ème).

[40] Nous avons néanmoins pu consulter les **archives personnelles de Georges Bonnerot** déposées en 2003 à la Collection des Appareils de la Cinémathèque française (dirigée par Laurent Mannoni), sous la référence « don 03-05 » ; en revanche, nous n'avons pas repris l'investigation des archives d'Henri Chrétien ni celles d'Abel Gance qui relèvent plutôt de la genèse et de la période protohistorique des formats larges français et ont déjà été analysées dans les travaux de Valérie Peseux, Jean-Jacques Meusy & Françoise Le Guet Tully (*op. cit.*).

[41] Nous avons ainsi obtenu des rendez-vous auprès de **Natasza Chroscicki**, la propre fille d'Henryk Chroscicki, directrice générale de Technovision France (le 25 fév. 2002, Pantin), **Alain Gauthier**, directeur technique à Technovision France (et ancien stagiaire à Franscope), le même jour ; **Michel Baptiste**, ancien directeur général de la CST (le 21 jan. 2005, Paris).

[42] En particulier, **Roger Fellous** (les 15 & 29 mars 2002, Issy-les-Moulineaux) ; **Jean Penzer** (4 avr. 2002, Paris) ; **Raoul Coutard** (9 avr. 2002, Nanterre) et **Jean Tournier** (courrier daté du 15 juin 2002).

[43] Le premier film français produit mais resté inédit en salles et d'ailleurs problématique, tant par son genre (documentaire fictionnel ?) que par sa longueur ou sa forme (il n'est apparemment pas intégralement tourné au format large mais intègre des images documentaires antérieures tournées au format standard) est *La Vallée* ou *L'or des pharaons* (tourné à partir de fév.-mars **1954**) réalisé par Marc de Gastyne et photographié en Cinépanoramic 2,55:1 & Eastmancolor par Henri Decaë ; le premier long métrage intégralement filmé au format large est donc *Fortune Carrée* de Bernard Borderie (D.P. Nicolas Hayer en CinemaScope 2,55:1 Eastmancolor et son stéréophonique 4 pistes magnétiques), filmé à partir de sept. 1954 et sorti en mars **1955**. **2000** correspond à l'année

limité le corpus aux coproductions à majorité française[44] et avons considéré comme année de production **l'année d'agrément du CNC**, car elle correspond mieux aux dates de concrétisation des projets des producteurs (préproduction, tournage), surtout dans une perspective historique. En revanche, quand nous traitons de l'exploitation des films (et en particulier du nombre d'entrées au « Box-Office »), nous adoptons la date de sortie des films. Nous n'évoquerons des documentaires (comme *Nouveaux Horizons*), des courts métrages (*Le Chant du Styrène* d'Alain Resnais par exemple) ou des films étrangers (comme *The Robe / La Tunique*) que s'ils sont déterminants historiquement ou esthétiquement.

De même, en ce qui concerne l'analyse, nous limiterons nos ambitions à la description de notre large domaine français. Nous avons tout d'abord tenu à constituer une base de données (sous Access) permettant de réaliser des **statistiques** concernant : la comparaison entre les marchés américain et français du format large sur l'ensemble de la période, les producteurs français adeptes du format large, les réalisateurs français privilégiant ce format, les projets inaboutis ou transformés (uniquement pour la première période, 1954-1969), les genres des films au format large, la corrélation entre adaptations littéraires et format large, le cadre diégétique et les lieux de tournage des films larges (1954-1970), le format large financé par la télévision (1975-2000), le succès public (le résultat des entrées au « Box-Office ») et le format large (1956-2000), les stars, les genres et les réalisateurs à succès au format large. Ces statistiques ont pour principal but, dans notre problématique, de confirmer ou d'infirmer certains clichés sur le format large en apportant des données chiffrées. Pour certains sujets cependant, nous ne pouvons pas réaliser de statistiques : il en est ainsi de la corrélation supposée entre budget (ou devis) élevé et film (à succès) au format large. Les sources publiées par le CNC sur ce point sont incomplètes, plus particulièrement pour les films de la première période (1954-1970), car elles modifient souvent les renseignements donnés sur les films. Nous ne pouvons ainsi pas véritablement comparer nos statistiques avec celles de la production au format standard (puis panoramique), puisque ces dernières font souvent défaut[45].

D'autre part, nous ne développerons pas certains sujets dans les mêmes proportions que les autres, comme nous le souhaitions au départ : nous analyserons ainsi de façon détaillée les **rapports entre format large et les autres « valeurs de production » du film** (le genre, la couleur, l'adaptation, le cadre diégétique, les lieux de tournage, les effets spéciaux) sur le corpus limité des **films historiques et des films d'aventures de la première période** (1954-1970) (*cf.* 2nde partie, 2.2.3, 2.2.4 & 5.5). Mais il faudrait réaliser la même étude sur les autres genres de films larges (la comédie, le drame, les films

---

du début de notre recherche et constitue une date historique amorçant quelques changements qui seront évoqués en Conclusion (*cf.* « Actualité de la recherche : le format large en France de 2000 à 2005 »).

[44] En nous aidant des *Bulletins d'information du CNC* (abréviation : *BICNC*) qui publient annuellement la liste des films produits en France renseignant sur la provenance de la participation financière. Pour les coproductions franco-italiennes (qui sont les plus nombreuses), nous nous sommes référés à l'ouvrage dactylographié d'Aldo Bernardini qui nous a été communiqué par Jean Gili (*Filmografia delle comproduzioni italo-francesi (Filmographie des coproductions italo-françaises) 1947-1993*, Rencontres du Cinéma Italien d'Annecy / Bonlieu – Scène Nationale).

[45] Par exemple sur les genres, le cadre diégétique (époque historique, localisation géographique), les lieux de tournage, pour les aspects financiers (pourcentage ou prix des optiques dans le devis du film), la durée des tournages (pour la période 1970-2000), la transformation des salles sur l'ensemble de la période, les données statistiques pour l'analyse esthétique (nombre moyen de plans, durée moyenne des plans, type de plans, comme c'est le cas pour le cinéma américain *cf.* Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*, 2nd ed., London, Starword, 1992, 1st ed. 1983).

policiers, que nous ne caractériserons qu'à gros traits), ainsi que sur les films aux formats standards et panoramiques afin d'avoir des éléments de comparaison. De même, notre choix, en développant certains producteurs et certains réalisateurs par rapport aux autres est loin d'être objectif : il vise à s'attacher en priorité au cinéma commercial et populaire qui est assez peu représenté dans les recherches universitaires et les écrits français sur les films[46] qui demeurent, tradition critique oblige, plutôt focalisés sur les réalisateurs considérés comme des « auteurs » ou sur des problématiques thématiques ou esthétiques. Notre intention est ainsi d'attirer l'attention sur des **réalisateurs commerciaux** peu considérés par la critique (comme Bernard Borderie, André Hunebelle ou Luc Besson) ou sur des « **auteurs** » souvent **décriés ou marginalisés** (comme Claude Lelouch ou Patrice Leconte), tous adeptes du format large, qui permettent ainsi de dresser un état des lieux de l'industrie cinématographique française sur les 50 dernières années et ses diverses tendances complémentaires, dont le corpus des films au format large est comme le microcosme. Pour ce qui concerne l'influence décisive des **auteurs reconnus**, également adeptes du format large, en particulier les critiques des *Cahiers du cinéma* à partir de 1953, futurs réalisateurs de la **Nouvelle Vague** à partir de 1958, nous examinerons leur apport plutôt dans notre dernier chapitre concernant l'esthétique du format large[47]. Avec une semblable détermination, nous mettrons en valeur les **noms de la production** à l'origine (financière ou artistique) des projets de films larges (les producteurs et leur société, la participation des chaînes de télévision publiques ou privées) : en effet, la tradition critique française a souvent tendance à minimiser le rôle du producteur par rapport à celui du réalisateur, considéré comme le véritable « auteur » du film (surtout à partir du texte de loi sur la propriété littéraire de mars 1957). Nous aurions cependant souhaité caractériser davantage la constitution de réseaux, d'équipes de production autour de certains types de films (non seulement producteurs, réalisateurs et directeurs de la photographie, mais aussi scénaristes, décorateurs et costumiers, musiciens, responsables des effets spéciaux, prestataires que nous avons répertoriés dans la base de données de notre corpus).

Par ailleurs, afin d'examiner **l'exploitation des films larges**, à l'autre bout de la chaîne d'élaboration du film, nous limiterons notre étude à deux sujets. Tout d'abord, il nous semble pertinent d'étudier le **rapport entre format large et succès public** des films, dans la mesure où beaucoup de producteurs choisissent le format large comme indice générateur d'un futur succès commercial. Puis, nous développerons un aspect peu abordé : l'apport du format large dans la **promotion des films**, inspirée des méthodes mercatiques (ou marketing) employées aux Etats-Unis à partir du lancement du Cinerama (1952) et du CinemaScope (1953) et qui vise à valoriser le format comme argumentaire publicitaire et repose sur une conception « luxueuse » (à la « liturgie » particulièrement élaborée) du cinéma-spectacle. Nous analyserons plus spécifiquement la **visibilité de la marque dans les logotypes** ; mais il serait tout aussi intéressant d'étudier le discours des films annonces par exemple ou la composition des affiches. Toutefois, nous ne chercherons pas à développer la nécessaire transformation des salles avec l'arrivée des

[46] Du moins, avant la sortie récente du livre de Christian-Marc Bosséno & Yannick Dehée (dir.), *Dictionnaire du cinéma populaire français des origines à nos jours*, s. l., Nouveau Monde éditions, 2004.
[47] Nous avons toutefois inclus, au chapitre sur l'exploitation des films larges à succès, une étude du « classement des films dits d'auteur (1956-1970) » (*cf.* 2nde partie, 4.1.8).

écrans larges, car l'ampleur des informations à recueillir nécessiterait d'y consacrer une recherche spécifique. Nous rendrons compte de la transformation des salles, plutôt à Paris et ponctuellement, au moment des changements normatifs ou de l'apport de tel ou tel bouleversement technique (écran CinemaScope, 70 mm, son magnétique, son Dolby, son numérique et multiplexes).

En ce qui concerne la réception des films français au format large, nous privilégierons **l'approche esthétique du format large** qui a suscité en France quelques textes ou phrases restés célèbres et signés Abel Gance, André Bazin, Max Ophuls, Eric Rohmer, Fritz Lang & Jean-Luc Godard, etc. Comme nous ne pourrons pas réaliser d'analyse exhaustive du corpus, ni constituer des statistiques complètes (ce qui demanderait une autre étude spécifique), nous illustrerons notre propos en faisant référence à quelques séquences ou à certains photogrammes de films larges particulièrement significatifs. Nous focaliserons notre étude esthétique du format large autour de quelques grandes questions : la notion de spectacle, la question du réalisme de l'image, la modernité du format, l'horizontalité et la référence à l'Art ainsi que les incidences proprement cinématographiques du format large. Nous appliquerons également notre analyse esthétique du format large au corpus restreint des films historiques préalablement caractérisés du point de vue de la production.

Enfin, après cette seconde partie, sont regroupés, dans un **2ème tome séparé intitulé « Annexes documentaires »**, le catalogue du corpus ainsi que les tableaux statistiques, les figures correspondant à la documentation technique sur les procédés ou aux photogrammes tirés des films analysés et qui n'apparaissent pas dans les deux parties.

PREMIERE PARTIE :
HISTOIRE ET TECHNIQUE DES PROCEDES DE FORMAT LARGE EN FRANCE (1953-2000)

CHAPITRE 1 : LES FORMATS LARGES DU PREMIER TYPE : *PROCEDES 35MM TOUT ANAMORPHIQUES* DE LA PERIODE « HISTORIQUE » (1953-1970)

Il s'agit d'une solution économique pour faire de l'écran large avec simple adjonction d'un bloc optique et peu de modifications du matériel existant.

1.1 PRINCIPE ET TYPOLOGIE DE L'ANAMORPHOSE APPLIQUÉE AU CINÉMA

L'Anamorphose est, selon son étymologie grecque, une « transformation » qui vise le camouflage ou la disparition de l'image d'un objet par sa déformation de telle sorte que sa figure initiale soit restituable par un dispositif contraire ou situé dans un plan différent. Elle a longtemps été employée dans les arts graphiques depuis le XVIème siècle, avant de l'être en photographie, à la fin du XIXème siècle[48].

1.1.1 PROPRIÉTÉ OPTIQUE

On pourrait penser que le meilleur moyen d'obtenir un format large à peu de frais serait de filmer avec **un objectif grand angle (à courte focale)** ; mais dans ce cas, comme le signale le *Cours de technique générale cinématographique*[49], l'image serait vue déformée : elle présenterait une perspective « arrondie », caractéristique de ce type d'optiques. En outre, cela ne permet pas d'élargir l'écran dans le seul sens de la largeur, comme c'est la priorité dans les salles de cinéma, dont l'architecture théâtrale à l'italienne borne la vue en hauteur pour des spectateurs placés à l'orchestre, sous le balcon.

Les **procédés dits « anamorphiques » ou parfois indifféremment « anamorphotiques »** utilisent les propriétés optiques de l'anamorphose permettant la dilatation ou déformation de l'image initiale. Ils interposent donc un bloc optique :

- entre le sujet à photographier et l'objectif sphérique normal (dit « primaire » dans ce cas) de la caméra : c'est l'anamorphoseur de prise de vues visant la compression de l'image (mais dans une seule direction seulement)

[48] Sur l'anamorphose dans les Arts, *cf*. Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Paris, Flammarion, 1984, coll. « Les perspectives dépravées » ; sur l'histoire de l'anamorphose en photographie et au cinéma, *cf*. H. Sidney Newcomer, "The Anamorphoser Story", *in* Martin Quigley Jr. (ed.), *New Screen Techniques*, New-York, Quigley Publishing Co., 1953, pp. 195-199 ; Rudolph Kingslake, "A History of Anamorphic Lenses", *International Projectionist*, mars 1957, pp. 27, 35, Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « CinemaScope » ; Jean-Jacques Meusy & Françoise Le Guet Tully, « L'Histoire française du CinémaScope » in J.-J. Meusy (dir.), *Le CinémaScope entre art et industrie*, Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2003, pp. 17-23.

[49] (2 tomes), 8ème série, leçon n° 18 « Le Film panoramique », Ecole Universelle par correspondance de Paris, 1965, p. 298.

- entre l'objectif primaire du projecteur et l'écran de la salle : c'est l'anamorphoseur de projection réalisant la décompression de l'image retrouvant ses proportions de départ (qui sont toutefois élargies).

Plusieurs techniques ont été utilisées pour obtenir une anamorphose de l'image : **le dispositif anamorphoseur peut comporter : des prismes, des miroirs cylindriques ou des lentilles cylindriques**.

Le choix de la technique utilisée dépend avant tout de l'utilisation cinématographique que l'on veut en faire : elle permet, en particulier, de déterminer **le taux (ou coefficient) d'anamorphose**[50] que l'on souhaite obtenir ainsi que la variation ou non de ce taux. On trouve surtout deux types d'anamorphoseurs : les anamorphoseurs fixes généralement au taux de 2 (utilisant massivement la technique de l'anamorphose à lentilles cylindriques) et les anamorphoseurs variables (généralement à prismes) avec un coefficient oscillant entre 1 et 2.

Les **taux d'anamorphose inférieurs à 2** ont été diversement utilisés au cinéma ; ils sont fonction:

- du rapport final qu'on veut obtenir sur l'écran : par exemple le rapport 2,75:1 du 65/70 mm anamorphosé au taux de 1,25 dénommé **Ultra Panavision 70**
- du calcul total du taux d'anamorphose dans des procédés hybrides qui peuvent, par exemple, combiner une première anamorphose à la prise de vue, puis une seconde au tirage en laboratoire (c'est le cas du **Technirama** : anamorphose de 1,5 à la prise de vues, puis 1,33 au tirage afin d'obtenir un taux d'anamorphose global de 2)
- de la volonté d'utiliser toute la surface du film lors du tirage d'un positif standard à partir d'un négatif de large format, à la différence du tirage par réduction des formats panoramiques 35 mm : ce fut le cas historiquement du **VistaVision** dont le tirage a été envisagé sur positif 35 mm anamorphosé au taux de 1,5 et projeté au rapport 1,85:1 ou 2:1.

1.1.2 L'ANAMORPHOSEUR À PRISMES : LA VARIATION DU TAUX D'ANAMORPHOSE

Dans ce dispositif, on associe deux prismes qui fonctionnent de façon que « *chacun des prismes annule la déviation de l'autre tout en multipliant son rapport d'anamorphose* »[51] : un premier prisme est fixe et est associé à un second qui, lui, est mobile. C'est la valeur de l'angle ménagé entre les deux prismes qui détermine le taux d'anamorphose et la « *rotation des prismes* [permet] *une variation* continue *du rapport d'anamorphose* »[52]. L'objectif est notamment exempt des aberrations chromatiques[53].

---

[50] Le **taux (ou coefficient) d'anamorphose** est la proportion dans laquelle l'image est compressée à la prise de vue ou décompressée à la projection : ce rapport doit évidemment être le même pour obtenir une image large fidèle à l'original, non déformée.

[51] François Favre, *Optique. Principes et Techniques. Cinéma et Vidéo*, Paris, Ed. Dujarric & IF Diffusion, 1994, p. 260.

[52] Jean-Pierre Frouard, Jean-Marie Guinot & Michel Baptiste, article « Anamorphose » *in* Jean-Loup Passek (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, 2 vol., Paris, Larousse, 1995, coll. « in extenso », p. 57.

A la **prise de vues**, seuls deux procédés de film large ont utilisé un taux d'anamorphose inférieur à 2. Mais, pour des raisons de compatibilité, les copies tirées de ces procédés larges ont été adaptées au format 35 mm **CinemaScope** (au coefficient d'anamorphose fixe de 2). L'anamorphose est ici un moyen d'agrandir davantage l'image en conservant les qualités optiques d'un négatif de format large.

Le premier est le **Technirama** (1956) et sa variante, le **Super Technirama** (1958) au taux d'anamorphose de 1,5. Le procédé utilise une version spécifique de l'anamorphoseur à prismes dénommé « ***Delrama*** » conçue en 1956 par le professeur Albert Bouwers de la société d'optique hollandaise De Oude Delft[54]. Aux Etats-Unis, on recourait plutôt à l'objectif à prismes **APO Panatar** (1955) de Panavision[55]. Par ailleurs, on peut signaler que deux marques françaises ont conçu (ou envisagé de construire) des anamorphoseurs de prise de vues au taux de 1,5 pour le **Technirama** mais qui sont restés sans suite : il s'agit d'un prototype conçu par **Totalvision** dès février 1955 à la demande de Technicolor (*cf*. Fig. 1.83. & 1.116., vol. 2) qui, finalement, le rejette au profit du **Delrama**, puis du **Dyalirama** de la SATEC, annoncé pour 1958-1959 mais apparemment abandonné[56].

L'anamorphoseur Panavision **APO Panatar** a également été utilisé pour le procédé américain **MGM Camera 65** (1957), ultérieurement dénommé **Ultra Panavision 70** (1963), présentant un taux d'anamorphose fixé à 1,25 (la projection de ce procédé pouvait aussi, mais rarement, comporter des copies avec une anamorphose de 1,25)[57].

Néanmoins, l'anamorphoseur à prismes, qui est quelque peu encombrant, a plutôt spécialisé son utilisation pour les **tireuses optiques ou** la **projection**, où sa possibilité de faire varier le taux d'anamorphose a été perçu historiquement comme la seule **réponse satisfaisante à la multiplicité des formats et des procédés**, avant la généralisation progressive du CinemaScope (avec son anamorphose fixe au taux de 2 réalisé au moyen de lentilles cylindriques, *cf. infra*). Mais A. Antoine remarque, en 1974, qu'aucune projection en France n'a utilisé une anamorphose inférieure au taux de 2.

On trouve des prismes dans les **objectifs de projection** suivants :

- **Panoscope**, conçu par la Goertz Optical Company[58]
- ***Super*scope** des frères Tushinsky (1954) conçu pour être intégré au procédé **VistaVision** afin de pouvoir projeter des copies anamorphosées au taux de 1,5[59]

---

[53] *Cf.* schéma anamorphoseur à prismes *in* Gérard Duquesne *Technologie de l'opérateur projectionniste. Cinéma et Vidéo*, Paris, Dujarric, 1995, p. 54 ; François Favre, *op. cit.*, 1994, pp. 259-261 ; L. Bernard Happé, "Wide Screen Processes", *The Focal Encyclopedia of Film and Television Technique*, London & New-York, Focal Press, 1969 p. 982 ; L. Bernard Happé, *Basic Motion Picture Technology*, London & New-York, Focal Press, 1971 p. 310.
[54] *Cf. infra*, 4.2., le procédé **Technirama** ; schéma *in* F. Favre, *op. cit.*, 1994, p. 259 ; L. B. Happé, *op. cit.*, 1969, p. 982 & Fig. 1.117., vol. 2.
[55] Selon Robert E. Carr & R. M. Hayes, *Wide Screen Movies. A History and Filmography of Wide Gauge Filmmaking*, Jefferson (North Carolina, USA) & London, McFarland & Co., Inc., 1988, p. 77.
[56] *Cf. infra*, 1.3, les marques Totalvision et DyaliScope.
[57] *Cf. infra*, 1.3.6, Panavision.
[58] *Cf.* Robert E. Carr & R. M. Hayes, *op. cit.*, 1988, p. 144.
[59] Ainsi, le procédé **VistaVision** a-t-il initialement proposé, en plus des tirages par réduction de copies panoramiques masquées traditionnelles (dimensions de l'image 21 x 11,5 mm au rapport 1,85:1), des copies faisant intervenir au tirage une anamorphose d'un taux de 1,5 ou 1,6 afin de restituer par réduction, à partir de l'image négative de format large, le rapport 1,85:1 sur un positif 35 mm de dimensions 21 x 18 mm, ce qui permettait d'occuper une surface maximale d'image pour ce format ; ce taux d'anamorphose particulier nécessite l'utilisation à la projection d'un anamorphoseur de même coefficient, si l'on veut éviter toute déformation de l'image projetée *cf.*

- **Super-Panatar** (1954) et sa version améliorée l'**Ultra-Panatar**, conçus par l'américain Robert Gottschalk, fondateur de la société américaine Panavision (*cf. infra* Panavision historique)
- **Expansa** (1954) de la MGM[60]
- **Varotal** (1954) construit par la société d'optique britannique Taylor, Taylor & Hobson[61]
- **Multimorph** (1955) de la société française ARCO (*cf. infra*)
- **Variascope PR 35** (1958) de la SATEC, plus connue pour son procédé anamorphique cylindrique **DyaliScope** (*cf. infra*)
- **Prokimascop**, réalisé par la société est-allemande VEB Carl Zeiss dans les années 1960, qui a servi, notamment, à anamorphoser des images **VistaVision** au taux de 1,5
- **Vario Anamorphot Claron** de la société allemande Schneider[62]
- **Varamorph** de Kalee[63].

Parmi tous ces objectifs concurrents, nous traiterons en particulier du *Multimorph* de la société française ARCO.

L'anamorphoseur de projection variable à prismes *Multimorph* de la société ARCO (1955, France)

Cet anamorphoseur a été conçu et fabriqué par la société française **ARCO**[64] d'**Armand Roux**, également concepteur, avec son frère Lucien Roux, du procédé couleur additif à images multiples Rouxcolor[65].

Le ***Multimorph*** est annoncé comme le seul objectif anamorphique de projection à taux variable de fabrication française à la date de son apparition dans un encadré publicitaire du numéro de juillet 1955 de *La Technique cinématographique*[66]. Comme son homologue américain paru un an plus tôt, le **Super-Panatar** qui a fait la réputation de la société Panavision, Inc., cet objectif de projection à anamorphose variable, correspond aux exigences du marché instable de l'exploitation des années 1953-1956 qui foisonnait de nouveaux procédés utilisant des techniques variées, caractérisées en particulier par des taux d'anamorphose non encore généralisés : formats standard ou panoramiques (sans anamorphose), **CinemaScope**, ***Super*scope** et autres équivalents anamorphiques (au taux de 2), certaines copies (éphémères) des procédés **VistaVision** et **Technirama** (taux de 1,5) ou **Ultra Panavision 70** (taux de

---

Armand Roux « La Cabine. L'Anamorphose », *TF*, n° 16, avr. 1956, p. 21. *Cf. infra* procédés à taux d'anamorphose variable ; *cf. infra*, 1.3.6, « 1954 : Super Panatar » ; *cf. infra*, 4.1.4, « Positif 35 mm anamorphosé au rapport 2:1 (1954) ».

[60] *In* « Petit tour d'horizon technique », *TC*, n° 145, juil. 1954, p. 178.

[61] *Ibid.*

[62] *Cf.* schéma *in* F. Favre, *op. cit.*, 1994, p. 260.

[63] Selon L. B. Happé, *op. cit.*, 1969, p. 981.

[64] ARCO 14 rue Maublanc, Paris (15ème), tél. VAU 88-42.

[65] *Cf.* Jean Colomb & Lucien Patry, *Du Cinématographe au cinéma 1895-1995. 100 ans de technologies cinématographiques françaises*, Paris, Dixit, 1995, pp. 116-117 ; premier et dernier film français tourné en **Rouxcolor** : *La Belle Meunière* de Marcel Pagnol (1948, D.P. Willy).

[66] *In TC*, n° 156,juil. 1955, p. 238.

1,25). La variation du taux d'anamorphose est réalisée par la rotation d'un simple bouton (commandant la modification de l'angle des deux prismes). L'objectif d'ARCO joue ainsi la carte de la compatibilité et semble destiné à une exploitation inquiète et financièrement frileuse face aux nombreuses innovations désordonnées de l'époque. Il s'agit en effet d'un objectif additionnel[67] permettant de :

- projeter tous les formats, y compris les copies anamorphosées existantes « *ou à venir* »[68]
- passer d'un format anamorphosé au format standard « *par le jeu d'une simple manette* »
- **recentrer l'axe optique** au moyen d'un simple bouton, lors du changement entre la projection de copies anamorphosées de type **CinemaScope** à 4 pistes sonores magnétiques (image projetée au rapport 2,55:1) et celle de copies CinemaScope à 1 piste sonore optique (rapport 2,35:1), sans avoir à modifier le réglage du projecteur[69].

Le ***Multimorph*** d'ARCO, dont il existait deux modèles (*Multimorph 66* et *Multimorph II*) adaptés à la taille des salles, a équipé quelques cinémas en France[70]. Il a aussi été concurrencé par l'objectif de projection ***Variascope PR 35*** de la société française SATEC utilisant également un jeu de prismes, mais apparu plus tard, en 1958[71].

Avec la généralisation progressive du format large selon la formule du CinemaScope 2,35:1 à 1 piste optique, ce type d'anamorphoseur est vite devenu caduc, d'autant que la technique de l'anamorphose variable ne donnait pas de résultats de définition et de luminosité très satisfaisants.

[67] La publicité (*TC*, n° 156, juil. 1955) indique qu'il se monte sur « *TOUS les projecteurs à obturateur arrière* ».
[68] Allusion aux copies VistaVision vues *supra*, non encore parfaitement établies mais qui ne s'imposeront pas.
[69] Pour ces types de copies, les plus répandues, *cf. infra* ; c'est sans doute le principal avantage de l'objectif qui limite les réglages du projecteur dans ce cas (le CinemaScope à pistes magnétiques et petites perforations carrées demande en effet un décentrement de l'axe optique par rapport aux autres types de copies usuelles).
[70] 5 salles à Paris (et le circuit Gaumont, dont le Gaumont-Palace en 1956 *cf.* publicité *in TF*, n° 17, mai 1956, p. 13) ; 7 salles de banlieue parisienne, 12 villes de province *in Le Multimorph*, s.d., ARCO [plaquette commerciale], Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « ARCO », reproduite page suivante, Fig. 1.2.
[71] *Cf. infra*, 1.3.4 & publicité SATEC, *TC*, n° 190, sept. 1958.

LA SOCIÉTÉ **A.R.C.O.**
(ROUXCOLOR)
14, Rue Maublanc, PARIS-XVe
VAUgirard 88-42

Technicien de l'optique spéciale cinématographique, toujours à votre service, vous conseille :

Pour projeter avec SUCCÈS EN CINÉMASCOPE

L'ANAMORPHOSEUR VARIABLE

bénéficiant des derniers perfectionnements

Suivant les caractéristiques de votre salle :

MULTIMORPH 66

*Prix export. l'un 90.000

NETTETÉ

LE MULTIMORPH

SÉCURITÉ

SIMPLICITÉ

prix export. l'un 100.000

ou **MULTIMORPH II**

TRÈS SÉRIEUSES RÉFÉRENCES, NOTAMMENT :

GAUMONT-PALACE	CAPITOLE (Aulnay-sous-Bois)	NICE	CHALONS M.
Circuit GAUMONT	PATHÉ (Saint-Denis)	MONTPELLIER	PARTHENAY
LE PARIS	MAJESTIC (Argenteuil)	GAP	BORDEAUX
Circuit ROYAL HAUSSMANN	PALACE (La Garenne)	LYON	ISSOUDUN
Studios ÉCLAIR	PALACE (Villeneuve-St-Georges)	BELFORT	VIERZON
PROVENCE	CAPITOLE (Saint-Maurice)	AUTUN	etc... etc...
	COLBERT (Plessis-Robinson)	MONTBÉLIARD	

Lire attentivement le verso

● *Qu'est-ce que l'ANAMORPHOSE ?*

L'Anamorphose est un phénomène optique employé soit à compresser une image, dans un seul sens, à la prise de vues; soit à élargir cette image, toujours dans un seul sens, à la projection.

Une telle image compressée à la prise de vues dans le sens de la largeur dans un rapport déterminé (2 pour le Cinémascope), puis élargie dans le **même** rapport à la projection, permet d'obtenir sur l'écran un champ deux fois plus grand qu'à l'ordinaire avec un objectif de prise de vues déterminé.

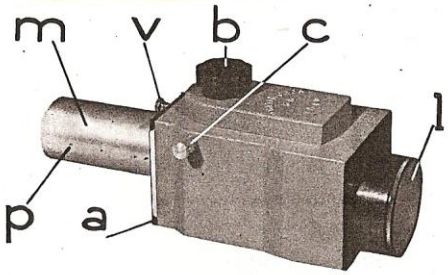
Le rapport des dimensions de l'écran en standard étant de 1 × 1,33, le rapport en Cinémascope devrait être double, soit 1 × 2,66. S'il n'est que de 2,55 en pistes magnétiques, c'est que l'image sur le film est **plus haute** de 3 mm environ. En piste optique le rapport devient 1 × 2,3.

● *Qu'est-ce que "LE MULTIMORPH" ?*

C'est un appareil anamorphoseur destiné à élargir les images à la projection, non dans un rapport fixe (comme les Anamorphoseurs à lentilles cylindriques ou à miroirs), mais dans rapport variable allant de 1 à 2.

Quand les éléments optiques mobiles du **"Multimorph"** sont dans une certaine position déterminée par une butée, il n'y a pas d'élargissement de l'image, et le rapport est par conséquent 1. Ceci permet de projeter les films normaux (actualités, courts métrages dans le cas du programme en Scope, et films normaux du programme ordinaire quand il y a un film annonce en Scope, la semaine précédente), exactement comme si l'appareil n'était pas devant l'objectif primaire.

Il n'y a donc pas nécessité de démontage, d'où **avantage et sécurité** pour le projectionniste.



● EMPLOI

En tournant un bouton **B**, mettant les éléments optiques dans une position déterminée par une deuxième butée, l'image est élargie deux fois et l'on peut projeter les films en Cinémascope.

Il y aura bientôt sur le marché des films tournés dans un autre rapport d'anamorphose (1,5 et 1,6) qui donneront des rapports de dimensions d'écrans de 1 × 1,85 et 1 × 2.

Le bouton **B** mis dans la position convenable permettra de projeter également ces films **sans être obligé de s'équiper avec un autre anamorphoseur fixe** adapté à cette nouvelle projection Ceci sera malheureusement le cas des salles équipées en anamorphoseurs à lentilles ou à miroirs.

L'Anamorphoseur variable **"Le Multimorph"** devient donc une nécessité pour les salles qui s'équipent maintenant en Scope.

Avec **"Le Multimorph"** on peut donc projeter dans un même programme les films normaux (à la grandeur donnée par l'objectif primaire), et les films anamorphosés dans le rapport convenable, voire des films anamorphosés dans des rapports différents.

L'image donnée par **"Le Multimorph"** est remarquable par la **netteté** qu'elle montre jusqu'à l'extrême bord de l'écran, ainsi que par son **uniformité** d'éclairement, il n'y a pas non plus **déformation** sur les bords de l'écran.

Son emploi est d'une grande simplicité, sans aléas, et un bouton additionnel **C** permet de centrer exactement l'image anamorphosée sur l'écran sans avoir à déplacer les appareils de projection, ce qui arrive souvent avec les anamorphoseurs fixes.

Une queue d'aronde **A** autorise la mise en place et l'enlèvement immédiat du **"Multimorph"** en laissant l'objectif sur le projecteur. La vis **V** bloque la queue d'aronde supérieure montée sur ressorts.

"Le Multimorph" est livré avec le manchon porte-objectif **M** adapté au projecteur sans augmentation de prix. Dans ce manchon, le primaire est bloqué avec les vis pointeaux **P**.

"Le Multimorph 66" est, en plus, muni d'une lentille correctrice **L** réglable suivant la distance de projection.

LE MULTIMORPH vous assure :

- **LUMINOSITÉ MAXIMA.**
- **UNIFORMITÉ D'ÉCLAIREMENT.**
- **SUPPRESSION DU FLOU SUR LES BORDS.**
- **DE POUVOIR PASSER LES NOUVEAUX FORMATS D'ANAMORPHOSE.**
- **LA SUPPRESSION, PAR MANŒUVRE D'UN BOUTON, DES CHANGEMENTS INCESSANTS DES OBJECTIFS.**

L'APPAREIL LE PLUS MODERNE SUR LE MARCHÉ MONDIAL

IMP. STUDIUM - PARIS

Figure 1.2. : Le Multimorph, société ARCO, plaquette commerciale, s. d.
Source : Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « ARCO »

1.1.3 LES ANAMORPHOSEURS À TAUX FIXE

L'anamorphoseur à miroirs cylindriques : peu usité en France

Ce dispositif associe deux miroirs cylindriques, l'un concave, l'autre convexe, dont les génératrices sont parallèles et les faces aluminées, donc réfléchissantes. La mise au point est réalisée en faisant coulisser un bloc dans l'autre. L'avantage du dispositif est de réduire certaines aberrations (pas de chromatisme, aberration sphérique réduite). En revanche, son inconvénient majeur est de présenter un encombrement très important, car l'écart entre les deux miroirs doit être conséquent afin d'éviter le vignettage de l'image[72].

La technique des miroirs cylindriques a notamment été développée en Hollande par le Professeur Albert Bouwers de la société N. V. Optische Industrie De Oude Delft pour ses anamorphoseurs (soit à miroirs, soit à prismes) dénommés sous l'appellation générale « ***Delrama*** »[73]. La version du **Delrama à miroirs** aurait été utilisée en 1957 dans le procédé américain **Vistascope**, selon Rudolph Kingslake[74]. Néanmoins, selon les dires de R. Howard Cricks et de L. Bernard Happé, le Delrama à miroirs était destiné à la projection d'images anamorphosées[75].

L'anamorphoseur à lentilles cylindriques : un succès durable (typologie)

L'anamorphoseur composé de lentilles cylindriques est, de loin, la technique la plus utilisée au cinéma, tant à la prise de vues qu'en projection, depuis l'**Hypergonar** du professeur Henri Chrétien, breveté en 1927, jusqu'à nos jours. Nous distinguerons tout d'abord entre deux types de procédés à lentilles cylindriques pour film 35 mm (qui sont les plus usités) :

- Les **procédés anamorphiques** utilisant la propriété optique de réversibilité de l'anamorphoseur à lentilles cylindriques (au taux de 2) qui peut à la fois être employé **à la prise de vues et à la projection**
- Les **procédés 35 mm à anamorphose (de tirage et) de projection** (réalisée par un semblable anamorphoseur à lentilles cylindriques d'un taux fixe de 2) qui se sont développés un peu plus tardivement.

Pour ce qui concerne les premiers (procédés à anamorphose de prise de vues et de projection), nous les analyserons selon deux sous-catégories reposant, non sur leur formule optique à la prise de vues

---

[72] *In* François Favre, *op. cit.*, p. 259.

[73] Selon R. Howard Cricks, "Delrama – The Technirama camera anamorph", *Kine Technirama Special*, supplément de *Kinematograph Weekly*, n° 30, mai 1957, p. X, Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « Technicolor ».

[74] *Art. cit.*, p. 35, mais l'information n'est pas confirmée par d'autres sources et le nom de marque paraît désigner parallèlement d'autres procédés, voire est souvent confondu avec l'appellation **Vitascope** *cf.* Carr & Hayes, *op. cit.*, index.

[75] « […] *the mirror type, as used in cinema projection* », R. Howad Cricks, *art. cit.*, p. X ; Pour L. Bernard Happé (*op. cit.*, 1969, p. 981 ; schéma p. 982), le dispositif à miroirs n'était valable que pour la projection ; à la prise de vues, le Delrama utilisait une paire de prismes de verre.

(qui peut varier[76]), mais plutôt sur leur usage à la projection : c'est-à-dire le rapport de l'image projetée et la technique sonore qui leur a été associée. Chronologiquement, on trouve :

- (1953-1956) les **procédés anamorphiques au rapport projeté 2,55:1** et copies sonores stéréophoniques à (3 ou) 4 pistes magnétiques, dont le premier exemple apparu en 1953 est le fameux **CinemaScope** lancé par la 20th Century-Fox
- (1954-2000) les **procédés anamorphiques au rapport projeté 2,35:1 (puis 2,40:1)** et copies sonores monophoniques à 1 piste optique, puis copies stéréophoniques à son optique Dolby, puis son numérique multicanal, communément dénommés « *35 mm scope* » ou, plus simplement, « ***scope*** » après leur généralisation au détriment des procédés précédents, à partir de 1956[77] : c'est la formule anamorphique la plus répandue jusqu'à nos jours.

Quant aux procédés 35 mm à anamorphose de tirage et de projection au taux de 2, mais dont la prise de vues est réalisée en modifiant la surface d'impression du négatif sans avoir recours à une anamorphose, nous les traiterons historiquement : ils concernent des films négatifs 35 mm à 4 perforations (***Super*scope** 1954-1958 puis **Super 35 mm** 1980-), 2 perforations (**Techniscope** 1964-1980) ou 3 (**Super 35 3 perforations** 1999-). Dans ces cas, l'anamorphose n'intervient qu'au tirage afin de les rendre compatibles avec les procédés anamorphiques précédents à la seule projection.

Anamorphose électronique (TV et vidéo) : du format 4/3 au format 16/9

La technique de l'anamorphose est également employée dans les technologies audiovisuelles récentes au format **16/9** (ou **1,77:1**). Rapport élaboré pour la Télévision Haute Définition (**TVHD**) à venir, le 16/9ème, pour sa compatibilité avec le format standard 4/3 (ou 1,33:1) de la télévision et de la vidéo, exige l'emploi d'une « *anamorphose électronique horizontale consistant à modifier le balayage* » de l'image vidéo[78]. **L'adaptation entre les deux formats consiste à anamorphoser (ou à désanamorphoser) l'image dans la proportion de 1,33**[79]. Ainsi, sur un téléviseur 4/3, non muni d'une fonction d'adaptation au format 16/9, l'image d'un DVD codée en 16/9ème, apparaît effilée verticalement : elle est anamorphosée au taux de 1,33. Nous reviendrons, dans notre seconde partie, sur l'influence de la télévision et des nouveaux supports vidéo (Laserdiscs et DVD à partir des années 1990) sur le renouveau des films au format large[80].

---

[76] Selon que l'on solidarise ou non l'objectif sphérique de la caméra à l'anamorphoseur, ou selon la position des groupes de lentilles cylindriques par rapport aux lentilles sphériques, dans le cas des objectifs monoblocs (*cf. infra*, 1.3.4).

[77] Jean Brismée propose la dénomination normalisée de « **scope commag** » et « **scope comopt** » pour désigner respectivement ces deux types de procédés anamorphiques cylindriques *in Lumière et Son dans les techniques cinématographiques*, Kraainem (Belgique), Editions MPC, 1987, p. 230.

[78] Jean-Pierre Frouard, Jean-Marie Guinot & Michel Baptiste, article « Anamorphose » *in* Jean-Loup Passek (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, *op. cit.*, p. 58.

[79] 16/9 : 4/3 (anamorphose de 1,33) = 4/3, inversement 4/3 x 4/3 (anamorphose de 1,33) = 16/9.

[80] *Cf.* 2nde partie, 3.1.4 « Le tournant du milieu des années 1990 ».

1.2 FORMATS ANAMORPHIQUES « HISTORIQUES » DE RAPPORT 2,5:1 A PISTES SONORES MAGNETIQUES (1953-1956)

1.2.1 LE *CINEMASCOPE* A 4 PISTES SONORES STEREOPHONIQUES MAGNETIQUES (1953-1956, USA) : PREMIER FORMAT LARGE EXPLOITE EN FRANCE (1953-1955)

Historiquement en France, le CinemaScope 2,55:1 a plutôt constitué un **format de projection pour diffuser des films de prestige (surtout américains)**, à partir de la sortie de *The Robe / La Tunique* (1953, D.P. Leon Shamroy) de Henry Koster le 3 décembre 1953 à Paris jusqu'à l'automne 1954 environ[81] ou définitivement en 1956, date de l'abandon de la formule à 4 pistes sonores magnétiques et rapport 2,55:1 en faveur de la copie hybride magnétique/optique dite « magotic » au rapport réduit à 2,35:1, mais, plus généralement, en faveur de la copie à 1 piste sonore optique au rapport 2,35:1 qui va se standardiser progressivement.

Le CinemaScope à pistes magnétiques au rapport 2,55:1 ne constitue pas vraiment, en France, un procédé utilisé à la prise de vues : **on ne dénombre en effet que 4 longs métrages français tournés dans ce format**. Il est cependant le fer de lance de la politique commerciale de la 20th Century-Fox sur le terrain de l'écran large.

Ce procédé consiste en une adaptation de l'objectif anamorphique Hypergonar du professeur Chrétien qui signe le 10 février 1953 un contrat avec Spyros Skouras, directeur de la 20th Century-Fox Corporation américaine. Les conditions d'exploitation des années 1950 et les exigences commerciales de la Fox en modifient 2 données essentielles :

- l'anamorphose ne doit résider que dans le sens de la largeur (pas de possibilité de vues panoramiques verticales comme dans la version initiale du procédé d'Henri Chrétien[82])
- le rapport initial de 2,66:1 va être amputé pour laisser place à une sonorisation élaborée sur le film.

L'influence déterminante d'Henri Chrétien et de son anamorphoseur *Hypergonar*

Nous ne détaillerons pas les différents brevets déposés par Henri (ou son cousin Georges) Chrétien avant 1953, ni l'histoire tumultueuse de l'émergence progressive de l'anamorphose au cinéma. Nous renvoyons aux récents travaux de Jean-Jacques Meusy et Françoise Le Guet Tully, présentés lors du Colloque international en Sorbonne « Le CinémaScope, ses origines et son héritage », les 13 et 14

[81] Selon une publicité de la 20th Century-Fox parue dans *La Technique cinématographique* en juillet 1954, le distributeur envisage de sortir des copies à 1 piste sonore optique de ses films pour les exploitants français dès sept. 1954 *cf. TC*, n° 145, juil. 1954.

[82] Le réalisateur Sergueï M. Eisenstein, dans « Le Carré dynamique » *in Close-up*, vol. 8, n° 1, mars 1931, pp. 3-16 & vol. 2, juin 1931, pp. 91-94, repris et traduit en français par Marianne Laroche & Jean-Paul Morel *in* Eisenstein, *Le Carré dynamique*, Paris, Nouvelles Ed. Séguier, 1995, coll. « Carré ciné », regrettera que cette possibilité ne soit pas envisagée dans les procédés de film large présentés à son époque aux USA (1929-1931).

décembre 2002[83] et publiés sous le titre « L'Histoire française du CinémaScope »[84]. Nous insiterons seulement sur les concepts-clés qui ont déterminé les caractéristiques techniques de l'objectif anamorphique, ainsi que sur les étapes décisives qui aboutiront au choix de l'Hypergonar Chrétien par la « Major » américaine, dans sa course à la concurrence sur le terrain de l'écran large en 1952-1953.

Aperçu historique des conceptions optiques de l'anamorphose à lentilles cylindriques : l'apport de Chrétien

La majorité des appareils anamorphotiques (ou anamorphiques) développés pour le cinéma se rapportent à **l'autorité fondatrice du Professeur Abbe et de la société allemande Carl Zeiss**[85] qui dépose un brevet en 1898 en France pour un « Système de lentille anamorphosique », par la suite commercialisé sous le nom de marque ***Anamorphot***[86]. C'est ainsi à cet objectif, dont il déposera même le nom de marque pour pouvoir l'utiliser dans sa publicité[87], que **J.-P. Mauclaire**, directeur de la société Distribution Internationale Cinématographique (DIC), fait référence quand il met au point son système anamorphique à lentilles cylindriques dénommé commercialement ***Cinépanoramic*** (juillet 1953[88]) qui deviendra ***Franscope*** en mars 1956 et constituera un sérieux concurrent pour le CinemaScope Chrétien-Fox. Comme l'indiquent H. Picard et Albert Arnulf[89], le **système de Zeiss** comporte **deux lentilles cylindriques à génératrices**[90] **croisées** perpendiculairement qui permettent d'obtenir une transformation de l'image photographique par déformation mais n'est pas corrigé des aberrations optiques ni ne permet de bénéficier d'une bonne luminosité : ce dispositif paraît donc difficilement utilisable pour la photographie « naturaliste ». Puis l'anglais **George Burch** propose, à partir de 1904, de corriger les aberrations du dispositif de Zeiss en disposant les lentilles cylindriques de façon à ce que leurs

---

[83] Organisé par l'UMR Institutions et Dynamiques Historiques de l'Economie (IDHE)-Université Paris I, l'Institut de Recherche sur le Cinéma et l'AudioVisuel (IRCAV)-Université Paris III, l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma (AFRHC) et le Cercle scientifique et technique Henri Chrétien de Nice.

[84] *In* Jean-Jacques Meusy (dir.), *Le CinémaScope entre art et industrie*, Paris, AFRHC, 2003, pp. 15-90.

[85] Pour **François Favre** (*Optique. Principes et Techniques. Cinéma et Vidéo*, Paris, Editions Dujarric & IF Diffusion, 1994, p. 255), ce sont les recherches du **Professeur Abbe** de l'Université de Iéna qui établissent la théorie générale des systèmes anamorphotiques, influençant inévitablement Henri Chrétien (*cf.* **Henri Chrétien**, « La Cinématographie panoramique par le procédé Hypergonar », *Bulletin de l'AFITEC*, n° 11, 1952, pp. 13-23). Abbe a contribué, par ailleurs, à la fondation du fabricant d'optique allemand Zeiss. *Cf.* également **H. Sidney Newcomer** (qui a travaillé en France dans les années 1920 et a rencontré Chrétien ; il sera commissionné par la Fox pour construire des anamorphoseurs en 1953) « The Anamorphoser Story » *in* Martin Quigley Jr. (ed.), *New Screen Techniques*, New-York, Quigley Publishing Co., 1953, pp. 195-199 & **Rudolph Kingslake**, « A History of Anamorphic Lenses », *International Projectionist*, mars 1957, pp. 27 et 35, Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « CinemaScope ».

[86] Brevet n° 276.756, déposé le 7 avr. 1898. *Cf.* J.-J. Meusy & F. Le Guet Tully, *art. cit.*, p. 18.

[87] « ANAMORPHOT. Marque pour désigner des objectifs et des appareils de prise de vue et de projection pour cinéma panoramique », déposée le 27 juin 1953, sous le n° 429.487 *in Bulletin de la propriété industrielle. 3ème partie : Marques de fabrique (et de commerce)*, t. LXXIII, Paris, INPI, 1953, n° 13.530, p. 2161.

[88] *Cf.* publi-reportages Cinépanoramic *in FF*, n° 470, 10 juil. 1953, pp. 4-5 & *FF*, n° 491, 4 déc. 1953, pp. 5-8.

[89] **H. Picard**, « Le Cinématographe panoramique et l'Hypergonar Chrétien », *TC*, nov. 1931, repris *in TC*, n° 130, mars 1953, pp. 63-65 & **Albert Arnulf**, « Henri Chrétien 1879-1956 », *Revue d'Optique théorique et instrumentale*, nos 8-9, août-sept. 1957, p. 373, Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « Chrétien » ; voir aussi *TC*, n° 131, avril 1953, p. 93.

[90] « *Les* ***génératrices*** *d'un cylindre sont des droites parallèles entre elles formant la surface du cylindre* » (*in* **Jacques Sabater**, « L'Optique de l'Hypergonar d'Henri Chrétien » *in* J.-J. Meusy (dir.) *Le CinémaScope entre art et industrie*, Paris, AFRHC, 2003, p. 186).

génératrices soient **toutes parallèles** (et non plus croisées)[91]. C'est ce « pré-objectif » qu'**Henri Chrétien** reprend mais qui ne permet pourtant plus d'obtenir des images réelles formées sur le plan du film, seulement des images virtuelles : il est donc **nécessaire de lui associer un objectif traditionnel (à lentilles sphériques dénommé, dans ce cas, « primaire »)**, afin de transformer l'image anamorphosée virtuelle en image réelle sur le film. Ainsi, les rayons lumineux traversent-ils encore plus de surfaces qu'il faut corriger ; de même, comme l'indiquent J.-J. Meusy & F. Le Guet Tully qui rapportent les propos d'Henri Bénard, « *la combinaison afocale à lentilles cylindriques parallèles de Burch ne permet que des* ***prises de vues de sujets situés à l'infini***. »[92] ; pour tout sujet situé en avant, le dispositif présentera des défauts se traduisant par une modification du taux d'anamorphose (généralement fixé à 2) et des problèmes de mise au point : l'ensemble des fabricants d'optiques anamorphiques pour le cinéma n'auront de cesse de trouver des solutions diverses pour corriger ce défaut inhérent au dispositif de base de Burch (Henri Chrétien le premier). Mais on peut reconnaître que, **grâce aux travaux de Burch puis de Chrétien, on passe de l'usage de l'anamorphose pour ses qualités de** déformation **de l'image à une utilisation plus rationnelle, en photo-cinématographie, de sa propriété fondamentale de** compression/décompression **des éléments photographiés**.

Henri Chrétien (1879-1956) : ses brevets et son héritage

Les brevets concernant l'anamorphose de ce scientifique polyvalent remontent à 1904, mais c'est à partir de **1927** que les brevets s'intéressent directement au cinéma, plus particulièrement dans des applications au cinéma en couleurs et au relief stéréoscopique. Le **brevet n° 638.542**[93] donne le **principe de l'anamorphoseur à lentilles cylindriques** dont les génératrices sont **parallèles**, ce qui constitue une condition nécessaire à la correction des aberrations optiques rendant viable l'exploitation de l'objectif en cinématographie.

L'influence décisive du *Napoléon* d'Abel Gance (1927)

Quatre mois plus tard, c'est la projection en triptyque du film ***Napoléon vu par Abel Gance*** à l'Opéra de Paris le **7 avril 1927** qui révèle à Henri Chrétien les possibilités offertes par l'anamorphose de l'image, en vue de **simplifier la méthode de tournage et de projection pour écran large**, à la différence du triptyque gancien qui nécessite la synchronisation de 3 caméras, puis de 3 projecteurs[94]. Ceci donnera lieu au dépôt d'un **nouveau brevet** par Georges Chrétien, **n° 644.254 (29 avril 1927)**[95], associant

---

[91] *Cf.* Albert Arnulf, *art. cit.*, p. 373 : la nouveauté du dispositif « *consistait dans l'utilisation de cylindres dont tous les axes étaient parallèles* ». *Cf.* aussi J.-J. Meusy & F. Le Guet Tully, *art. cit.*, p. 19 ; Jacques Sabater, *ibid.*

[92] J.-J. Meusy & F. Le Guet Tully, *art. cit.*, p. 19.

[93] Demandé le 9 déc. 1926 par Georges Chrétien (qui est le cousin d'Henri *cf.* à ce sujet J.-J. Meusy & F. Le Guet Tully, *art. cit.*, p. 24) : « Objectif multiple et procédé de cinématographie en couleurs et en relief au moyen de cet objectif ».

[94] Ce dont s'inspireront les créateurs du futur **Cinérama** à la fin des années 1940, puis du Kinopanorama soviétique. Sur le **triptyque** d'**Abel Gance** (qui n'est utilisé que partiellement dans le film) et son concept de la **Polyvision** *cf.* J.-J. Meusy, « La Polyvision, espoir oublié d'un cinéma nouveau », *1895*, n° 31, oct. 2000 & Valérie Peseux, « Abel Gance (1889-1981). L'innovation artistique et technique du *triptyque*, de la *perspective sonore* et de la *polyvision* », *Archives*, n° 87, avr. 2001.

[95] « Procédés et dispositifs pour la prise et pour la projection d'images photographiques ou cinématographiques panoramiques ou s'étendant en hauteur ».

l'anamorphoseur à un primaire, tout en présentant les possibilités d'**images multiples sur un écran en forme de croix grecque**[96]. Ainsi, tout comme pour Abel Gance, l'écran large pour Henri Chrétien, est d'abord conçu comme un écran multiple, pouvant combiner plusieurs images différentes (comme dans le triptyque) ou constituant des vues panoramiques aussi bien en largeur (comme le fait aussi Gance) qu'en hauteur, ce qui constitue une nouveauté. Ces diverses possibilités visuelles seront peu exploitées par le cinéma français dans les 25 années qui suivront et le Professeur Chrétien aura bien du mal à intéresser l'industrie cinématographique française aux possibilités de son invention, tout comme Abel Gance d'ailleurs avec le triptyque et la Polyvision, qui modernisera la formule sous la forme du **Magirama** (1956) ne donnant pas lieu toutefois à la production de longs métrages de fiction, à la différence du **Cinerama**[97]. Outre les ressorties modifiées ou remontées du ***Napoléon*** : une nouvelle sortie au **Studio 28**[98] en 1955 (avec les triptyques), une autre cofinancée par **Claude Lelouch** (*Bonaparte et la Révolution*) et projetée dans la salle parisienne du **Kinopanorama** en septembre 1971[99], puis diverses versions restaurées par Kevin Brownlow (dont une supervisée par Richard A. Harris et distribuée en 1981 par la société de Francis Ford Coppola, Zoetrope Studios, avec les triptyques quelque peu amputés et légèrement anamorphosés pour tenir sur un négatif 65 mm[100]), nous ne connaissons qu'un seul long métrage français de fiction (mêlant du reste des images documentaires) tourné à trois caméras : ***Des Christs par milliers*** (1969, **triple écran** NB et son stéréophonique, D.P. Alain Boisnard, Philippe Letouzey & Georges Pessis) **de Philippe Arthuys**, inspiré par l'oratorio de J. S. Bach *La Passion selon Saint-Matthieu*, avec Danièle Delorme et Jean Vilar. Mais le film n'est pas lié à Abel Gance et, faute de moyens financiers pour son exploitation générale en triple écran à partir de mai 1971, sera recomposé pour écran unique, à l'instar du *Napoléon*[101].

---

[96] L'intersection des branches de cette croix correspond au format de l'écran standard (au rapport 1,33:1). Les quatre branches partant dans les quatre directions opposées marquent les zones d'agrandissement possibles de l'image dans le sens vertical ou horizontal. Un jeu de rideaux d'écran doit permettre de masquer les parties qui ne sont pas sollicitées par l'agrandissement ponctuel et alternatif de l'image, *cf.* Fig. 1.3., page suivante.

[97] Sur le **Magirama** de Gance et son activité après l'arrivée du CinemaScope (en 1953) *cf.* Valérie Peseux, *La Projection grand spectacle, du Cinérama à l'Omnimax*, Paris, Editions Dujarric / CST, 2004, chap. 8, pp. 143-154.

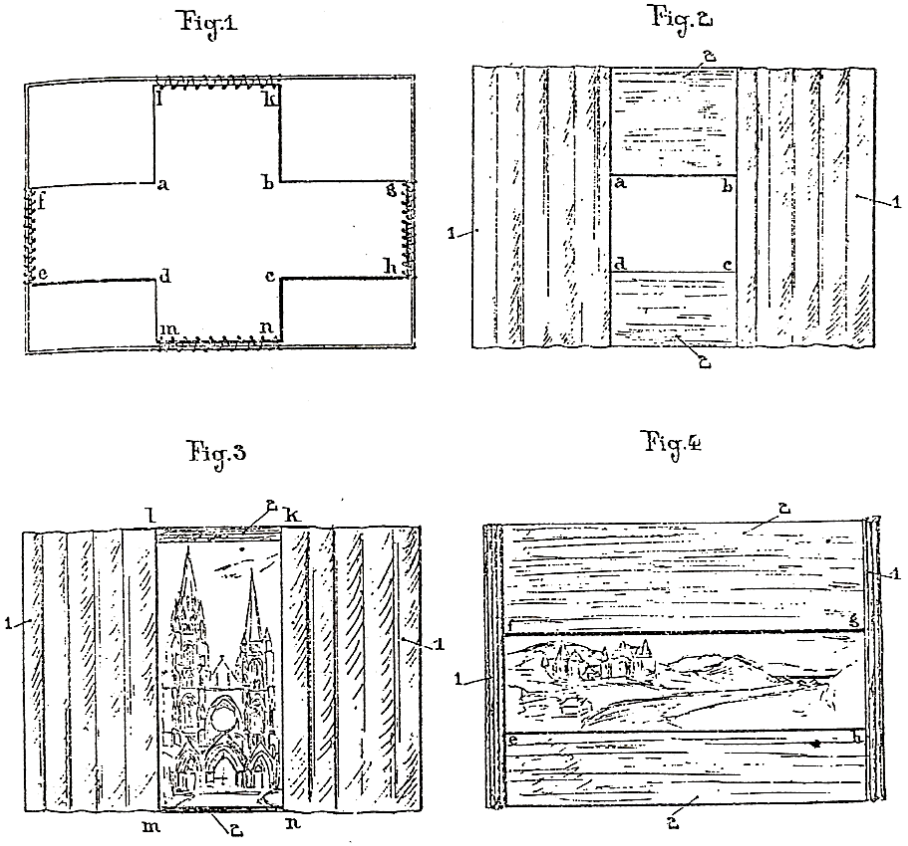
[98] Racheté par **J.-P. Mauclaire** (également patron de DIC-Cinépanoramic et du *Film français*) qui inaugure sa salle avec ce film.

[99] *Cf.* Yves Alion & Jean-Ollé Laprune, *Claude Lelouch mode d'emploi*, Calmann-Lévy, 2005, pp. 108-109. Notons d'abord que le **Kinopanorama** est ouvert en 1959 par le prolifique **J.-P. Mauclaire**, **figure décidément incontournable de l'histoire du format large en France** (*cf. infra*) et que **Claude Lelouch sera le réalisateur français le plus prolifique au format large** (avec 14 films larges réalisés de 1960 à 2000, *cf.* 2nde partie 3.1.3 & 3.2.4) avec Bernard Borderie (17 films de 1954 à 1968).

[100] Le générique de début du film mentionne : "70 mm Triptych optical negative : Zoetrope Images, Inc." *in Napoleon Abel Gance's Masterpiece*, copie VHS, MCA/Universal Home Video, USA, 1991.

[101] Le film est coproduit par l'Atelier 68, les Productions de la Guéville (Yves Robert, mari de D. Delorme) et par Madeleine Films (Gilbert de Goldschmidt) et les films de la Colombe ; il est distribué par Capital-Films au Cinéma 2000 (dans le pavillon Baltard, aux Halles de Paris) en triple écran à partir du 6 mai 1971, après 2 ans de production (*cf. TF*, n° 159, 15 avr. 1969 & n° 182, 15 mai 1971, p. 25). **L'Atelier 68** est un collectif de techniciens de l'image (créé par Philippe Arthuys) spécialisé dans les spectacles de cinéma total et de multi-écrans à destination des Expositions internationales (comme pour Osaka en 1970) et pour les spectacles promotionnels d'entreprises : en 1967, Elf a fait appel à l'Atelier 68 pour mettre au point un spectacle itinérant dans 22 villes françaises, sous chapiteau avec écran géant (5 projecteurs 16 et 35 mm + 2 projecteurs de diapositives) et son stéréophonique. *Cf.* Henriette Dujarric, « Atelier 68 une équipe au service du spectacle total », *TF*, n° 191, 15 mars-15 avr. 1972, p. 19 : 2 photos montrent l'installation, sur le circuit Paul Ricard au Castellet, d'un écran courbe de 40 m de base et d'un praticable servant de cabine de projection munie de 3 projecteurs 35 mm Cinemeccanica.

L'écran large selon le brevet n° 644.254 (29 avr. 1927) du Professeur Henri Chrétien :



<u>Figure 1.3. : diverses possibilités de réalisation de l'écran large avec l'objectif Hypergonar</u>
Source : 4 figures annexées au Brevet n° 644.254 (demandé le 27 avr. 1927 par Georges Chrétien), Paris, INPI

LEGENDE :
Fig. 1 : forme générale de l'écran large avec ses extensions (croix grecque)
Fig. 2 : taille et forme de l'écran standard 1,33:1 (muni de tous ses caches)
Fig. 3 : panorama vertical (caches ou rideaux de scène verticaux)
Fig. 4 : panorama horizontal (caches horizontaux)

Une filmographie française plutôt restreinte à quelques essais et courts métrages documentaires : une filiation (de 1927 aux années 1950)

On pourra noter quelques utilisations par le cinéma français du procédé Chrétien avant 1953[102], que ce dernier baptise « ***Hypergonar*** » pour la première fois lors d'une note à l'Académie des Sciences présentée par Louis Lumière le **30 mai 1927**[103], rendant compte officiellement des possibilités (ainsi que de la paternité) de l'Hypergonar, dont le nom de marque est déposé le 9 juin[104].

Quelques séquences (non retrouvées) de la production de prestige de Natan et Pathé Cinéma réalisée par Marc de Gastyne *La Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc* (1929), constituent la première utilisation de l'Hypergonar pour un film de fiction[105]. Il est important de remarquer qu'on trouve, dès cette époque, deux acteurs importants du développement ultérieur des films français au format large dans les années 1950 : la société **Pathé Cinéma**[106] qui coproduira, avec la société de Raymond Borderie (la CICC) le premier long métrage français exploité en **CinemaScope** 2,55:1 & Eastmancolor, ***Fortune Carrée*** de Bernard Borderie (photographié à partir du 29 septembre 1954 par le D.P. Nicolas Hayer et sorti à Paris le 16 mars 1955), avant même la coproduction distribuée par la Fox-Europa, *Oasis* d'Yves Allégret (D.P. Roger Hubert, sortie le 20 avril 1955). **Marc de Gastyne** constitue aussi une figure importante de l'émergence du format large en France à partir de 1954, puisque c'est lui qui réalise le premier long métrage français, prêt avant même le tournage de *Fortune Carrée*, vraisemblablement constitué de parties documentaires au format standard et de séquences fictionelles (nouvellement tournées en Egypte par de Gastyne et photographiées par Henri Decaë, à partir de mars 1954) avec les optiques concurrentes **Cinépanoramic** au format 2,55:1 et en Eastmancolor ; il est intitulé *La Vallée des pharaons* puis ***L'Or des Pharaons*** (1954), ne sortira jamais commercialement en France mais sera présenté au Festival de Venise le 6 septembre 1954 sans grand retentissement[107]. Mais il est fort probable que les producteurs du film, les frères Hakim (Paris Film Production) appuyés par la DIC et *Le Film français* de J.-P. Mauclaire, se soient souvenus de l'expérience de Marc de Gastyne avec la première vague des formats larges.

La deuxième contribution de l'Hypergonar au cinéma français est celle, plus connue, de **Claude Autant-Lara** pour le moyen métrage muet d'après une nouvelle de Jack London, ***Construire un feu***, filmé à partir de 1928 mais projeté fin 1930 seulement. Bien que les rapports entre Chrétien et le jeune Autant-Lara n'aient pas été au beau fixe, ce film correspond à une **synthèse** des idées « avant-gardistes »

---

[102] Sur l'histoire détaillée de cette filmographie, *cf.* l'article fondamental déjà cité de J.-J. Meusy et F. Le Guet Tully, 2003. Nous n'insisterons que sur les rapprochements ou filiations intéressant la période des années 1950.
[103] *Cf.* J.-J. Meusy & F. Le Guet Tully, *art. cit.*, p. 26.
[104] Ce nom combine le nom du grand angulaire de Goertz dénommé « Hypergone », issu des éléments grecs *hyper-* « supérieur, au-delà » et *-gone* « angle », au suffixe *-ar* conférant la dénomination caractéristique des objectifs (comme le Tessar ou le Baltar).
[105] Apparemment, l'Hypergonar aurait été utilisé sur un film de fiction entier (également tourné au format standard, seul format d'exploitation du film), *La Femme et le Rossignol* d'André Hugon (1931), mais aucune copie anamorphosée n'a été retrouvée *cf.* J.-J. Meusy & F. Le Guet Tully, *art. cit.*, pp. 45-46, 89.
[106] De plus, en 1930, la société Pathé deviendra l'actionnaire principal de la société du Professeur Chrétien destinée à l'exploitation de l'Hypergonar, la **STOP (ou Société Technique d'Optique et de Photographie)** constituée en **1927**.
[107] *Cf.* 2nde partie 2.1.2.

de Gance et de Chrétien **sur les possibilités nouvelles de narration qu'offre l'écran large ET multiple**. Autant-Lara utilise ainsi une large palette de trucages optiques permis par l'anamorphose, comme l'illustrent les photogrammes qui ont survécu au film[108] : anamorphose du champ horizontal, anamorphose verticale, essais d'images composites à 2 ou 3 plans différents obtenues par réduction anamorphique, tel un split screen ou permettant des jeux de symétrie inversée. Les tirages du film ont été réalisés par le collaborateur de Chrétien, **Georges Bonnerot** qui va avoir un rôle déterminant dans l'avènement des formats larges en France et en Italie à partir de 1954[109]. Mais la sortie du film (au Studio de Paris en décembre 1930) intervient à un moment où le cinéma sonore triomphe et éclipse, comme aux USA, l'écran large. **De ces diverses possibilités, la 20th Century-Fox qui commercialise l'Hypergonar sous la forme du « package » du CinemaScope à partir de 1953, n'en gardera qu'une seule : l'anamorphose d'un champ horizontal au taux fixe de 2**. Mais le **split screen** en scope sera utilisé ultérieurement par certains cinéastes, soit sous sa forme littéral[110], soit sous la forme indirecte du **montage interne** de l'image ou partition du champ large en différents centres d'intérêt[111]. L'échec de *Construire un feu* laissera un goût amer à Autant-Lara qui prendra la tête d'une campagne médiatique anti-Chrétien (et donc anti-américaine) à partir de 1953 : il ne peut en effet pas obtenir d'objectifs anamorphiques pour (être le premier réalisateur français à) tourner ses prochains films « en CinemaScope », notamment *Le Bon Dieu sans confession* puis *Le Blé en herbe*. Il n'abordera le format large que six ans plus tard, en avril 1959, avec le tournage des *Régates de San Francisco* en CinemaScope & Eastmancolor (D.P. Armand Thirard), produit par Raoul J. Lévy.

---

[108] *Cf.* J.-J. Meusy & F. Le Guet Tully, *art. cit.*, pp. 30-42.

[109] Nous y reviendrons *infra* ; son nom est attaché aux procédés français **Totalvision** et italiens **TotalScope**, puis indirectement, à **Technovision**, par l'intermédiaire d'**Henryk Chroscicki**. Il est également opérateur sur le court *Panoramas au fil de l'eau* (1937) de Jean Tédesco, *cf. infra*.

[110] Par exemple dans *La Bride sur le cou* (1960 CS NB, D.P. Robert Lefebvre) de Roger Vadim qui présente un montage simultané de 2 scènes de ménage en split screen (qui varie suivant l'importance du déplacement des personnages dans l'une ou l'autre scène (*cf.* DVD, 1h23'36''> & Fig. 1.4.a&b, page suivante) ; *cf.* exemple contemporain d'un split screen multiple et mobile réalisé par trucage numérique dans *Dobermann* (1996 S35 CLR, Jan Kounen, D.P. Michel Amathieu), Fig. 1.4.c, p. suiv.

[111] *Cf.* 2nde partie 5.4.3, esthétique du montage interne ou « *co-présence* » (Vincent Pinel).

Exemples de split-screen (mobile) dans l'image au format large :

Figures 1.4.a&b : photogrammes tirés de *La bride sur le cou* (1960 CS NB, Vadim, D.P. Lefebvre)

Figure 1.4.c : photogramme tiré *Dobermann* (1996, S35 CLR, Jan Kounen, D.P. Michel Amathieu)

L'Hypergonar sera dès lors, dans les années 1930, plutôt utilisé pour des **courts métrages documentaires (sonores)**, liés à des événements de la réalité contemporaine qu'ils visent à magnifier : anamorphoses horizontales et verticales pour le court *Une visite aux merveilles de l'Exposition coloniale internationale, Paris 1931* (D.P. Benoît, Pierre Levent, production Pathé-Natan), double anamorphose horizontale (au taux de 2,25) pour le court *Panoramas au fil de l'eau* de Jean Tédesco (D.P. Marcel Paulis, Georges Bonnerot), produit par la Compagnie Parisienne de Distribution Electrique (CPDE) pour le Palais de la lumière de l'Exposition internationale des Arts et des Techniques dans la Vie moderne de 1937 à Paris. Enfin, le *Lancement du Saint-Clair aux chantiers de La Ciotat* est un court métrage financé par les chantiers eux-mêmes et filmé en 1949. On voit bien comment ces derniers exemples constituent des documentaires ou des films de démonstration destinés à exploiter les caractéristiques spectaculaires du procédé sur écran large qui l'apparentent encore à une « attraction foraine » ou à une « exploitation spéciale », éloignée des préoccupations commerciales des producteurs de films de fiction. On peut néanmoins voir dans ces courts le potentiel (si ce n'est l'influence) de ces images sur les « travelogues » et autres documentaires qui vont initier la vogue de l'écran large dans les années 1950 : *This is Cinerama* (1952)[112], *Nouveaux Horizons* (1953) de Marcel Ichac, le court métrage de démonstration « officiel » du CinemaScope en France ou encore le succès populaire du documentaire de long métrage italien *Continente perduto / Continent perdu* (CinemaScope & Ferraniacolor) en France en décembre 1955. Quant au Cinépanoramic, la DIC présentera un film de démonstration en janvier et février 1954 qui montrera également des vues maritimes du port de Marseille et de la Côte d'Azur à Nice.

Une invention française tombée dans le domaine public qui a du mal à s'imposer (1947-1952)

A la fin des années 1940, les **brevets concernant l'application de l'Hypergonar sont tombés dans le domaine public**[113] mais Henri Chrétien réussit à affranchir sa société (la **STOP** ou Société Technique d'Optique et de Photographie créée en 1927) du contrôle de Pathé (actionnaire principal depuis 1930) en 1947, date à laquelle il devient l'actionnaire unique et entreprend de nouvelles démarches pour intéresser l'industrie cinématographique à l'Hypergonar aux USA[114] en France, mais celles-ci restent peu fructueuses. En **1947** notamment, on envisage d'équiper la **nouvelle salle du Palais du Festival à Cannes** d'un écran panoramique et du son à 3 pistes sur lequel pourrait être projeté un film de démonstration tourné en couleurs avec l'Hypergonar[115]. Mais la période de l'après-guerre n'est pas très favorable à la réalisation de projets culturels ambitieux : le festival est annulé pour 1948 et le nouveau Palais construit par l'architecte Maurice Gridaine ne sera finalement pas équipé d'écran panoramique

[112] Qui ne sortira à Paris qu'à partir de mai 1955 au théâtre de l'Empire sous le titre *Place au Cinérama*.
[113] Respectivement en 1942, 1945 et 1946 *cf.* J.-J. Meusy & F. Le Guet Tully, *art. cit.*, pp. 67, 69.
[114] Dans ce dernier pays, c'est par l'entremise de **Lorenzo del Riccio**, le concepteur du **Magnafilm** (film large de 56 mm) aux laboratoires de recherche de Paramount, qui démarche pour lui à Los Angeles, comme il l'avait déjà fait en 1930, lors de la première vague avortée des formats larges. Chrétien avait lui-même entrepris des démarches aux USA dès 1928, mais elles étaient restées vaines.
[115] Cette proposition émane d'André Gillet, directeur général de **Brockliss-Simplex** en France et futur installateur du CinemaScope, l'architecte Maurice Gridaine, **Jean Vivié** de la CST et **Jean Cordonnier**, ingénieur E.S.E.

lorsqu'il est inauguré pour le festival de 1949 et le film, pourtant tourné (il s'agit du court métrage documentaire *Lancement du Saint-Clair…* de 1949), ne pourra donc pas être projeté, malgré le **soutien de la Commission Supérieure Technique (CST)** du CNC, en particulier son président **Fred Orain** qui soutiendra longtemps l'innovation française dans le domaine des techniques nouvelles[116] et l'ingénieur **Jean Vivié**, son secrétaire général[117]. Ce dernier parvient néanmoins à faire inviter le Professeur Chrétien et son invention au **2ème Congrès international de technique cinématographique** à **Turin**, du 25 au 29 **septembre 1951** où est projeté un film de démonstration au « Théâtre Valentino » du Palais des Expositions, sur un écran de 12 mètres de base[118]. Ce même film sera de nouveau projeté lors d'une nouvelle conférence de Chrétien le 23 **novembre**, devant les membres de l'AFITEC à Paris[119]. Dans cette conférence, Henri Chrétien mentionne toujours sa conception de l'écran large et multiple en évoquant les possibilités d'images composites doubles ou triples ainsi que l'idée d'un **écran variable car, selon lui, « *l'abus du panorama tue l'effet panoramique* »** ; il préconise donc de réduire, pour certaines scènes qui s'y prêtent moins la largeur de l'écran en masquant, au tirage, les côtés de l'image non désirés. Cette notion picturale de format s'adaptant au sujet traité par certaines scènes, à l'image de la réduction du champ par **caches (horizontaux ou verticaux)** déjà présente **dans le cinéma muet**[120], sera réalisée, d'une autre façon, au moyen de rideaux-obturateurs placés devant l'objectif de la caméra par le cadreur Alain Douarinou, pour ***Lola Montès*** (1955 CinemaScope 2,55:1 & Technicolor, D.P. Christian Matras) de Max Ophuls qui était incommodé par un format aussi large pour certains plans[121]. Mais l'héritage direct de cette proposition de Chrétien apparaît plutôt dans deux expériences (uniques) réalisées par Jean Sacha et, dans une moindre mesure, Jacques Tati. Le réalisateur **Jean Sacha** cherchera à bénéficier d'un écran modulable pour son long métrage policier ***OSS 117 n'est pas mort*** (1956, D.P. Marcel Weiss) : « *nous avons donc tourné tous les petits décors avec caches (fixes, appliqués directement sur la pellicule* [apparemment au rapport 1,65:1]*), tous les grands décors et extérieurs en Scope* [avec les objectifs **DyaliScope** de la SATEC[122]], *ce qui, je crois, les met en valeur par opposition.* »[123].

---

[116] A ce sujet *cf.* Valérie Peseux, « L'avant-garde esthétique et technique de la CST, sous la présidence de Fred Orain, face aux techniques nouvelles (1944-1959), *La Lettre de la CST*, n° 77, sept. 2002 & Valérie Peseux, *La Projection à grand spectacle, op. cit.*, 2004, chap. 7, pp. 133-142.

[117] Ni d'ailleurs au festival suivant (en **1951**), alors que la CST y était toujours favorable, après avoir vu une projection du film au Rex (*cf.* J.-J. Meusy & F. Le Guet Tully, *art. cit.*, pp. 70-73).

[118] Ce film est conservé par la Cinémathèque française sous le titre *L'Hypergonar* et comprend une séquence maritime (un paquebot dans le port du Havre), une séquence filmée sur les Champs-Elysées, etc.

[119] L'Association Française des Ingénieurs et TEchniciens du Cinéma, dont Jean Vivié est le secrétaire *Cf. Bulletin de l'AFITEC*, n° 10, 1951, pp. 2-3 (1 photo) & n° 11, 1952, p. 1 : ce dernier numéro reproduit *in extenso* le texte de la conférence de 1951 : Henri Chrétien, « La Cinématographie panoramique par le procédé Hypergonar », pp. 13-23.

[120] *Cf.* par exemple et parmi tant d'autres 4 plans avec des caches (décorés) au format scope *in La Dixième symphonie* d'Abel Gance (1917) ou un cache panoramique qui focalise sur une table de banquet dans le *Casanova* d'Alexandre Volkoff (1927), ainsi qu'un autre exemple tiré du cinéma américain (*cf.* Fig. 1.5.a, page suivante) ; on se souvient également du cache en hauteur qui isole la tour d'assaut dans la partie babylonienne d'*Intolérance* (USA, 1916) de David W. Griffith (Fig. 1.5.b, p. suiv.).

[121] *Cf.* Alain Douarinou, *Un homme à la caméra*, Paris, Ed. France-Empire, 1989, pp. 117-118.

[122] Ou Société d'Application Technique et d'Exploitation Cinématographique dirigée par A. Landeau et qui deviendra l'un des clones anamorphiques français eclipsant le CinemaScope et le Cinépanoramic dès 1956.

[123] *In* Jean Sacha, « L'alliance des différents formats d'images », *TC, Bulletin du Festival international du Film 1957*, n° 3, Cannes [mai] 1957, p. 7.

Les caches à la prise de vues dans le cinéma muet visant à réduire le format 1,33:1 et focaliser l'attention du spectateur :

Figure 1.5.a : cache horizontal dans *Merry-go-round / Chevaux de bois* (US 1923, Rupert Julian & Erich von Stroheim), photogramme tiré du DVD, Image Entertainment (US), 2003

Figure 1.5.b : cache vertical dans *Intolerance / Intolérance* (US 1916, D. W. Griffith), photogramme tiré du DVD, Image Entertainment (US), s. d.

Quant à **Jacques Tati**, pour ***Playtime*** (1964-1967) filmé par les chefs-opérateurs Jean Badal & Andréas Winding, il décide de restreindre le champ du film **65 mm** (au rapport projeté non anamorphosé de 2,20:1) en appliquant également des caches verticaux de chaque côté de l'image à la prise de vues, afin d'obtenir un rapport final panoramique réduit à **1,85:1**[124], seulement cette technique est utilisée non pas ponctuellement mais sur l'ensemble du film.

La course à l'invention et le Contrat Fox-Chrétien : prédilections commerciales et américanophobie (1952-1953)

A partir du **second semestre 1952**, les archives Chrétien[125] témoignent d'une intense activité autour de l'Hypergonar, face au succès du **Cinerama**, triomphalement projeté à partir du 30 septembre 1952 au Broadway Theatre de New-York. Ainsi, l'Hypergonar (parmi d'autres procédés) devient-il l'objet de diverses convoitises internationales de la part, successivement, de **représentants soviétiques** (projection privée au Rex le 4 août 1952), de la société britannique **Rank Organisation** (projections de démonstration au Rex les 16 octobre et 20 novembre) qui prend une option sur l'Hypergonar jusqu'au 31 décembre ; mais les conditions de la Rank (du 15 décembre, qui souhaite encore tester l'objectif avant de l'exploiter et lui adjoindre un écran courbe) ne sont pas acceptées par Chrétien qui a, entre-temps[126], été contacté par les américains de la **20th Century-Fox**. Une première projection de démonstration est réalisée au Rex le 19 décembre, avant la signature d'un premier contrat (non définitif) entre la Fox et Chrétien le 12 janvier 1953. **L'accord définitif** ne sera signé que le **10 février 1953**, ce qui explique que le Professeur ait été encore démarché en janvier et février par d'autres Studios américains (**Warner Bros.**, **Universal** et **Columbia**) ; les producteurs français **Gaumont** et **Ray Ventura** se montrent aussi intéressés, mais il est trop tard[127].

Le **contrat Fox-Chrétien**, conclu pour une durée de 10 ans, prévoit pour la compagnie américaine :

- la commande de 500 Hypergonars (de prise de vues ou de projection)[128] fournis progressivement par la STOP, d'août à décembre 1953
- l'acquisition des droits de fabrication des objectifs dans le monde entier (sauf en France et Union française), ainsi que la communication par le Professeur Chrétien et la STOP de tout document ou renseignement relatif à cette fabrication

---

[124] *Cf.* schéma manuscrit reproduit *in* Stéphane Goudet, *Playtime*, Paris, Ed. des Cahiers du cinéma, 2002, p. 44 ; *cf.* photogrammes du film restaurés en mars 2001 par le laboratoire Gulliver et la société Mikros Image *in La Lettre de l'AFC*, n° 110, mai 2002, www.afcinema.com & 2nde partie, Fig. 2.75.a>i & Fig. 2.75.j, vol. 2.
[125] Analysées par J.-J. Meusy & F. Le Guet Tully, *art. cit.*, 2003, pp. 74-79.
[126] Le directeur technique de la 20th Century-Fox, **Earl I. Sponable**, rencontre une première fois Chrétien le 1er décembre 1952 *cf. id.* & Stephen Huntley, "Sponable's CinemaScope", *Film History*, vol. 5, 1993, pp. 298-320.
[127] **Gaumont** ne s'intéressera de nouveau que bien tardivement au format large, puisque son premier film au format anamorphique date de 1959, filmé en Franscope (société Cinépanoramic-DIC) & Eastmancolor, avec *La Jument verte* (D.P. Jacques Natteau) de Claude Autant-Lara et son premier film en CinemaScope & EC, *Le Masque de fer* (D.P. Pierre Petit) d'Henri Decoin date de l'année suivante. En revanche, **Ray Ventura** et sa société **Hoche** produira dès 1956 en CinemaScope & EC la comédie policière *L'Homme et l'enfant* (D.P. Nicolas Hayer) de Raoul André, avec Eddie Constantine et Juliette Gréco, qui se classera au 22ème rang des exclusivités parisiennes.
[128] Parmi lesquels 4 Hypergonars de prise de vues et 4 Hypergonars de projection fournis rapidement, dont 2 Hypergonars de prise de vues d'ici à 2 jours après la date de signature du contrat.

- l'acquisition des droits de commercialisation des objectifs pour le monde entier (y compris la France)
- la collaboration exclusive du Professeur à l'amélioration des objectifs pour 10 ans.

En contre-partie, le Professeur Chrétien se voit garantir :

- la somme de 300 $ pour chacun des 500 Hypergonars fournis
- les droits exclusifs de fabrication des objectifs pour la France et l'Union française
- la redevance de 1 $ par Hypergonar fabriqué et vendu partout ailleurs dans le monde
- la somme de 500 $ par mois sur 3 ans, puis de 250 $ par mois pour 7 ans, en rétribution de sa collaboration à l'amélioration des optiques.

Par ce contrat, on constate combien le Professeur tire un parti financièrement avantageux de ses (quelques) atouts, compte tenu du fait que ses brevets de l'Hypergonar intéressant la Fox sont expirés depuis quelques années déjà ; il s'assure aussi, apparemment, le contrôle du procédé sur le marché national ; or, l'on verra après combien ce monopole va être de courte durée. La Fox, en contre-partie, signe un accord apparemment juteux dont le **principal avantage économique est le facteur temps**, puisque, non seulement elle acquiert les seuls objectifs capables d'être immédiatement utilisés (elle entend commencer le tournage de ses films avec l'Hypergonar avant la production d'optiques en série, afin de distancer ses concurrents, car les brevets sont disponibles pour la copie) ; mais surtout, elle s'assure le monopole du futur marché mondial en signant des contrats avec les principaux fabricants d'optiques mondiaux qui vont construire des anamorphoseurs à partir des brevets expirés de Chrétien[129] et va ainsi contraindre les autres producteurs, les installateurs et les exploitants à acheter des **licences d'utilisation** du matériel et du **nom de marque CinemaScope**[130]. Ce dernier est adopté par la Fox le 29 janvier 1953, date à laquelle on décide d'entreprendre le premier film, *The Robe / La Tunique* de Henry Koster, un péplum d'après un best-seller dont le tournage avait déjà commencé. La marque de commerce **CINEMASCOPE**, en majuscules sans accent aigu, et son **logotype** mettant en relief le C et S sont déposés au greffe du tribunal de commerce de Paris le 2 juillet 1953 par la Fox[131] ; malgré ce dépôt officiel de la marque qui sera rappelé occasionnellement[132], elle deviendra bien vite un nom commun (abrégé en « scope » ou « Scope ») pour désigner les procédés anamorphique au taux de 2, voire tous les procédés larges.

Nous ne reviendrons pas sur les détails de la **polémique anti-américaine** qui s'enfle en France à partir de la publication du contrat Fox-Chrétien et que vont attiser la **Fédération Nationale du Spectacle**

---

[129] En particulier les américains Bausch & Lomb, Harry S. Newcomer, l'allemand Zeiss Opton (*cf. infra* & Stephen Huntley, *id.*), ainsi que l'anglais Taylor, Taylor & Hobson *cf.* John Belton, "Chrétien, Fox and Franco-american Relations" *in* J.-J. Meusy (dir.), *Le CinémaScope entre art et industrie, op. cit.*, p. 99, n. 18.

[130] *Cf.* John Belton, *Widescreen Cinema, op. cit.*, p. 122.

[131] « Marque pour désigner des films cinématographiques sonores et les appareils pour la prise et la projection de films », sous le n° 61.694, déposée par Twentieth Century-Fox Film Corporation 444, West 56th Street, New-York, USA *in Bulletin officiel de la propriété industrielle. 3ème partie : Marques de Fabrique (et de Commerce)*, t. LXXIII, Paris, INPI, 1953, p. 2230, n° 14.058. On remarquera que le logo déposé (avec effet de relief accompagnant les lettres et provenant de l'angle inférieur droit) correspond au logo américain que nous appellerons « logo CS 1 » (*cf.* 2nde partie 4.2.1 & Fig. 2.19.a).

[132] *Cf.* encadré *in FF*, n° 558, 25 fév. 1955, p. 9.

(proche du syndicat CGT) et le réalisateur **Claude Autant-Lara**, également président du Syndicat des Techniciens, qui ne réussira pas à obtenir de la société **Pathé-Cinéma** le prêt d'un Hypergonar de prise de vues prétendument en sa possession[133]. La société de production est certainement plus qu'embarrassée de n'avoir pas su exploiter cette invention quand elle était encore actionnaire principal de la STOP (jusqu'en 1947), **mais le climat économique de l'après-guerre en France n'était guère favorable** (comme on a pu le voir à propos de la reprise hésitante du Festival de Cannes) **et l'industrie cinématographique française, à la différence de la situation aux Etats-Unis, n'était que peu menacée par le développement embryonnaire de la télévision**[134]. Dans ce climat, le Professeur Chrétien était ainsi perçu comme celui qui a vendu une invention française aux américains, en faisant passer son intérêt personnel avant l'intérêt national ; ce dernier s'en défend en rappelant ses vains efforts pour intéresser depuis 25 ans l'industrie cinématographique française (y compris Pathé) à l'Hypergonar. Et la polémique se transforme en lamentation qui devient leitmotiv : celui du génie français incompris dans son propre pays (dont se réclame **Abel Gance** qui intervient également publiquement à ce moment en rappelant le sort de ses propres inventions ignorées[135]), celui de la **lenteur** et de l'**attentisme** des français face à l'entreprenariat pragmatique et efficace des américains : on retrouvera cette même **frilosité** lors de la transformation et de l'équipement des infrastructures françaises pour les « techniques nouvelles » : les salles se transforment lentement au CinemaScope ; le son stéréophonique magnétique n'est utilisé que sur 5 productions anamorphiques ; l'usine Technicolor de Joinville est concurrencée par celle de Rome et ferme très vite ses portes (1955-1958) ; le Cinerama n'est projeté qu'en 1955 ; le procédé VistaVision ne concerne qu'un seul film français de 1956 et le 70 mm n'est utilisé qu'à partir de 1960[136].

Mais il est vrai qu'en 1953, Chrétien est lié par contrat à la 20th Century-Fox. Néanmoins, sur l'insistance du professeur[137], les américains acceptent que la sortie du premier film américain en CinemaScope à Paris soit accompagnée par celle d'un film français inédit choisi par Chrétien et qui constituerait une présentation officielle du procédé, puis que le Rex soit la pemière salle équipée[138] ; en revanche, aucune projection précédant la sortie officielle du film américain n'est autorisée par la Fox ; en

---

[133] *Cf.* J.-J. Meusy & F. Le Guet Tully, *art. cit.*, 2003, pp. 79-85.

[134] Le **nombre de récepteurs de télévision** passe de 24.000 en 1952 à 40.000 (1953), 87.000 (1954), puis 125.000 (1955), 341.000 (1956), 442.000 (1957) et 988.000 (1959) : le nombre reste faible, même si le taux de pénétration est loin d'être négligeable ; en décembre **1956**, seulement **55 % du territoire national est couvert** ; à cette date on remarquera que 57 % des acheteurs de récepteurs appartiennent à la couche populaire de la population, ce qui renforce l'idée que la **baisse de la fréquentation du cinéma** lié à l'achat de téléviseurs concerne plutôt les couches les moins intellectuelles des français et que la composition sociologique du public de cinéma va changer, comme aux USA du reste depuis le début de la décennie : moins de spectateurs, mais plus exigeants, plus cinéphiles. **Ce sont plutôt les années 1960 qui voient l'implantation durable de la TV en France** avec 6 millions de récepteurs en 1965 et 9,3 millions en 1969 ainsi que la création de la 2ème chaîne en 1964 (source : *Informations CNC*, « spécial 40 ans de cinéma français », n° 211, déc. 1986).

[135] *Cf. TC*, n° 136, oct. 1953, p. 231 ; *TF*, n° 7, juin 1955, p. 25 ; *FF*, n° 574, 10 juin 1955, p. 20.

[136] 1er film américain en Todd-AO (70 mm) : *Oklahoma !* de Fred Zinnemann (1955, D.P. Robert Surtees).

[137] Dans une lettre datée du 5 mars 1953, citée par John Belton, "Chrétien, Fox and Franco-american Relations" *in* J.-J. Meusy (dir.), *Le CinémaScope entre art et industrie, op. cit.*, pp. 100-101.

[138] Puis qu'au moins une salle dans chaque grande ville française soit installée avec l'écran courbe et le son stéréophonique. L'installateur suggéré est Brockliss-Simplex avec lequel Chrétien a déjà travaillé. Mais ce plan d'équipement sera beaucoup plus lent à mettre en place dans la réalité. *Cf.* publicité Brockliss-Simplex *in FF*, nos 500-501, hiver 1954, p. 119, reproduite en Fig. 1.6., vol. 2.

particulier, le studio s'oppose à la volonté du Professeur de représenter au **Festival de Cannes, en avril 1953**, le court métrage de 1949 (*Lancement du Saint-Clair…*) en la possession des chantiers navals de La Ciotat[139]. Il faudra donc attendre les 3 et 4 **décembre 1953** pour découvrir le court métrage documentaire ***Nouveaux Horizons*** de Marcel Ichac, coproduit par la STOP et les Films Marcel Ichac, projeté en avant-première de *The Robe / La Tunique* au Rex[140]. Cette sortie à Paris est décalée par rapport à la première européenne du péplum à Londres (le 19 novembre), car la sonorisation stéréophonique magnétique du court métrage français a dû être réalisée aux USA, faute d'équipements en France.

Ainsi, peut-on clairement se rendre compte, par la genèse du CinemaScope en France que, tant pour les causes de son développement que pour son lancement commercial effectif, **l'émergence du CinemaScope (et du format large) en France en 1953, relève plus d'une problématique américaine que française**, malgré l'ancienneté et la paternité nationale de l'invention.

Le CinemaScope est donc un procédé américain commercialisé en 1953 et conçu à partir de brevets français (et expirés) datant de plus de 25 ans[141].

La STOP, le fabricant historique vite dépassé sur le territoire national

La Société Technique d'Optique et de Photographie a également 26 ans d'exitence : elle a été créée par Henri Chrétien et d'autres collaborateurs en novembre 1927 afin de « *lui permettre de développer ses travaux et de traiter avec l'industrie cinématographique.* »[142]. Nous avons vu en quoi la société a été liée à Pathé depuis 1930, puis comment le Professeur Chrétien choisit de promouvoir seul son Hypergonar à partir de 1947, date à laquelle il redevient l'actionnaire unique[143]. Comme les autres fabricants d'anamorphoseurs français, la **STOP** apparaît à bien des égards comme une **petite structure à l'organisation familiale ou amicale**[144] **et au rendement plutôt artisanal**. Il faut dire que **l'atelier de la STOP d'abord situé à Saint-Cloud**[145] a subi de graves dommages durant l'occupation allemande. Après la guerre, le professeur a installé son atelier dans les locaux de la SOC, toujours à Saint-Cloud[146]. Mais les termes du contrat Fox-Chrétien du 10 février 1953 l'obligent à réorganiser un atelier digne de ce nom qui puisse fournir des Hypergonars en grande série. Plutôt que de restructurer l'atelier de Saint-Cloud,

---

[139] *Cf.* Lettre de Suzanne Royer, secrétaire de Chrétien, datée du 8 mars 1953 *in* John Belton, *art.cit.*, p. 101-102.
[140] *Cf.* affiche de la sortie reproduite dans *Le Figaro* du 4 déc. 1953, 2nde partie, Fig. 2.19.b.

[141] En effet, les départements de recherche des divers studios américains ont privilégié la recherche documentaire sur les expérimentations passées plutôt que l'innovation : les ingénieurs de la Fox ont eu connaissance de l'Hypergonar Chrétien à partir d'articles du *Journal of the Society of Motion Picture Engineers* de décembre 1932 et mai 1939 (Belton, *op. cit.*, p. 268, n. 41).
[142] J.-J. Meusy & F. Le Guet Tully, *art. cit.*, p. 31.
[143] Sur l'histoire détaillée de la STOP *cf.* J.-J. Meusy & F. Le Guet Tully, *art. cit.*, pp. 29-87.
[144] En avril 1928, un ancien collègue de Chrétien de la Société du Film en couleurs Keller-Dorian, l'a rejoint à la STOP : il s'agit de **Georges Bonnerot** qui néanmoins quittera la société rencontrant de graves problèmes financiers, en 1937 et qui, dès 1954, construira ses propres anamorphoseurs sous le nom de marque **Totalvision** (*cf. infra*, 1.3.5).
[145] Atelier-laboratoire : 16 rue Pigache. Le domicile du Professeur Chrétien, quand il est à Saint-Cloud, est situé 23 rue Preschez, mais il réside souvent dans sa villa de Nice « Le Paradou » qui contient aussi un atelier rudimentaire.
[146] Au 44 rue Tahère, Saint-Cloud. La **Société d'Optique appliquée à la Circulation** (dont Robert Alkan et H. chrétien étaient actionnaires majoritaires) avait été constituée en déc. 1928 par Alexandre de Bierdermann et a fabriqué, de 1935 à 1939, les miroirs cylindriques utilisés dans les Périscopes à Pupille Linéaire (PPL), autre **application de l'anamorphose mais à des fins militaires** (*cf.* Meusy & Le Guet Tully, *art. cit.*, p. 37, n. 153).

Chrétien s'installe dans d'**autres locaux à Levallois**, non loin de là[147]. De même, le professeur dépose, le 23 mai 1953, un **nouveau brevet** concernant l'amélioration de l'Hypergonar par l'adjonction d'un groupe de lentilles sphériques antérieur[148]. Nous ne savons pas si cette amélioration a été effectivement adoptée dans la construction des nouveaux Hypergonars qui sont utilisés sur *Nouveaux Horizons* et qui commencent à être livrés aux USA. Elle témoigne néanmoins d'une solution optique qui enferme la partie anamorphique entre deux éléments sphériques, anticipant sur les montages récents, comme celui de l'objectif **Hawk** du fabricant allemand Vantage qui sera utilisé en France à partir de 1996.

D'après le contrat de février 1953, les objectifs Hypergonars sont fabriqués pour la France (l'Union française et les pays de la zone franc) exclusivement par la STOP[149] ; pour le reste du monde, c'est la Fox qui a la licence de les faire fabriquer. Il semble pourtant bien que, même pour la France, la fabrication quelque peu « artisanale » des ateliers de la STOP soit vite dépassée par la demande croissante de la part de la profession. En près de deux ans, du 10 novembre 1953[150] au 1er octobre 1955, la STOP produira, dans ses ateliers, quelques 2000 Hypergonars, qui sont loin toutefois de couvrir les besoins nationaux. Après la commande contractuelle des 500 Hypergonars pour la Fox américaine, sa filiale française, la Fox-Europa dépose, en mai 1954, une commande identique pour laquelle la STOP sera contrainte d'autoriser l'importation de 100 Hypergonars fabriqués hors de France[151]. Il apparaît aussi, dans une publicité de 1956 (année de la mort du Professeur Chrétien) pour la caméra Super-Parvo-Color des Etablissements André Debrie adaptée au tournage anamorphique, que les objectifs CinemaScope utilisés en France ont été également fabriqués par l'américain **Bausch & Lomb**[152]. Par ailleurs, la STOP s'associera, pour la fabrication des optiques CinemaScope pour le format substandard 16 mm, aux Etablissements **Benoist-Berthiot** à partir de la fin de l'année 1955[153].

---

[147] Les bureaux et ateliers sont situés 6 boulevard Bineau, Levallois-Perret (Seine), tél. PER. 32-63 (*cf.* 1 photo dans un encart publicitaire de la STOP *in EC*, n° 150, 20 juil. 1955, pp. 603-606, reproduit en Fig. 1.7., vol. 2) ; le siège social de la STOP est maintenu à l'adresse niçoise de Chrétien (98 bd de l'Observatoire, Nice). Après la mort du professeur Chrétien en 1956, l'adresse de Levallois-Perret devient également le siège administratif de la société qui est doté d'un nouveau numéro de téléphone : PEReire 95-30 *cf.* publicité *in TC*, n° 172, jan. 1957. Numéro d'inscription au Registre du commerce de la Seine : 56 B 6081.

[148] Brevet n° 1.082.780 « Objectif anamorphoseur pour prises de vues cinématographiques », déposé le 23 mai 1953 à Paris. Il désigne : « *un objectif anamorphoseur* […] *et corrigé, simultanément de l'astigmatisme pour les deux surfaces focales, tangentielle et sagittale, la surface anastigmatique de l'ensemble pouvant être optiquement conjuguée à telle distance de l'objet désirée au moyen du déplacement (grâce à une rampe hélicoïdale, ou tout autre moyen) de la lentille frontale de la combinaison.* ». Les deux lentilles frontales sphériques portent à 7 le nombre total de lentilles de l'Hypergonar de prises de vues (au lieu de 5 dans le brevet antérieur) et permettraient donc une meilleure correction.

[149] Ainsi voit-on figurer sur l'affiche française du 1er film exploité en CinemaScope, *La Tunique*, en décembre 1953 la mention « *Procédé Henri Chrétien* » sous l'immense logo CinemaScope *cf. Le Figaro* du 4 déc. 1953 *in* Cinémathèque française, Collection des appareils, Dossier « Cinémascope » ; *cf.* Fig. 2.19.b, 2nde partie.

[150] Date de la livraison des premiers Hypergonars fabriqués en France pour le marché national. *Cf.* G. Turquan, « 2000 Hypergonars Chrétien », *CF*, n° 1638, 15 oct. 1955, p. I-II. *Cf.* publicités STOP, Fig. 1.8. + 2.22., vol. 2 & Fig. 2.23., 2nde partie.

[151] *In* Archives Chrétien *cf.* Meusy & Le Guet Tully, *art. cit.*, p. 79, n. 216. Une autre commande de 250 objectifs sera passée par la Fox-Europa en mars 1955.

[152] La publicité (*in FF*, nos 621-622, printemps 1956, pp. 84-85, *cf.* Fig. 1.9., p. suiv.) précise que la caméra est équipée pour les objectifs anamorphoseurs **CinemaScope** (Bausch & Lomb), **DyaliScope** (SATEC) et **Franscope** (Cinépanoramic).

[153] Annoncé dès déc. 1955 (*cf. TC*, n° 160, p. 516), le CinemaScope 16 mm est lancé commercialement au cours de l'année 1956 ; *cf.* publicité *in TC*, n° 219, avr. 1961, p. 138 ; par ailleurs, la STOP a conçu des versions du CinemaScope pour les **autres formats substandard 9,5 mm et 8 mm** dès 1957 (publicité *in TC*, n° 178, juil. 1957).

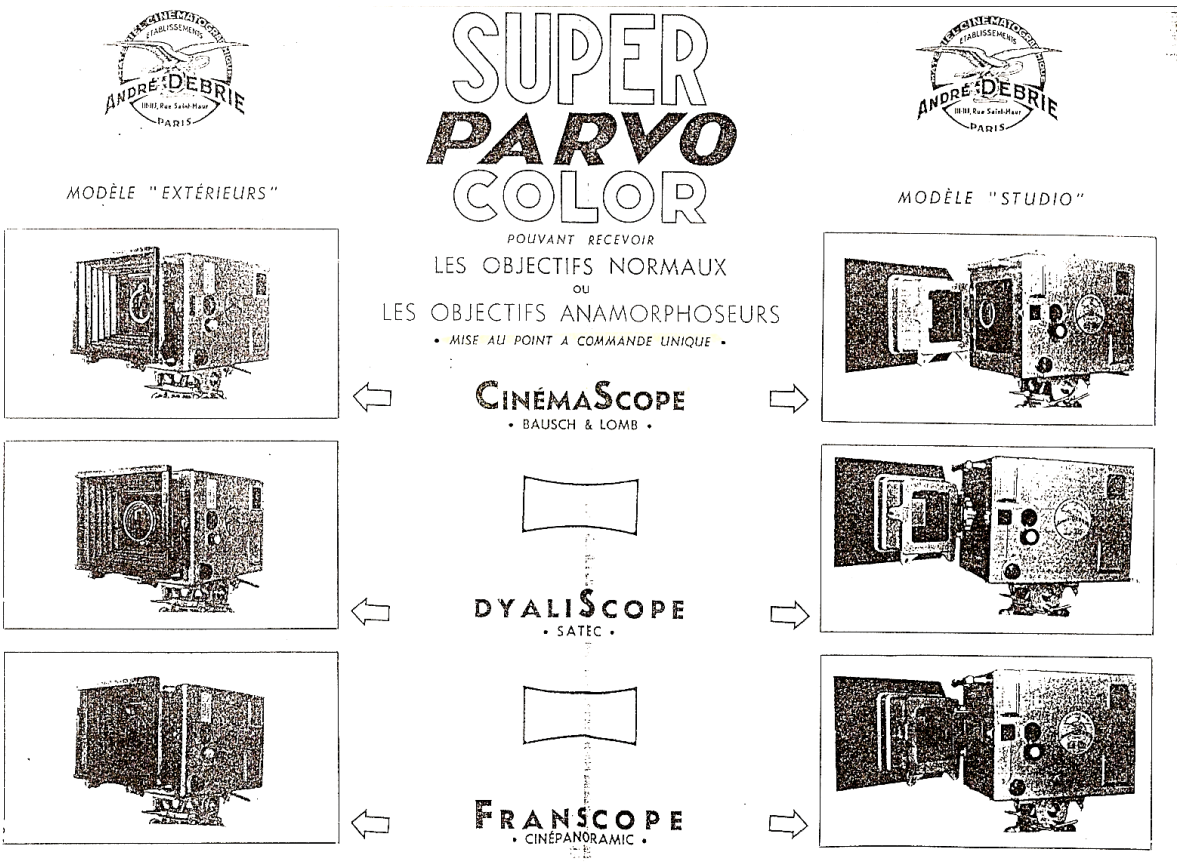


Figure 1.9. : publicité des Etablissements André Debrie pour la caméra Super Parvo Color adaptée pour les différents systèmes anamorphiques, avril 1956

Source : *Le Film français*, n°s 621-622, printemps 1956, pp. 84-85

La STOP (comme la Fox américaine) va profiter de son avance et de la maîtrise de son savoir-faire et de ses techniques de construction pour dominer le marché français, tant sur le plan de la production que de l'exploitation. **Mais l'hégémonie du CinemaScope de la STOP en France sera de courte durée** : la polémique anti-américaine de 1953 favorisera finalement l'émergence, puis le succès durable d'autres fabricants français d'optiques anamorphiques.

La production française en CinemaScope très tôt distancée

A la différence du marché nord-américain qui voit le monopole du CinemaScope Fox durer de 1953 à 1958, date d'apparition du premier concurrent sérieux (l'objectif anamorphique de prise de vues Auto-Panatar de Panavision, soutenu par la MGM), **le marché français voit la concurrence s'affirmer dès la première année de production française en CinemaScope**. Annoncés dès juin 1953, les anamorphoseurs de prise de vues **Cinépanoramic** (conçus par la DIC de J.-P. Mauclaire, *cf. infra*, 1.2.2), sont utilisés sur le tout premier tournage anamorphique français en mars 1954 avec *La Vallée des Pharaons* de Marc de Gastyne (mais il reste inédit en salles). Néanmoins, les objectifs Cinépanoramic réapparaissent dès le 3ème long métrage exploité en France, en août 1955, (*Mademoiselle de Paris* de Walter Kapps, D.P. Armand Thirard), sorti après les deux premiers films français en CinemaScope (*Fortune carrée* et *Oasis*) du printemps 1955. **Finalement, le CinemaScope ne dominera le marché français de la production au format large que pour la seule année 1954** (la sortie des films a lieu l'année suivante) ; dès l'année de production 1955, **Cinépanoramic** dépasse, en nombre de films, CinemaScope (6 contre 5). Puis, dès 1956, c'est le monobloc anamorphique de la SATEC, sous la marque **DyaliScope**, qui domine le marché de la production large française pendant 6 ans, avant d'être lui-même supplanté par le **Franscope Suprématic** (commercialisé par Mauclaire) à partir de 1962 (*cf. infra*, respectivement 1.3.4 & 1.3.3).

L'équipement des salles françaises (primauté du CinemaScope de 1953 à 1957)

En ce qui concerne les anamorphoseurs de projection, la STOP s'implante un peu plus durablement et domine le marché français, assez lent à se transformer[154], de décembre 1953 à l'automne 1957 qui voit les objectifs de projection DyaliScope dépasser la marque historique de Chrétien (décédé en 1956) en nombre de salles françaises équipées pour la projection anamorphique : ainsi, en **février 1957**, 1630 salles sur les 2450 transformées pour le scope sont équipées par la STOP, soit **55 %** (ce qui ne constitue pas un chiffre considérable)[155]. Un an plus tard, en **avril 1958**, la proportion s'inverse à la faveur du **DyaliScope** qui équipe 2500 salles sur 4500 transformées (soit également **55 %**), date à laquelle le parc français de salles est adapté au scope à hauteur de 79 %[156]. Or, ce pourcentage était

[154] Selon les informations communiquées par la STOP elle-même : décembre 1953 : 2 salles (Rex et Normandie à Paris), déc. 1954 : 401 salles ; déc. 1955 : 1162 *in EC*, n° 157 = *TC*, n° 159, nov. 1955.
[155] *Cf. TC. Bulletin du Festival international du film 1957*, n° 1, [avr. 1957], p. 6. Mais ces données, issues de documents publicitaires parus dans la presse corporative, doivent être nuancées, puisque, d'après les chiffres donnés par la STOP, il resterait, à cette date, 2450-1630 = 820 salles équipées par la concurrence, alors qu'à la même époque Dyaliscope prétend équiper 1500 salles (*in TC*, n° 172, jan. 1957, p. 36) ! A moins que le chiffre de DyaliScope concerne l'ensemble de son parc de salles, au niveau mondial ou européen (?).
[156] *Cf.* publicité DyaliScope *in TC*, n° 186, avr. 1958.

presque atteint, au niveau mondial, dès décembre 1955, c'est-à-dire près de 2 ans ½ plus tôt (30.215 salles converties en 2 ans d'exploitation du CinemaScope)[157] : **la France se convertit donc bien lentement au CinemaScope**.

Version initiale du CinemaScope au rapport 2,66:1 et film sonore stéréophonique séparé à pistes magnétiques : une adaptation hâtive d'une invention française ancienne pour les premières démonstrations (fin 1952-automne 1953)

Annoncée en France immédiatement après les accords définitifs Fox-Chrétien du 10 février 1953, c'est lors d'une **conférence de presse à Paris de Spyros P. Skouras**, à l'hôtel Lancaster le **13 février** qu'est révélée la conception du **CinemaScope** selon la 20th Century-Fox : une **association de 3 éléments essentiels** :

- 1 objectif anamorphique, **l'Hypergonar** conçu par le professeur Chrétien 25 ans auparavant (*cf*. Fig. 1.10.a&b, *infra*)
- 1 écran panoramique courbe dont la largeur est 2 fois ½ celle de l'écran standard
- 1 système sonore à 3 pistes et 3 haut-parleurs.

Mais **les caractéristiques techniques ne sont pas encore véritablement fixées**, en particulier en ce qui concerne le procédé sonore stéréophonique (qui doit rivaliser avec celui du **Cinérama** sorti aux USA en septembre 1952). L'article du *Film français* indique en effet que le système sonore est composé d'« *un ensemble de plusieurs haut-parleurs (3 en principe)* » ; puis il affirme : « *Les trois pistes sonores nécessaires –plus une **piste de contrôle**- pourront s'inscrire sur la pellicule à côté de l'image, ou à l'extérieur de la bande, **suivant le degré d'anamorphose de l'image.*** »[158]. On voit bien les difficultés auxquelles sont confrontés les ingénieurs de la Fox, sous la direction de Earl I. Sponable, qui hésitent encore sur la position des pistes de la copie positive (la « *piste de contrôle* » n'est ainsi pas encore vraiment conçue comme une piste sonore[159]). Plusieurs solutions s'offrent à eux : soit ils modifient le taux d'anamorphose de l'image pour en réduire la largeur sur le film (ce que suggère la citation *supra* mais qui semble la solution la moins viable, car la majorité des anamorphoseurs déjà construits par chrétien sont plutôt au taux de 2[160]) ; soit ils empiètent sur l'image elle-même, quitte à en réduire le rapport projeté (ce que Chrétien avait déjà réalisé sur un court métrage sonore réalisé en 1931[161]) ; soit ils réduisent la largeur

[157] *In* C.L.F., « Le CinémaScope a 2 ans ! », *EC*, n° 157, 5 déc. 1955, pp. 709, 711.
[158] Pierre Autré, « A Paris au cours d'une conférence de presse M. Spyros P. Skouras a précisé les accords de 20th Century Fox avec le Professeur Chrétien pour l'exploitation du "Cinémascope" », *FF*, n° 449, 20 fév. 1953, p. 19.
[159] Sans doute, les ingénieurs de la Fox envisagent-ils un système de répartition du son sur les 3 haut-parleurs de scène par le moyen d'une piste de contrôle, comme le développera un an plus tard (début 1954) la MGM avec le son directionnel **Perspecta** (*cf. infra*).
[160] Mais pas exclusivement, puisque l'on sait que le taux d'anamorphose du court métrage documentaire ***Panoramas au fil de l'eau*** de Jean Tedesco, réalisé pour le pavillon de la Lumière à l'Exposition internationale de Paris en 1937 a été filmé avec des caméras munies de **2 anamorphoseurs** de prise de vues au **taux de 2,25** mécaniquement associées, puis de 2 anamorphoseurs de projection de 2,25 pour la projection sur un **écran concave de rapport 6:1** *cf*. J.-J. Meusy & F. Le Guet Tully, *art. cit.*, 2003, p. 59.
[161] *Cf*. photogramme du court métrage documentaire ***Une visite aux merveilles de l'exposition coloniale, Paris 1931***, produit par Pathé-Natan en 1931 et reproduit *in* J.-J. Meusy & F. Le Guet Tully, *art. cit.*, 2003, p. 47. Le

des bandes sonores magnétiques couchées sur le film-image ; soit encore ils conservent l'image muette anamorphosée au taux de 2 et reportent les **pistes sonores sur un film séparé, projeté en synchronisme (avec système « interlock »)**.

photogramme à anamorphose horizontale présente un rapport anamorphosé de 1,26:1, soit une image projetée au **rapport 2,52:1** après désanamorphose au taux de 2. Notons que le film comportaient des plans sans anamorphose et des plans avec une **anamorphose verticale**, selon la conception première de l'Hypergonar de Chrétien.

L'objectif Hypergonar Chrétien dans sa monture originale carrée avec bague de réglage :

<u>Figures 1.10.a : photographies de deux exemplaires d'Hypergonars Chrétien actuellement conservés par la Collection des Appareils de la Cinémathèque française</u>, clichés personnels

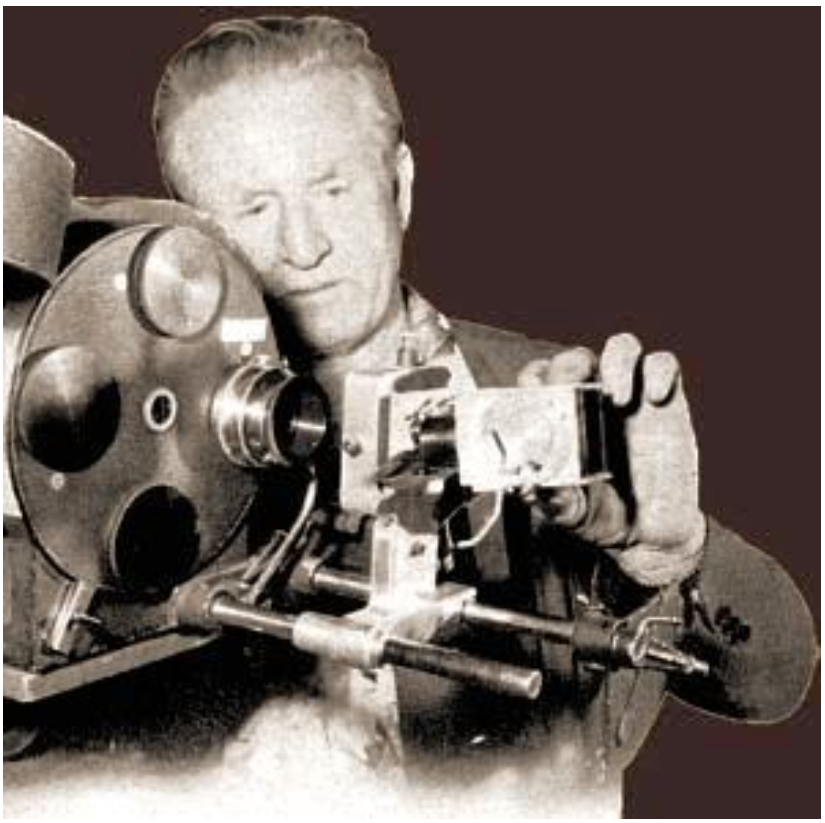


Figure 1.10.b : adaptation de l'Hypergonar Chrétien sur une caméra américaine, munie d'un support spécifique fixé sur les tiges du parasoleil, par l'assistant caméra Lee Crawford, lors du tournage de *The Robe / La Tunique* (1953)

Source : *AWSM*, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingcs1.htm

C'est tout d'abord la dernière solution qui est envisagée, car elle paraît la plus simple pour le traitement de la copie positive. Mais l'inconvénient de multiplier les postes de projection (4 au lieu de 2, car la projection se fait à l'époque en double poste) ne paraît pas très viable commercialement pour une conversion généralisée de la majorité des salles au procédé[162]. Ainsi, la formule définitive du CinemaScope à 4 pistes sonores magnétiques inscrites sur le film va-t-elle être préférée par les ingénieurs de la Fox : elle combinera 2 des solutions pré-citées : les pistes sonores vont empiéter sur la largeur de l'image et réduire son rapport de 2,66:1 à 2,55:1 et la « *piste de contrôle* » (qui reproduira à terme du son d'ambiance) va voir sa largeur diminuer. Nous étudierons plus en détails cette formule sonore *infra*.

Pour le moment, c'est une adaptation hâtive de la formule de l'Hypergonar Chrétien qui est présentée aux premières repésentations du CinemaScope à destination des professionnels : en particulier les **séances de démonstration** du procédé pour les professionnels américains et la presse **à Hollywood, du 18 au 21 mars 1953**[163]. Cette démonstration « *était faite avec des moyens de fortune, sur un plateau des studios de la Fox* »[164], équipé en particulier d'un écran courbe de 20 x 8 m (soit de rapport 2,50:1) avec une distance de projection de 55 m. Le programme de 40 minutes (1300 m de film) comportait un montage d'images documentaires avec des séquences des 2 premiers longs métrages tournés avec les Hypergonars[165] (*How to Marry a Millionaire / Comment épouser un millionnaire* 1953, D.P. Joe MacDonald, de Jean Negulesco et *The Robe / La Tunique* 1953, D.P. Leon Shamroy, de Henry Koster) ainsi qu'une séquence musicale de *Gentlemen Prefer Blondes / Les Hommes préfèrent les blondes* (1953) de Howard Hawks refilmée pour l'occasion en CinemaScope[166]. Mais l'article ne mentionne pas de détails sur la projection sonore. Néanmoins, un article américain paru le même mois dans *American Cinematographer* confirme l'utilisation d'un système sonore à 3 pistes séparées et d'un rapport de l'image projetée de 2,66:1[167]. Les ingénieurs de la Fox hésitent encore sur la solution à envisager et l'on sait que ce n'est pas avant le **11 mai 1953** que la Fox **annonce** publiquement, dans *Variety*, le **développement de la formule sonore définitive à 4 pistes magnétiques sur le film** (dont 1 piste sonore réservée aux effets d'ambiance et comportant la réduction des perforations du film positif)[168].

---

[162] *Cf.* commentaires de l'article du *FF*, synthétisant les déclaration de M. **Gregg**, vice-président de **Westrex** Corp. à New-York, de passage à Paris, lors d'une conférence de presse le **27 avr. 1953** *in* « Relief, écran large et son stéréophonique », *FF*, n° 461, 8 mai 1953, p. 6. Il envisage 2 solutions à 3 pistes : « *1°) les 3 pistes sur la même bande que l'image* [§] *2°) les 3 pistes sur un film de 35 mm séparé.* ».

[163] D'autres démonstrations auront lieu en avril 1953, en particulier au Roxy Theatre de New-York le 24. *Cf.* Robert Franc, « J'ai vu le "Cinémascope" au Roxy de New-York », *FF*, n° 461, 8 mai 1953, pp. 5-6 qui précise que l'écran mesurait 20 x 7 m environ (rapport « théorique » 2,86:1) et comportait aussi 3 haut-parleurs de scène.

[164] *Cf.* « En présence de nombreuses personnalités du cinéma, première démonstration du "CinémaScope" par 20th Century Fox à Hollywood. Enthousiasme dans la presse et chez les producteurs. », *FF*, n° 454, 27 mars 1953, p. 5.

[165] Un article postérieur du *FF* de juin 1953 précisera que « *les scènes de "La Tunique" et les autres séquences américaines furent tournées avec l'Hypergonar "n° 13" du Professeur Chrétien* », *FF*, n° 467, 19 juin 1953, p. 7.

[166] Selon les informations de John Belton, *op. cit.*, 1992, p. 132 & n. 106, il s'agit de la fameuse chanson interprétée par Marilyn Monroe "Diamonds are a girl's best friend" extraite du film *Gentlemen prefer blondes* tourné au format standard 1,37:1 et déjà sorti aux USA.

[167] "CinemaScope What It Is; How It Works", *American Cinematographer*, march 1953, version HTML, *American WideScreen Museum*, 1998, www.widescreenmuseum.com/widescreen/cscope-ac.htm.

[168] Selon « Cronistoria del CinemaScope », *Cinema Nuovo*, n° 23, 15 nov. 1953, p. 292 qui synthétise des informations issues du magazine corporatif américain *Variety*. *Cf.* aussi John Belton, *op. cit.*, p. 152.

Mais il est encore trop tôt lorsqu'a lieu la **première démonstration en France (et en Europe) du procédé, au Rex de Paris, le 18 juin 1953** au matin, en présence de Spyros P. Skouras, Earl I. Sponable et du professeur Chrétien, devant 3000 invités. L'article du *Film français* qui relate l'événement fait état d'un système sonore stéréophonique « *fourni par trois haut-parleurs placés au milieu et sur les côtés. Il est actuellement obtenu au moyen de trois bandes sonores à enregistrement magnétique se déroulant en parfait synchronisme avec le film image.* »[169]. **L'équipement sonore** a été réalisé « *en un temps record* », plusieurs nuits de suite, sans interrompre la programmation de la salle ; il a été supervisé par Sponable lui-même, assisté de M. Muth avec la collaboration de la société **Westrex Company France Belgium**, comme en témoigne une publicité la semaine suivante[170]. Le programme de démonstration présentait sensiblement le même contenu que pour les projections de mars à Hollywood, tout en comprenant de nouvelles images : des **vues de Paris** (**tournées le 14 juin 1953** : l'Arc de Triomphe, les Champs-Elysées, la place de l'Opéra, le pont de la Tournelle, Notre-Dame), puis des images de **Londres** (le pont de Westminster, la Tamise et le cortège du couronnement de la Reine Elisabeth II, le 2 mai 1953, filmé sous la pluie)[171]. La programmation alterne ainsi scènes fictionnelles des 2 premiers films en CinemaScope et images documentaires spectaculaires (à la mesure du « travelogue » *This is Cinerama*[172]) et ajoute un morceau symphonique, "Street Scene", composé par Alfred Newman puis inséré en prélude à *How to Marry a Millionaire*[173]. L'effet de la projection large est ainsi saisissant sur les spectateurs, parmi lesquels on trouve Jacques Flaud, directeur général du CNC, Jean Leduc, PDG de la SNEG (Gaumont)[174], l'architecte Georges Peynet, le réalisateur Marcel Carné (qui ne tournera jamais en scope) et le directeur de la photographie Christian Matras qui filmera *Lola Montès* de Max Ophuls dans le format 2,55:1 avec son stéréophonique à partir de février 1955.

Ainsi, l'indécision sur la formule sonore (et le rapport de l'image projetée) du CinemaScope durera encore quelques mois et ne sera définitivement résolue, aux USA qu'avec la sortie commerciale de *The Robe / La Tunique* le **16 septembre 1953** au Roxy Theatre de New-York et **en France le 4 décembre** de la même année au Rex et au Normandie (après une soirée de gala, le 3 au Normandie)[175]. En effet, on constate encore, en octobre 1953 en France, des projections sonores séparées à 3 pistes magnétiques[176]. Mais ce ne sera plus le cas à partir de décembre, en ce qui concerne le CinemaScope.

---

[169] *In* Pierre Autré, « Paris a vu le "Cinémascope" », *FF*, n° 467, 19 juin 1953, pp. 6-7.
[170] *Cf.* publicité Westrex (avec schéma des 3 groupes de haut-parleurs placés derrière l'écran courbe) *in FF*, n° 468, 26 juin 1953, reproduite en Fig. 1.11.a, p. suiv.
[171] *Cf.* 3 photos prises lors de la projection par un spectateur situé « *dans la travée gauche du quinzième rang d'orchestre* » (qui témoignent d'une légère déformation trapézoïdale de l'écran large à cette position) et publiées *in Bulletin de l'AFITEC*, n° 13, 1954, p. 3 (*cf.* Fig. 1.11.b, *infra*).
[172] « *prises de vues en avion* […] *scènes de ski et de patinage* » *in FF*, n° 467, 19 juin 1953, p. 7.
[173] N'oublions pas qu'en 1954, le compositeur maison sera chargé d'écrire une extension au logo musical de la 20th Century-Fox pour identifier les films de la marque *cf.* "Fox Fanfare (with CinemaScope extension)" *in* www.widescreenmuseum.com.)
[174] Qui pourtant ne réalisera pas de film en CinemaScope avant 1960 : *Le Masque de fer* d'Henri Decoin (D.P. Pierre Petit).
[175] *Cf.* art. de Charles le Fraper daté du 5 déc. 1953 *in EC*, n° 113 (suppl. au n° 137 de *TC*), pp. 193-194 ; art. de Pierre Macaigne *in Le Figaro*, 4 déc. 1953, CF, CA, dossier « CinemaScope » ; Pierre Autré, « "La Tunique" à Paris », *FF*, n° 491, 4 déc. 1953, p. 3.
[176] Un publi-reportage présentant l'équipement sonore stéréophonique Philips, dans *FF*, n°s 485-486, automne [nov.] 1953, p. 69, indique que « ***Le Berlitz à Paris*** *utilise un tel système à trois pistes, mais avec défileurs séparés pour le*

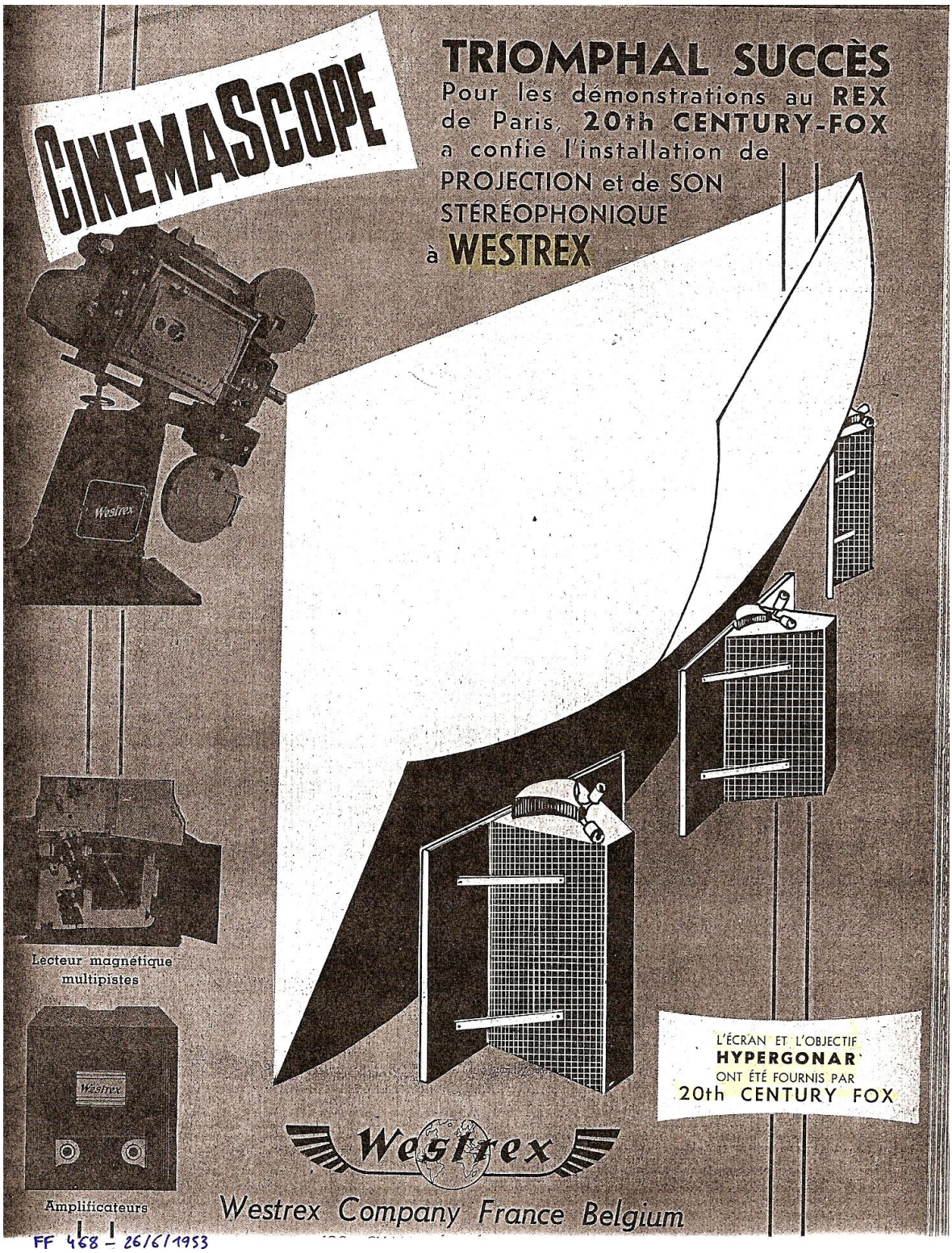
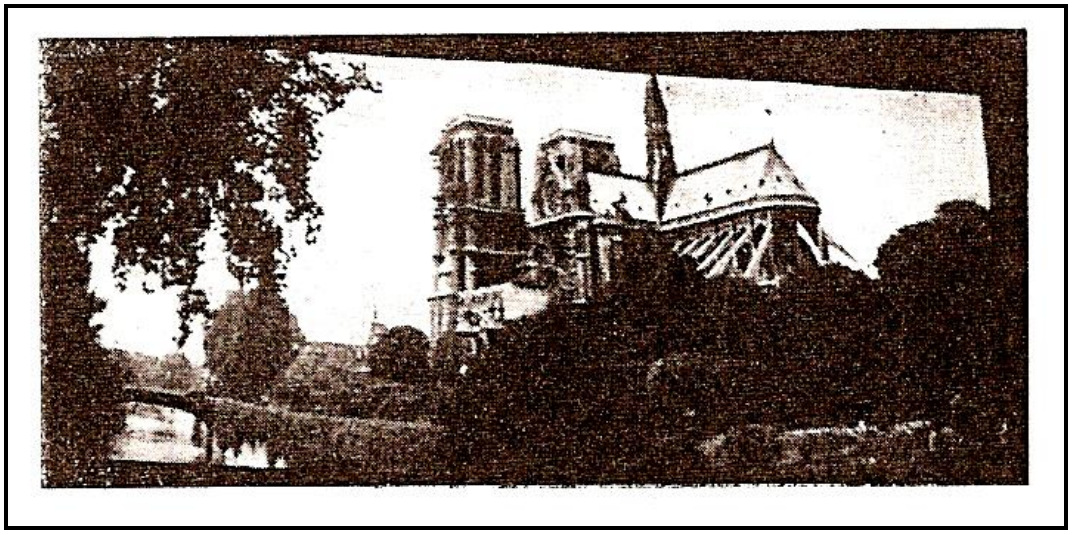


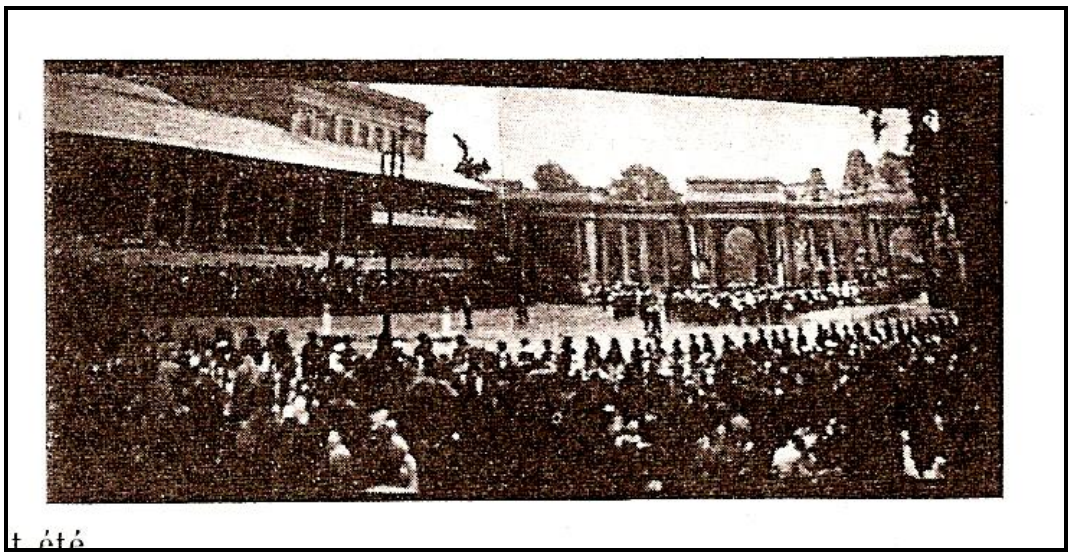
Figure 1.11.a : publicité Westrex Company France Belgium pour l'installation du CinemaScope avec son stéréophonique, juin 1953

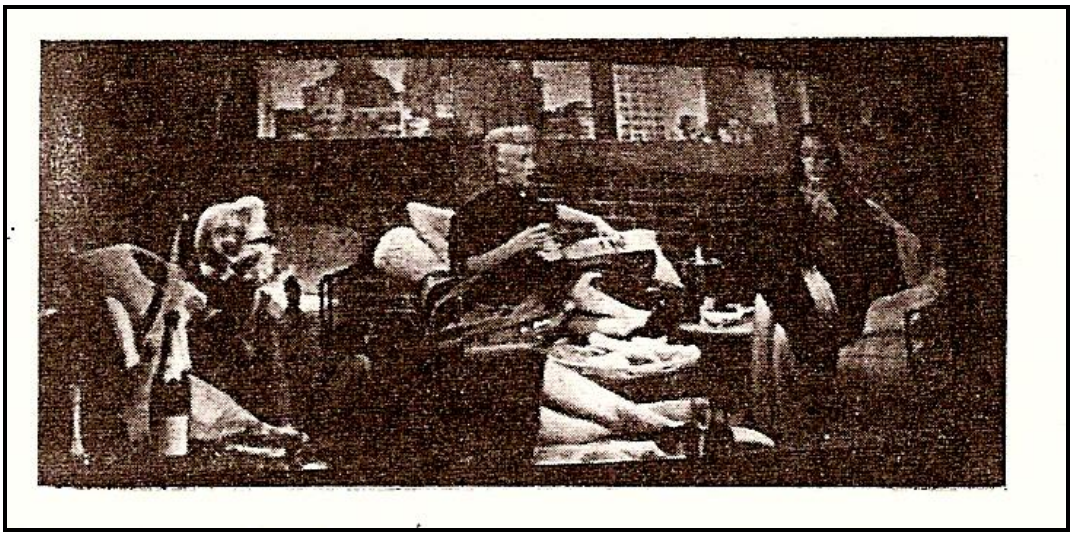
Source : *Le Film français*, n° 468, 26 juin 1953

---

*film "**Lucrèce Borgia**"* [de Christian-Jaque qui a été tourné au format 1,37:1 en Technicolor, D.P. Matras et est présenté au format panoramique sur **écran concave au rapport 1,65:1 (installation Philips) ; 3 mois après, il sera converti au CS 2,55:1 par Brockliss**] *dont la projection a commencé le 23 octobre 1953* » (*cf.* aussi *ibid.* p. 63 & *FF*, n°s 500-501, hiver [fév.] 1954, p. 107.







<u>Figure 1.11.b : 3 photographies prises lors de la première projection du CinemaScope au Rex, le 18 juin 1953, à partir « *d'une place située dans la travée gauche du quinzième rang d'orchestre* »</u>
Source : « La Projection panoramique », *Bulletin de l'AFITEC*, n° 13, 1954, p. 3

Caractéristiques techniques : les américains analysent la viabilité de l'Hypergonar en vue de l'adapter au cinéma commercial à grande échelle (automne 1952-automne 1953)

Cette première version du procédé acheté par la 20th Century-Fox ne fait que reprendre tel quel l'objectif **Hypergonar** du Professeur Chrétien adapté aux caméras américaines. C'est donc une optique vieille de plus de 25 ans et conçue pour le standard muet que les américains vont utiliser dans les tests préliminaires et pour le tournage de leurs trois premiers films en CinemaScope[177]. Le numéro de mars 1953 de l'*American Cinematographer*[178] déjà cité fait une mise au point sur le procédé. Historiquement capital, car il constitue un témoignage direct sur cette version intermédiaire entre le procédé français muet et son adaptation industrielle par les ingénieurs de la Fox, l'article caractérise ainsi cette nouveauté présentant :

- l'objectif **Hypergonar** simplement adjoint à l'objectif primaire, rebaptisé par la Fox **Anamorphoscope**[179]
- une image anamorphosée au taux de 2 sur le **négatif 35 mm muet**[180] présentant une fenêtre d'impression maximale de (largeur x hauteur) 25,37 x 19 mm (soit un rapport de 1,33:1) mais plus traditionnellement limitée à **24 x 18 mm (1,33:1)**
- trois microphones prévus pour enregistrer séparément le son de la scène et placés stratégiquement pour couvrir le champ.

Film négatif

Ainsi, l'observation des photogrammes négatifs de *Construire un feu* de Claude Autant-lara réalisé en 1928-1930, permet-elle de noter une occupation totale de la zone inter-perforations[181]. Mais on sait que toute impression à l'intérieur de cette zone est possible, surtout si l'on prévoit d'incorporer une piste sonore optique, comme ce fut le cas, dès 1931, pour le court métrage documentaire *Une visite aux merveilles de l'Exposition coloniale internationale, Paris 1931*[182] ; il en résultera une modification du rapport projeté final qui sera en deçà de 2,66:1 (après désanamorphose au taux de 2) : 2,55:1 dans le cas de la copie CinemaScope à 4 pistes magnétiques (à partir de la fin de 1953), puis 2,35:1 pour la copie à 1

---

[177] *The Robe / La Tunique* d'Henry Koster (D.P. Leon Shamroy), *How to marry a Millionaire / Comment épouser un Millionnaire* de Jean Negulesco (D.P. Joe MacDonald) ; *Beneath the 12-Mile Reef / Tempête sous la mer* de Robert D. Webb (D.P. Edward Cronjager).

[178] Une version HTML de cet article a été transcrite et reproduite en 1998 par l'*American WideScreen Museum* : "CinemaScope. What It Is; How It Works", http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/cscope-ac.htm

[179] Le nom *Hypergonar* est cité dans l'article ; *anamorphoscope* est plutôt employé comme synonyme d'*anamorphique* (ou *anamorphotique*, comme on trouve aussi à l'époque). ***Anamorphoscope*** est également la dénomination initiale du procédé par la 20th Century-Fox dans sa première annonce d'acquisition de l'Hypergonar à la presse américaine *cf. Daily Variety*, 14 jan. 1953, source : John Belton, *op. cit.*, pp. 139, 267 (n. 39), 272 (n. 104) et Carr & Hayes, *Wide Screen Movies, op. cit.*, p. 57.

[180] "*full width of the 35 mm aperture*" *in* "CinemaScope. What It Is; How It Works", *art. cit.*

[181] *Cf.* photogramme anamorphosé négatif reproduit *in* J.-J. Meusy & F. Le Guet Tully, *art. cit.*, 2003, p. 35 (fig. 10) : la surface d'impression déborde même quelque peu sur l'une des rangées de perforations BH en présentant un rapport (anamorphosé au taux de 2) de 1,34:1, selon nos mesures.

[182] *Cf.* **photogramme positif sonore** à anamorphose horizontale au **rapport 1,26:1**, soit **2,52:1 en projection**, reproduit *in* J.-J. Meusy & F. Le Guet Tully, *art. cit.*, 2003, p. 47 (fig. 17).

piste optique monophonique (à partir du 2ème semestre 1954). C'est donc le cache de la fenêtre d'impression de la caméra qui va conditionner le rapport de l'image anamorphosée sur le film, rapport qui, du reste, peut être encore rogné lors la projection, selon la taille du cache de la fenêtre du projecteur. Voilà pourquoi le passage du rapport 2,66:1 au rapport 2,55:1 puis au rapport 2,35:1 n'a pas préoccupé outre mesure les distributeurs et les exploitants. Toute image cadrée pour le rapport 2,66:1 peut être présentée sans trop de perte sur les côtés en 2,55:1, voire en 2,35:1, pour peu que le cadreur ait été averti du format de diffusion.

L'article américain de l'*American Cinematographer* de mars 1953 indique en outre que le CinemaScope, « *procédé simple et économique* », peut s'appliquer **aussi bien aux pellicules couleur que noir et blanc**. Cette indication technique peut sembler évidente et anodine : elle est néanmoins cruciale, car la politique commerciale de la Fox a souvent intentionnellement occulté cette caractéristique pour renforcer son impact en associant inextricablement dans son « package » CinemaScope, couleur et son stéréophonique au point que, dans une réaction tout aussi commerciale, les procédés clones français **Cinépanoramic**, puis **DyaliScope** tireront avantage de cette « dissimulation » pour promouvoir leur propre système dès 1955[183]. En outre le négatif noir et blanc offrait l'avantage d'une plus grande sensibilité que les pellicules négatives couleurs de l'époque.

Objectif Hypergonar de prise de vues

Principe de l'Hypergonar de prise de vues

L'anamorphoseur Hypergonar de prise de vues, tel qu'il est décrit dans le brevet de 1930[184], est composé de **5 lentilles cylindriques à génératrices toutes parallèles**, asssociées en **2 groupes** : **3 lentilles** accolées constituant un système optique **divergent** de forme **biconcave** et un système **convergent** regroupant **2 lentilles** et de forme **plan-convexe**[185]. L'objectif anamorphique est associé à un **primaire sphérique de 50 mm de focale**, afin de former une image réelle[186]. **L'anamorphose, au taux fixé à 2**[187], permet la compression du champ visuel dans une seule direction, alors que l'autre reste

[183] Avec *M'sieur la caille* puis *L'Irrésistible Catherine* (1955 D.P. Michel Rocca) d'André Pergament et *Les Assassins du dimanche*, (1955 D.P. Jean Bourgoin) d'Alex Joffé, filmés en Cinépanoramic NB, puis *Quai des illusions* d'Emile Couzinet, tourné en DyaliScope NB en 1955 par Pierre Dolley (mais sorti seulement en 1959).
[184] Brevet n° 702.975 déposé le 16 sept. 1930, « Anamorphoseur à lentilles cylindriques à génératrices parallèles ».
[185] "CinemaScope. What It Is; How It Works", *American Cinematographer*, mars 1953, version HTML, 1998, *The American WideScreen Museum*, http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/cscope-ac.htm. *Cf.* aussi schéma optique (fig. 5) *in* Jacques Sabater, *art. cit.*, 2003, p. 187, reproduit en Fig. 1.12.a, *infra*.
[186] Rappelons ici qu'un anamorphoseur à lentilles cylindriques dont les génératrices sont toutes parallèles (et non croisées) permet de corriger les principales aberrations optiques (ce qui est indispensable pour l'utiliser en photographie), mais n'autorise que la formation d'une **image virtuelle** ; pour transformer cette dernière en **image réelle**, il faut associer à l'anamorphoseur un objectif sphérique grâce auquel se formera l'image *cf.* François Favre, *op. cit.*, p. 258. Pour Jean Vivié : « *Les lentilles sont constituées d'éléments accolés en vue de corriger les aberrations chromatiques* » *in Projection des images animées & Reproduction des sons (2 tomes ; tome 2 : Recueil des figures)*, édité par l'auteur , 1968, p. 117. Pour les **aberrations optiques** liées à l'Hypergonar, nous renvoyons à l'article déjà cité de Stephen Huntley, "Sponable's CinemaScope", 1993, pp. 300-301 : "The Optics of anamorphs".
[187] La variation du taux d'anamorphose est obtenue, pour les anamorphoseurs à lentilles cylindriques, par le degré de courbure de leur surface.

inchangée : dans le cas de l'Hypergonar, la compression a lieu dans le sens horizontal de l'image[188]. **André Fougerat**, ingénieur E.S.O. et directeur technique de la SATEC, le fabricant concurrent de la STOP[189] indique que le **choix initial du taux d'anamorphose de 2** pour l'Hypergonar Chrétien correspond à une nécessité optique de correction des lentilles cylindriques[190].

Acquisition des Hypergonars par la 20th Century-Fox

Devant le succès du Cinérama à partir de septembre, le service Recherche et Développement de la 20th Century-Fox à New-York dirigé par Earl I.Sponable, assisté de Herbert Bragg, opère un travail de documentation pour rechercher tous azimuts des articles et brevets concernant l'écran large, à la fois parmi les formats larges avortés des années 1928-1932 (dont le procédé maison 70 mm Grandeur), mais également les travaux antérieurs de Newcomer et de Chrétien. Le 5 novembre, Bragg et Art Neumer de Bausch & Lomb réalisent quelques tests avec des objectifs rudimentaires au laboratoire du fabricant américain d'optique à Rochester (état de New-York) ; en même temps (le 10 novembre) Sponable envoie un câble à Jack Muth, au bureau parisien de Movietone afin de localiser le Professeur Chrétien et savoir s'il avait encore des anamorphoseurs en sa possession. Fin novembre 1952, une démonstration réalisée par Neumer de Bausch & Lomb à Hollywood décide le directeur Spyros Skouras à choisir la solution de l'anamorphoseur cylindrique pour mettre au point le procédé d'écran large de la Fox. En décembre 1952, Bragg, puis Sponable rencontrent Chrétien à Paris et réalisent des tests avec les Hypergonars adaptés à une caméra des Actualités Movietone[191]. Dès ces premiers tests, les deux ingénieurs notent les défauts de ces optiques cylindriques « *fabriquées au milieu des années vingt avant l'arrivée de l'informatique ou des techniques modernes de farication des optiques cylindriques* »[192]. **Ces tests ont été projetés au Rex le 18 ou 19 décembre 1952** en présence de Skouras plutôt enthousiaste : de toute façon la Fox est prise dans une course contre la montre et Skouras joue son va-tout vis-à-vis de ses actionnaires[193].

---

[188] On peut aisément s'en apercevoir en regardant la face avant d'un objectif anamorphique : chaque élément est de plus en plus elliptique (*cf.* photo *AWSM*, wingcs1 & Fig. 1.13.b, p. suiv. Jacques Sabater formule la même idée d'une autre façon : « *L'Hypergonar se comporte en fait, comme un instrument de type quasi afocal dont le grossissement est 1 dans le plan vertical et 0,5 dans le plan horizontal.* […] *L'anamophose horizontale/verticale est de 0,5 à la prise de vue et de 2 en projection.* », *art. cit.*, p. 185.

[189] André Fougerat, « Art et Normalisation », *TC*, n° 186, avr. 1958, pp. 129-131.

[190] « *Parmi toutes les combinaisons de formes de chacune des lentilles convergente et divergente, l'une lui parut la plus intéressante par sa simplicité ; elle correspondait à la forme équiconcave pour le système divergent et plan convexe pour le système convergent. Pour trouver la meilleure correction des aberrations d'ouverture avec de telles formes, il suffisait de faire varier le rapport des grandeurs focales des deux éléments du système. Avec les indices* [de réfraction des verres] *choisis, c'est un taux voisin de 1,8 qui définissait la meilleure correction, tout en assurant une large extension du champ latéral, d'où le choix définitif du taux d'anamorphose 2 X. Ainsi, l'origine lointaine du rapport 2,55 qui fait l'objet de l'actuelle controverse résulte d'un impératif de qualité associé aux conditions optima de construction, les formes choisies correspondant à la fois au minimum d'outillage à mettre en jeu, sans que soit exclue l'assurance de réaliser des surfaces de qualité satisfaisante.* », *ibid.*, p. 131.

[191] Selon John Belton, les tests initiaux se sont achevés le 13 décembre 1952 et ont été projetés à Spyros Skouras au Rex de Paris le 19 décembre, puis à Hollywood le 26 janvier 1953 (*op. cit.*, pp. 120-121).

[192] "*Since they were made in the mid-twenties before the advent of computers or precise cylindrical manufacturing techniques, some didn't perform to specifications*" *in* Stephen Huntley, *art. cit.*, 1993, p. 305.

[193] Ce qui est confirmé par Skouras lui-même dans l'article de Pierre Autré, « Paris a vu le "Cinémascope" », *FF*, n° 467, 19 juin 1953, p. 6 : « *M. Skouras nous précisa que c'est seulement le 18 décembre dernier –voici exactement six mois- qu'il assista à Paris à une première projection de films sur écran large réalisés avec le système optique hypergonar du Professeur Chrétien qui eut lieu au Rex* ».

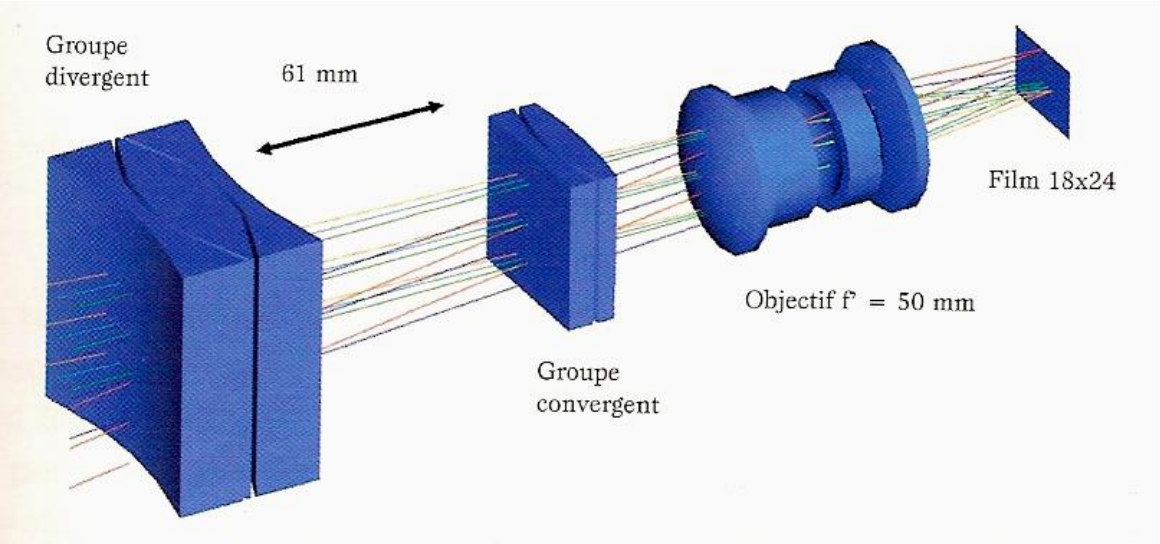
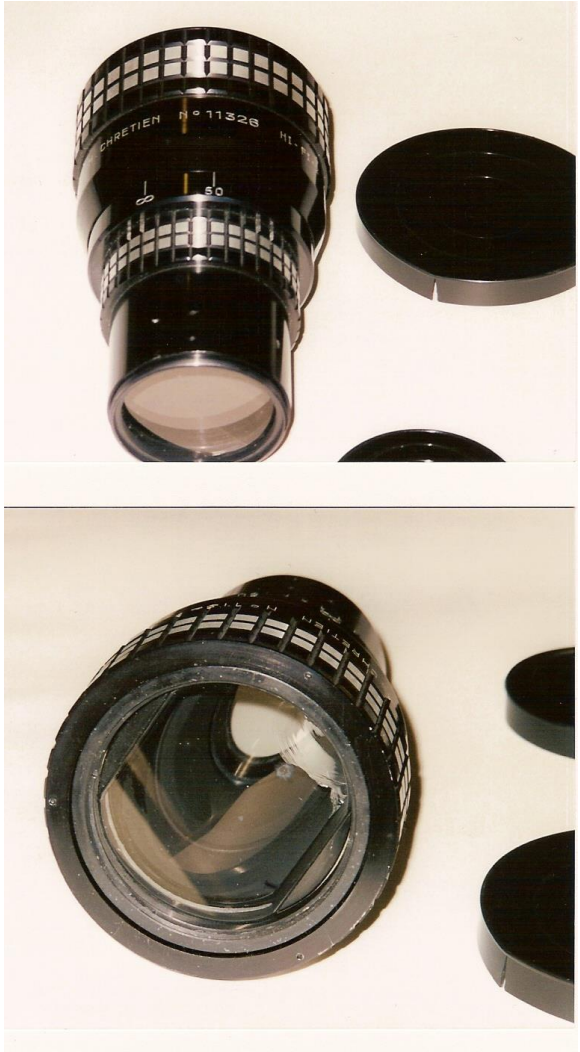


Figure 1.12. : schéma optique de l'Hypergonar (prise de vues) monté devant un objectif de 50 mm
Source : Jacques Sabater « L'optique de l'Hypergonar d'Henri Chrétien » *in* Jean-Jacques Meusy (dir.), *Le Cinémascope entre art et industrie*, Paris, AFRHC, 2003, pp. 182-192



Figures 1.13.a&b : photographies de l'Hypergonar Chrétien n° 11326 (faces arrière & avant)
Source : Cinémathèque française, Collection des Appareils

Après le contrat du 10 février 1953, entre la Fox et Chrétien, le studio commence à (re)tourner *The Robe*, fin février, avec les 4 Hypergonars additionnels de prise de vues initialement fournis par Chrétien, puis 2 autres reçus en mars. De ces 6 objectifs, **seulement 3 sont de qualité suffisante pour pouvoir tourner simultanément les 3 premiers films** de la Fox (outre *The Robe*, *How to Marry a Millionaire et Beneath the 12-Mile Reef*), mais sans objectif de rechange.

L'utilisation des Hypergonars de prise de vues par la Fox pour ses tests et ses premiers tournages, ainsi que les tests comparatifs menés ensuite par le Studio avec les autres fabricants d'anamorphoseurs qu'il a commissionnés depuis décembre 1952 (les américains Bausch & Lomb et Harry Newcomer mais aussi l'allemand Zeiss Opton) permettent de révéler les défauts inhérents à ces optiques construites dans les années 1920.

Les « défauts » et limitations des Hypergonars constatés par la Fox

Nécessité d'une lumière accrue

L'anamorphoseur additionnel est placé devant l'objectif primaire. Selon Herbert Bragg, les optiques sont « *lentes* », autrement dit elles absorbent beaucoup de lumière et contraignent à travailler à grande ouverture et/ou avec une source de lumière plus importante que pour les tournages en format standard[194].

Diminution de la profondeur de champ

La conséquence directe du fait de travailler avec une grande ouverture du diaphragme est la réduction inévitable de la profondeur de champ ; ce qui va avoir des conséquences sur la mise en scène, autrement dit sur la position des sujets filmés par rapport à la caméra et la distance en profondeur entre eux. Cette caractéristique technique oblige quelque peu les réalisateurs à travailler leur mise en scène sur la latéralité[195].

Un nombre limité de focales

Par ailleurs, le diamètre réduit de la partie arrière de l'Hypergonar (celle qui fait face au sphérique de la caméra) n'autorise l'utilisation que d'un nombre limité de focales primaires ; l'objectif avait été conçu pour fonctionner préférentiellement avec un primaire de 50 mm, autrement dit un moyen terme entre la courte et la longue focale[196]. Cette donnée requiert donc une adaptation de la mise en scène. Il faudra attendre la première livraison de Bausch & Lomb, fin août 1953, pour voir apparaître un anamorphoseur pour primaire de focale 75 mm, puis la seconde génération, à partir de décembre 1953 qui offrait une gamme complète.

---

[194] Stephen Huntley, *art. cit.*, pp. 304-305 ; John Belton, *op. cit.*, p. 148.
[195] *Cf.* 2nde partie 5.4.2 & 5.6.1.
[196] *Cf.* « The CinemaScope Wing », *The American WideScreen Museum*, 1997-2002, http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingcs1.htm. *Cf.* aussi Stephen Huntley, *art. cit.*, 1993, p. 304 : "*The lenses had a focal lens (distance from the lens to the focal point) of 50 mm, a standard midway between wide angle and telephoto*".

Une double mise au point complexe

Comme il s'agit d'un anamorphoseur strictement additionnel, la commande de mise au point des deux blocs optiques (anamorphoseur et primaire) est indépendante : il faut donc procéder à deux mises au point successives. Raoul Coutard, qui tournera en 1956 le documentaire romancé *La Passe du diable*[197] avec un Hypergonar Chrétien fixé à un Caméflex, se rappelle que la double mise au point pour l'optique sphérique et pour l'anamorphoseur, dont les bagues de réglage n'allaient pas dans la même direction, nécessitait, pour des changements de point importants, la **présence de deux assistants** (un pour l'anamorphoseur et un pour le sphérique)[198].

Néanmoins, cette difficulté et lenteur dans l'opération de cette double mise au point sera transformée, par la publicité de la Fox, en avantage : celui de « *n'altérer en rien la mise au point de l'objectif primaire* »[199] !

Déformations géométriques et variation du taux d'anamorphose de 2

Mais le plus préoccupant, pour les praticiens de la Fox, sont les aberrations géométriques de l'optique cylindrique dues principalement à la variation du taux d'anamorphose.

Variation du taux d'anamorphose dans le champ

L'image présente ainsi un rapport d'anamorphose variant d'une manière continue du centre du champ jusqu'au bord. Sponable rapporte à Chrétien, en avril 1953, qu'un de ces Hypergonars présentait, en projection, un taux de compression passant de 1,87 au centre de l'écran à 2,04 puis à 2,37 à son bord[200]. Sur le film, l'image anamorphosée se présente comme une courbe concave orientée vers l'intérieur du champ, phénomène qui s'inverse à la projection[201] : on constate ainsi une déformation bombée des sujets au centre de l'écran par opposition aux bords où ils apparaissent plus effilés[202], phénomène très souvent accru lors des mouvements de caméra. Même si les opérateurs s'attachent à les limiter, on peut en voir quelques exemples dans les photogrammes reproduits *infra* (Fig. 1.14.a,b,c&d, tirées de *Les Violents*, 1957 filmé en DyaliScope noir et blanc et de *Moderato Cantabile*, 1960 CinemaScope NB).

---

[197] Après le succès du documentaire italien *Continente perduto / Continent perdu* (1955 CS FC), Raoul Coutard tourne en Afghanistan ce documentaire en Eastmancolor réalisé par Jacques Dupont et Pierre Schoendoerffer (d'après Joseph Kessel) et sorti en octobre 1959 seulement.

[198] Selon Raoul Coutard *in* entretien inédit, Nanterre, 9 avr. 2002. De même, les remarques de Darryl Zanuck sur les rushes de *The Robe* (fin mars 1953) font état de problèmes de mise au point *cf.* Stephen Huntley, p. 306 & John Belton, pp. 143-144.

[199] *American Cinematographer, art. cit.*, mars 1953.

[200] *In* Stephen Huntley, *art. cit.*, p. 306.

[201] *Cf. TC*, n° 131, avr. 1953, p. 94.

[202] Ainsi, François Favre remarque : « *Un sujet se déplaçant dans le champ peut se voir trop compressé de près de 20% au bord de l'image par rapport au centre.* » (*op. cit.*, p. 258) ; autre référence : John Belton, *op. cit.*, p. 145.

Les déformations inhérentes aux (premières) optiques anamorphiques :

Variation du taux d'anamorphose entre le centre et les bords de l'image qui apparaissent plus effilés

Figures 1.14.a&b : le globe terrestre voit sa forme s'altérer en passant du centre au bord droit de l'image (après traveling arrière et pano horizontal) : photogrammes tirés de *Les Violents* (1957, Henri Calef, D.P. Jean Isnard) filmé en DyaliScope NB

Figures 1.14.c&d : la voiture « s'amaigrit » parvenue au bord droit de l'image dans ce plan fixe, en extérieurs nuit de *Moderato Cantabile* (1960, Peter Brook), photographié en CinemaScope NB par Armand Thirard

Déformations géométriques : les droites suivent une courbure dite « en tonneau » :

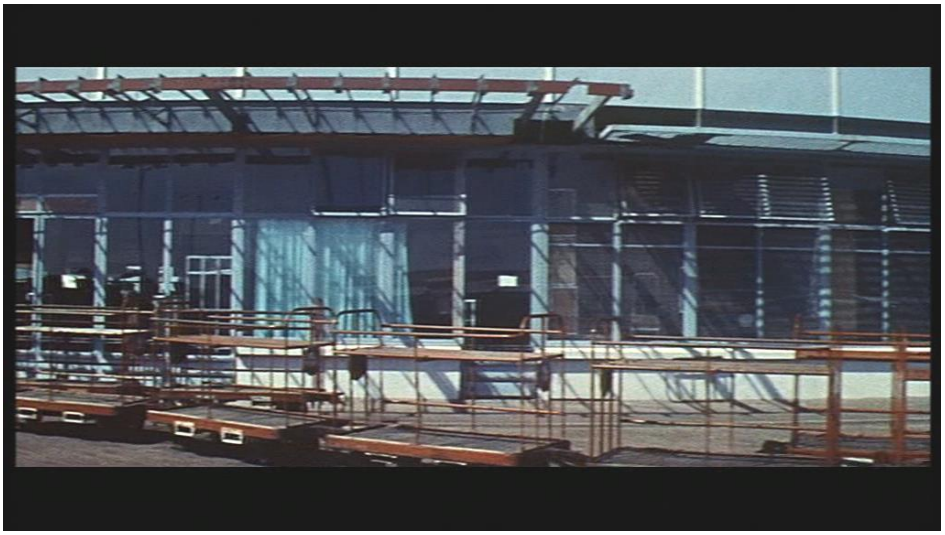


Fig. 1.14.e : déformation horizontale des lignes du bâtiment et de l'auvent dans un plan de *Frou-Frou* (1955, Genina), filmé en CinemaScope 2,55:1 & EC par Henri Alekan

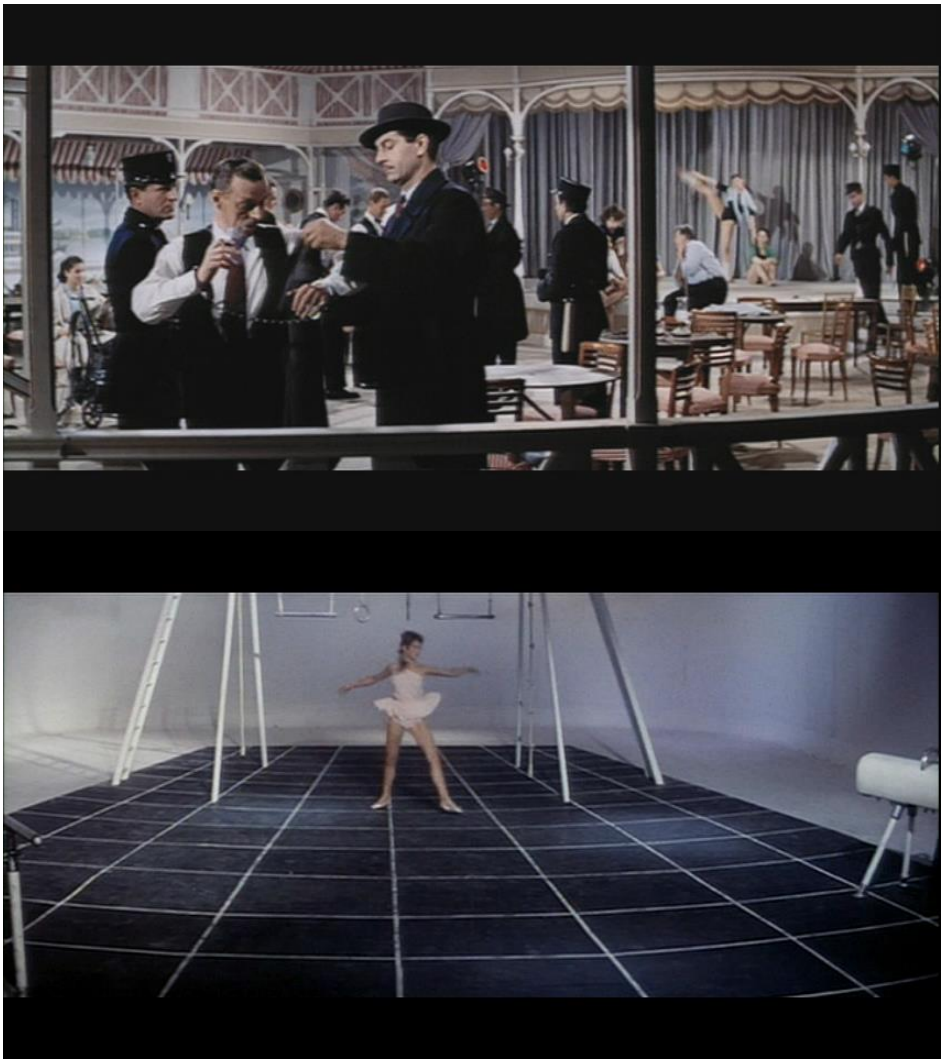


Fig. 1.14.f&g : deux exemples tirés de *Cette sacrée gamine* (1955 CS EC, Boisrond, D.P. Brun)
Si le premier plan limite le défaut par un placement de la caméra légèrement de biais, le second est clairement intentionnel et force la perspective (scène de rêve).

Fig. 1.14.h : déformation en tonneau de la verticale (arrête du mur et gouttière, bord droit), photogramme tiré de *Le Voyage du père* (1966 FS EC, La Patellière, D.P. Tournier)

Fig. 1.14.i&j : défaut dit "CinemaScope Mumps" (dû à la variation du taux d'anamorphose avec la distance au sujet) en comparant ces 2 gros plans de Charles Aznavour dans *Tirez sur le pianiste* (1959, Truffaut) photographié en DyaliScope NB par Coutard

Ainsi les lignes géométriques, principalement les horizontales (*cf. supra*, Fig. 1.14.e,f&g, exemples tirés de *Frou-Frou* et de *Cette Sacrée Gamine*, 1955, CS EC[203]) et les verticales (*cf.* Fig. 1.14.h) apparaissent déformées « *en tonneau* » ou légèrement bombées.

Variation du taux d'anamorphose avec la distance

Par ailleurs, l'Hypergonar Chrétien présentait un taux d'anamorphose variant avec la distance au sujet filmé : de 1,8 pour des gros plans (distance inférieure à 8 pieds, soit 2,44 m) à 2,5 pour des distances supérieures à 9,15 m (30 pieds)[204]. Ce défaut était particulièrement visible lors des travellings arrière ou avant ; dans ce dernier cas, le visage des personnages vers lesquels la caméra s'approchait semblait s'élargir ou s'empâter. En effet, la diminution du taux d'anamorphose avec les distances rapprochées se traduisait, après désanamorphose à la projection, en une expansion optique du sujet filmé en gros plan ; ce qui a fait surnommer ce défaut optique « *les oreillons anamorphiques* » (en anglais « *CinemaScope Mumps* ») : *cf.* Fig. 1.14.i&j, *supra*, un exemple extrait de *Tirez sur le pianiste* (1959 DS NB)[205]. En effet, Jean Dicop, dans son brevet pour l'objectif anamorphique dénommé commercialement « **Franscope Suprématic** » en 1958, indiquera que, dans le cas d'objets filmés à moins de 3 mètres de l'anamorphoseur, il est nécessaire d'opérer une double mise au point, sur l'objectif primaire et sur l'anamorphoseur et que cette dernière (en déplaçant les lentilles de l'objectif anamorphique) entraîne une modification du taux d'anamorphose qui diminue sensiblement[206].

En revanche, l'Hypergonar présente peu ou pas de déformations pour des sujets éloignés ou situés à l'infini ; à cette position, l'objectif anamorphique est afocal. Du reste, pour L. Bernard Happé[207], les systèmes anamorphiques sont plutôt conçus et corrigés optiquement pour travailler à de longues distances : c'est pourquoi ils sont généralement satisfaisants dans leur version destinée à la projection et beaucoup plus critiques dans le dispositif de prise de vues qui demande une mise au point précise et donc une conception optique et un montage délicats.

Enfin, John Belton[208] ajoute que les défauts de fabrication des premiers Hypergonars Chrétien tendaient même à faire varier le taux d'anamorphose d'un appareil à l'autre.

Permanence des « défauts » de la prise de vues anamorphique

Lors des premières projections du CinemaScope en France, le principal défaut évoqué par les diverses sources est celui d'une **définition médiocre** des images projetées, d'un **flou général**, à l'image des « mémos » de Darryl F. Zanuck découvrant les rushes de *The Robe* en mars 1953[209].

---

[203] *Cf.* aussi un autre exemple tiré du générique de *D'où viens-tu Johnny ?* (1963 FS), 2nde partie, Fig. 2.57.
[204] *Cf.* Stephen Huntley, *art. cit.*, p. 305 & John Belton, *op. cit.*, pp. 144-145. *Cf.* aussi Michel Wyn, *op. cit.*, p. 171.
[205] *Cf.* L. B. Happé, *op. cit.*, 1969, pp. 981-982. Voir les photos de gros plan d'un visage féminin déformé latéralement en CinemaScope, puis corrigé par les nouvelles optiques Panavision à partir de 1958 *in* John Belton, *op. cit.*, p. 156 & *cf.* Fig. 1.14.k, vol. 2.
[206] Brevet d'invention n° 1.204.784 du 5 août 1958, INPI ; autre référence : L. Bernard Happé, *op. cit.*, 1969, pp. 981-982.
[207] *Op. cit.*, 1969, p. 981 ; *op. cit.*, 1971, p. 309.
[208] *Ibid.*
[209] *Cf.* légende de la fig. 4, p. 76 *in* Jean Vivié, « Au carrefour des techniques », *Cinéma 55*, n° 3, jan. 1955, pp. 65-76 ; Robert Alla, vice-président de la CST, « Le Point de vue de l'ingénieur d'exploitation », *Actes du Colloque*

Une récente étude scientifique menée par Jacques Sabater, chercheur à l'institut d'optique, et exposée lors du Colloque de décembre 2002, a repris la formule de l'Hypergonar Chrétien décrite dans le brevet de 1930[210] dont les aberrations ont été calculées par un ordinateur. « *Si le rapport d'anamorphose est de 0,5 pour l'infini, il varie légèrement quand l'objet est proche. Ceci peut être considéré comme un défaut du système sachant que la projection nous donne un rapport d'anamorphose inverse constant.* […] *Pour des distances de plus de trois mètres l'erreur d'anamorphose est inférieure à 5 % et donc quasiment invisible. Pour les gros plans, l'erreur devient visible.* »[211]. Ces « défauts » tenteront d'être corrigés dans les conceptions et méthodes de fabrication successives que nous allons voir, mais Stephen Huntley[212] remarque que les objectifs construits à partir de 1953 par les divers fabricants présentent des caractéristiques assez similaires aux Hypergonars Chrétien. Il en sera **de même pour les clones** fabriqués par les société françaises des années 1950 et 1960[213]. Même si la correction et les conditions d'utilisation des optiques anamorphiques sont grandement accrues, il n'en reste pas moins que l'image anamorphique présente, si ce ne sont des « défauts », du moins des caractéristiques visuelles qui perdureront jusqu'à aujourd'hui, en particulier en ce qui concerne la **diminution de la profondeur de champ, la qualité des flous (en particulier les reflets et halos lumineux présentant une forme anamorphosée) ainsi que la présence inopinée de « flares »** (ou taches et reflets parasites)[214]. Mais de nos jours, les praticiens parlent moins de défauts que de contraintes de tournage, ou de rendu spécifique (voire de « qualité ») de l'image anamorphique, comme nous le constaterons.

Repères de visée à la prise de vues

D'ailleurs, les premiers films en CinemaScope pouvant être diffusés sur des écrans standard en version « plate »[215] (on est à une époque incertaine où le procédé ne s'est pas encore imposé), il est recommandé aux caméramen de composer l'image de façon à pouvoir conserver ses éléments essentiels ou significatifs au centre (correspondant à l'ancien format 1,37:1). L'article de mars 1953 prévoit ainsi l'ajout, **sur le dépoli du viseur**, de **repères** correspondant aux dimensions plus réduites du format

---

international Les Techniques nouvelles appliquées au cinéma. Paris 12-16 mai 1955, Bulletin officiel de la CST, n° hors-série, pp. 133-134. Si bien que l'on évoque très tôt le recours à des procédés utilisant une plus grande surface d'impression négative, surtout pour les grandes salles. Le futur procédé **VistaVision**, format 35 mm présentant un photogramme de largeur double défilant dans le sens horizontal envisagé par la Paramount en 1954, aura les faveurs des ingénieurs de la CST par rapport au film 65/70 mm (Todd-AO, 1955), puisqu'il agrandit la surface utile tout en conservant la norme dimensionnelle du film 35 mm.

[210] Brevet n° 702.975, déposé le 16 sept. 1930.

[211] *In* Jacques Sabater, *art. cit.*, 2003, p. 188. Les autres caractéristiques mesurées par J. Sabater confirment quelque peu les observations des ingénieurs de la Fox en 1953, en particulier en ce qui concerne une bonne qualité de l'image au centre du champ et une distorsion notable sur les coins du champ (*ibid*., pp. 188-191).

[212] *Ibid*., pp. 307-312.

[213] Ainsi le D.P. **Raoul Coutard** indique-t-il qu'en anamorphique l'horizon n'est pas droit, « il gonfle » (problème rencontré sur les plans montrant l'horizon sur la mer dans ***Le Mépris*** filmé en Franscope, 1963), les personnages sont effilés sur les bords de l'image et, dans les angles, les verticales ne sont pas droites : on note d'importantes aberrations géométriques « en barillet ou en coussinet » *in* entretien par l'auteur, 9 avr. 2002.

[214] Pour des exemples de la permanence des « défauts » de la prise de vues anamorphique dans le cinéma contemporain, *cf.* 2ème partie, Fig. 2.16. & Fig. 2.89. Le réalisateur **Roman Polanski** remarque, à propos du tournage de ***Tess*** en Panavision anamorphique (1978, D.P. Geoffrey Unsworth & Ghislain Cloquet) : « *Techniquement aussi c'est compliqué, dès qu'on veut suivre des personnages, passer des couloirs. En plus, les objectifs disponibles pour tourner en Scope ont beaucoup moins de profondeur de champ que ceux du format standard.* » *in* Pierre-André Boutang, *Polanski par Polanski*, Paris, Ed. du Chêne, 1986, p. 209.

[215] C'est-à-dire non anamorphosée et donc amputée de façon plus ou moins importante sur les côtés.

standard 1,37:1[216]. Mais ce souci d'harmonisation avec le cadre standard témoigne aussi, pour le cameraman, d'une difficulté supplémentaire à cadrer dans le nouveau format, lors de cette période intermédiaire. Il marque historiquement le début des repères « multi-cadre » et la prise en compte, par le cadreur, dès la prise de vues, des préoccupations de compatibilité (plutôt souvent d'incompatibilité) des cadres de diffusion[217].

Il ne faut pas non plus oublier que les premières visées présentaient une image anamorphosée. Les constructeurs sauront vite proposer des viseurs (et des loupes de visée) désanamorphosants.

Copie positive muette

Elle est tirée par contact et présente les caractéristiques dimensionnelles sensiblement proches de celles du négatif standard muet[218] et en particulier une **disposition symétrique** du photogramme par rapport aux rangées des perforations latérales ainsi qu'une image anamorphosée au taux de 2 et au **rapport** traditionnel de **1,33:1**[219].

Projection

Elle recourt à un **Hypergonar de projection** qui présente une **même structure** que son homologue pour la prise de vues, **mais est traversé par les rayons lumineux circulant en sens inverse**. Il présente un **nombre moins important de lentilles** composant les deux groupes (convergent et divergent) qui sont placés à une plus grande distance l'un de l'autre[220] : l'anamorphoseur de projection est ainsi plus long que celui utilisé pour la prise de vues. Sa conception est plus simple, car la distance de projection à l'écran ne varie pas[221].

---

[216] "*The wide-range viewfinder viewing glass will have two vertical cross hairs which delimit for him the field of the ordinary screen (or standard aperture) inside of which he may assemble the elements of action when it is desired to present the action in the ordinary manner*" (*ibid.*).

[217] Ces préoccupations se rencontrent également lors les prises de vues en format panoramique et sont déterminantes dans le procédé plus récent **Super 35**.

[218] Selon Paul Read & Mark-Paul Meyer (dir.), *Restoration of Motion Picture Film*, Oxford, Butterworth-Heinemann, 2000, p. 33, les dimensions du film muet n'ont jamais été normalisées. Le positif présentait une image légèrement inférieure au 24 x 18 mm du négatif caméra, **environ 23 x 17,25 mm (rapport 1,33:1)**.

[219] Mais l'examen des photogrammes positifs muets de *Construire un feu* (1928-1930) reproduits *in* J.-J. Meusy & F. Le Guet Tully, *art. cit.*, p. 37 (fig. 11) et p. 39 (fig. 12) révèle qu'ils présentent un rapport (anamorphosé) approchant 1,40:1 ; les dimensions ne sont pas véritablement standardisées.

[220] *Cf. in* Jacques Sabater, *art. cit.* les schémas optiques de l'anamorphoseur de projection (fig. 12, p. 191) qui présente une distance de 200 mm entre le groupe divergent et le groupe convergent, par comparaison au schéma de l'anamorphoseur de prise de vues (fig. 5, p. 187 & notre Fig. 1.12., *supra*) qui présente une distance de 61 mm. « ***Il n'est constitué que de trois lentilles au lieu de cinq*** [pour l'Hypergonar de prise de vues] », *ibid*., p. 191. *Cf.* Fig. 1.15.a&b, p. suiv.

[221] G. H. Cook (*in* "Recent developments in anamorphotic systems", *British Kinematography*, vol. 26, n° 3, mars 1955, pp. 68-69, Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « CinemaScope »), ingénieur chez le fabricant londonien d'optiques Taylor, Taylor & Hobson, distingue la structure interne des deux dispositifs (prise de vues et projection) en remarquant que les objectifs anamorphiques à destination des caméras sont composés d'éléments beaucoup plus nombreux et complexes que ceux destinés à la projection, car ils répondent à des conditions optiques plus difficiles : à la prise de vues, l'anamorphoseur doit présenter une bonne définition pour tous les objets filmés (qui peuvent être placés à des distances très variables de la caméra) et pour un angle de champ beaucoup plus important qu'en projection.

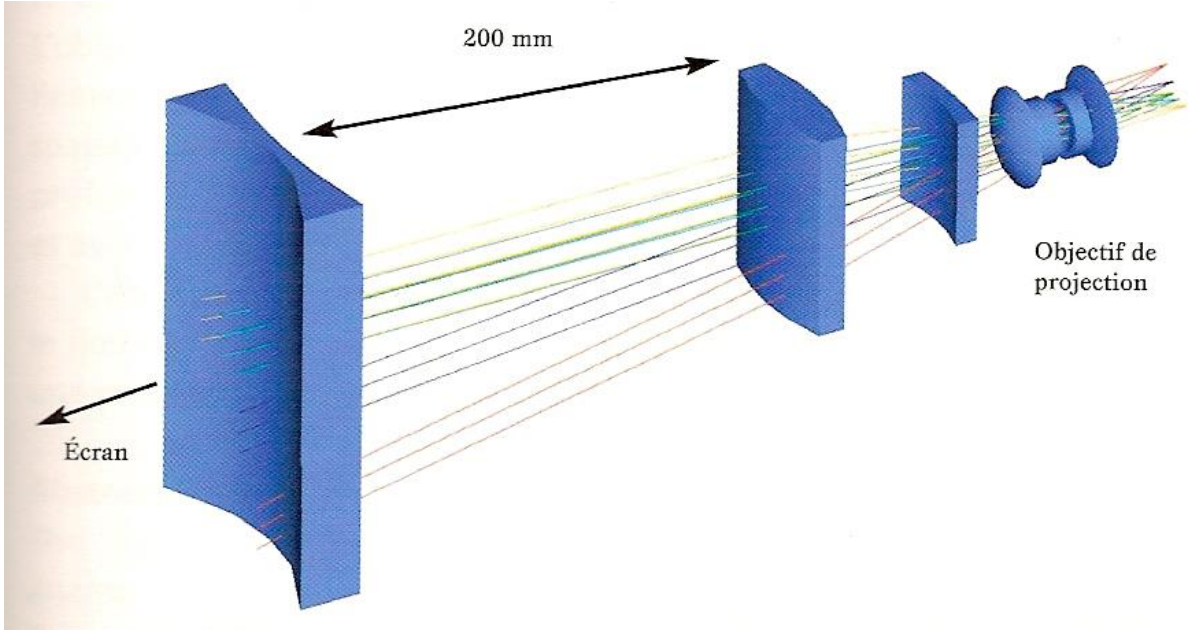


Figure 1.15.a : schéma de l'Hypergonar utilisé en projection

Source : Jacques Sabater « L'optique de l'Hypergonar d'Henri Chrétien » *in* Jean-Jacques Meusy (dir.), *Le Cinémascope entre art et industrie*, Paris, AFRHC, 2003, pp. 182-192

Figure 1.15.b : photographies de l'Hypergonar de projection « Série C, n° 2030 » de la STOP, conservé par la Collection des Appareils de la Cinémathèque française, clichés personnels

La perte de luminosité occasionnée par l'interposition de l'anamorphoseur ne semble pas conséquente, pour Chrétien, du fait de l'utilisation de lentilles cylindriques collées entre elles, d'une part, et du traitement anti-reflet des surfaces extérieures de chaque groupe de lentilles, d'autre part[222]. De même, pour Jean-Jacques Meusy & Françoise Le Guet Tully, « ***la perte de lumière due à l'Hypergonar lui-même est faible****, mais l'image projetée ayant une surface double, la quantité de lumière par unité de surface d'écran est diminuée de deux fois.* »[223] ; la luminance des images projetées est directement proportionnelle à la surface de la fenêtre de projection[224], puis est divisée par 2 par l'opération de désanamorphose sur l'écran[225].

G. H. Cook[226] ajoute qu'une mauvaise définition de l'image projetée par un anamorphoseur peut provenir également de l'utilisation d'un objectif sphérique primaire de mauvaise qualité : l'anamorphoseur additionnel ne fait qu'amplifier (dans la même proportion que son rapport de compression) les défauts du primaire[227].

Modification de la cabine pour la projection en double bande

Ce type de projection, inspiré du procédé **Cinerama**, demande une modification substantielle de la cabine et de la salle consistant en l'adjonction du système de reproduction sonore (lecteur magnétique multipiste séparé, pré-amplificateurs, amplificateurs, 3 groupes de haut-parleurs placés derrière l'écran) et d'un nouvel écran aux dimensions de l'image projetée, c'est-à-dire 2,66:1.

Le film image aux perforations standard nécessite la modification de la fenêtre de projection (cache au rapport 1,33:1 et non 1,37:1 du standard sonore), le décentrement de l'axe de projection (car l'axe de l'image est symétrique et doit être aligné avec l'axe de projection)[228] ainsi que la neutralisation du lecteur de son optique.

Le système interlock présentait en outre, aux dires de Carr & Hayes[229], quelques défauts gênants : coût élevé du stockage et de l'inventaire d'éléments (son et image) séparés, perte ou dégradation des divers éléments de projection, dysfonctionnements du couplage et de la synchronisation des films son et image[230]. C'est la lourdeur du procédé qui précipita son abandon au profit du dispositif avec inscription du son sur la copie.

---

[222] Information rapportée par l'article de mars 1953 de l'*American Cinematographer, op. cit.*
[223] *In art. cit.*, p. 49, n. 119.
[224] Qui est maximale dans le cas de la projection anamorphosée, à la différence de ce qui se passera dans le cas des projections dites panoramiques, réalisées par amputation du haut et du bas de l'image standard (*cf. infra*, 3.1).
[225] Selon Michel Baptiste *in* entretien cité, jan. 2005.
[226] G. H. Cook, *art. cit.*, p. 68.
[227] L'ingénieur anglais indique en outre que l'anamorphoseur de projection cylindrique permet de mieux s'adapter à des conditions nécessitant des optiques primaires de très longues focales projetant un rayon lumineux d'un diamètre important, comme c'est le cas dans les cinémas en plein air (drive-ins), *art. cit.*, p. 70.
[228] Rappelons que dans le cas de la projection standard (1,37:1), l'image est décalée sur le film pour laisser la place à la piste sonore optique.
[229] *Op. cit.*, p. 240.
[230] En cas de suppression d'images pour cause d'accidents de projection (cassure).

Version standardisée par la 20th Century-Fox (1953-1956) : rationalisation d'un produit complet : le « package » prestigieux mais éphémère du *CinemaScope* (image au rapport 2,55:1 et stéréophonie à 4 pistes sonores magnétiques sur le film)

Le principe qui a primé dans la conception du négatif caméra a été la qualité de la définition de l'image qui doit être projetée sur un écran non seulement plus allongé mais aussi proportionnellement plus grand que celui des salles antérieures ; en effet, d'après Jean Vivié, les surfaces relatives ont quadruplé entre l'écran au rapport 1,37:1 d'une salle de 1939 et l'écran CinemaScope d'une salle de 1955[231].

Film négatif : accroissement de la surface d'impression

Pour Stephen Huntley, c'est le 9 octobre 1953, lors d'un colloque de la Society of Motion Picture and Television Engineers (SMPTE), que la 20th Century-Fox révèle les caractéristiques de son package[232]. **Les ingénieurs de la Fox ont ainsi essayé d'obtenir une image anamorphosée sur le film 35 mm la plus grande possible**[233]. Seulement, **cette adaptation concerne plutôt la modification de la structure et des dimensions du positif** que celle du négatif[234]. Héritage de son origine ancienne (développé au temps du film 35 mm muet), le négatif anamorphosé, quant à lui, avec 2 rangées de 4 **perforations B.H. (1,8 x 2,8 mm)** par image, présente une surface libre large de 25,37 mm[235] qui permet l'inscription d'une image non seulement anamorphosée mais aussi centrée : l'axe ou ligne imaginaire verticale et centrale de l'image correspond à l'axe vertical central du film 35 mm : il constitue pour le film un **axe de symétrie** (il partage film ET image en deux parties d'égale largeur) ; il en sera de même sur le positif à pistes sonores magnétiques[236]. **Le négatif CinemaScope 2,55:1 se rapproche donc de la structure également symétrique du négatif 35 mm muet**, à la différence du négatif 35 mm standard sonore 1,37:1 qui ménage un décalage de 1,25 mm (minimum) de l'axe de l'image par rapport à l'axe du film afin de laisser un espace vide de 3,08 mm (maximum)[237], destiné à l'inscription de la piste sonore optique au tirage en laboratoire.

---

[231] *Cf.* fig. VII-13, *op. cit.*, vol. 2, p. 129 reproduite par notre Fig. 2.52., 2nde partie.

[232] Stephen Huntley, « Sponable's CinemaScope. An intimate chronology of the invention of the CinemaScope system », *Film History*, vol. 5, 1993, pp. 298-320 ; John Belton écrit « *in late 1953* », *op. cit.*, p. 275, n. 20.

[233] L'ingénieur Sponable souhaitait ainsi, avec l'avènement de l'écran large, augmenter de 250 % l'espace dédié au son sur le film, afin d'accroître la qualité de la reproduction sonore (John Belton, *op. cit.*, p. 151).

[234] *Cf. infra* : cette réduction sera réalisée par la limitation de l'interimage à un trait mininmal de 0,64 mm (cote pour l'image positive *Cf.* schéma *in* John Belton, *op. cit.*, p. 153) ainsi que par la réduction des perforations à des dimensions presque carrées (1,98 x 1,85 mm), dites perforations C.S. pour CinemaScope *in* John Belton, *op. cit.*, p. 142. Cet auteur ajoute (*ibid.*) que cette réduction a été rendue possible grâce aux qualités de stabilité du film acétate, adopté aux Etats-Unis vers 1948-1949, bien supérieur à l'ancien film nitrate au taux de retrait important.

[235] Selon les cotes officielles ISO-TC 36 du Congrès UNIATEC de Garmisch-Partenkirchen de 1964, doc. n° 2, p. 37.

[236] *Cf.* la reproduction grandeur nature des photogrammes négatifs et positifs 35 mm anamorphosés sur la « Wall Chart » de Grant Lobban, *Widescreen and 3-D Film Formats*, London, BKSTS, 1994. Or les cotes du positif CinemaScope 2,55:1 dans un document fourni par John Belton (*op. cit.*, p. 152) indiquent qu'il existe pourtant un décalage de 0,48 mm entre les deux axes : en effet, même si les manchettes sont d'égales largeur sur le négatif ainsi que sur le positif, les zones réservées aux pistes magnétiques immédiatement à droite et à gauche du cadre de tirage de l'image positive ne le sont pas : elles comportent une différence qui peut atteindre 1 mm (cote ISO-TC 36, 1964, doc. n° 6).

[237] Selon les cotes officielles ISO-TC 36 du Congrès UNIATEC de Garmisch-Partenkirchen de 1964, doc. n° 5, p. 39 & n° 8, p. 41.

Fenêtre de prise de vues / rapport sur le négatif

La fenêtre d'impression ou de prise de vues du négatif CinemaScope 2,55:1 présente les dimensions suivantes (largeur x hauteur) : **23,8 x 18,67** mm[238]. Cette fenêtre est agrandie à la fois en hauteur et en largeur par rapport au format standard 1,37:1 (22 x 16 mm). De même, la fenêtre de prise de vues du CinemaScope 2,55:1 est agrandie (dans le sens de la hauteur seulement) par rapport au négatif muet 1,33:1 (24 x 18 mm). Autre différence : le négatif muet utilisé avec l'Hypergonar présentait un cadre de rapport 1,33:1 (= 2,66:1 une fois désanamorphosé), alors que la formule retenue dans la première version standardisée du CinemaScope, prévoyant une exploitation sonore sur film, ramène ce cadre aux proportions de **1,275:1** correspondant, après désanamorphose, à une **image projetée de rapport 2,55:1** qui n'est ainsi plus strictement le double du rapport muet.

Malgré ces modifications, on veille à laisser inchangé le pas des images sur une hauteur de 4 perforations, afin d'éviter des changements mécaniques trop importants dans le mouvement intermittent des caméras (et, à terme, des projecteurs)[239]. De même, le pas des perforations est maintenu à 4,75 mm par souci de compatibilité. La différence essentielle entre les deux négatifs (standard muet et CinemaScope 2,55:1) réside dans le fait que le négatif anamorphosé dépasse la hauteur des perforations de 1,23 mm[240], ce qui réduit fortement l'interimage et risque de poser des problèmes de collures visibles lors du montage du négatif.

L'image anamorphosée occupe donc une surface maximale du négatif 35 mm, plus importante que celle du format standard sonore 1,37:1[241] et qui dépasse également (en hauteur) la surface utile du négatif muet 1,33:1 d'où il est tiré[242].

Prise de vues : des modifications limitées pour la caméra

Outre l'agrandissement de la fenêtre de prise de vues des caméras (calées pour le standard 1,37:1) ainsi que l'accouplement d'un bloc anamorphoseur à l'objectif primaire (qui nécessite un pas de vis spécial[243]), les caméras ne subissent pas de modifications mécaniques : le recalage des axes de l'image et du film s'opère au moyen de bagues d'excentrement[244].

---

[238] selon Jack Alicoate (ed.) *The 1956 Film Daily Year Book of Motion Pictures* ou Paul Read & Paul-Mark Meyer (ed.) *Restoration of Motion Picture*, Oxford (GB), 2000, Butterworth-Heinemann, p. 33 ; **23,8 x 18,7** mm pour Le Congrès UNIATEC ISO-TC 36 (1964 Garmisch-Partenkirchen), Pierre Brard (1969) ou Henriette Dujarric (éd.) *Le Technicien du film Manuel* ou encore 23,8 x 18,8 mm (Gérard Duquesne). Cette hésitation concernant les cotes dans les sources provient aussi de la conversion des documents américains dont les dimensions sont exprimées en pouces (*inches*), à savoir pour le CinemaScope 2,55:1 : 0,937 x 0,735 in.

[239] L. Bernard Happé, *op. cit.*, 1971, p. 39.

[240] Si l'on en croit la fig. 7 dans *Wide-Screen Cinema and Stereophonic Sound* de Michael Z. Wysotsky, trad. anglaise de A. E. C. York, London & New-York, Focal Press ltd, 1971, p. 24. *Cf.* reproduction de ce schéma par la Fig. 1.16., p. suiv.

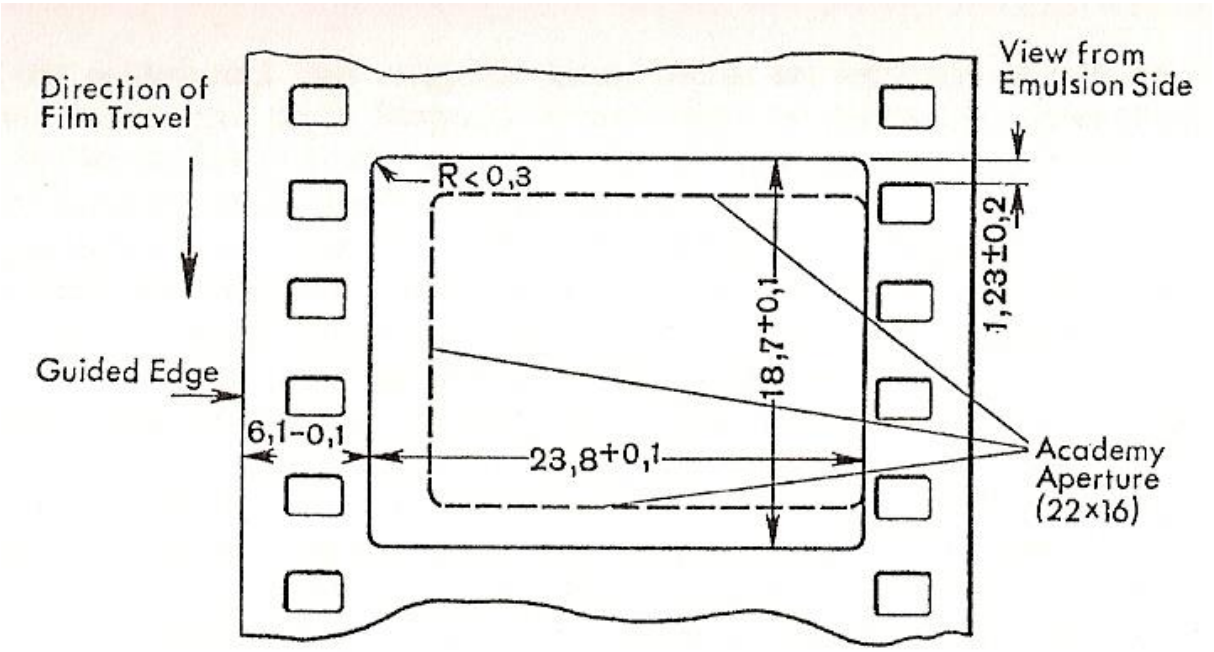
[241] Jean-Pierre Frouard parle de 30 % d'augmentation (« Copies non conformes », *Ecran 76*, n°43, 15 jan. 1976, p. 32).

[242] La surface utile du CinemaScope 2,55:1 est de 443 mm^2 pour *Le Technicien du film. Manuel* ou 445 mm^2 pour Pierre Brard contre 352 mm^2 pour le négatif standard 1,37:1 et de 432 (M. Baptiste) à 448 mm^2 (Brard) pour le négatif muet 1,33:1.

[243] *In Cours de technique générale cinématographique*, *op. cit.*, p. 299.

[244] On peut noter ici que l'on retrouvera ces légères adaptations dans le calage des récentes caméras 35 mm standard (panoramique) pour le Super 35 dont l'image (qui empiète sur la zone vierge ménagée pour la piste sonore) est centrée sur le film *cf. infra*, 3.2.3.

La modification des dimensions de la surface d'impression du film négatif 35 mm pour le CinemaScope de rapport 2,55:1 comparée au standard 1,37:1



<u>Figure 1.16. : "*New dimensions of frame (millimetres)*", schéma des cotes en millimètres du négatif 35 mm CinemaScope pour rapport 2,55:1 selon Michael Z. Wysotsky,</u>

Source : *Wide-Screen Cinema and Stereophonic Sound*, trad. anglaise de A. E. C. York, London & New-York, Focal Press ltd, 1971, fig. 7, p. 24.

Certains fabricants français de caméras ont conçu (ou rapidement adapté) leurs caméras aux spécificités du tournage anamorphique ; ainsi, dans un catalogue commercial de 1956, les Etablissements André Debrie proposent trois versions de la célèbre Super-Parvo-Color : le type « N » pour les prises de vues avec objectifs normaux en monture standard, le type « A » conçu pour objectifs anamorphiques et le type mixte « AN »[245] : cette lettre abrégée permet d'identifier le bloc obturateur escamotable[246].

Un autre document publicitaire du constructeur précise qu'outre les qualités de l'optique et de la surface sensible de la pellicule, la prise de vues destinée à l'écran large nécessite une bonne fixité du film pendant sa période d'exposition ainsi qu'un respect strict de son alignement sur le plan focal. La stabilité de la caméra sur sa plate-forme et sur son pied doit également être parfaite[247].

Nécessité d'un éclairage accru au tournage

Déjà initiée par l'utilisation des films en couleurs, la modification des conditions de tournage au format large nécessite « *conjointement un matériel d'éclairage plus important et, à cause de leur profondeur de champ, une lumière plus intense capable de compenser l'ouverture réduite du diaphragme* »[248]. De même, Michel Wyn[249] insiste sur le fait que le négatif anamorphosé correspond à terme à un agrandissement subi par le film (après désanamorphose) et donc est sujet, comme tel, à un rendu médiocre de l'image qui oblige souvent les opérateurs à travailler avec les diaphragmes les plus fermés possibles, ce qui impose un accroissement de l'éclairage du plateau.

Accessoires de prise de vues

Parmi toute une gamme d'accessoires spécifiquement conçus pour la prise de vues anamorphique, les fabricants d'objectifs, de caméras ou d'autres sociétés françaises proposent divers produits, tels que la loupe ou viseur permettant d'obtenir une image désanamorphosée du champ de vision de la caméra. Les Etablissements **Duplouich** de Paris proposent par exemple dès 1955 une « *loupe-viseur à foyer variable dit* ***Gnoscope V*** » s'adaptant à toutes les caméras et étudié pour les formats panoramiques et « *cinémascopiques* »[250].

Les systèmes de visée des caméras (avec ou non **loupe désanamorphosante**) ne comportaient **pas de repères** de visée, comme c'est le cas aujourd'hui pour la prise de vues multiformats. Le directeur de la photographie Roger Fellous indique que selon qu'il s'agissait du tournage d'un film en CinemaScope au rapport 2,55:1 ou 2,35:1, à peine 2 ou 3 ans après (à partir de 1956), « *on n'avait pas de différence de visée, puisqu'on voyait directement ce que voyait l'objectif.* […] *On avait un prisme qui*

---

[245] *In* brochure commerciale *André Debrie. Matériel cinématographique*, n° 501-Fr., 1956
[246] *Cf.* photo montrant le « bloc obturateur A » rangé dans sa mallette de transport et employé avec un anamorphoseur CinemaScope, DyaliScope ou Franscope *in Cours de technique générale cinématographique* (t. 2 *Album de figures*), 1965, fig. 70, reproduite par notre Fig. 1.17., vol. 2.
[247] Publicité *in TC/Bulletin du Festival international du Film 1957*, n° 1, mai 1957, p. 2.
[248] P. T. Cahill, directeur des recherches à la Société Mole-Richardson, « Techniques d'éclairage nouvelles en matière de films pour écrans larges », *Actes du Colloque international Les Techniques nouvelles appliquées au cinéma Paris 12-16 mai 1955 organisé par la Commission Supérieure Technique du cinéma français*, Edition hors-série du Bulletin Officiel CST, Paris, 1955, pp. 69-72.
[249] *Op. cit.*, p. 171.
[250] Publicité *in CF*, n° 1638, 15 oct. 1955.

renvoyait l'image en haut et qui nous la renvoyait dans la loupe ; on avait donc l'image entière, le photogramme tel qu'il était imprimé. »[251]. C'est donc le cache amovible de la fenêtre d'impression de la caméra qui renvoie l'image au format choisi.

La prise en compte de l'enregistrement stéréophonique à la prise de vues

L'adoption de la stéréophonie dans le « package » du CinemaScope contraint à utiliser 3 microphones à la prise de son couvrant le champ de l'image, sachant qu'en principe l'effet directionnel des sons sera d'autant plus prononcé que les microphones seront espacés les uns des autres. Ces « *trois microphones portés par trois perches ou trois girafes alimentent trois séries d'amplificateurs aboutissant à trois têtes d'enregistrement magnétiques* »[252]. Comme la 4ème piste dédiée aux effets d'ambiance n'est pas utilisée pour la prise de son directe, l'enregistrement magnétique peut s'effectuer sur un film son 35 mm à 3 ou 4 pistes magnétiques de (5 mm de large)[253]. Ce dispositif sonore favorise donc l'adoption d'un enregistrement en direct (ou son synchrone) visant à respecter la localisation de la provenance du son ou des dialogues en même temps qu'il généralise l'emploi de la technologie magnétique, depuis le tournage jusqu'à la projection.

Ce dispositif, prôné par les recommandations de la 20th Century-Fox, a bien vite été ressenti par les praticiens comme fastidieux, d'autant que les résultats à l'écran pouvaient apparaître souvent assez artificiels, comme le saut intempestif de la droite à la gauche de la provenance des paroles dans un dialogue filmé en champ-contrechamp[254]. Ainsi dans la pratique, peu d'éléments sonores, mis à part la musique, sont enregistrés en stéréophonie (en sons multipistes) : J. Monchablon, chef du service technique cinéma du Poste Parisien en 1955, estime que 20 % seulement des sons d'un film devront suivre ce traitement. En effet, en règle générale, bruitages et dialogues sont enregistrés au tournage de façon traditionnelle (en monophonie, avec un enregistreur à 1 piste magnétique sur film son 35 mm) puis sont artificiellement distribués sur l'ensemble de l'espace sonore, selon les exigences de la mise en scène, à l'étape du mixage, par le recours à une spatialisation du son par intensité (*cf. infra*)[255].

---

[251] *In* entretien par l'auteur, Issy-les-Moulineaux, les 15 & 29 mars 2002.
[252] *In* J. Monchablon, « Le son stéréophonique, enregistrement direct et mélanges », *TF*, n° 9, sept. 1955, pp. 10-11.
[253] *Cf.* Fig. 1.18., page suivante, photographie de l'enregistreur à 4 pistes magnétiques et schémas de disposition des pistes magnétiques, *ibid.*, p. 10. J. Monchablon précise que les studios sont équipés pour les 2 dispositions.
[254] Pour Claude Lerouge : « *Bien entendu toutes ces recommandations furent très peu suivies et en moins de trois ans tous ces appareillages encombrants ne furent plus utilisés.* » *in Sur 100 années, le cinéma sonore*, Paris, Dujarric, p. 190.
[255] Claude Lerouge remarque que les mêmes problèmes trouveront des solutions identiques, 30 ans plus tard, avec l'avènement du **Dolby Stereo** (*op. cit.*, p. 191).

Figure 1.18. : enregistreur à 4 pistes magnétiques
et schémas de disposition des pistes magnétiques

Source : J. Monchablon, « Le son stéréophonique, enregistrement direct et mélanges », *Le Technicien du film*, n° 9, sept. 1955, p. 10.

Les objectifs anamorphiques de la version standardisée 2,55:1 (1953-1956) : stratégie et améliorations techniques

Aux Etats-Unis, Earl I. Sponable, responsable du département technique de la 20th Century-Fox, travaille à améliorer la formule de l'Hypergonar en corrigeant les défauts constatés sur les objectifs fournis par Henri Chrétien, au terme du contrat de février 1953, pour le tournage des 3 premières productions réalisées en CinemaScope. Ces améliorations dureront plus d'une année, de la fin de 1952 (date de la localisation de Chrétien par la Fox et le début des premiers essais de tournage) jusqu'au début de l'année 1954. Face à l'aspect artisanal des moyens de production des ateliers de la STOP à Saint-Cloud (qui affirme ne pas pouvoir fournir la « Major » avant 6 mois[256]), la stratégie adoptée par Sponable et la Fox est de prendre de vitesse la concurrence en s'associant avec les principaux fabricants d'optiques, de la même façon que la Fox avait pris de vitesse les autres studios et producteurs en signant la première un contrat définitif avec le professeur Chrétien qui lui permettait de disposer non seulement des brevets (expirés), mais surtout de son expertise et des objectifs déjà construits. Afin de limiter toute velléité de mise au point d'objectifs anamorphiques par les fabricants pour d'autres producteurs, Sponable signe ainsi des contrats exclusifs avec Harry Newcomer (un ancien étudiant américain de Chrétien) et sa modeste société General Precision Laboratories (27 mars 1953), avec le grand fabricant américain Bausch & Lomb Optical Company (31 décembre 1952 puis 27 avril 1953)[257], enfin avec l'allemand Zeiss Opton (juillet 1953)[258]. Après quelques mois de retard, dus à la complexité de la construction des lentilles anamorphiques cylindriques[259], Bausch & Lomb délivrent massivement leurs premiers anamorphoseurs (août 1953).

Première série d'objectifs CinemaScope Bausch & Lomb (été 1953) : une conception ancienne améliorée par des moyens de production modernes (« B&L Anamorphic Adapter »*)*

Conçus à partir des brevets de Chrétien[260], les premiers anamorphoseurs de Bausch & Lomb sont des **objectifs additionnels** (nécessitant donc une double mise au point) qui bénéficient de l'évolution des

---

[256] Lettre de Sponable à Herbert Bragg, 1er déc. 1953 cité par Stephen Huntley, "Sponable's CinemaScope. An intimate chronology of the invention of the CinemaScope system", *Film History*, vol. 5, 1993, pp. 298-320.

[257] S. Huntley (*art. cit.*, pp. 307-311) note en effet que Sponable signe un 1er contrat avec Bausch & Lomb, avant même l'adoption définitive du CinemaScope par les cadres du Studio, pour la construction de 2 prototypes, le 31 déc. 1952, qui se révèleront inférieurs en qualité aux exemplaires beaucoup plus anciens de Chrétien (mars 1953) mais pousseront néanmoins la Fox à réaliser une commande massive et historique de 3000 objectifs anamorphiques (27 avr. 1953).

[258] On peut ici remarquer, avec Stephen Huntley, qu'ironiquement la politique monopoliste de la Fox a été contrariée par le manque de scrupules commerciaux de Zeiss qui avait également signé un contrat avec la Warner Bros. afin de construire des anamorphoseurs pour son propre procédé d'écran large (**WarnerSuperScope**) auquel elle renoncera très rapidement, à cause justement des défauts de l'objectif allemand comparé à celui de Bausch & Lomb (tests de comparaison, oct. 1953) ; quant aux objectifs construits laborieusement par H. Newcomer et délivrés à la Fox à partir de janvier 1954 seulement, ils furent refusés par le studio américain à l'issue d'un test comparatif (30 mars 1954) pour leur qualité inférieure *cf.* S. Huntley, *art. cit.*, pp. 307-314.

[259] H. Newcomer a mis en évidence ces problèmes de construction *cf.* S. Huntley, *art. cit.*, p. 309.

[260] La formule améliorée de Bausch & Lomb repose sur le brevet n° 2.702.493, déposé le 23 juillet 1953 auprès de l'U.S. Patent Office au nom de **William R. Knowlton**, intitulé « *Anamorphic Cylindrical Lens Construction* », reproduit *in* S. Huntley, *art. cit.*, p. 310 & *in* J. Belton, *op. cit.*, p. 147.

moyens de production modernes (qualité des verres optiques, possibilités du calcul informatisé ou exigences du contrôle de la qualité[261]). Néanmoins les problèmes constatés avec les anciens objectifs de Chrétien demeurent : distorsion entre le centre et les bords de l'image et distorsion avec les gros plan, problèmes de profondeur de champ[262]. En outre, de même que son ancêtre l'Hypergonar, la face arrière de ces objectifs présente un diamètre relatif n'autorisant son association qu'avec une gamme limitée de focales des objectifs primaires (50 mm et 75 mm seulement), ce qui limite toujours les possibilités de mise en scène[263]. L'*American WideScreen Museum* précise que cette gamme d'anamorphoseurs additionnels Bausch & Lomb, bien que vite dépassée par la version couplée suivante, a néanmoins continué d'être utilisée pendant toute la production des films en CinemaScope aux Etats-Unis[264].

Les objectifs anamorphiques Bausch & Lomb de seconde génération (mars 1954) : apparition du système du couplage entre anamorphoseur et objectif primaire (« CinemaScope Combination Lens »)

Dès décembre 1953, les ingénieurs de la Fox et de Bausch & Lomb décident de mettre en œuvre une version améliorée des objectifs anamorphiques : il s'agit de réaliser un plus grand nombre de focales primaires disponibles[265], de faciliter la mise au point et de réduire la distorsion. La **version définitive** de l'objectif pour le CinemaScope adopte donc une **monture couplant l'anamorphoseur à l'objectif primaire**, permettant ainsi une mise au point à contrôle unique. Le couplage est réalisé dans une même monture cylindrique qui présente, de chaque côté, des molettes de mise au point et d'ouverture du diaphragme ainsi qu'une échelle gravée des distances, facilitant ainsi le travail des assistants caméra tout en contribuant à réduire le coût des mises en place au tournage[266] (*cf.* photos, *in AWSM*, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingcs5.htm & Fig. 1.20., *infra*). Prêts en janvier 1954, les nouveaux anamorphoseurs de prise de vues subissent une série de tests[267] avant d'être utilisés lors du tournage du film *The Egyptian / L'Egyptien* de Michael Curtiz en mars 1954 (D.P. Leon Shamroy), à la grande satisfaction des techniciens. Les qualités concernant la réduction des distorsions entre le centre et les bords de l'image sont particulièrement mises en avant[268].

---

[261] *Cf.* S. Huntley, *art.cit.*, pp. 311.
[262] *Cf.* l'analyse des tests comparatifs Bausch & Lomb / Zeiss, conduits par la Warner Bros. en octobre 1953 *in* S. Huntley, *art. cit.*, pp. 311-312.
[263] *Cf.* 2 photos d'anamorphoseur sur caméra et couplage pour 50 mm *in* "The CinemaScope Wing", *The American WideScreen Museum*, 1997-2002, www.widescreenmueum.com/widescreen/wingcs1.htm.
[264] *Cf. AWSM*, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingcs4.htm & Fig. 1.19., page suivante.
[265] On prévoit des focales primaires de 35, 40, 50, 75, 100 et 152 mm. (S. Huntley, *art. cit.*, p. 312).
[266] Selon les dires de Sponable *cf.* S. Huntley, *art. cit.*, p. 314.
[267] En janvier puis mars 1954 *cf.* S. Huntley, *art. cit.*, p. 314.
[268] *Cf.* L'analyse des tests par S. Huntley, *art. cit.*, pp. 314-315 ; John Belton, *op. cit.*, p. 147-148. Dans un mémo de Zanuck à Skouras (daté du 25 mars 1954 et cité par S. Huntley, *art. cit.*, p. 315), deux anamorphoseurs (de 40 et 50 mm de focale primaire) sont utilisés aussi sur les extérieurs de *King of the Khyber Rifles / Capitaine King* (de Henry King, D.P. Leon Shamroy) en Afrique et un 50 mm sur *Broken Lance / La Lance brisée* d'Edward Dmytryk (D.P. Joe McDonald). Mais c'est surtout autour du péplum *The Egyptian* que la publicité du nouvel anamorphoseur B&L va se bâtir, à l'image du succès de *The Robe*. *Cf.* publicité *in* www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingcs5.htm.

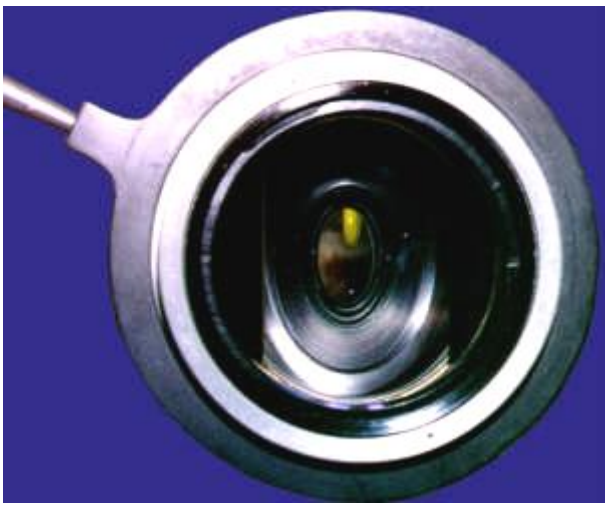


Figure 1.19. : les premiers anamorphoseurs additionnels de Bausch & Lomb pour le CinemaScope
Source : www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingcs4.htm.

Figures 1.20. : “Bausch & Lomb 40mm CinemaScope combination lens” : objectif CinemaScope Bausch & Lomb de seconde génération (mars 1954) : couplage entre anamorphoseur et primaire de focale 40 mm, prototype équipé d’une monture anti-vibrations

Source : www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingcs5.htm.

Un document anglais datant de mars 1955[269] présente cette nouvelle série des anamorphoseurs Bausch & Lomb en indiquant qu'ils nécessitent la modification du blimp (ou caisson insonorisant) des caméras et que cette nouvelle version couplée fournit un anamorphoseur différent pour chaque optique primaire, par opposition aux versions précédentes strictement additionnelles pour lesquels un seul anamorphoseur était commun à tous les primaires. On voit donc se dessiner ici la notion de gamme d'optiques préréglées qui orienteront vite les concepteurs à adopter le dispositif moderne des monoblocs.

Coût de l'objectif de prise de vues : une source de revenus non négligeable

20th Century-Fox s'est donc assurée le contrôle de la fourniture d'objectifs anamorphiques de prise de vues pour les tournages américains. De même, elle vend sa **licence CinemaScope** pour 25.000 $ par film[270] et s'assure ainsi le **monopole** du marché anamorphique des cinq premières années, date de l'arrivée de l'objectif « ***Auto-panatar*** » de **Panavision** en 1958.

Par ailleurs, un article de juillet 1953 annonce un coût de **l'objectif de prise de vues à la location** s'élèvant, pour les producteurs français, à **2.000.000 F** (pour une production en langue française) et à 3.000.000 F pour des films tournés en deux versions linguistiques[271] : ce qui paraît dispendieux, quand on sait qu'une installation du CinemaScope à pistes magnétiques était facturée entre 2.500.000 et 3.000.000 F par Philips à l'automne 1953 et qu'un exploitant de Roanne a installé le CinemaScope à piste optique pour moins d'un million (dont 362.000 F la paire d'Hypergonars de projection) en février 1954 (*cf. infra*). On sait également que le prix facturé à la Fox par Henri Chrétien pour la fabrication des Hypergonars était de 300 $ (105.000 francs courants de 1953), soit 20 fois moins que le prix initialement annoncé à la location. Puis, Roger Fellous indique que la fabrication d'une anamorphoseur **Franscope** revenait à 100.000 NF et l'objectif de prise de vues était loué 10.000 NF pièce, autrement dit 10 fois moins[272]. Ce prix unitaire pouvait facilement augmenter en fonction du nombre de caméras et d'optiques utilisées et de la durée du tournage. Ainsi, des optiques monoblocs (de type **DyaliScope** incorporant l'anamorphoseur à une optique primaire de focale donnée) revenaient plus chers que l'anamorphoseur additionnel ou le système du couplage qui utilisaient le même anamorphoseur pour toutes les focales.

Les archives de la société **Totalvision** de Georges Bonnerot donnent des tarifs moins élevés, plus compétitifs : par exemple, la location d'un anamorphoseur de prise de vues pour Caméflex (avec ses accessoires) se montait forfaitairement à 21.860 F en novembre 1958[273]. Pour le long métrage *Les Pas perdus* de Jacques Robin (1964 TLV NB, D.P. Claude Lecomte), le contrat de location mentionne un prix

---

[269] « Notes on Progress during 1954 », *British Kinematography*, vol. 26, n° 3, mars 1955, p. 72.

[270] "*CinemaScope had to be a star because Fox not only wanted $25,000 per picture to license it, they also insisted on script approval and that all Scope films be in color and stereo sound. Fox also owned the companies that manufactured the new screens and the stereophonic sound equipment.*" Mark Thomas McGee, *Beyond Ballyhoo. Motion Picture Promotion and Gimmicks*, Jefferson, North Carolina (USA), McFarland & Co., 1989, 42.

[271] *In FF*, n° 473, 31 juil. 1953, p. 5 *cf.* aussi Jean-Jacques Meusy & Françoise Le Guet Tully, *art. cit.*, 2003, p. 82 (n. 232).

[272] *In* entretien par l'auteur, 15 & 29 mars 2002, Issy-les-Moulineaux. Il s'agit de prix en nouveaux francs (après 1960), soit 1.000.000 d'anciens francs courants pour la location de l'anamorphoseur.

[273] *Cf.* facture de G. Bonnerot en date du 26 nov. 1958, Cinémathèque française, Collection des Appareils, don 03-05 (fonds Bonnerot), n° 52.

forfaitaire de 6000 NF, soit 600.000 anciens francs courants pour le matériel optique de prise de vues[274]. Mais le prix de la location demeure élevé, si l'on compare le coût de location de 2 couplages Totalvision, 18.000 NF (soit 1.800.000 anciens francs courants, coût forfaitaire pour la durée du tournage de la coproduction hispano-italo-française *Les Aventures extraordinaires de Cervantès* d'Isidoro Ferry) en août 1967[275], avec le même chiffre qui correspond au prix de vente à l'exportation d'un (seul) anamorphoseur de prise de vues pour couplage par la société la même année[276]. On le voit, le système de la location des optiques pour la prise de vues est une source de revenus non négligeables, surtout pour des petites entreprises quasi-artisanales.

Modification limitée du matériel de montage

L'article de mars 1953 de l'*American Cinematographer* (*op. cit.*) remarque que le CinemaScope demande une modification de la fenêtre de visionnage des tables de montage afin que le monteur puisse voir défiler l'image sous sa forme désanamorphosée et centrée sur le film.

Film positif de la version standardisée 2,55:1 (1953-1956)

Le tirage par contact du positif réduit la surface utile à 426 mm^2, puisque

- 2 pistes sonores magnétiques sont couchées à l'intérieur des perforations
- l'interimage est légèrement augmenté à 0,64 mm[277], car la hauteur de la fenêtre de projection a été réduite.

Le positif présente ainsi une image anamorphosée de **23,15 mm** en largeur par **18,15 mm**[278] en hauteur de rapport 1,275:1. Comme pour le négatif anamorphosé, les axes de l'image et du film correspondent globalement à un axe de symétrie[279]. En outre, les **marques ou repères de fin de bobine** (*cue dot* ou *change-over cue*) sur les copies utilisées à l'époque dans la projection à double poste présentent l'aspect elliptique caractéristique de leur désanamorphose sur l'écran[280].

---

[274] *Cf.* Contrat entre Jacques Robin (pour la société de production Cinérofa) et Totalvision en date du 27 fév. 1964, CF, CA, fonds Bonnerot, n° 122. A titre de comparaison le capital de la SARL Totalvision est estimé à 10.000 NF dans le même document !

[275] *Cf.* facture en date du 2 août 1967, CF, CA, fonds Bonnerot, n° 200.

[276] *Cf.* 1 feuille dactylographiée à en-tête de la société Totalvision intitulée « Tarif exportation », datée d'avr. 1967, CF, CA, dossier « Totalvision ».

[277] Cote du schéma *in* John Belton, *op. cit.*, p. 153. La hauteur théorique de l'interimage pour le négatif était deux fois plus réduite (à la hauteur théorique maximale des images sur le négatif, 19 mm, on retranche la hauteur effective des images anamorphosées 18,67 mm, ce qui équivaut à 0,33 mm).

[278] On trouve aussi la cote alternative 23,16 x 18,16 mm, par exemple *in* Paul Read & Mark-Paul Meyer (ed.), *Restoration of Motion Picture Film, op. cit.*, p. 33.

[279] Avec une légère restriction dans le cas du positif, si l'on en croit le document reproduit par John Belton (*op. cit.* p. 153), qui indique une différence de 0,48 mm entre les deux axes. En effet, comme nous allons le voir, les deux pistes magnétiques inscrites de chaque côté de l'image, à l'interieur des perforations, ne sont pas de même dimension (0,97 mm contre 1,6 mm).

[280] Ce signe noir et rond, placé dans le coin supérieur droit de l'image anamorphosée, 8 secondes puis 1 seconde avant la fin de la bobine, se voit ainsi déformé lorsqu'il est projeté : il apparaît aplati (*cf.* Fig. 1.21., page suivante).

Figure 1.21. : marque ou repère de fin de bobine anamorphosé(e), situé(e) en haut à droite de l'image sur un positif scope ; exemple tiré d'un photogramme de *Le Bateau d'Emile* (1961, La Patellière, D.P. Juillard) photographié en DyaliScope NB (2,35:1 mono)

L'innovation économique de la 20th Century-Fox : l'inscription sur le film des pistes sonores de la stéréophonie magnétique

Le CinemaScope est conçu par la compagnie américaine comme un spectacle luxueux, hors du commun, devant frapper à la fois les sens visuels et auditifs. Aussi, la restitution stéréophonique du son est-elle indissociable de l'écran élargi : à la sensation d'espace visuel englobant doit correspondre l'encerclement sonore du spectateur, comme le proposait déjà le Triple écran avec la « *perspective sonore* » du brevet Gance-Debrie de 1932 (*Napoléon Bonaparte* d'Abel Gance, mai 1935)[281] ou le Cinerama américain ; mais il s'agit ici de rendre le dispositif plus accessible aux exploitants[282]. C'est la technique du son sur piste magnétique couchée à même le film positif qui va réduire la lourdeur du dispositif sonore employé par le **Cinerama** (un film-son 35 mm pour les 6 puis 7 pistes magnétiques défilant en synchronisme avec les trois films-image[283]). Aussi la version stéréophonique du CinemaScope passe-t-elle pour « *le Cinerama du pauvre* »[284].

L'inscription de 4 pistes magnétiques a été opérée par les ingénieurs de la Fox en réduisant les perforations standard K.S. (2,8 x 1,85 mm) du positif à des **perforations presque carrées dénommées depuis « C.S. » pour « CinemaScope » (1,98 x 1,85 mm)** ; *cf.* Fig. 1.23.a&b, *infra*. Ce changement du standard Edison, pourtant limité dans ce cas, a été souvent reproché à la Fox. Par souci de compatibilité avec le mécanisme d'entraînement du film standard (1,37:1) dans le projecteur, la réduction de ces perforations a lieu dans le sens de la largeur et du côté de l'image uniquement : le pas des perforations reste ainsi inchangé à 4,75 mm et celui des images à 19 mm[285] ; en revanche, la zone inter-perforations et, consécutivement, la largeur du champ de l'image projetable gagne plus d'un millimètre par rapport au format standard 1,37:1[286].

---

[281] *Cf.* Claude Lerouge, *Sur 100 années, le cinéma sonore*, *op. cit.*, pp. 166-170.

[282] *Cf.* Spyros S. Skouras "Importance of CinemaScope" *in* Quigley Jr, Martin (ed.), *New Screen Techniques*, New-York, Quigley publishing Co., 1953, p. 150.

[283] Par ailleurs, John Belton (*op. cit.*, pp. 151-152) révèle que le dispositif sonore du CinemaScope dérive non seulement de celui mis au point par Hazard Reeves pour le Cinerama, mais s'inspire aussi du dispositif stéréophonique optique de Disney pour *Fantasia* (1940) et du système stéréophonique optique développé pour les laboratoires de Bell Telephone au milieu des années 1930.

[284] Traduction française de l'anglais "CinemaScope, The Poor Man's Cinerama", titre d'un article de Scott Marshall *in Widescreen Review*, n° 26, dec. 1997, pp. 114-116. *Cf.* Jean Vivié : « *En Fait, le Président de la XX Century Fox, M. Skouras, avait surtout cherché à s'approcher des caractéristiques du "Cinerama".* » *in* « Soluzione della copia universale a suono ottico e magnetico. Solution de la copie universelle à son optique et magnétique », *Atti del IX Congresso Internazionale della Tecnica Cinematografica*, Torino 29, 30 Settembre-1° Ottobre 1957, [tiré à part en français], Bibliothèque du Service des Archives du Film du CNC, Bois d'Arcy. *Cf.* Fig. 1.22.a,b&c, vol. 2.

[285] Néanmoins, le positif à petites perforations nécessite le changement des tambours dentés du projecteur.

[286] 26,65 – 25,37 = 1,28 mm, selon les cotes des films vierges 35 mm à perforations standard et carrées (ISO-TC 36, 1964, doc. n° 2, p. 37) ; gain en largeur du champ de l'image projetable par rapport au film standard 1,37:1 à 1 piste optique : 23,15 – 22 = 1,15 mm.

4 pistes magnétiques sont donc présentes sur les copies CinemaScope 2,55:1[287] :

- 3 pistes d'égale largeur (1,6 mm) correspondant à trois groupes de microphones à la prise de vue et à trois groupes de haut-parleurs à la projection, afin de créer l'effet de relief sonore stéréophonique[288]. Elles sont disposées de la façon suivante :
    - les 2 pistes disposées sur les manchettes correspondent aux canaux droite et gauche
    - la piste située dans la zone de l'image, sur le côté intérieur de l'une des rangées de perforations, correspond au canal central
- 1 piste plus étroite[289], destinée aux effets d'ambiance est également située sur l'image, à l'intérieur de la rangée opposée de perforations ; elle alimente un canal spécifique qui distribue les bruits d'ambiance à des haut-parleurs disséminés dans la salle, au plafond ou autour des spectateurs. Jean Vivié précise que les effets d'ambiance sont ponctuels lors de la projection et dépendent du contenu du film ; par conséquent, le canal d'ambiance est bloqué par court-circuit lorsqu'il n'est pas utilisé. Cette pratique permet en outre d'éliminer le bruit de fond qui résulte de la faible largeur de la piste magnétique sur le film[290]. Mais Michel Baptiste indique que ce système n'a en réalité jamais fonctionné correctement, du moins en France[291]. Il a fallu bien souvent se contenter d'une stéréophonie d'écran à 3 voies (sans effets d'ambiance).

---

[287] *Cf.* Fig. 1.23.c, *infra* : disposition des pistes magnétiques sur copie CinemaScope 2,55:1 et distribution des groupes de haut-parleurs *in* L. Bernard Happé, *op. cit.*, 1971, p. 39.

[288] Jean Vivié parle de « *pseudo-stéréophonie* » pour ce type de reproduction sonore, *cf. op. cit.*, pp. 213-215.

[289] 0,965 mm pour le document Fox cité par John Belton (*op. cit.*, p. 153), arrondi à 1 mm pour Jean Vivié, *Op. cit.*, p. 215 qui ajoute, dans une note (p. 216) que l'origine de l'inégalité de la largeur des pistes magnétiques provient du fait que la formule était initialement conçue pour 3 pistes magnétiques ; la 4ème, ajoutée pour les effets d'ambiance, a été réduite en largeur afin de conserver une taille maximale à l'image.

[290] Jean Vivié *op. cit.*, pp. 215-216 ; "The CinemaScope Wing", *The American WideScreen Museum*, 1997-2002, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingcs3.htm.

[291] *In* entretien inédit, Paris, 21 jan. 2005. *Cf.* article de J. Monchablon, « Reproduction en salle des enregistrements stéréophoniques », *TF*, n° 12, déc. 1955, p. 17 : « *on nous a fréquemment signalé le mauvais fonctionnement de la piste d'ambiance* », car « *la piste d'ambiance était de très petite largeur et comportait un signal pilote de 12.000 périodes* [= 12.000 Hz]. *Ce signal* […] *demande un contact parfait entre la piste magnétique et la tête de lecture. Toute trace d'huile de paraffine sur la copie peut être néfaste au fonctionnement du circuit d'ambiance.* » Pour l'ingénieur J. Cordonnier, les normes dimensionnelles des 4 pistes empêche une dynamique convenable du son, a fortiori pour « *la piste d'ambiance qui devient de ce fait peu utilisable* » *in* « Les Méthodes de reproduction stéréophonique et leur application à l'enregistrement cinématographique », *Actes du Colloque international Les Techniques nouvelles appliquées au cinéma Paris 12-16 mai 1955 organisé par la Commission Supérieure Technique du cinéma français*, Edition hors-série du Bulletin Officiel CST, Paris, 1955, p. 31. *Cf.* J. Cordonnier, *ibid.*, p. 134.

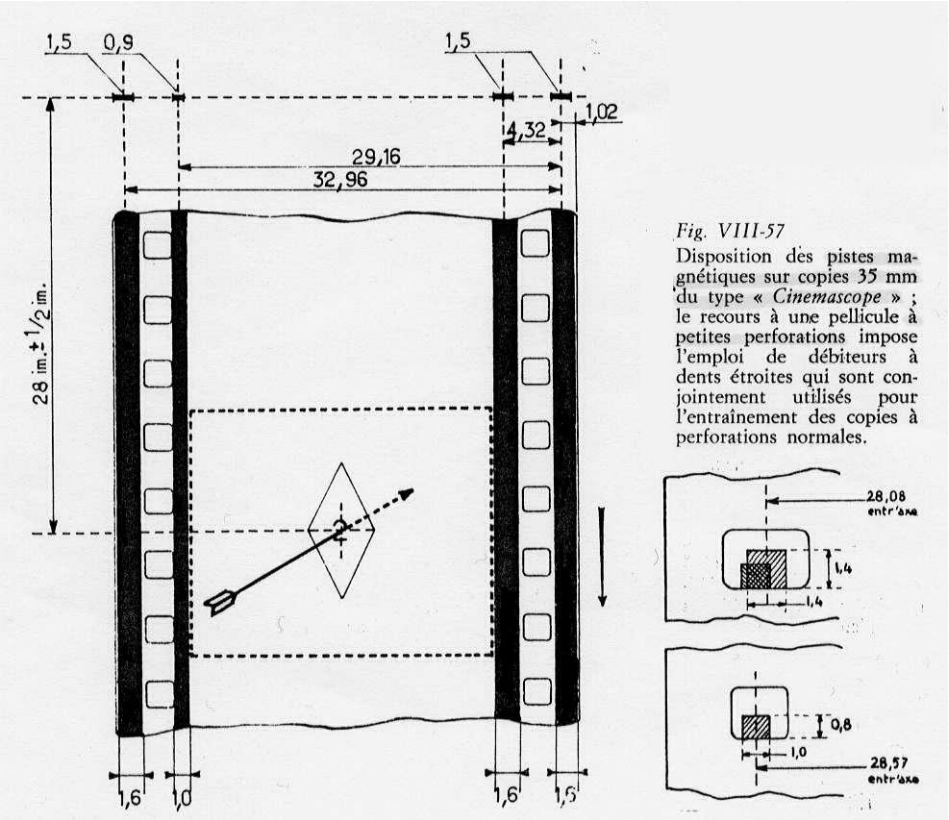
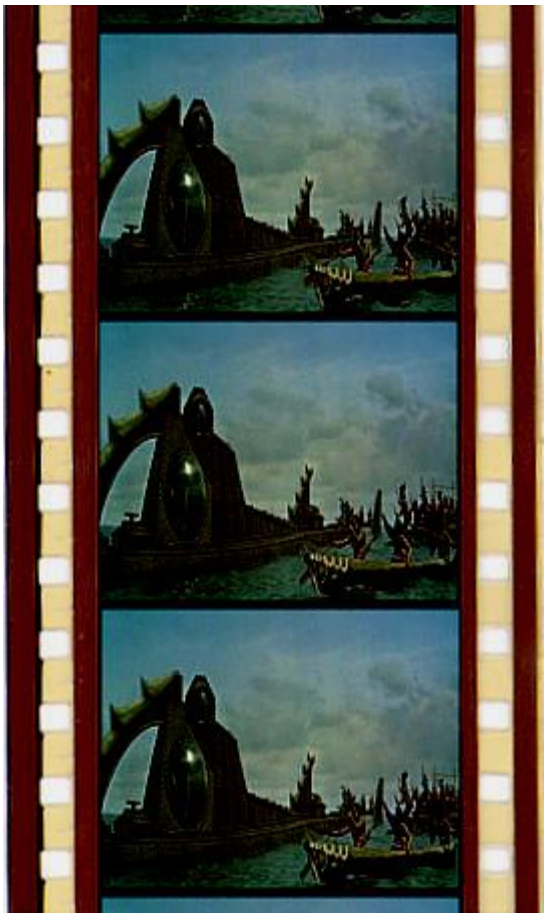


Fig. VIII-57
Disposition des pistes magnétiques sur copies 35 mm du type « *Cinemascope* » ; le recours à une pellicule à petites perforations impose l'emploi de débiteurs à dents étroites qui sont conjointement utilisés pour l'entraînement des copies à perforations normales.



Figures 1.23.a&b : le film positif CinemaScope à 4 pistes magnétiques
Sources : a. Jean Vivié, *Projection des images animées…*, vol. 2, 1968
b. photogrammes tirés de *20.000 Leagues under the Sea* (US 1954, CS 2,55:1 TC),
www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingcs3.htm

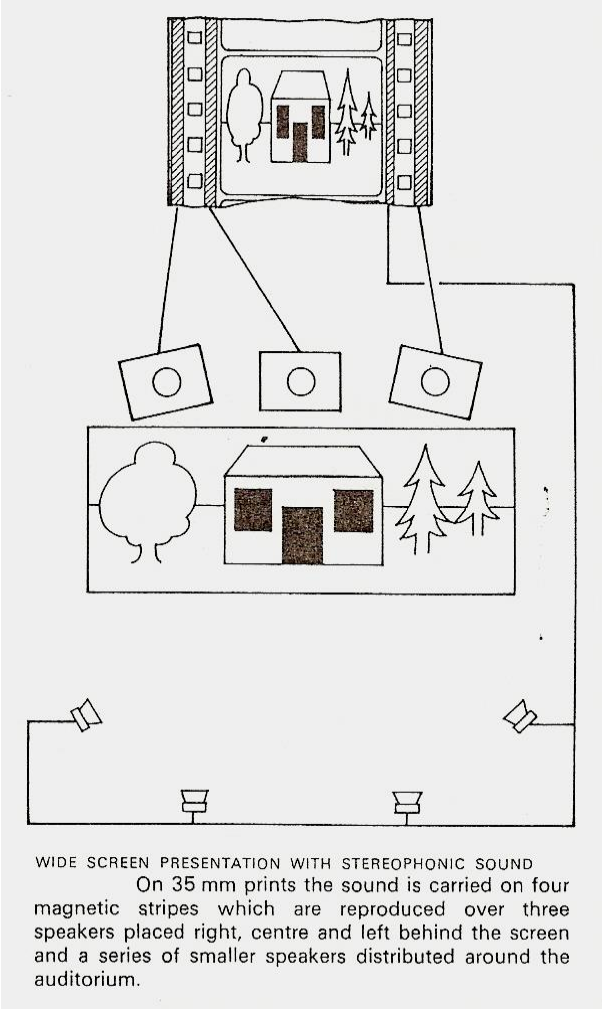


Figure 1.23.c : disposition des pistes magnétiques sur copie CinemaScope 2,55:1 et distribution des groupes de haut-parleurs

Source : L. Bernard Happé, *Basic Motion Picture Technology*, Focal Press, 1971, p. 39

Selon l'*American WideScreen Museum*, la réalisation des pistes magnétiques couchées sur le film est l'œuvre de la société Reeves Soundcraft, dirigée par Hazard Reeves qui avait été à l'origine de la sonorisation stéréophonique du **Cinerama**[292] : encore un lien entre les deux procédés. On peut en outre remarquer, à partir des remarques des ingénieurs américains H. Fletcher et W. B. Snow exposées par J. Cordonnier[293], que la voie choisie par la Fox est bien la simplification du dispositif sonore stéréophonique du Cinerama afin d'atteindre un niveau de reproduction minimal mais acceptable pour le spectateur de cinéma : 3 voies d'écran au lieu de 5, 1 voie d'ambiance au lieu de 2, rapport de l'image projetée conservé (autour de 2,50:1)[294].

Une production française confidentielle de 5 films

Au regard de la production américaine, la production française au format anamorphique 2,55:1 recourant à un mixage stéréophonique apparaît plutôt confidentielle : à la suite du court-métrage *Nouveaux Horizons* de Marcel Ichac, on ne dénombre que 5 titres correspondant aux 2 premiers films français exploités dans le format CinemaScope 2,55:1 (*Fortune Carrée* de Bernard Borderie et *Oasis* d'Yves Allégret distribué par Fox-Europa[295]) et aux 2 coproductions CinemaScope de prestige que sont *Frou-Frou* d'Augusto Genina (utilisant le système sonore Western Electric[296]) et *Lola Montès* de Max Ophuls[297] ainsi qu'une production en **Cinépanoramic** concurrent, *Mademoiselle de Paris* de Walter Kapps[298]. Notons que les deux premiers films en CinemaScope ont été tous deux tirés par le **laboratoire LTC** de Saint-Cloud qui s'était équipé d'une installation pour le couchage magnétique fabriquée par la société parisienne **Pyral**[299]. Pourtant, c'est bien l'emploi du son stéréophonique qui a le plus frappé les spectateurs contemporains, comme nous le verrons dans notre seconde partie.

---

[292] *Id.*, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingcs1.htm ; une publicité italienne du laboratoire SPES (*in Ferrania*, n° 6, juin 1955) indique son acquisition prochaine de la machinerie "Magnastriper type C.M." utilisée pour déposer les pistes magnétiques sur les copies d'exploitation conçue par Reeves Soundcraft.

[293] *Cf.* J. Cordonnier, « Les Méthodes de reproduction stéréophonique et leur application à l'enregistrement cinématographique », *Actes du Colloque international Les Techniques nouvelles appliquées au cinéma, op. cit.*, 1955, pp. 23-34. Référence aux travaux de H. Fletcher "Stereophonic recording and reproducing system", *Journal of the SMPTE*, sept. 1953 & W. B. Snow, "Basic Principles of stereophonic sound", *Journal of the SMPTE*, nov. 1953.

[294] J. Cordonnier, *art. cit.*, p. 27 : « *Il suffit de cinq canaux de transmission pour obtenir d'excellents résultats et une bonne concordance existe encore avec trois canaux seulement.* »

[295] *Cf.* publicité pour le film en cours de tournage (Fig. 1.24., page suivante) & photographie du mixage stéréophonique d'*Oasis* en auditorium *in TF*, n° 8, juil.-août 1955, p. 7 (Fig. 1.25., *infra*).

[296] *Cf.* photogramme du générique de début du film reproduit en Fig. 1.26., , *infra*.

[297] Sur les 2 premières années de production française au format large (1954 et 1955), ces 4 films ne représentent que la moitié de la production en CinemaScope ; les autres titres se sont, semble-t-il, contentés de l'exploitation en son optique monophonique (rapport d'image projetée 2,35:1). *Cf.* la restauration de la version allemande initiale de *Lola Montès* par le München Filmmuseum en 2002 qui préserve le rapport 2,55:1 et le son stéréophonique : Stefan Drössler & Shane Danielsen, « Fatal Attraction », *Sight and Sound*, vol. 12, n° 6, juin 2002, pp. 26-29.

[298] *Cf.* publicité Cinépanoramic, *FF*, n° 585, 2 sept. 1955, pp. 13-14. De même, le film *L'Or des Pharaons* de Marc de Gastyne (1954 CP 2,55:1 & standard EC) aurait été présenté au festival de Locarno, en juillet 1955, avec son stéréophonique sous le nouveau titre ***Le Masque de Toutankhamon*** (*cf.* publicté *in FF*, n° 580, 22 juil. 1955, p. 2). Mais le film hybride (apparemment une fiction en scope incorporant un documentaire au format normal) n'a jamais été exploité commercialement en France.

[299] *Cf.* reportage « Les laboratoires L.T.C. », *TF*, n° 11, nov. 1955, pp. 10-11.

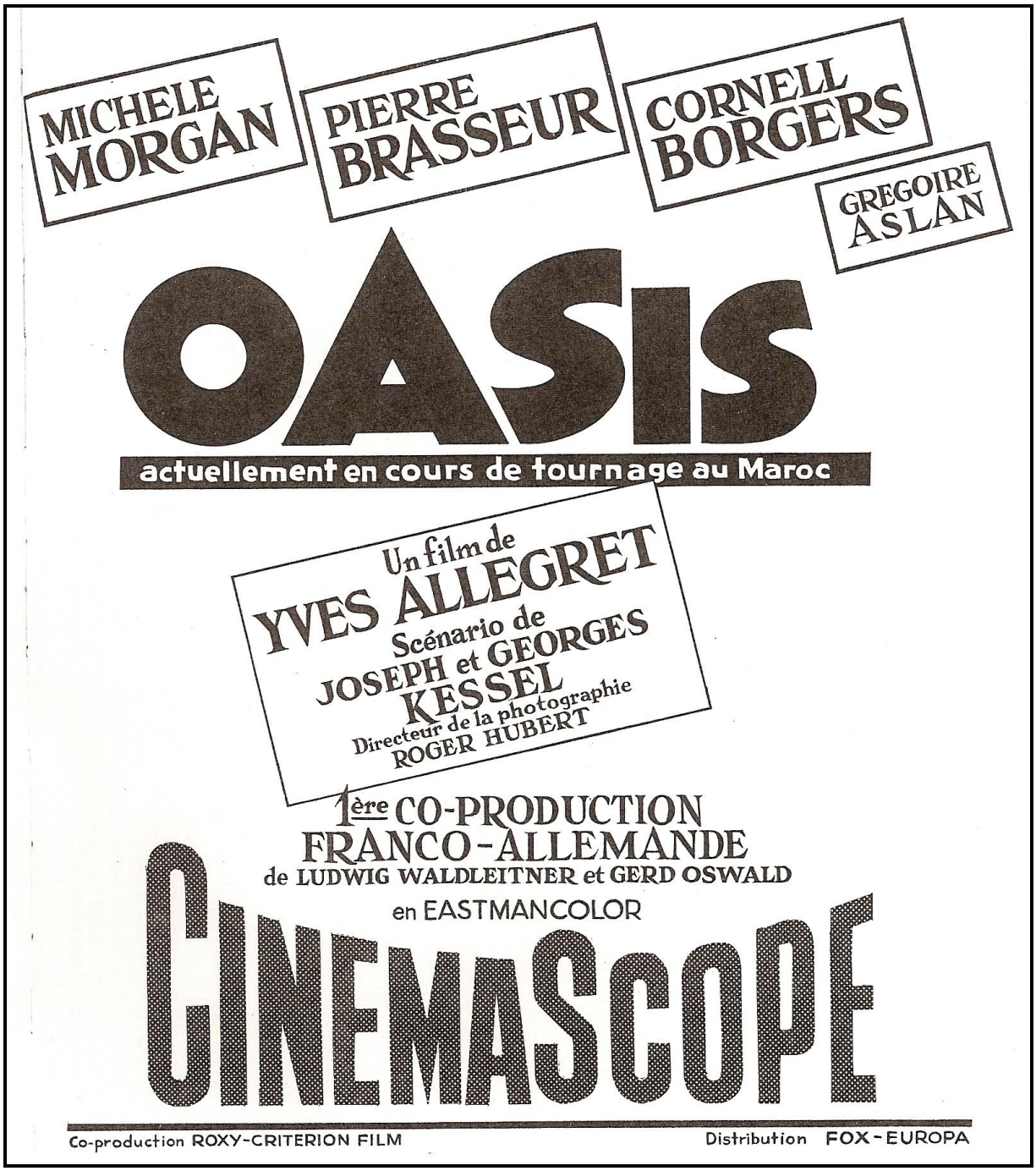


Figure 1.24. : publicité pour *Oasis*, second film français tourné en CinemaScope 2,55:1
Source : *L'Exploitation cinématographique*, n° 133, 5 sept. 1954, p. 281

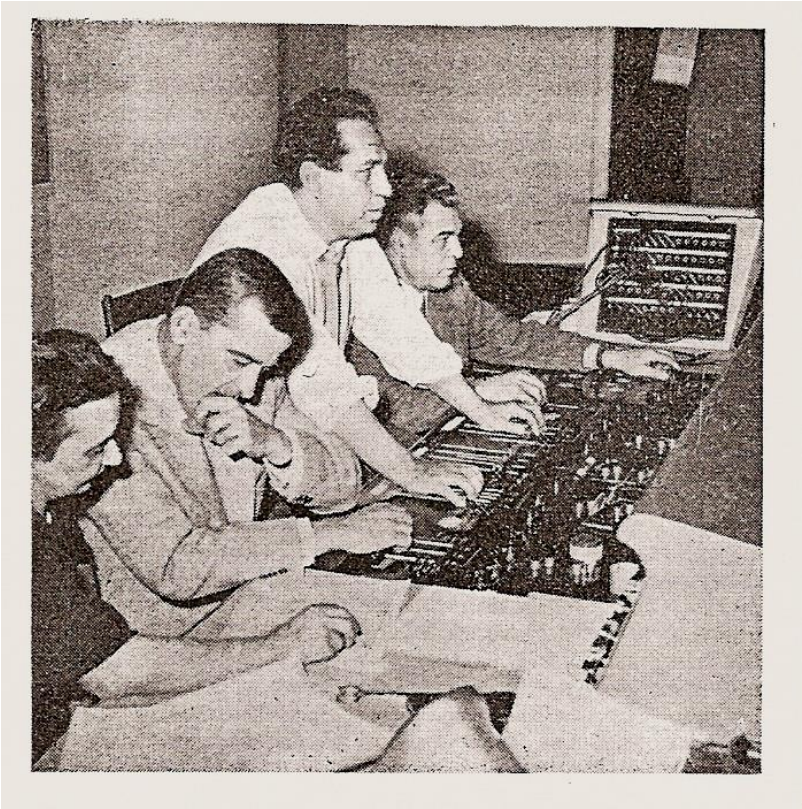


Figure 1.25. : « *mixages stéréophoniques du film* Oasis *réalisé en cinémascope par Yves Allégret. Quinzin, Sivel, Yves Allégret, Claude Nicole au travail* »
Source : *Le Technicien du Film*, n° 8, juil.-août 1955, p. 7

Figure 1.26. : carton du générique de début de *Frou-Frou* (1954, Genina, D.P. Alekan) tourné en CinemaScope 2,55:1 & Eastmancolor avec « *système sonore stéréophonique Western Electric* »

La pratique du mixage en stéréophonie magnétique : monophonie et directionalité

On a déjà évoqué *supra*, à l'étape du tournage, que, dans la pratique, on a fini par recourir à un enregistrement des dialogues et des bruitages de façon traditionnelle, en monophonie (à 1 piste magnétique) : c'est à l'étape du mixage qu'est réalisée la répartition des sons sur les différentes voies et haut-parleurs, grâce à un potentiomètre directionnel (dénommé par les Américains « **Pan Pot** ») qui permet de transformer un son d'entrée monophonique en 3 sons de sortie identiques « *mais dont on pourra faire varier les intensités relatives* »[300], donnant l'illusion du déplacement du son ou de sa localisation sur différents haut-parleurs[301]. La quatrième piste, celle des sons d'ambiance, peut être réalisée séparément, après le mixage des 3 voies d'écran. Les 4 pistes sont enregistrées, au studio de mixage sur une « bande-mère » (un film son de 35 mm sur lequel chaque piste magnétique présente une largeur de 5 mm), avant de se voir reportées électroniquement, au laboratoire, sur les 4 traces magnétiques du film CinemaScope à petites perforations[302].

Ainsi, la réalisation de 4 enregistrements (au lieu d'un seul pour la monophonie) accroît le temps du mixage en auditorium et, consécutivement, le budget de la postproduction[303]. On comprend aisément que le recours à la stéréophonie est bien vite devenu optionnel pour les producteurs français se contentant de l'écran élargi pour créer les effets spectaculaires.

---

[300] *Cf.* J. Monchablon, « La Projection sur grand écran et les enregistrements stéréophoniques sonores à pistes multiples », *TF*, n° 8, juil.-août 1955, p. 6-7. De même, Jean Vivié, *op. cit.*, p. 215, précise que « *les enregistrements à 3 microphones ne sont guère pratiqués que pour les partitions de musique ; dans les cas courants de prise de son sur les dialogues d'acteurs, on se contente d'un enregistrement monophonique simple dont la modulation est ensuite reportée (au moment du réenregistrement de mélange) sur 3 pistes au moyen de potentiomètres accouplés qui fournissent des niveaux différents selon l'emplacement de l'acteur vu sur l'écran de contrôle* ».

[301] C'est pourquoi, les ingénieurs français J. Cordonnier (*art. cit.*, pp. 29-30) et J. Vivié parlent donc plutôt de procédé de « *pseudo-stéréophonie* ». *Cf.* schéma de l'enregistrement et de la reproduction du son avec « Pan Pot » *in* J. Cordonnier, *art. cit.*, fig. 10, p. 30 & Fig. 1.27., page suivante.

[302] J. Monchablon, *art. cit.*, *TF*, n° 8, juil.-août 1955, p. 6-7. Le principe du potentiomètre directionnel sera repris par les ingénieurs de la MGM dans l'élaboration du système sonore « **Perspecta** » (*cf. infra*), mais appliqué cette fois automatiquement à la reproduction du son en salle à partir d'une unique piste sonore optique.

[303] J. Monchablon, *ibid.*, estime à 60.000 F courants le traitement en laboratoire de la copie magnétique pour un film moyen (25 F le mètre).

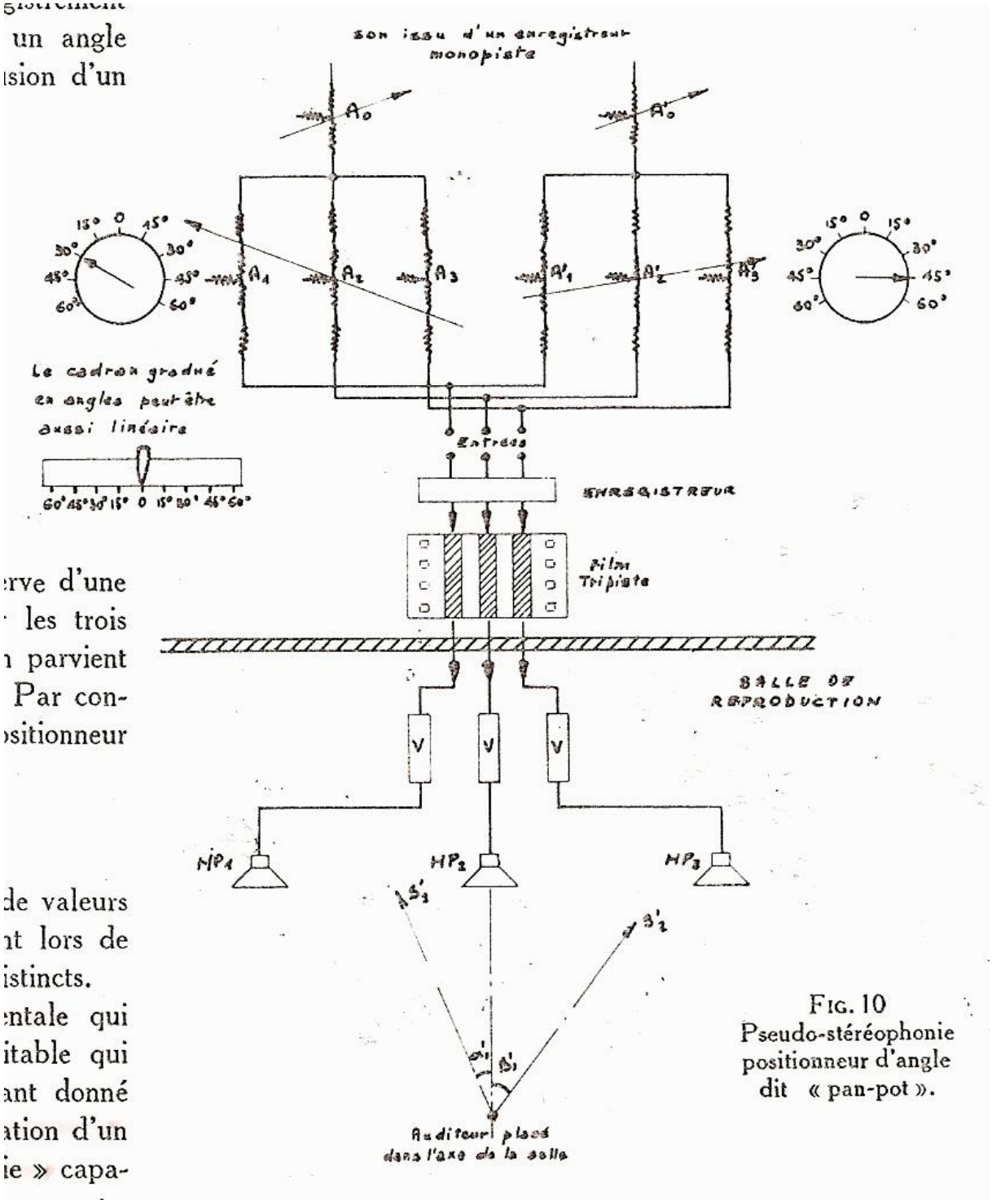


Figure 1.27 : schéma du potentiomètre directionnel ou "Pan Pot" utilisé pour la répartition d'un son monophonique d'entrée sur 3 voies (puis 3 groupes de haut-parleurs) avec variation d'intensité, dite « pseudo-stéréophonie »

Source : J. Cordonnier, « Les Méthodes de reproduction stéréophonique et leur application à l'enregistrement cinématographique » *in Actes du Colloque international Les Techniques nouvelles appliquées au cinéma, Paris 12-16 mai 1955 organisé par la Commission Supérieure Technique du cinéma français*, Edition hors-série du Bulletin Officiel CST, Paris, 1955, fig. 10, p. 30

L'innovation de la 20th Century-Fox battue en brèche par la préférence accordée à des formules sonores alternatives simplifiées

Face aux hésitations des exploitants à s'équiper pour le son magnétique, les ingénieurs de la 20th Century-Fox devront réintroduire la piste optique et, par là même, la monophonie. En effet,[304] à partir du printemps 1954, les autres studios américains utilisant le CinemaScope exploiteront en parallèle des copies stéréophoniques à 4 pistes magnétiques (rapport de l'image 2,55:1) et des copies monophoniques à 1 piste optique et à perforations standard (de rapport 2,35:1)[305]. La Fox voyait dans ces formules sonores alternatives des ersatz indignes de son *package* ou bien des adaptations provisoires, espérant une standardisation de la formule à 4 pistes magnétiques[306] : elle s'est trompée. Des solutions techniques de compromis seront aussi élaborées (comme le son Perspecta ou la copie mixte magoptic), mais elles ne connaîtront pas non plus de succès durable.

Copies avec procédé sonore Perspecta *: 1 piste optique monophonique à effets directionnels (1954-1961)*

Une solution économique (mais éphémère) a été proposée par le studio américain MGM à partir d'avril 1954[307] : le **son Perspecta** à effets directionnels, abusivement dénommé **Perspecta Stereophonic Sound**. Sur une copie positive à perforations standard K.S., une seule piste optique contient des fréquences de contrôle non audibles permettant, via un « intégrateur » qui joue le rôle d'aiguilleur, de contrôler automatiquement le volume sonore et de diriger le son (monophonique) alternativement ou simultanément sur les 3 haut-parleurs de scène, afin de constituer une **pseudo-stéréophonie** à effets directionnels mais sans effets d'ambiance[308]. Théoriquement, le système est capable de faire se déplacer le son de manière continue de droite à gauche (et inversement) suivant le mouvement de l'action. Pour les passages musicaux, « *le son est réparti uniformément sur les 3 voies, avec une légère prépondérance*

---

[304] « 2.35 L'Odyssée du scope » *in Les Années Laser*, n°30, juil.-août 1996, p. 40 ; John Belton, *op. cit.*, p. 152.

[305] C'est le cas de la sortie américaine de *The Command* / *La Poursuite dura 7 jours* de David Butler premier film en CinemaScope produit par la Warner Bros. (*FF*, n° 504, 26 fév. 1954, p. 12).

[306] E. I. Sponable (dir.), Research and Development division of the 20th Century Fox Corporation *CinemaScope. Information for the Theatre. Equipment, Installation Procedures, Maintenance Practices, Operating Considerations, Demagnetization*, 3rd Revision, 20th Century Fox (USA), oct. 1954 (?), manuel d'utilisation, p. 69.

[307] *Cf. FF*, n° 514, 30 avr. 1954, p. 9.

[308] Carr & Hayes (*op. cit.*, pp. 244-246) et deux articles contemporains de Louis Martin, directeur technique pour l'Europe de la MGM (« Le Système Perspecta », *FF*, n° 566, avr. 1955, pp. 6-8) et de J. Monchablon, chef du service technique cinéma du Poste Parisien (« Reproduction en salle des enregistrements stéréophoniques. Comparaison des différents procédés. Le Procédé Perspecta », *TF*, n° 12, déc. 1955, pp. 16-17) précisent qu'il s'agit d'un dispositif élaboré par Robert Fine de la société Fine Sound, Inc. présentant, sur la piste optique à densité fixe, les informations de contrôle des 3 canaux sonores pour chacun desquels était attribuée une fréquence (non audible) différente : 30 périodes par seconde [= 30 Hz] pour la voie (et haut-parleur) gauche, 35 périodes/sec. pour la voie centrale et 40 pour celle de droite. Vincent Pinel précise que ce dispositif est inspiré de la « **Perspective sonore** » (qui permettait de distribuer le son d'une piste unique sur plusieurs haut-parleurs répartis dans la salle) mise au point par Abel Gance et André Debrie (brevets de 1929 et 1932) et utilisée dans la version sonore de *Napoléon Bonaparte* (1935) ; il est également dérivé du système **Stereo-Control** de la Warner (ca. 1940) permettant, à l'aide d'une piste de contrôle, de distribuer sur 3 haut-parleurs le son amplifié par deux canaux inscrits sur la piste optique divisée en 2 à cet effet (*in Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan, 1996, pp. 293-294 ; 379). *Cf.* aussi J. Cordonnier, « Les Méthodes de reproduction stéréophonique et leur application à l'enregistrement cinématographique », *Actes du Colloque international Les Techniques nouvelles appliquées au cinéma, op. cit.*, 1955, pp. 23-34.

pour la voie centrale »[309], mais l'intégrateur aiguille tous les éléments sonores en même temps et ne permet pas de séparer les bruitages de la musique ou des dialogues. Si le système permet globalement d'améliorer la reproduction sonore à piste optique (en lui conférant une dynamique améliorée et surtout la sensation du positionnement du son), il réduit en revanche la plage des fréquences reproduites[310]. La lecture monophonique de la piste optique est également toujours possible pour des salles non équipées de plusieurs haut-parleurs de scène.

La MGM prétendait réserver ce système sonore aux copies de ses films destinées à l'étranger (conservant la version stéréophonique magnétique pour les Etats-Unis[311]). Le marché de l'équipement des salles en Europe ne présentait pas les mêmes caractéristiques qu'aux Etats-Unis : outre la faiblesse des moyens financiers de l'exploitation (et de la production nationale), peu encline(s) à dépenser beaucoup d'argent pour les transformations dues à l'apport du son magnétique stéréophonique[312], les salles européennes n'avaient pas vraiment à redouter la concurrence de la télévision. En outre, il est sûr que l'abandon progressif des copies à 4 pistes sonores magnétiques correspondait également à une stratégie commerciale de la part de la MGM (bientôt rejointe par la Paramount et la Warner Bros.) : offrir aux exploitants ce que la 20th Century-Fox leur refusait : une plus grande compatibilité des films tournés en CinemaScope avec les équipement standard de projection[313], autrement dit une plus grande liberté[314].

Le son Perspecta en France

La première projection d'un film avec son Perspecta en Europe a lieu, en grandes pompes, à l'occasion de la projection de *Knights of the Round Table / Les Chevaliers de la Table ronde* (1953) de Richard Thorpe, première production en CinemaScope de la MGM, en clôture du Festival de Cannes 1954[315]. La marque est déposée en mai 1954 en France[316] et une démonstration corporative a lieu au Rex de Paris le 1er juin 1954[317]. Puis en 1955, la société productrice MGM tente de faciliter l'implantation de son procédé en Europe en mettant en place une politique commerciale d'aide à la promotion du procédé, grâce au « PEP » ou Plan d'Exploitation Perspecta, soutenue par la Fédération Nationale des cinémas français : 200 salles françaises sont équipées en moins de six mois[318]. A cette époque, deux sociétés sont

---

[309] Louis Martin, *art. cit.*, p. 8.
[310] Car l'intégration des fréquences-pilotes de 30, 35 et 40 Hz oblige à tronquer la bande de fréquences au-dessous de 70 Hz *in* J. Cordonnier, *art. cit.*, pp. 30-31.
[311] Premier film à exploiter le son Perspecta : *Betrayed* (1954) de Gottfried Reinhardt (en distribution nationale seulement), puis, pour la distribution internationale : *Knights of the Round Table / Les Chevaliers de la Table ronde* (1953) de Richard Thorpe, par ailleurs premier film MGM en CinemaScope (*cf. FF*, n° 510, 2 avr. 1954, p. 7). Paramount comptait également exploiter le son Perspecta conjointement à la sortie de son premier film en format large (VistaVision) : *White Christmas / Noël Blanc* (1954) de Michael Curtiz *cf. FF*, n° 510, 2 avr. 1954, p. 7.
[312] J. Monchablon, *art. cit.*, p. 16 indique que « l*e prix de revient de l'installation Perspecta est un peu moindre que le prix de revient de l'installation CinémaScope* [à 4 pistes magnétiques] ».
[313] *Cf.* John Belton, *op. cit.*, p.135 ; « Une piste ou 4 pistes ? », *FF*, n° 504, 26 fév. 1954, p. 12.
[314] *Cf.* « La Politique de Warner pour le CinemaScope. Son stéréophonique : libre choix pour les exploitants », *FF*, nos 508-509, printemps 1954, p. 121.
[315] *Cf. FF*, n° 512, 16 avr. 1954, p. 4 ; *FF*, n° 514, 30 avr. 1954, p. 9.
[316] Sous le n° 62.826 par Perspecta Sound Inc., New-York le 12 mai 1954 *in Bulletin officiel de la Propriété industrielle*, INPI, 1954, n° 35.486, p. 2523.
[317] *Cf. FF*, n° 519, 4 juin 1954, p. 8.
[318] Le budget du PEP s'élève à 2.500.000 $ pour le marché international (*cf.* Arthur M. Loew, « Perspecta, PEP et Progrès », *FF*, n° 566, avr. 1955, p. 5, reproduit en Fig. 1.28., vol. 2) ; *cf.* « Message de M. A. Truchet, Président de

habilitées à établir les négatifs Perspecta en France (les studios MGM à Paris et le Poste Parisien[319]), tandis que la construction d'intégrateurs est proposée par les fabricants traditionnels d'équipement d'exploitation comme Cinélume (matériel italien Cinemeccanica[320]) ou par la société parisienne Wattson qui construit, sous licence, le premier intégrateur Perspecta français (*cf*. Fig. 1.29., page suivante)[321].

En revanche, nous n'avons pas trouvé, dans les publicités des revues corporatives, d'exemple de film large français recourant à ce traitement du son qui a dû se limiter à l'exploitation de quelques films américains[322].

---

la Fédération Nationale des Cinémas Français », *FF*, n° 566, avr. 1955, p. 8. Une publicité parue dans le *FF*, n° 558, 25 fév. 1955 fait état de 19 salles parisiennes équipées, auxquelles s'ajoutent 17 salles de banlieue.

[319] Bandeau publicitaire *in FF*, n° 566, avr. 1955, p. 5 ; *cf*. J. Monchablon, chef du service technique cinéma du Poste Parisien, « Reproduction en salle des enregistrements stéréophoniques. Comparaison des différents procédés. Le Procédé Perspecta », *TF*, n° 12, déc. 1955, pp. 16-17.

[320] Publicité Cinélume *in FF* n° 566, avr. 1955, p. 15.

[321] Société Wattson : 34 rue Galliéni, Asnières, Tél. GREsillons 18-07 *in* Publicité, *FF*, n° 566, avr. 1955, p. 11 ; puis 2 impasse du Château, Asnières, tél. GRE. 03-22 *in CF*, n° 1638, 15 oct. 1955, p. IV-V.

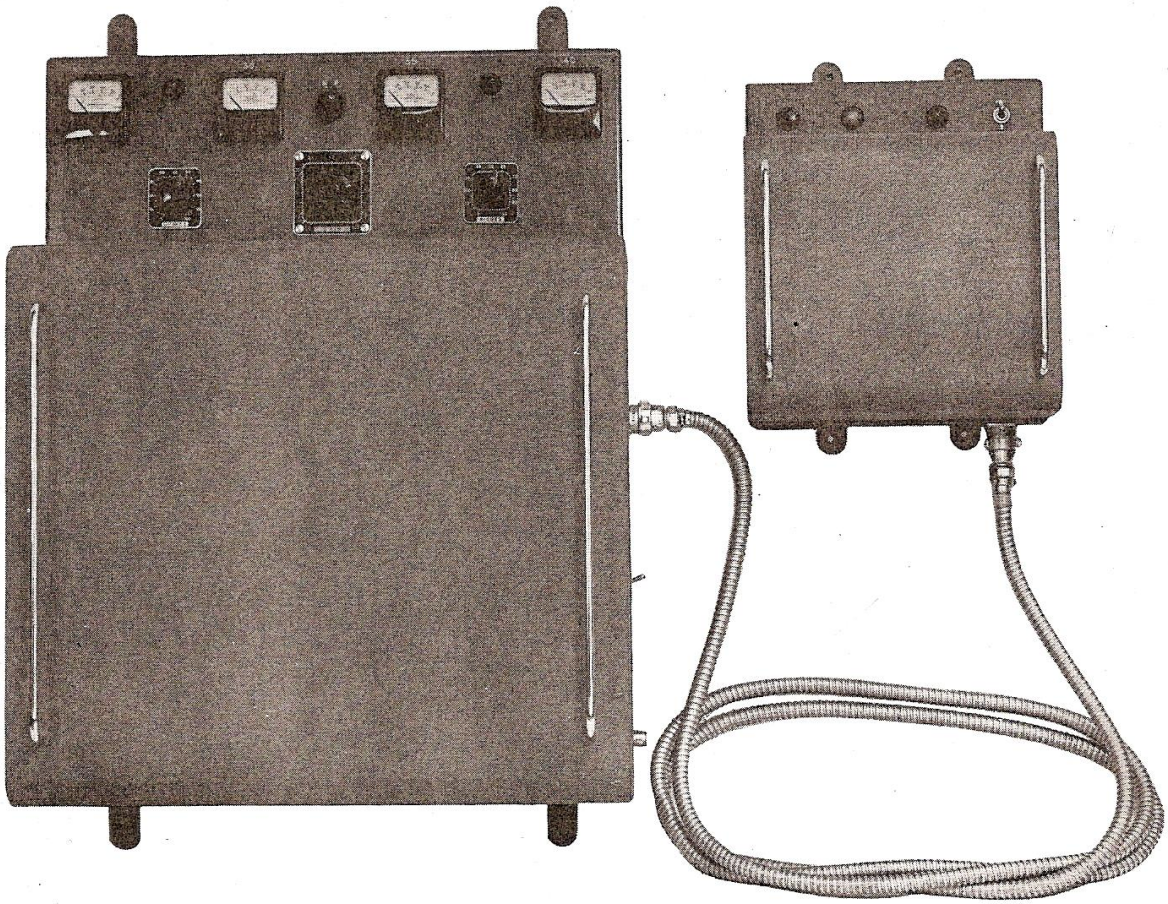
[322] L'avis d'un directeur de salle (M. Anglade du Marivaux de Roannes), en juillet 1958, se révèle négatif sur l'opportunité du procédé pour les exploitants : « […] *j'ai été frappé et même gêné par le caractère très accentué d'un son disons "directionnel".* […] *j'étais convaincu de l'inutilité du système Perspecta* […] *c'était sans portée réelle pour l'exploitation et constituait selon moi le prototype d'une technique mort-née.* » *in* « L'exploitation et les techniques nouvelles. Remarques de M. Anglade », *TC*, n° 189, juil. 1958, p. 204.

SOCIÉTÉ WATTSON

34, Rue Gallieni – ASNIÈRES (Seine) – Tél. : GRÉsillons 18-07

LE PREMIER INTÉGRATEUR FABRIQUÉ EN FRANCE

AGRÉÉ PAR PERSPECTA SOUND, INC.



LE SON STÉRÉOPHONIQUE A LA PORTÉE DE TOUS LES EXPLOITANTS GRACE A LA GAMME D'ÉQUIPEMENT TRÈS ÉTENDUE DE LA FABRICATION **WATTSON**

ÉQUIPEMENT pour SALLES : 350, 500, 900, 1.200 PLACES et PLUS

AGENTS RÉGIONAUX :

Région de l'Est : Etablissements GUERINEAU, à NANCY

SARRE : Etablissements HOLZ, à STRASBOURG

Sud-Est : Etablissements CINÉMATELEC, à MARSEILLE

Région Lyonnaise : Etablissements FOUREL, à LYON

– 11 –

Figure 1.29. : publicité pour l'Intégrateur Perspecta de la société française Wattson

Source : *Le Film Français*, n° 566, édition spéciale, avr. 1955, p. 11

Initiatives françaises en pseudo-stéréophonie : les procédés Sonoptic *(1953) et* Ambson *(1946-1954)*

L'engouement pour le « relief sonore », associé à l'écran élargi comme gage de succès public a favorisé en France la présentation de systèmes similaires, recourant à une modification minimale des installations. C'est ainsi que dès juillet 1953, la société parisienne **Sonoptic** propose un traitement directionnel du son monophonique traditionnel (enregistré en optique ou en magnétique), associé à un écran au format panoramique (et objectif de projection à courte focale). Le positif présente l'inscription de l'image sur une hauteur réduite des perforations (à l'image du futur procédé 2 perforations-**Techniscope**[323]) : l'interimage ainsi agrandi permet de loger « *trois plages entre chaque image et d'opacité variables* [qui] *commandent "l'ouverture" et la"fermeture" de chacun des trois hauts parleurs.* »[324] Ce traitement directionnel du son en post-production limite les inconvénients d'un tournage sonore multipiste et requiert l'installation d'un lecteur spécial sur le projecteur, entre le carter supérieur et le couloir de projection (à l'image du lecteur magnétique multipiste). Le procédé est resté plus qu'anecdotique, malgré le dépôt de brevets français et étrangers[325].

Un second procédé français a du moins connu une projection de démonstration au Gaumont-Palace en 1954 : le **procédé Ambson** de l'ingénieur lyonnais Guy Clutier. Bien que les premiers brevets datent de 1946, le procédé réapparaît dans *Le Film français* au printemps 1954[326] et associe une piste pilote, située au niveau des perforations ou entre les images, commandant la répartition d'effets directionnels sur les haut-parleurs d'écran et/ou d'ambiance dans la salle, par l'intermédiaire d'une cellule photo-électrique reliée à un préamplificateur. Le procédé est indépendant du format de l'image et peut même s'appliquer à la création de sons d'ambiance à partir de la piste optique monophonique de n'importe quel film (standard) déjà réalisé.

Si ces deux procédés français n'ont pas laissé de traces d'exploitation commerciale, ils témoignent néanmoins de l'ingéniosité de solutions de pseudo-stéréophonie reposant sur la limitation des modifications des installations des exploitants. Ce sont en effet ceux-ci qui, en dernier recours, décident de la viabilité de tel nouvel équipement, mais, dans ce domaine, ils se sont souvent montrés plutôt attentistes.

---

[323] La publicité (*TC*, n° 134, juil. 1953 reproduite en Fig. 1.30.a, vol. 2) montre un schéma présentant un positif avec un photogramme sur une hauteur de 2 perforations ; l'enregistrement du format s'opère au tournage grâce à des caches placés dans la caméra, suivant la pratique du « *hard-matting* » des formats 35 mm panoramiques.
[324] *Id*. Le système peut évidemment être aussi utilisé pour le doublage sonore de films étrangers.
[325] Sonoptic (marque déposée), SARL : 22bis rue Bayard, Paris, 8ème (siège) & 216 bd Raspail, Paris, 14ème (bureau technique). Le procédé, qui peut s'adjoindre un quatrième haut-parleur d'ambiance, limiterait les modifications de la cabine de projection à 300.000-400.000 F. courants. *Id.*
[326] *Cf.* « Un système français de stéréophonie à piste sonore unique : le procédé "Ambson" », *FF*, nos 508-509, printemps 1954, pp. 121-122 & Fig. 1.30.b, vol. 2.

Copies à piste magnétique unique

En outre, John Belton indique qu'un autre format sonore a été autorisé par la Fox (aux Etats-Unis seulement) : la copie à 1 piste magnétique[327]. La copie positive conserve les mêmes dimensions de l'image que la version à 4 pistes magnétiques ainsi que les perforations C.S. : le rapport projeté est donc de 2,55:1. Le son est remixé en mono sur une unique piste magnétique située à l'intérieur des perforations (à la place de la piste magnétique traditionnellement destinée à la voie centrale).

Copies mixtes (magnétiques et optiques) dites « magoptic » *pour le CinemaScope (1956-)*

A partir de juin 1956[328], les films Fox présentés en stéréophonie ne seront plus diffusés qu'en copies mixtes, magnétiques et optiques, dénommées « **Magoptical Stereophonic Sound** » et normalisées sous le nom « **magoptic** » (Carr & Hayes[329] et l'*American WideScreen Museum*), combinant son stéréophonique magnétique et son monophonique optique, qui permettent une plus grande compatibilité avec le matériel existant. Ce système de tirage des copies d'exploitation permettait en outre aux studios de réduire considérablement leurs frais de laboratoire en simplifiant la distribution des copies. L. Bernard Happé[330], l'*American WideScreen Museum* et Claude Lerouge[331] affirment que les copies magoptic à 4 pistes magnétiques conservent les **perforations de type C.S.** Néanmoins, on a dû réduire la zone de l'image en largeur pour y inscrire la piste optique dont la largeur est réduite de moitié : le format de l'image s'en trouve alors affecté et présente un rapport (anamorphosé sur le film) de 1,175:1 et un **rapport de projection de 2,35:1**, c'est-à-dire identique à celui des copies strictement optiques[332]. En définitive, la copie magoptic constitue bien un hybride ou plutôt un intermédiaire historique entre la copie tout magnétique (perforations C.S., rapport 2,55:1) et la copie tout optique qui va se généraliser et que nous traiterons *infra* (perforations K.S., rapport 2,35:1).

---

[327] Belton, *op. cit.*, pp. 136, 152 ; E. I. Sponable (dir.), *op. cit.*, oct. 1954, pp. 69-72. Annoncé par la publicité comme présentant un son « haute-fidélité » (car la technologie magnétique permettait à l'époque une reproduction sonore de meilleure qualité que la piste optique), elle n'en reste pas moins monophonique et était destinée aux (rares ou timides) exploitants américains ayant converti le système de reproduction sonore de leur salle à la technologie magnétique mais refusant le coût supplémentaire d'installation de la stéréophonie à 4 voies. *Cf.* les encadrés publicitaires de 1954 concernant deux films américains (*Demetrius and the Gladiators / Les Gladiateurs* de Delmer Daves, D.P. Milton Krasner et *Garden of Evil / Le Jardin du Diable* de Henry Hathaway, D. P. Milton Krasner) présentant le choix entre 3 versions sonores *in* Carr & Hayes, *op. cit.*, pp. 242-243.

[328] C'est-à-dire à partir de la sortie du film *Bus Stop / Arrêt d'autobus* (1956, stéréophonie, D.P. Milton Krasner) de Joshua Logan, selon John Belton, (*op. cit.*, p. 152), contrairement à Daniel J. Sherlock qui affirme que le premier film sorti en copies magoptic était *Kismet* (**CinemaScope**, MGM, D.P. Joseph Ruttenberg) de Vincente Minnelli dès décembre 1955 ; la généralisation du magoptic pour les films Fox est pour lui plus tardive : *The True Story of Jesse James / Le Brigand bien-aimé* (1957) de Nicholas Ray, D.P. Joe MacDonald. (Daniel J. Sherlock, *Wide Screen Movies Corrections*, éd. révisée 7 déc. 1997, édité par l'auteur, 1994-1997, p. 20, [fichier informatique Word].

[329] De façon erronée, ces deux auteurs ne font pas de distinction entre les copies à 4 pistes magnétiques et les copies magoptic à 4 pistes magnétiques + 1 piste optique *cf. Wide Screen Movies*, 1988, p. 239-241.

[330] *Op. cit.*, 1969, p. 982 contrairement à John Belton pour qui le passage à la copie magoptic s'accompagne nécessairement de l'abandon des perforations carrées (*op. cit.*, p. 152) : ce qui est erroné.

[331] *Op. cit.*, p. 192.

[332] C'est ce que confirment les photogrammes comparatifs de la « wall chart » anglaise (Grant Lobban, MBKS *Widescreen & 3-D Film Formats*, London, BKSTS, 1994, poster mural) ainsi que la note 12 p. 274 et la p. 152 de John Belton, *op. cit.*

Positifs anamorphosés magoptic et standard (à 1 piste optique) présentant un rapport de l'image similaire, réduit à 2,35:1 (après désanamorphose sur l'écran) :

Figure 1.31. : comparaison entre le positif hybride magoptic (en haut : perforations C.S., 4 pistes magnétiques et piste optique de demi-largeur) et le positif à 1 piste optique (et perforations standard K.S., en bas)

Source : www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingcs5.htm

Le positif présente :

- 4 pistes magnétiques (3 pour la stéréophonie d'écran + 1 plus réduite pour les effets d'ambiance) disposées comme pour la copie à 4 pistes magnétiques
- 1 piste optique monophonique de demi-largeur longeant la piste magnétique intérieure correspondant au canal central
- la réduction (côté piste optique) de la surface d'impression (rapport de projection : 2,35:1)
- les perforations carrées, dites C.S. (*cf.* Fig. 1.31., page précédente).

La documentation consultée ne fait pas apparaître de films larges français qui aurait été tirés et distribués en copies magoptic.

Les projets de copies « magoptic » alternatives : la CST et la recherche d'une normalisation (1954-1955)

A. Kozlowski, rapporteur technique auprès du Congrès de la Fédération Nationale des Cinémas Français (FNCF) et directeur du Clichy-Palace à Paris, pointe, dès l'été 1953, le problème de la modification du film 35 mm pour l'inscription de la stéréophonie à 3 ou 4 pistes magnétiques et l'incompatibilité avec les installations contemporaines à piste sonore optique[333] ; il appelle donc déjà l'exploitation à soutenir la recherche rapide d'une normalisation internationale[334].

Dans sa volonté universaliste de compatibilité des formules sonores avec le standard 35 mm, la CST, quant à elle, en la personne de Jean Vivié, va promouvoir diverses solutions de copies mixtes qui doivent s'adapter aux diverses situations d'exploitation et qui reposent sur le constat que « *la stéréophonie d'écran est inutile et seule reste valable l'ambiance sonore dans la salle* ». En effet, la stéréophonie d'écran à 3 groupes de haut-parleurs crée souvent « *l'effet désagréable d'une localisation excessive et d'un détimbrage choquant* [des voix] », or « *la localisation apparaît inutile pour la parole* [mais] *essentielle pour l'ambiance sonore et peut se réaliser avec deux voies seulement, une droite et une gauche. Ainsi, trois pistes "son" suffisent amplement à résoudre le problème de façon plus que satisfaisante.* »[335] La **CST** soutiendra donc une proposition émanant du Bureau de Normalisation de l'Industrie Cinématographique ou **BNIC**[336] en janvier 1954 proposant de conserver la piste optique et de

[333] L'auteur envisage « *l'impossibilité d'utiliser correctement les quatre pistes sur la pellicule de format actuel* » et évoque donc le remplacement du film 35 mm par un film plus large ou la projection avec une bande sonore magnétique défilant en synchronisme avec le film image (comme pour le Cinerama), tout en préconisant de conserver la piste sonore optique sur le film 35 mm. *in* A. Kozlowski, « Rapport de la Commission technique », *EC*, n° 105, 1er juil. 1953, pp. 109-112.
[334] *Id.*
[335] Jean Vivié, « Au carrefour des techniques », *Cinéma 55*, n° 3, jan. 1955, fig. 3 bis, p. 75 reproduite par notre Fig. 1.32.a, *infra*. *Cf.* l'avis similaire de R. Ivonnet, président de la Commission du Son à la CST : « *Nous sommes à peu près sûrs que le dialogue des films ne peut pas être enregistré stéréophoniquement sur trois canaux, par contre, il est certain que les ambiances et les musiques peuvent l'être* » *in* « Les Problèmes du son au cinéma », *Actes du Colloque international Les Techniques nouvelles appliquées au cinéma, op. cit.*, 1955, p. 136.
[336] Dont le secrétaire-fondateur n'est autre que Jean Vivié, par ailleurs secrétaire général de la CST jusqu'en 1969.

ne lui adjoindre que 2 pistes magnétiques situées sur les manchettes du film 35 mm[337]. En mars 1954, un article paru dans *La Technique Cinématographique*[338] reproduit un schéma illustrant ce projet de norme (*cf.* Fig. 1.32.b, *infra*). La CST estime en effet que, face à la situation de confusion contemporaine concernant les rapports d'écran et l'adjonction du son stéréophonique, il paraît plus raisonnable de ne demander aux industries techniques « *qu'un minimum de transformations pour s'adapter aux diverses techniques* »[339] et de ne pas remettre en cause la normalisation existante du film 35 mm. Ainsi, la CST (à la suite du BNIC) propose-t-elle :

- la norme du film 35 mm (positif) inchangée (avec **perforations standard K.S.**)
- la conservation de la **piste sonore optique** à son emplacement traditionnel
- l'alignement de l'axe d'image avec celui de la projection (asymétrie)
- l'inscription de **2 pistes sonores magnétiques** sur les manchettes du film[340]
- une image « plate » au rapport 1,85:1 (22 x 12 mm) et une image anamorphosée au taux de 2 présentant un **rapport projeté de 2,45:1** (22 x 18 mm)[341].

Cette proposition donnera lieu, dès 1954, à un **projet de norme commune** à la **CST** et à son homologue allemand, la **DKG** (Deutsche Kinotechnische Gesellschaft), comme le rappelle Jean Vivié en janvier 1955. Déjà dans ce projet, on voit se dessiner la formule de copie dite « *universelle* » qui sera reprise par Jean Vivié et la CST jusqu'à la fin des années 1960. Outre la possibilité de loger tous les formats d'écran[342], le projet franco-allemand prévoit une utilisation multiple des 3 voies sonores[343]. Les 2 pistes magnétiques peuvent être diversement utilisées : soit pour la création d'effets d'ambiance (monophonique ou à 2 voies) alors que la piste optique diffuse le son principal, soit pour l'établissement de copies doublées en 2 ou 3 langues (1 langue par piste magnétique)[344].

---

[337] *Cf.* « Incidences des techniques nouvelles sur la normalisation. Compte rendu détaillé de la séance extraordinaire tenue par le BNIC avec la participation des délégués étrangers présents au Colloque international de la CST », *Actes du Colloque international Les Techniques nouvelles appliquées au cinéma, op. cit.*, 1955, pp. 150-156. A cette époque, le président du BNIC (bureau créé en 1943 sous la direction de l'AFNOR) est le constructeur André Debrie et son secrétaire, Jean Vivié.

[338] « Projet d'unification des films à images larges et son pseudo-stéréophonique », *TC*, n° 141, mars 1954, p. 67.

[339] *Id.*

[340] De la même manière que les pistes droite et gauche sur le film CinemaScope à 4 pistes magnétiques et petites perforations. Ainsi ces pistes peuvent-elles être lues par les 2 têtes de lecture extrêmes des lecteurs magnétiques à 4 têtes.

[341] Une variante prévoit une anamorphose de 1,5 seulement afin d'obtenir à la projection (après désanamorphose) une image de rapport 1,85:1, *id*.

[342] *Cf.* fig. 3, p. 73 *in* Jean Vivié, *art. cit.*, *Cinéma 55*, reproduite en Fig. 1.32.c, *infra* ; format 1,37:1 ou panoramique sur copie plate selon les dispositions déjà pratiquées à l'époque, ou formats panoramiques de 1,65:1 à 1,85:1 obtenus avec une image anamorphosée au taux de de 1,5 ou encore **rapport 2,35:1** avec une image anamorphosée au coefficient 2.

[343] Dans le projet franco-allemand, la piste optique peut être remplacée par une piste magnétique de même largeur présentant ainsi une meilleure résolution.

[344] *Cf.* « Projet d'unification des films à images larges et son pseudo-stéréophonique », *TC*, n° 141, mars 1954, p. 67 & J. Monchablon, « Reproduction en salle des enregistrements stéréophoniques. Comparaison des différents procédés », *TF*, n° 12, déc. 1955, p. 17.

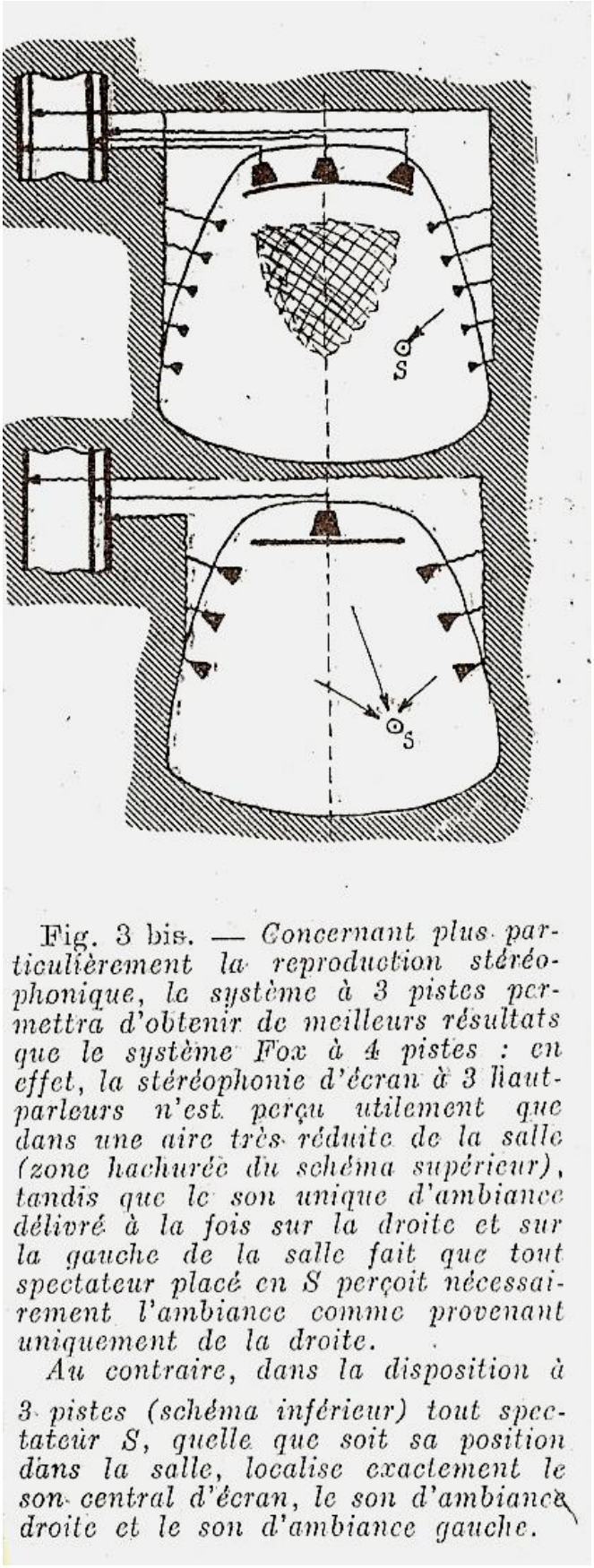


Figure 1.32.a : schéma de la stéréophonie à 3 pistes sonores proposée par Jean Vivié
Source : Jean Vivié, « Au carrefour des techniques », *Cinéma 55*, n° 3, jan. 1955, p. 75

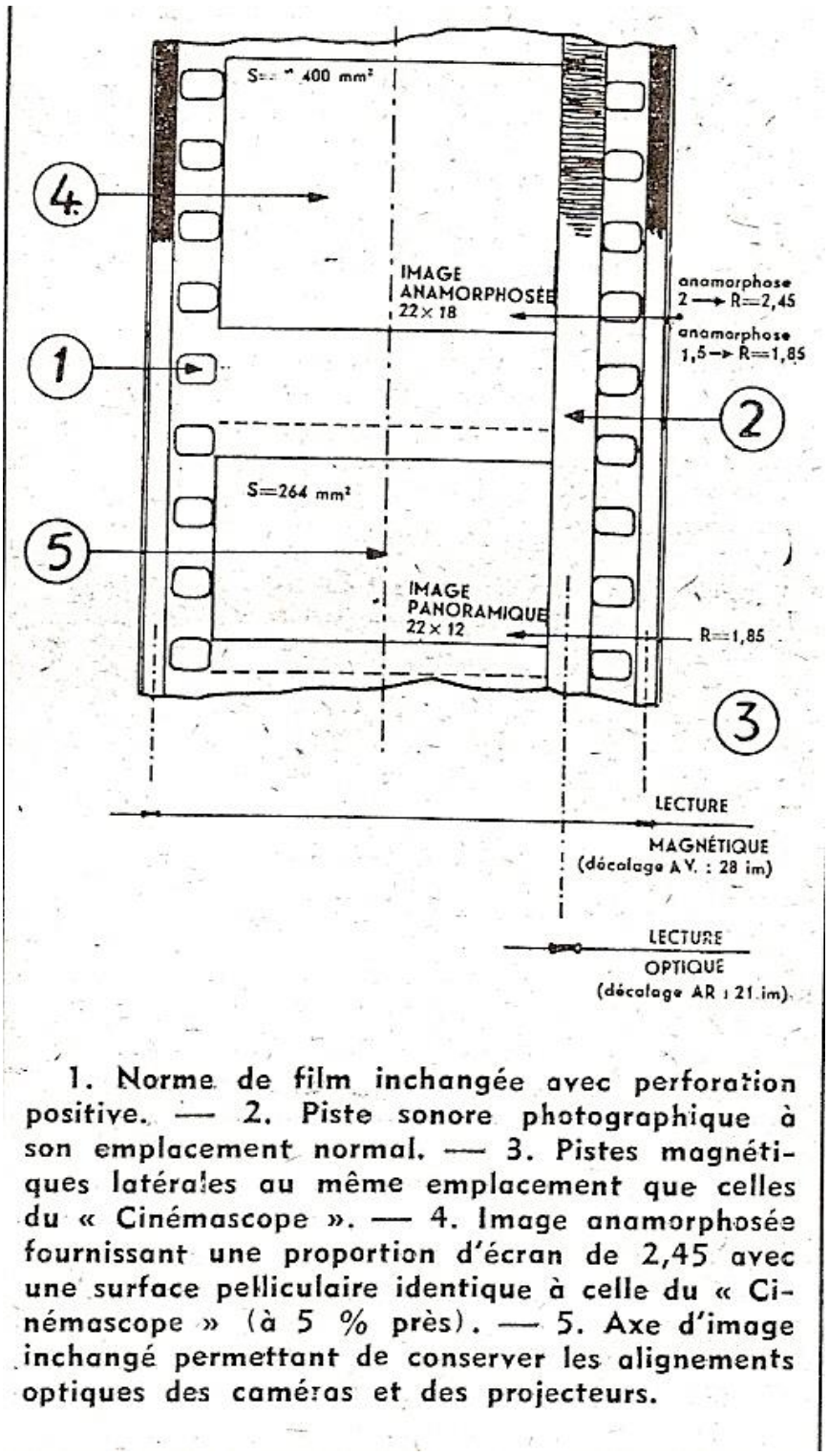


Figure 1.32.b : projet de norme de copie positive magoptic par le BNIC (1954)

Source : « Projet d'unification des films à images larges et son pseudo-stéréophonique », *La Technique cinématographique*, n° 141, mars 1954, p. 67.

Fig. 3. — *La comparaison du film normal, du film Fox et du film établi suivant les projets de la C.S.T. française et de la D.K.G. allemande permet de se rendre compte que le problème de l'image large et du son stéréophonique pourrait être résolu sans rien changer aux dispositions essentielles de la normalisation du film 35 mm.*

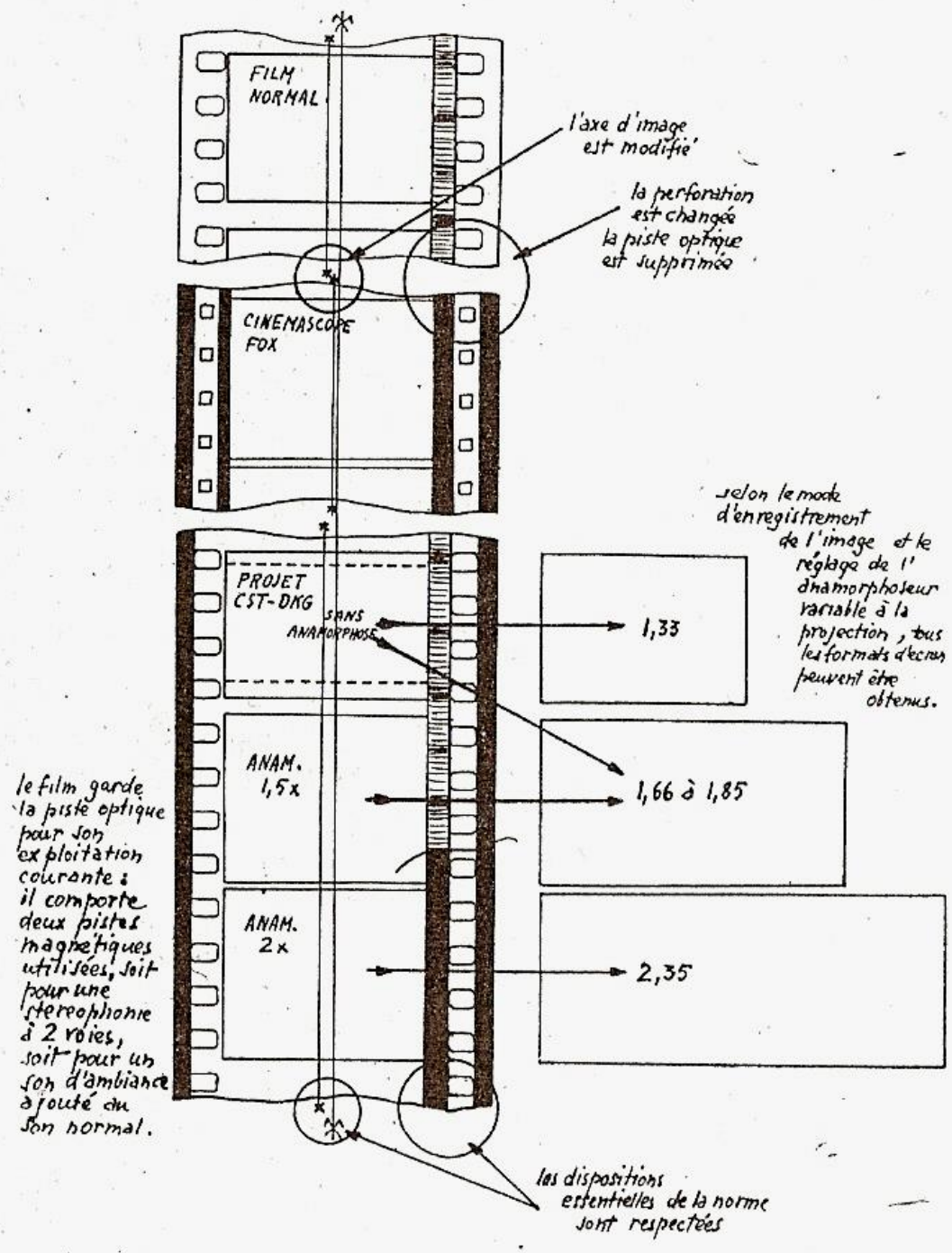


Figure 1.32.c : projet franco-allemand (CST/DKG) de norme de copie magoptic (1954-1955)
Source : Jean Vivié, « Au carrefour des techniques », *Cinéma 55*, n° 3, jan. 1955, p. 73

On voit bien en quoi la proposition française (puis franco-allemande), à l'image des décisions prises en Grande-Bretagne[345], cherche à ménager l'exploitation en limitant les transformations et remet en cause les modifications apportées à la norme du film 35 mm par les ingénieurs de la Fox. L'emploi de la stéréophonie magnétique n'est cependant pas éliminé mais réservé aux effets d'ambiance ou aux « *sons directifs* », conçus comme un simple supplément au son optique et plutôt réservés aux grandes salles. En outre, cette solution pragmatique tend à réduire le rapport de l'image projetée par le CinemaScope et ouvre la voie que suivra la standardisation progressive du CinemaScope à piste optique monophonique (à partir de juillet 1954 en France) ainsi que l'élaboration des clones français (Cinépanoramic-Franscope, DyaliScope, Totalvision).

Les propositions du BNIC et de la CST en matière de normalisation du son stéréophonique[346] sera discutée lors du Colloque international de la CST de mai 1955 (à l'occasion de la Biennale Photo-Cinéma[347]), puis **lors du Congrès ISO de Stockholm de juin 1955**, lors duquel **ne fut normalisée que la copie 35 mm anamorphosée à 1 piste optique**[348] : les positions européenne et américaine concernant la copie positive CinemaScope à pistes magnétiques se montrant irréductibles. Paradoxalement, la formule du CinemaScope à petites perforations et à 4 pistes magnétiques n'est donc pas conforme aux normes internationales adoptées à l'époque, mais la puissance de la Fox (et de sa filiale française Fox-Europa) en termes de distribution et d'exploitation fait qu'elle sera la seule à se voir utiliser commercialement sur le territoire national (avec les copies Perspecta)[349]. La nécessité de normalisation universelle préconisée par la CST s'oppose finalement à une position pragmatique qui laisse la place libre à une standardisation de fait, obéissant aux lois du marché[350]. Et l'on sait que le statut consultatif de la CST ne la dote pas d'un quelconque pouvoir décisionnel ou coercitif[351].

Ainsi, le projet de copie mixte de la CST, tout en témoignant d'une volonté de normalisation des copies sonores magnétiques, se rapproche du camp des détracteurs du son stéréophonique qui rejettent la copie CinemaScope à 4 pistes magnétiques et à perforations C.S. Comme il ampute le rapport 2,55:1 dès ses premières versions en écartant la stéréophonie d'écran, nous traiterons de son devenir et de ses évolutions *infra*, avec les copies d'exploitation du CinemaScope à 1 piste optique monophonique.

---

[345] Mr Knopp, délégué anglais au Colloque de la CST de mai 1955, « *souligne la position très ferme qui a été prise en Grande-Bretagne où la majorité des exploitants (90 %) a décidé de s'en tenir pour l'instant à la reproduction optique. Cette même majorité estime que la stéréophonie n'est pas indispensable* », *Actes du Colloque international Les Techniques nouvelles, op. cit.*, p. 153.

[346] *Cf.* Fred Orain, extr. du *Rapport moral de la CST* (1954), « La Commission Supérieure Technique. Bilan d'activité », *BICNC*, n° 31, fév. 1955, pp. 27-28.

[347] *Cf.* Jean Vivié, Technique et Normalisation », *Actes du Colloque international Les Techniques nouvelles appliquées au cinéma Paris 12-16 mai 1955 organisé par la Commission Supérieure Technique du cinéma français*, Edition hors-série du Bulletin Officiel CST, Paris, 1955, pp. 145-146 & *Courrier de la Normalisation*, n° 120, nov.-déc. 1954, Paris, AFNOR.

[348] *Cf.* « Où en est la standardisation du format des écrans ? », *TF*, n° 18, juin 1956.

[349] J. Monchablon note pourtant la réalisation d'essais de copies magoptic à 2 pistes magnétiques mais qui semblent être demeurés à l'état confidentiel, *id*.

[350] C'était le cas du dirigeant de la SATEC, fabricant des objectifs anamorphiques DyaliScope, André Fougerat *cf. infra*, 1.3.2, « une controverse française : la SATEC contre la CST (1958) ».

[351] Ce que n'avait pas manqué de rappeler son président Fred Orain en nov. 1953, quand on avait reproché à la CST son attentisme lors des accords Fox-Chrétien *cf.* « L'opinion de la CST sur les nouvelles techniques », *TC*, n° 137, nov. 1953, pp. 287-289.

L'usure des pistes magnétiques : un frein à leur généralisation

Les copies à perforations carrées sont réputées très fragiles, à cause de l'étroitesse des dents des débiteurs qui la conduisent mais également du fait du frottement important de l'enduit magnétique des pistes sonores dans le couloir de projection. A. Antoine conseille donc de « *desserrer le plus possible les glissières pour projeter ces pellicules abrasives* »[352]. Par ailleurs, le même auteur signale que l'usure prématurée provoquée par le frottement de l'enduit magnétique « *agissant* […] *comme de la toile émeri* »[353] affecte également les têtes du lecteur magnétique qu'il faut donc renouveler.

Etablissement de copies alternatives désanamorphosées (« plates ») et recadrées au rapport panoramique

L'incertitude du succès du CinemaScope avait déjà contraint la 20th Century-Fox à tourner parallèlement une version « plate » au rapport académique 1,37:1 de ses premiers films. Cette prudence également adoptée par les autres studios américains, dans un contexte très instable qui voyait se succéder parfois de façon éphémère diverses techniques et procédés (Cinerama, procédés stéréoscopique, panoramique, anamorphique), avait un coût de production prohibitif, si bien que, dès 1954[354], c'est-à-dire avec la généralisation du CinemaScope vite reconnu comme standard pour les films larges, on a préféré utiliser la technique du report du négatif anamorphosé sur une **copie « plate », c'est-à-dire non anamorphosée**[355] au moyen d'un système de tirage muni d'un objectif anamorphique[356]. Cette technique, plutôt destinée aux salles de la petite exploitation ou aux salles non encore équipées d'objectif anamorphique de projection, présente l'inconvénient de recadrer une partie du négatif original négligeant les extrémités du cadre. Aux Etats-Unis dans les années 1950, cette pratique était surtout utilisée pour l'établissement de copies à destination des marchés étrangers, moins en avance quant à la transformation des salles pour la projection anamorphique[357].

La **CST**, qui s'exprime sur le sujet en décembre 1955[358], dénonce la perte de qualité de l'image due à ce procédé de tirage qui s'opère à partir d'un négatif anamorphosé (dont la définition laisse d'ailleurs encore à désirer à l'époque) et qui associe, au laboratoire, plusieurs stades représentant autant d'étapes coûteuses affectant davantage la définition de l'image originale : désanamorphose, établissement d'un contretype, recadrage (généralement au format panoramique **1,85:1**) de l'image sur une machine à trucages, tirage optique par réduction (et non tirage par contact) ; en outre, la projection au format 1,85:1 impose l'utilisation d'objectifs de projection de court foyer qui vise à grossir l'image sur un écran lui-

---

[352] *Op. cit.*, 1957, p. 77.
[353] *Id.*, p. 78.
[354] "Notes on Progress during 1954", *British Kinematography*, vol. 26, n° 3, mars 1955, p. 72.
[355] Le terme utilisé en anglais est « flat », autrement dit « plat » par opposition aux copies anamorphosées. La norme ISO n° 2906-1984 (F) en français emploie le terme de « ***rectilinéaire*** » *in Recueil de Normes ISO 17. Cinématographie*, Genève, Suisse, Organisation Internationale de Normalisation, 1984, pp. 177-178.
[356] *Cf.* par exemple les anamorphoseurs pour tireuses construits par Totalvision, *infra.*
[357] *In* Joseph Mascelli (ed.), *American Cinematographer Manual, op. cit.*, 1960, p. 47.
[358] Conférence de Fred Orain, Président de la CST, lors d'une séance de présentation de films organisée par le Syndicat des Techniciens (Paris, Salle des Ingénieurs des Arts & Métiers, avenue d'Iéna, le 7 déc. 1955) *cf.* « La C.S.T. communique », *TF*, n° 13, janv. 1956, p. 21.

même élargi. Sur le plan esthétique aussi, la CST s'inquiète du recadrage du négatif original qui tend à « *réaliser une "nouvelle mise en scène en laboratoire"* »[359].

Ce procédé sera finalement peu utilisé pour l'exploitation des films dans les salles mais plutôt réservé à l'établissement de films promotionnels (films annonces, extraits) ou destinés à la diffusion télévisuelle qui présente un écran de rapport 1,33:1. A ce titre, le procédé de recadrage, souvent dénommé « **Pan and Scan** »[360], est toujours utilisé de nos jours et se trouve facilité par l'utilisation du cadrage multiformats à la prise de vues (procédé du **Super 35** *cf.* 3.2.3, *infra*).

Conclusion : l'abandon progressif du rapport 2,55:1

Finalement, l'adoption de la copie stéréophonique CinemaScope à 4 pistes magnétiques (ou ses ersatz que sont les copies « magoptic » ou les copies à piste optique Perspecta) représentent une **normalisation de fait** dans l'industrie cinématographique, à l'instigation des société productrices américaines et au gré des installations réalisées timidement en France par l'exploitation : elle ne seront normalisées que plus tard, avant d'être elles-mêmes abandonnées.

Les différentes versions sonores du CinemaScope ont donc joué la complémentarité : la version stéréophonique au rapport 2,55:1 était réservée aux « *exclusivité*[s] », tandis que la version monophonique au rapport 2,35:1 correspondait à l'« *exploitation courante* »[361].

A terme, c'est la formule à 1 piste optique traditionnelle (de largeur 1,93 mm) qui devient le nouveau standard du CinemaScope, dit scope à piste optique (*cf.* 1.3.2, *infra*). A cet égard, l'adoption définitive de la copie « magoptic », **à partir de juin 1956**, semble bien marquer historiquement **la fin de l'utilisation du rapport 2,55:1** dans les projections en CinemaScope.

Conditions de projection : une modification substantielle du matériel existant

On peut remarquer qu'en France l'adoption de la stéréophonie magnétique a d'abord concerné les salles d'exploitation, équipées avant les studios, du fait des exigences de la projection des films américains multipliant les formules sonores[362].

Modifications du projecteur et de la cabine de projection

La projection du positif requiert une modification substantielle du matériel.

La réduction des perforations exige le remplacement des tambours dentés, des patins et des galets-presseurs du projecteur par des débiteurs à petites dents mais qui restent compatibles avec les

---

[359] *Id.* L. Bernard Happé ajoute qu'avec cette méthode on a également tiré des copies plates aux rapports aberrants 1,65:1 et 1,33:1 destinées à la télévision ou au format substandard 16 mm *in* "Wide Screen Processes", *The Focal Encyclopedia of Film and Television, op. cit.*, 1969, pp. 984-985.

[360] Le « Pan and Scan » associe au processus de recadrage du négatif original désanamorphosé un mouvement panoramique latéral de l'objectif de la tireuse qui permet de choisir au mieux la portion de l'image à sélectionner en fonction de l'action représentée.

[361] *Univers du cinéma*, Paris, Editions Félix Touron, 1966, p. 98.

[362] *Cf.* art. de J. Monchablon, chef du service technique du Poste Parisien, « La Projection sur grand écran et les enregistrements sonores à pistes multiples », *TF*, n° 8, juil.-août 1955, pp. 6-7.

perforations standard K.S.[363] Le matériau utilisé a tout d'abord été du nylon afin d'éviter une démagnétisation des pistes sonores par les pièces métalliques[364].

La modification de l'axe de l'image sur la copie positive entraîne le **déplacement de l'axe de projection** qui peut être réalisé, d'après A. Antoine[365], soit en employant une « *fourrure porte-objectif excentrée* » par rapport à l'axe de projection standard, soit en faisant glisser le projecteur de sa position initiale et en l'orientant pour faire coïncider au mieux les images projetées à l'écran. Sans ce déplacement, une partie de l'image projetée ne serait pas visible sur l'écran.

La **fenêtre de projection** est légèrement plus réduite que la fenêtre de prise de vue à : **23,16 x 18,16 mm**[366] équivalant à une image anamorphosée de rapport 1,275:1 sur le positif et qui, une fois désanamorphosée au taux de 2, donnera sur l'écran une image de rapport 2,55:1.

En outre, contrairement à ce qu'on pourrait croire, le passage au CinemaScope 2,55:1 nécessite le **changement de l'objectif sphérique primaire du projecteur** car, avec un grandissement d'environ 2,85 mm en hauteur (par rapport au format 1,37:1), l'image projetée occupera également une hauteur accrue par rapport à l'image standard[367].

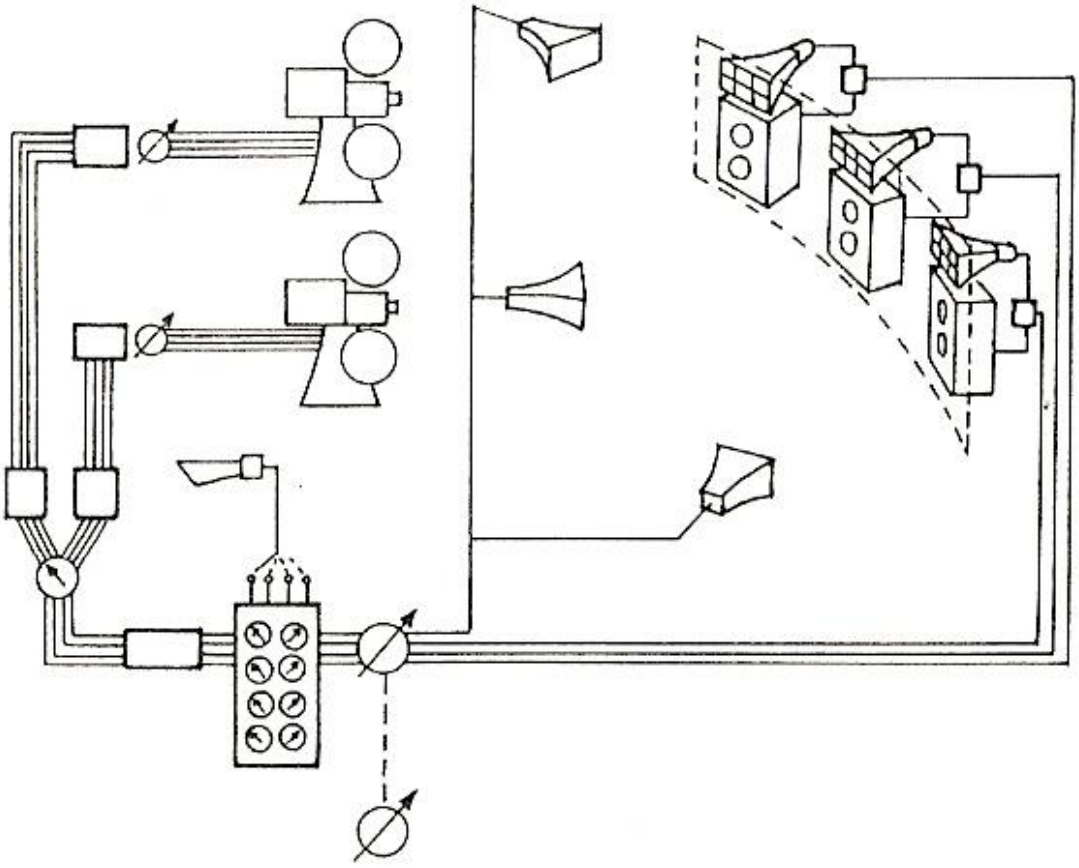
Equipement sonore de la cabine : l'adjonction du son magnétique

En outre, l'utilisation de pistes sonores magnétiques rend nécessaire l'adjonction d'un système de reproduction du son stéréophonique magnétique pour chaque poste de projection, à savoir :

- 1 tête de lecture magnétique à 4 pistes incorporée entre le carter supérieur du projecteur et le mécanisme de projection, sans modifier le lecteur de son optique toujours disponible ; cette interposition provoque en outre une **modification de la synchronisation entre le son et l'image** : à la différence du son optique qui présente une avance de 20 images sur l'image effectivement projetée, le son magnétique présente un retard de 28 images[368].
- 1 préamplificateur à 4 voies correspondant aux 4 pistes magnétiques
- 4 amplificateurs transmettant la modulation des 4 pistes à :
    - 3 groupes de haut-parleurs situés derrière l'écran
    - 1 groupe de haut-parleurs d'ambiance répartis dans la salle[369].

---

[363] *Cf.* Claude Lerouge, *Sur 100 années, le cinéma sonore, op. cit.*, p. 188.
[364] Installation Brockliss-Simplex au Rex *in FF*, n° 492, 11 déc. 1953, pp. 7-8.
[365] A. Antoine, *op. cit.*, 1957, p. 77
[366] Il s'agit des cotes de la norme américaine ASA (*in* Paul Read & Mark-Paul Meyer (ed.) *Restoration of Motion Picture Film, op. cit.*, p. 33) ; la norme ISO du Congrès de Garmisch-Partenkirchen (1964) donne les cotes maximales de 23,15 x 18,15 mm.
[367] Ce changement du primaire est impératif dans le cas de l'adoption du mode de présentation des images projetées à hauteur constante, comme c'est devenu la progressivement la règle : remarque émanant du livret américain d'informations de la Fox d'oct. 1954 (E. I. Sponable (dir.) *CinemaScope. Information for the Theatre, op. cit.*, pp. 72-73).
[368] Présentation du projecteur Philips pour CS 4 pistes magnétiques *in FF*, n°s 485-486, automne 1953, p. 69. Michel Baptiste (entretien inédit, Paris, 21 jan. 2005) précise que l'avance est de 20 images sur le projecteur mais de 21 images sur le film.
[369] *Cf.* schéma d'installation de la reproduction sonore pour le scope magnétique *in* L. Bernard Happé, *op. cit.*, 1971, p. 316 & Fig. 1.33., p. suiv.



MULTI-CHANNEL SOUND SYSTEM

The general arrangement of amplifiers and controls for multi-channel reproduction follows the same pattern, but separate filter and balance controls for each of the four sound signals is provided as well as overall volume control. The monitor speaker in the projection box can be switched to select any of the four sound channels.

Figure 1.33. : schéma d'installation de la reproduction sonore pour le CinemaScope à 4 pistes magnétiques

Source : L. Bernard Happé, *Basic Motion Picture Technology*, Focal Press, 1971, p. 316

Claude Lerouge[370] remarque que la disposition des haut-parleurs pour le CinemaScope à son magnétique sera reprise par le procédé **Dolby Stereo** 20 ans plus tard.

La Fox conseille de choisir des amplificateurs aux performances identiques et d'une puissance suffisante qui permettent leur utilisation individuelle dans la salle, car la stéréophonie n'exploite pas nécessairement une reproduction simultanée des trois canaux[371].

Premières installations et matériels en France

Cependant, l'installation du **CinemaScope** au Rex en novembre 1953 pour l'exploitation de *La Tunique*, réalisée par la société Brockliss-Simplex en « *un temps record de quatre jours* »[372], utilisait l'amplificateur existant (de la piste optique monophonique) pour la 4ème piste d'ambiance : l'urgence ou l'économie ont dû dicter cette adaptation pragmatique du matériel. D'autre part, l'installateur s'enorgueillit du fait que la séance du 16 novembre 1953 au Rex constitue la **première projection en Europe du CinemaScope à pistes magnétiques inscrites sur le film**[373]. L'équipement présenté par l'installateur Philips à l'automne 1953 réunit, dans une armoire métallique en hauteur : le groupe des 4 amplificateurs 35 watts, 4 filtres séparateurs et 1 haut-parleur de contrôle pour la cabine de projection (*cf.* Fig. 1.35., vol. 2[374]).

Lié aux amplificateurs, un inverseur permet de passer alternativement du lecteur de son magnétique au lecteur de son optique et un régulateur de volume assure le réglage simultané de l'intensité sonore des 4 voies[375].

Nécessité d'une luminosité accrue

La projection d'images anamorphosées impose une augmentation de l'intensité lumineuse du projecteur en raison, d'une part, du quasi-doublement de la surface d'écran à couvrir par rapport au format standard 1,37:1 et, d'autre part, de la perte de luminosité provoquée par l'interposition de l'anamorphoseur de projection[376]. Cette dernière raison est niée par Earl I. Sponable, directeur technique de la 20th Century-Fox, qui attribue la perte de luminosité de l'image projetée au seul agrandissement de la surface de l'écran. Afin de pallier ces inconvénients, les concepteurs du CinemaScope ont privilégié la solution consistant à accroître la brillance de l'écran, plutôt que celle qui vise à augmenter l'intensité des lampes du projecteur[377].

D'autres sources indiquent qu'il a pourtant fallu modifier les lampes à arc utilisées à l'époque, pour qu'elles dépassent l'intensité de 70 ampères (pour un écran CinemaScope dont la base est comprise

---

[370] *In* Claude Lerouge, *Sur 100 années, le cinéma sonore, op. cit.*, p. 189.
[371] E. I. Sponable (dir.), *CinemaScope. Information for the Theatre, op. cit.*, oct. 1954, p. 51.
[372] *FF*, n° 492, 11 déc. 1953, p. 8. *Cf.* Fig. 1.34., vol. 2.
[373] En effet, la première exploitation commerciale de *La Tunique* en Europe commence à l'Odeon Leicester Square de Londres le 19 nov. 1953 (*FF*, n° 491, 4 déc. 1953, p. 3).
[374] Présentation du projecteur Philips pour CinémaScope à 4 pistes magnétiques *in FF*, nos 485-486, automne 1953, p. 69.
[375] Installation Philips pour la cabine du CNC *in TC*, n° 147, oct. 1954, p. 320.
[376] Jean-Pierre Frouard écrit que l'image projetée « *est automatiquement deux fois moins nette et deux fois moins lumineuse (et même encore moins si l'on tient compte de l'absorption des lentilles supplémentaires* [de l'anamorphoseur] » *in* « Copies non conformes », *Ecran 76*, n°43, 15 jan. 1976, p. 32.
[377] « CinemaScope in the Theatre » *in New Screen Techniques, op. cit.*, pp. 190-191.

entre 10 et 15 m.), voire de 90 ampères (pour un écran de plus de 15 m de base)[378]. Une publicité d'octobre 1955 du fabricant français CAMECA présente un exemple parmi d'autres de deux projecteurs dont la luminosité a été spécialement traitée pour la projection en CinemaScope : l'Actua-Color et le Radion II[379].

Installation et réglages de l'anamorphoseur de projection

Le bloc anamorphique cylindrique se place devant l'objectif primaire du projecteur. L'anamorphoseur de la Fox se présente sous la forme d'un cylindre comportant deux bagues : une bague de sécurité (rouge) enserrant la deuxième bague comportant l'échelle des distances de projection. Deux modèles de dimensions différentes existent et correspondent à des primaires de focales différentes[380].

Des réglages de base sont nécessaires à l'installation de tout nouveau projecteur dans une salle visant à corriger, d'une part, l'angle d'inclinaison formé par la différence de hauteur entre la cabine et l'écran et, d'autre part, la parallaxe résultant de la position du projecteur par rapport au centre de l'écran, en raison de l'utilisation de plusieurs postes de projection. En outre, des objectifs primaires de distance focale différente sont nécessaires pour projeter des images de format divers correspondant à des grandeurs d'écran également différentes.

L'installation de l'anamorphoseur de projection part de ces ajustements déjà réalisés pour les objectifs primaires. Mais l'association de deux groupes optiques séparés contraint à effectuer un double réglage : celui du système anamorphoseur en plus de celui de l'objectif primaire du projecteur. C'est le dispositif le plus courant qui associe un objectif précis (lié aux conditions de projection) à un même anamorphoseur monté dans le projecteur à une distance déterminée par des réglages préliminaires.

Une **première méthode** de réglage vise à monter tout d'abord l'anamorphoseur le plus près possible de l'objectif primaire, sans néanmoins que les lentilles des deux objectifs ne viennent en contact, puis à régler la distance de projection sur l'anamorphoseur (en tournant sa bague de réglage) avant de régler la mise au point de l'objectif primaire. La Fox, quant à elle, conseille d'installer son anamorphoseur en dévissant tout d'abord sa bague de sécurité rouge, puis en tournant la bague indiquant les distances de projection pour l'amener à la position correspondant à la distance réelle ; une fois cette position réglée, on resserre la bague de sécurité. L'anamorphoseur est alors prêt à être adjoint au primaire et placé dans le projecteur. Ce premier réglage ne résout pas le problème de mise au point de l'image, il ne fait qu'ajuster l'astigmatisme de l'anamorphoseur pour que la définition soit uniforme sur toute la surface de l'écran[381].

Puis une **autre méthode de réglage plus satisfaisante**[382] a été envisagée, consistant à réaliser la mise au point, en premier lieu, sur l'objectif primaire « *avec une extrême précision* », au moyen d'une

---

[378] *FF*, n°s 500-501, hiver 1954, p. 118 ; c'était le cas lors de la première projection du CinemaScope au Rex, en juin 1953 (installation de lampes à arc SIMPLEX-EXCELITE 75-135 ampères par Brockliss-Simplex *in FF*, n° 492, 11 déc. 1953, p. 7 & Fig. 1.34., vol. 2).
[379] *In CF*, n° 1638, 15 oct. 1955, 4e de couv. ; CAMECA ou Compagnie d'Applications Mécaniques à l'Electronique au Cinéma et à l'Atomisme semble être un regroupement des sociétés Radio-Cinéma et Charlin.
[380] E. I. Sponable (dir.), *op. cit.*, p. 33.
[381] *Ibid.*, pp. 34-37.
[382] La seule satisfaisante, aux dires de Michel Baptiste *in* entretien par l'auteur, Paris, 21 jan. 2005.

mire ou d'un film d'essai[383] permettant de juger de l'étendue du champ ainsi que de la qualité optimale de l'image (définitions horizontale et verticale), avant de placer l'anamorphoseur « *en se basant sur la distance marquée sur la bague* » de réglage[384]. Du reste, la société Totalvision considère que « *la qualité de l'image anamorphosée dépend, avant tout, de l'image obtenue avec le sphérique* ». La Fox conseillait d'ailleurs de changer les objectifs primaires existants en faveur d'optiques de meilleure qualité (« *high-speed* »)[385]. Si la salle désire modifier la hauteur de l'image projetée pour le CinemaScope, il faut également remplacer les primaires. En outre, l'installateur Brockliss-Simplex précise que sont nécessaires des objectifs de projection au foyer plus long que ceux utilisés pour la projection standard[386].

A partir du moment où les deux éléments optiques (primaire et anamorphoseur) sont solidaires, la mise au point de l'image est effectuée par le projectionniste en agissant traditionnellement sur le seul objectif primaire[387].

Façonnage des caches de projection

L'arrivée du CinemaScope 2,55:1 a entraîné l'emploi de nouveaux caches pour le projecteur, en raison de la modification des dimensions de l'image sur le film et du déplacement de l'axe de l'image par rapport au format standard, en plus de l'installation d'un écran de nouvelles dimensions.

La spécificité de chaque salle (dimension et emplacement de l'écran, distance et position de la cabine de projection) oblige aussi à concevoir des caches pour le projecteur taillés, pour chaque format de projection, aux dimensions spécifiques requises par la salle. Le cache permet en outre de masquer l'effet de **distorsion trapézoïdale** de l'écran (ou « keystoning ») quand l'axe de la projection n'est pas horizontal ou, plus proprement, perpendiculaire au plan de l'écran[388]. Ce cas était fréquent dans les cinémas de l'époque où la cabine de projection était située en haut de la salle, au-dessus du balcon. Cette déformation géométrique est atténuée en inclinant l'écran légèrement vers l'arrière (« tilting »), en plus du façonnage approprié du **cache au rapport 1,275:1**, inséré entre le couloir du film et l'objectif

---

[383] Des tests de réglage au moyen de mires et de films-tests spécialement conçus pour le CinemaScope par la Fox et disponibles à partir de décembre 1953 permettent en outre d'affiner les réglages de l'installation *Cf.* Fig. 1.36., vol. 2 : film-test pour projection CinemaScope de Zeiss-Ikon *in* Rudolf Godler, *Panoramska projekcija*, Zagreb, Udruženje Kinematographa NRH, 1958, p. 80.

[384] Note émanant de la société Totalvision datée de mai 1955, Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « Totalvision ».

[385] Si ce n'est pas le cas, on risque de rencontrer une perte de définition sur les bords de l'image projetée ou une imprécision dans les contours des couleurs (frange) *in* E. I. Sponable (dir.), *CinemaScope. Information for the Theatre*, *op. cit.*, oct. 1954, pp. 33-34.

[386] Installation au Colisée de Roubaix, déc. 1953 (première projection en province) *in FF*, n° 494, 25 déc. 1953, p. 7 ; en effet, le manuel d'information de la Fox indique que les objectifs à courte focale requièrent l'adjonction d'une bague supplémentaire entre le primaire et l'anamorphoseur ou la modification du matériel, car ils se trouvent placés plus en retrait à l'intérieur du projecteur et risquent de provoquer du vignettage ou des interférences du rayon lumineux *in* E. I. Sponable (dir.), *op. cit.*, p. 39.

[387] E. I. Sponable (dir.), *op. cit.*, p. 37. L. Bernard Happé (*op. cit.*, 1971, p. 309) indique du reste qu'une qualité optimale de projection est atteinte avec des dispositifs où objectifs primaires et anamorphoseurs sont conçus comme faisant partie intégrante d'une même unité (à l'image des systèmes couplés ou monoblocs conçus pour la prise de vues).

[388] La distorsion trapézoïdale devient gênante quand l'angle de projection dépasse 14° ou 15° *in CinemaScope. Manual of Preliminary Instructions on Surveying Theatres for CinemaScope*, 1953, New-York, 20th Century Fox Film Corp., transcription HTML, *The American WideScreen Museum*, 2000, http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/csb2-page04.htm.

primaire[389] ; d'autre part, le projectionniste a la possibilité de jouer légèrement sur la surface projetée (et, en conséquence, sur l'effet de distorsion trapézoïdale) par le recours aux rideaux de scène mobiles qui servent à délimiter l'image. Le spectateur a alors le confort de regarder une image aux bords rectangulaires mais qui reste optiquement déformée[390].

Le cache est donc physiquement « rogné » pour s'adapter aux conditions de projection du format en question, pour une salle précise et pour un seul projecteur. Ce « bricolage » témoigne de la distance existant entre le matériel relevant de normes prédéfinies et fixées et sa nécessaire soumission aux conditions pragmatiques de la projection.

Pour couper court aux détracteurs du CinemaScope 2,55:1 qui critiquent les modifications subies par le matériel existant, Earl I. Sponable fait remarquer que le procédé de la Fox ne néglige pas la **compatibilité avec les films au format standard**, puisque l'anamorphoseur est facilement escamotable, le lecteur de son optique n'est pas supprimé et la modification de la dimension des perforations n'affecte que leur largeur (*cf. supra* « Film négatif »), ce qui permet aux dents des débiteurs (également modifiées) de conserver la possibilité de passer des films aux perforations standard[391].

Adaptation du matériel de maintenance et de transport

Les appareils de la cabine visant à manipuler le film CinemaScope avant et après passage dans le projecteur ainsi que la colleuse, qui comportent des griffes, dents et tambours au format du film standard doivent être modifiés.

Par ailleurs, la Fox conseille d'utiliser des bobines de conditionnement du film en aluminium, limitant la magnétisation des pistes sonores, et enjoint de démagnétiser régulièrement le matériel de maintenance[392].

Modifications et adaptations dues à l'installation de l'écran pour le CinemaScope

La projection du CinemaScope 2,55:1 impose naturellement la transformation de l'écran qui est l'élément-clé du dispositif des « techniques nouvelles », puisque c'est lui qui constitue le maillon final de la chaîne qui est en rapport direct avec le spectateur.

Retenant les leçons de la projection du **Cinerama**, les concepteurs du CinemaScope privilégient un écran élargi et légèrement courbe devant conférer au spectateur un sentiment d'englobement[393].

Accroissement des dimensions de l'écran standard : considérations théoriques

L'agrandissement moyen de l'écran (standard 1,37:1) nécessaire pour projeter du CinemaScope à 4 pistes magnétiques correspond à un peu plus du double en largeur et à 20 % de plus en hauteur[394] ; ce

---

[389] Le cache présente alors la forme inverse de la distorsion de l'écran ; en général, l'ouverture de ce cache est légèrement diminuée pour pouvoir permettre cette adaptation *in* E. I. Sponable (dir.), *op. cit.*, pp. 10-11.
[390] L'aspect curviligne du haut et du bas de l'image projetée sur un écran courbe peut être atténué par la même méthode.
[391] *In* « CinemaScope in the Theatre », *New Screen Techniques, op. cit.*, pp. 189-190 ; E. I. Sponable (dir.), *op. cit.*, p. 9.
[392] E. I. Sponable (dir.), *op. cit.*, oct. 1954, pp. 32-33.
[393] « *to afford a feeling of engulfment* » *in American Cinematographer, op. cit.*, mars 1953.

dernier accroissement est dû à la hauteur augmentée de la surface d'impression sur le film CinemaScope[395]. On dit assez improprement à l'époque que l'on passe d'une proportion 3 x 4 (= rapport 1,33:1) à une proportion 3 x 8 (= 2,66:1)[396] ; en réalité, il est plus juste de dire que l'écran standard de rapport 1,37:1 doit pouvoir s'étendre jusqu'au rapport 2,55:1, englobant éventuellement d'autres formats intermédiaires (les formats panoramiques), bien qu'au départ la transformation des salles ne soit souvent réalisée que pour la projection d'un format unique correspondant à un unique écran (*cf. infra*).

Les spécifications théoriques de la 20th Century-Fox en 1955, rapportées par Jean Vivié, recommandent l'installation d'un écran large suivant la formule : L = D/2 (où L = largeur de l'écran et D = profondeur de la salle)[397] ; autrement dit la profondeur de la salle est le double de la largeur de l'écran. Il va sans dire que cette formule a dû être adaptée aux dimensions des salles existantes : on n'a pas démoli l'espace des salles, comme le suggère une caricature américaine de l'époque[398]. Les spécifications de la Fox préconisent néanmoins de ne pas dépasser la limite L = D/2,5 afin de conserver pour le spectateur la sensation qu'il regarde un écran élargi.

Ainsi en France, dès **mars 1953**, un communiqué du Bureau de Normalisation de l'Industrie Cinématographique (**BNIC**) paru dans la *Technique Cinématographique*[399], recommande que l'utilisation de l'objectif Hypergonar (ou du procédé CinemaScope) **ne modifie en rien les dispositions de la norme S 27-001 d'août 1945**. Partant du principe que « *l'écran panoramique a pour but de fournir au spectateur un champ de vision plus large* », le Bureau indique que la largeur de l'écran doit effectivement doubler, sans que les autres caractéristiques dimensionnelles ne changent (*cf.* schéma *op. cit.* & Fig. 1.39.a, page suivante) :

- la largeur de l'écran large correspond à 2 x L
- l'implantation minimale du premier rang de fauteuils doit être au moins égale à 1 x L
- la limite d'implantation latérale reste définie par deux droites inclinées à 30° par rapport à deux axes perpendiculaires à l'écran et distants de la largeur L
- mais l'implantation maximale des fauteuils ne doit pas dépasser la distance 5 x L, si l'on veut garder le bénéfice de l'écran large[400].

---

394 *Cours de technique générale cinématographique, op. cit.*, p. 300.
395 De 19 % pour E. I. Sponable (dir.), *op. cit.*, p. 6. *Cf.* photogramme comparatif, Fig. 1.37., vol. 2.
396 *FF*, n° 468, 26 juin 1953, p. 36 ; *FF*, n° 469, 3 juil. 1953, p. 6.
397 Jean Vivié, *op. cit.*, pp. 169-170.
398 Caricature parue dans *International Projectionist*, s.d. et reproduite dans le supplément au n° 141 de *TC*, mars 1954 *cf.* Fig. 1.38., vol. 2.
399 N° 130, mars 1953, p. 68.
400 Cette dernière dimension correspond à la limite préconisée par la Fox ; en effet, comme la largeur de l'écran CinemaScope est doublée, le calcul doit diviser par 2 la profondeur de la salle (ou implantation maximale des fauteuils en profondeur) : on obtient : 2,5 x L (où L = 2). *Cf.* également fig. 2, p. 71 *in* Jean Vivié, « Au carrefour des techniques », *Cinéma 55*, n° 3, jan. 1955, pp. 65-76, reproduite par notre Fig. 1.39.b, *infra* : à la réduction de la limite admise de 6 x L à 5 x L dans le cas d'un écran panoramique de rapport 2 x L, l'ingénieur modifie également de 30° à 20° les angles de référence pour l'implantation latérale des fauteuils et recule de 1 x L à 1,5 x L l'implantation minimale des 1ers rangs : données théoriques idéales reprises peu ou prou dans la norme française postérieure.

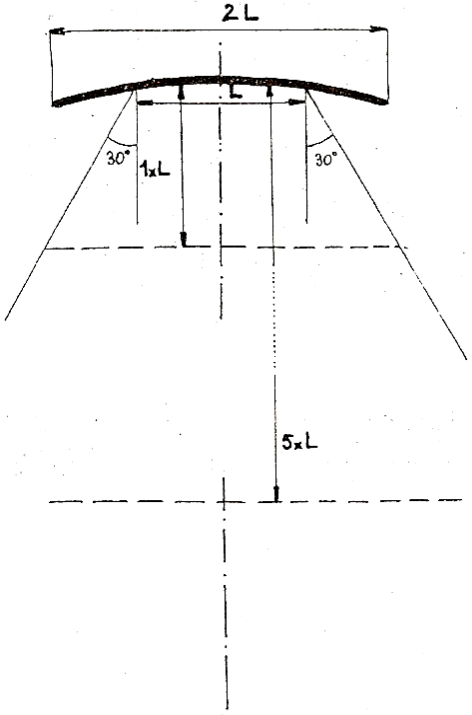
Les normes dimensionnelles des salles et l'hypergonar

Le *Bureau de Normalisation de l'Industrie Cinématographique* nous communique :

L'annonce de prochaines réalisations de films à images panoramiques a conduit un certain nombre d'architectes et de directeurs de salles à nous poser la question de l'adaptation aux nouveaux formats d'écran.

On sait en particulier que le procédé « Hypergonar » du Professeur Chrétien conduit à une image de largeur double du format normal, soit une proportion de 3 cm hauteur pour 8 cm largeur.

Par rapport aux disposition énoncées sur la norme S. 27-001, concernant les caractéristiques dimensionnelles des salles, aucune disposition n'est à modifier, puisque l'écran panoramique a pour but de fournir au spectateur un champ de vision plus large. Si donc la largeur de l'écran panoramique est représentée par 2 L, toutes les cotes définies en fonction de L restent identiques : en particulier, le premier rang doit être implanté à une distance de l'écran égale au moins à L et les limites d'implantation sur les côtés restent définis par les deux droites inclinées à 30° sur deux axes distants de la largeur L. Il convient d'ailleurs que, lorsque seront projetés des films normaux sur un écran de largeur L, les spectateus se trouvent replacés dans les mêmes conditions qu'auparavant, tant en ce qui concerne la distance minima de vision que l'écartement maximum par rapport aux bords de l'écran.



En ce qui concerne la distance maxima de vision, il est évident que celle-ci doit être respectée de façon beaucoup plus rigoureuse dans le cas d'un écran panoramique où l'effet recherché n'est atteint que si le spectateur voit l'écran sons un angle assez grand. La limite doit être considérée comme une limite maxima « recommandée » de 5 fois la largeur d'écran lors de la projection sur l'écran panoramique.

Le schéma précise les diverses dispositions qui viennent d'être énoncées. Le Secrétariat du B.N.I.C. est en tout cas à la disposition des architectes et des directeurs de salles pour leur fournir tous renseignements nécessaires.

Figure 1.39.a : révision de la norme S 27-001 (installation de l'écran) par le BNIC (mars 1953)
Source : *La Technique cinématographique*, n° 130, mars 1953, p. 68

Fig 2. — *L'épure ci-dessous permet de définir les conditions idéales de vision des spectateurs dans un Théâtre Cinématographique. Les courbes inférieures définissent les champs de vision de l'œil droit (D); de l'œil gauche (G) et de vision binoculaire (G + D) : elles correspondent au spectateur occupant la position centrale (C) dans le plan de salle.*

On voit donc que l'écran normal (E) n'occupe qu'une faible portion du champ de vision binoculaire, tandis que l'écran panoramique P (rapport 2 x 1) remplit au mieux ce champ.

On en déduit que pour l'écran panoramique la zone de vision la plus favorable doit correspondre dans la salle à l'aire hachurée limitée par un trait plein; on peut à la rigueur admettre qu'elle s'étende en arrière jusqu'au trait en tiret.

On a figuré pour mémoire en trait ponctué la zone maximum admise actuellement pour les salles équipées de l'écran considéré jusqu'à présent comme normal.

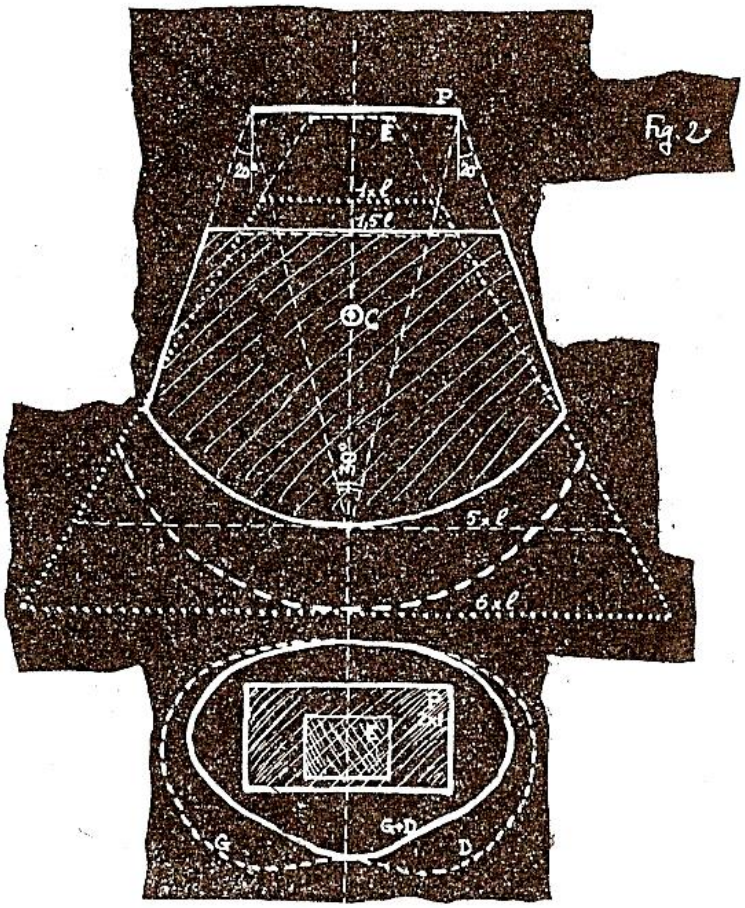


Figure 1.39.b : schéma des conditions idéales de vision de l'écran large pour Jean Vivié
Source : Jean Vivié, « Au carrefour des techniques », *Cinéma 55*, n° 3, jan. 1955, fig. 2, p. 71

En outre, en se basant sur un angle de vision de 80° horizontalement et 45° verticalement défini traditionnellement pour la vision binoculaire sans fatigue musculaire, Jean Vivié indique qu'il faut aussi accroître la **hauteur** de l'écran, en passant de 1/8ème de la profondeur de la salle à 1/5ème[401].

Nécessité d'adaptation et compromis initiaux de l'implantation de l'écran

Avant ses recommandations visant la standardisation des projections en CinemaScope, la Fox a tenté de ne pas trop effrayer les exploitants en préconisant de respecter l'architecture de la salle et la hauteur de l'écran existant lors de l'installation de l'écran CinemaScope[402]. Dans les grandes salles de l'époque, la hauteur du champ de vision du spectateur assis à l'arrière du parterre est limitée par le plafond du balcon. La Fox conseille alors de conserver la hauteur de l'écran déjà installé et de calculer la largeur du nouvel écran en multipliant simplement cette hauteur par 2,55 ; pour le cas où la salle n'aurait pas la possibilité de loger l'écran CinemaScope d'après le calcul précédent, il faut appliquer la méthode suivante : mesurer la largeur maximale permise par la salle et calculer la hauteur du nouvel écran en divisant par 2,55 cette largeur[403].

En France, les **premières installations** présentent aussi des écrans au rapport fluctuant. Les sources corporatives rapportent que l'écran « Miracle Mirror » installé pour les premières projections à Paris présentait de légères variations de rapport, qu'il s'agisse de l'écran fourni par la Fox au Rex pour la première projection du procédé en France (et en Europe) en juin 1953 (2,57:1)[404] ou ceux installés par la société Brockliss-Simplex pour l'exploitation de *La Tunique* à partir de décembre 1953 au Rex (2,49:1) et au Normandie (2,43:1)[405]. Il est vraisemblable que pour ces premières installations, la largeur de l'écran a été calculée plus en regard du cadre de scène et de la largeur maximale permise par les salles que de l'application stricte d'un écran au rapport 2,55:1. L'image projetée (de rapport 2,66:1 puis 2,55:1 à partir du 3 décembre 1953 en France) s'inscrit alors **à l'intérieur** de ce rapport d'écran. Il ne faut pas non plus oublier que les premières présentations des films en CinemaScope avaient un caractère d'événement

---

[401] *In* « Bases rationnelles du cinéma sur grand écran », *Actes du Colloque international Les Techniques nouvelles appliquées au cinéma, op. cit.*, 1955, pp. 79-83.
[402] E. I. Sponable (dir.), *op. cit.*, p. 6.
[403] Des calculs assez voisins sont donnés par Pierre Gudin, directeur technique des établissements Avenard & Cie, fournisseur français des écrans « Miracle Mirror » *in* « Comment installer votre grand écran », *TF*, n° 10, oct. 1955, pp. 13-14.
[404] Il mesurait 18 x 7 m selon Pierre Autré, *FF*, n° 467, 19 juin 1953, p. 6. *cf.* photo p. 49 *in* Pascal Jérôme « Le Problème de l'architecture devant les techniques nouvelles », *FF*, n° 468, 26 juin 1953, pp. 48-51 reproduite en Fig. 1.40.a, *infra*. Pour le *BICNC* (n° 23, juil. 1953, p. 52), l'installation hâtive au Rex n'avait pas permis de procéder au sous-titrage ou au doublage des séquences projetées pour les seuls professionnels (environ 3000 personnes).
[405] Suivant les renseignements fournis dans le *Film français* par la société Brockliss-Simplex (*FF*, n° 492, 11 déc. 1953, pp. 7-8) pour le Rex (16,8 x 6,75 m) et par Pierre Autré pour le Normandie (14,6 x 6 m *in FF*, n° 491, 4 déc. 1953, p. 3) ; ce dernier semble faire une erreur lorsqu'il donne les dimensions de l'écran du Rex, soit 16,8 x 7,3 m qui correspondent à un rapport 2,30:1 (sic). L'installation Brockliss-Simplex au Rex présentait les caractéristiques suivantes : écran concave de 16,8 x 6,75 m « *installé au ras du plancher de la scène. La flèche de l'arc est de 0,50 m et son inclinaison sur la scène de 6°. Précisons à ce sujet que la distance de projection au Rex est de 44 mètres et l'angle de plongée de 22°.* » (*FF*, n° 492, 11 déc. 1953, p. 8 & Fig. 1.34., vol. 2). Néanmoins, l'installation par Brockliss-Simplex du premier écran CinemaScope magnétique en province, au Colisée de Roubaix (2.500 places), respectera les recommandations de la Fox : écran au rapport 2,55:1, de 17 m de base et distant de 35 m de la cabine de projection (« Le Cinémascope à Roubaix », *FF*, n° 494, 25 déc. 1953, p. 7).

exceptionnel[406] et ne devaient perturber en rien l'exploitation normale des salles projetant avant tout des films au format 1,37:1 standard. Mais avec l'apparition concomittante et progressive des formats panoramiques (automne 1953), les salles doivent s'adapter pour la projection à des formats différents. Cette hésitation, mêlée d'attentisme, est très sensible quand on analyse les premières installations françaises.

[406] L'installation du CinemaScope au Rex a été réalisée en 4 jours ! *FF*, n° 492, 11 déc. 1953, p. 8.

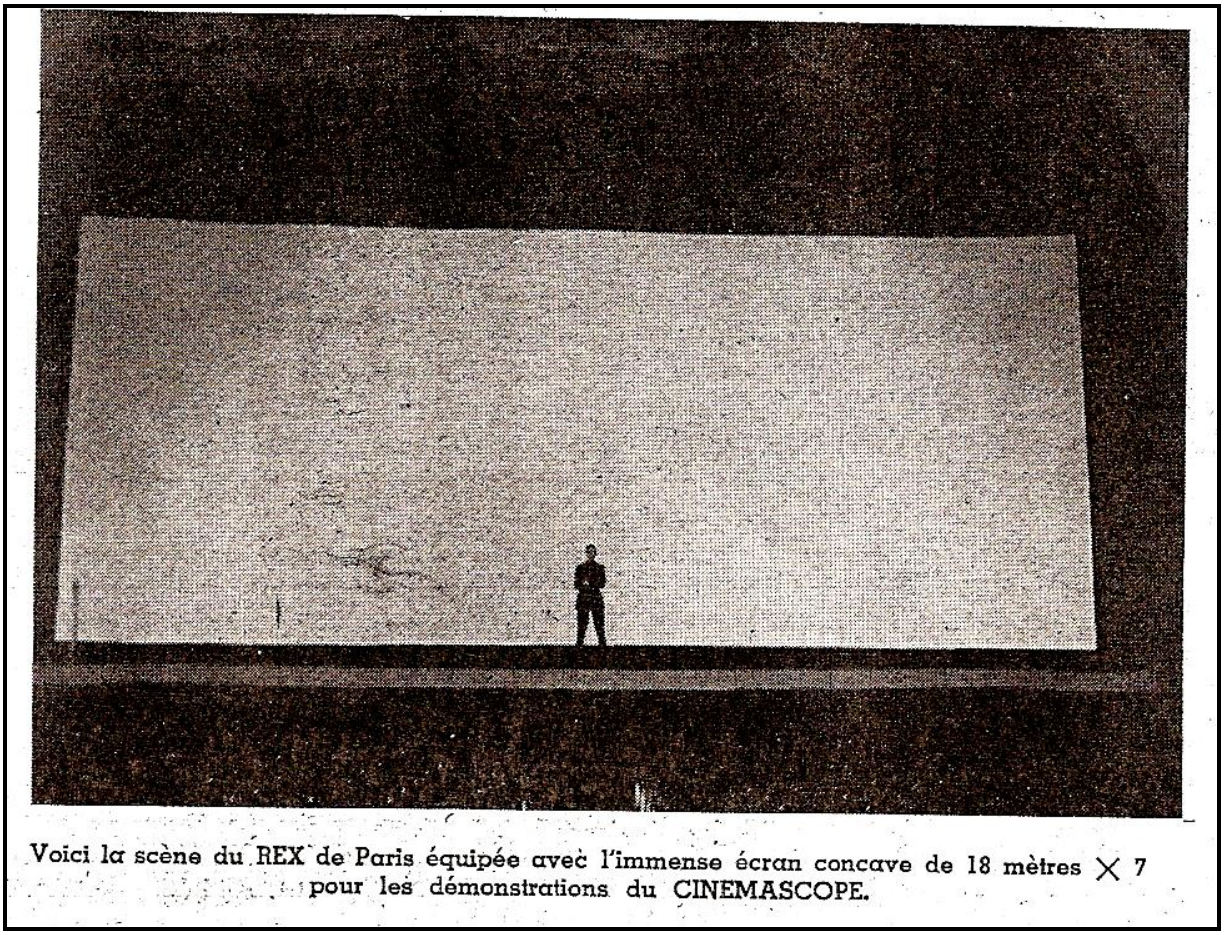


Figure 1.40.a : installation de l'écran pour les projections du CinemaScope au Rex de Paris, les 18, 19 & 20 juin 1953

Source : *Le Film français*, n° 468 , 26 juin 1953, p. 49

Situation des premières salles françaises équipées pour le CinemaScope (1953-1954) : prudence, lenteur et attentisme dans les installations en 2,55:1

Le Film français fait un premier bilan de la transformation des salles françaises[407] pour le format large (panoramique et anamorphique) en **novembre 1953**, c'est-à-dire avant l'arrivée officielle du CinemaScope. Sur 83 salles en cours ou en projet de transformation, 18 (soit 21,7 %) sont prévues pour la projection du CinemaScope 2,55:1 dont :

- 9 (11 %) prévoient d'installer un unique écran au rapport 2,55:1
- 7 (8,4 %) préfèrent un écran au format panoramique mais adaptable à la projection en 2,55:1
- 2 (2,4 %) optent pour un écran standard 1,37:1 convertible pour « *tous formats* »[408].

Il est vrai qu'à cette date *La Tunique* n'est pas encore sortie commercialement au Rex. La majorité des salles (62, soit 75 %) adopte donc un écran panoramique unique (majoritairement au rapport 1,65:1 ou 1,75:1)[409]. Il faut ajouter que les premières installations prévoient également la compatibilité de la projection aux divers **procédés de relief** qui se révéleront vite éphémères : 16 salles sur les 83 en transformation (soit 19 %, presque autant que pour le 2,55:1) annonce un équipement capable de projeter des films en relief. D'après les renseignements fournis par *Le Film français*, sur les 18 salles prévues pour le CinemaScope, la moitié seulement (9 salles) prévoit l'installation d'un écran concave et 11 le son stéréophonique ; le tiers des installations 2,55:1 concerne Paris et l'installateur le plus sollicité est Philips (surtout pour le marché provincial)[410]. Face à l'incertitude des procédés de format large et au désordre de l'offre des films (des studios américains), la moitié des exploitants prévoyant la possibilité de projeter des films au rapport 2,55:1 favorise également l'installation d'un écran compatible avec le format panoramique[411] et initie dès lors la projection à formats multiples. C'est donc la prudence qui domine ces premières installations, tant du point de vue du rapport d'écran que des investissements pour le son stéréophonique, dans l'attente des résultats d'exploitation de *La Tunique*.

---

[407] Paris, banlieue, province et Afrique du nord *cf. FF*, n°s 485-486, automne 1953, pp. 63-64.

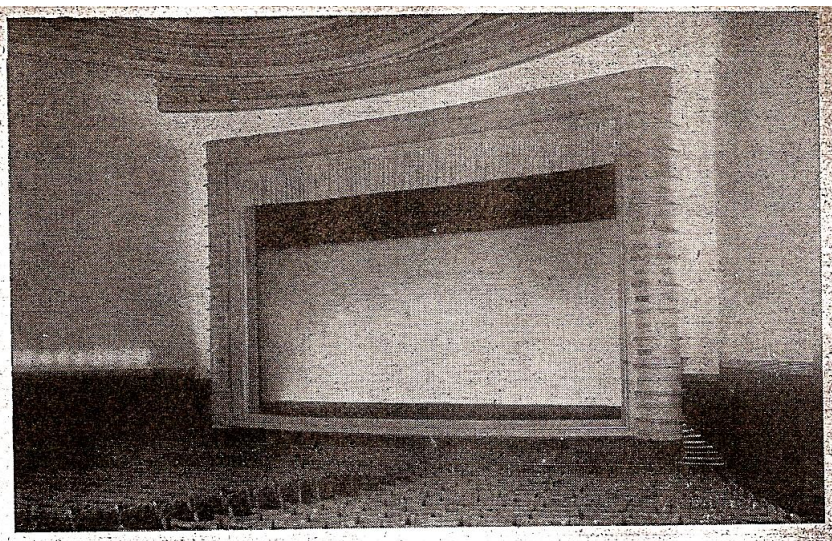
[408] Pour ces 2 derniers modes de présentation, l'écran 2,55:1 est projeté **à l'intérieur** de l'écran panoramique ou standard, ce qui veut dire qu'il ne bénéficie pas d'un élargissement maximal.

[409] Respectivement 34 % et 36 % ; à Paris, c'est surtout le circuit **Pathé** qui installe le format **1,65:1** (6 salles sur 17). D'autres écrans prévus en France présentent marginalement des rapports 2,2:1 (1 salle), 2:1 (2 salles) et 1,8:1 (1 salle).

[410] On trouve également Radio-cinéma (2 salles de province) et, pour Paris, Westrex (le Gaumont-Palace), Brockliss-Simplex (le Normandie et le Rex) et Cinélume (le Miramar).

[411] C'est le cas, à Paris, de la Gaumont (SOGEC) avec le Normandie (écran de 11 x 6,3 m prévu à la fois pour le 1,75:1 et le 2,55:1, sept. 1953) et le Gaumont-Palace (écran de 13,5 x 23 m, rapport 1,7:1, installé pour tous les formats à partir du 23 octobre *cf.* photo *in FF*, n°s 500-501, hiver 1954, p. 115 (& Fig. 1.40.b, p. suiv.), ainsi que le Rex de J. Hellmann (écran 11 x 6,3 m de rapport 1,75:1), le Miramar de M. Ritman (écran 7,2 x 4,3 m au rapport 1,65:1) et le Clichy-Palace de M. Klozowski qui prévoit d'exploiter tous les formats avec un écran de de 10,8 x 8,1 m au rapport standard 1,37:1.

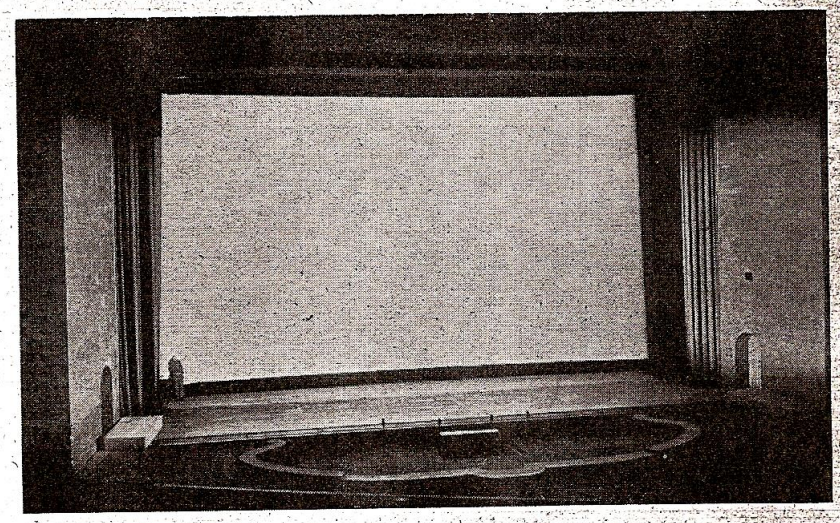
3 GRANDES SALLES équipées pour le STANDARD LARGE INTERNATIONAL 2,55 x 1



LE NORMANDIE *(Paris)*

Avec le Rex, le Normandie de Paris a été le premier cinéma en France à projeter « La Tunique » (procédé Cinémascope). On voit sur la photo la scène du Normandie qui a dû être complètement modifiée avec l'écran de proportions 2,55 × 1

★

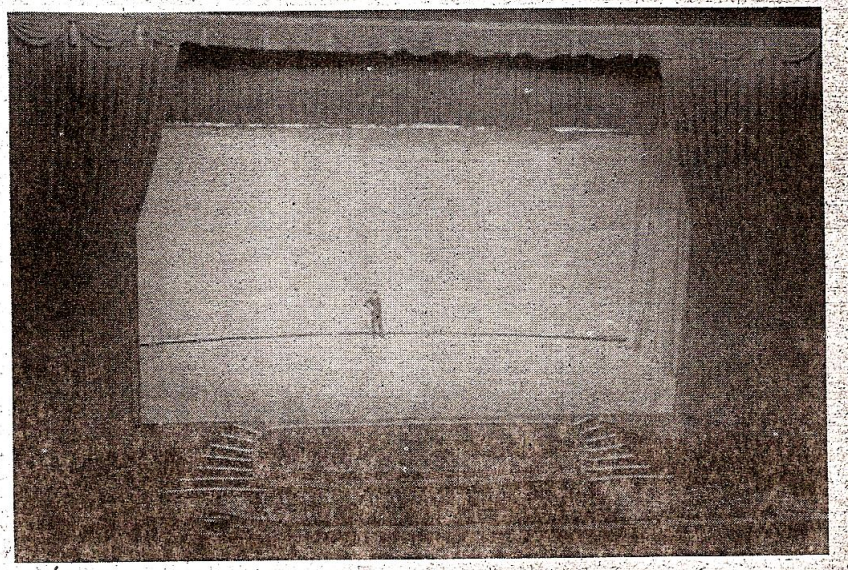


LE GAUMONT PALACE *(Paris)*

Ci-contre l'écran géant du Gaumont-Palace à Paris, installé dans cette salle (la plus grande d'Europe) en octobre dernier ; fabriqué spécialement pour la S.N.E.G. aux Etats-Unis par la Raytone Screen Corporation et installé par Westrex, cet écran atteint les dimensions gigantesques de 13,5 × 23 m soit la hauteur d'une maison de quatre étages. Il peut satisfaire la projection des films de tous formats, depuis les proportions standard normales 1 × 1,3 jusqu'au standard international large de 2,55 × 1 (Cinémascope et Cinépanoramic). Il a d'ailleurs été utilisé le 15 janvier dernier pour la projection du premier film de démonstration de CINEPANORAMIC (objectif ANAMORPHOT à six lentilles et génératrices réglées).

Les tentures mobiles qui permettent de faire varier les proportions de l'écran, ont été installées par la Société Marocaine de Constructions Mécaniques, sous la direction de l'architecte Georges Peynet.

★



L'OMNIA *(Rouen)*

Pour la première fois dans les régions de Normandie et de Bretagne, l' « OMNIA » de Rouen, l'une des plus belles salles de France vient de projeter le film en cinémascope « La Tunique ».

Les proportions harmonieuses de cette salle de 1.600 places et ses caractéristiques acoustiques ont été spécialement étudiées par l'architecte M. Gridaine, en vue d'appliquer les procédés de projection de standard large international 2,55 × 1 et la stéréophonie dans les meilleures conditions. La forme des parois, leur orientation, le plafond incliné et la cabine encastrée dans le balcon donnant une projection horizontale, sont autant d'éléments qui concourent à une réussite totale d'exploitation.

La scène de l' « OMNIA » conçue également pour les représentations théâtrales s'est prêtée remarquablement bien à l'adoption du grand écran 2,55 × 1 dont les dimensions de 17,75 × 7,60 m sont supérieures à celles du « REX » à Paris.

La première présentation, qui eut lieu le mardi 29 décembre a obtenu un très gros succès. L'attention s'est portée notamment sur l'effet de stéréophonie absolument saisissant, rehaussé encore par une ambiance sonore remarquable qui enveloppe littéralement les spectateurs. Ces résultats sensa-

(Suite page 116)

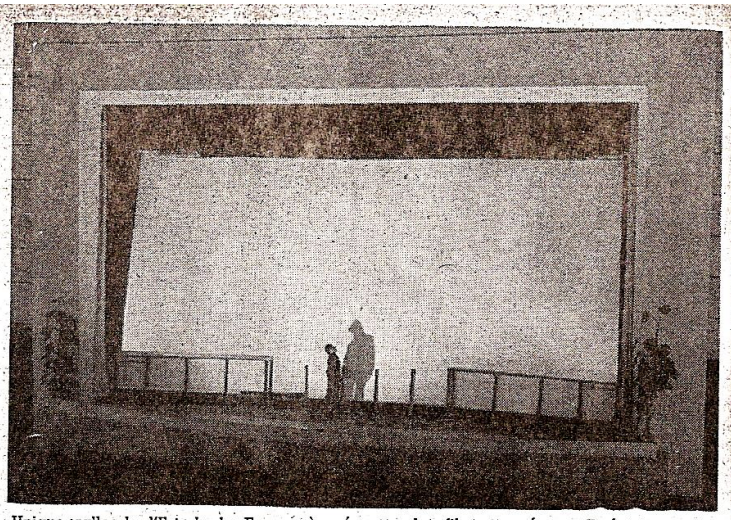
tionnels à Paris sont dus à l'expérience acquise par Philips-Cinéma dans tous ces domaines.

Rappelons que la cabine de l' « OMNIA », qui avait déjà été équipée l'an passé par Philips-Cinéma avec du matériel du plus récent modèle, a été dotée d'une nouvelle base de projection. Les lanternes à haute intensité sont alimentées par des redresseurs à valves Philips de 90 A et l'amplification sonore s'effectue par un meuble double à haute fidélité.

L'installation cinémascope proprement dite comprend le système classique que Philips-Cinéma a déjà installé dans plusieurs salles en France. Tout d'abord, les lecteurs magnétiques à quatre pistes reliés à un préamplificateur à quatre canaux attaquant lui-même un ensemble amplificateur à quatre voies qui alimentent trois groupes de haut-parleurs de scène haute fidélité, disposés respectivement au centre, à droite et à gauche du vaste écran.

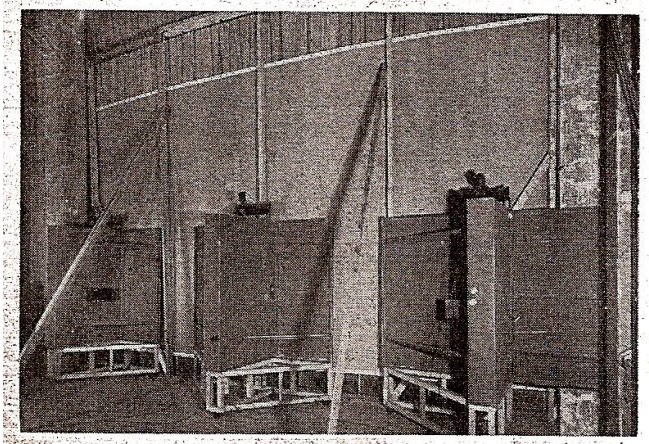
L'ambiance sonore est assurée par 12 haut-parleurs répartis judicieusement dans toute la salle.

La qualité de cette installation cinémascope Philips est due à son homogénéité sonore complètement distincte de l'équipement normal, condition absolument nécessaire pour respecter les règles de la stéréophonie.



Unique salle de l'Est de la France à présenter des films tournés en Cinémascope, le « BROGLIE » de Strasbourg vient de battre ses records en projetant « LA TUNIQUE ». Voici une vue d'ensemble du nouvel écran « Miracle Mirror Screen » dont la salle a été dotée.

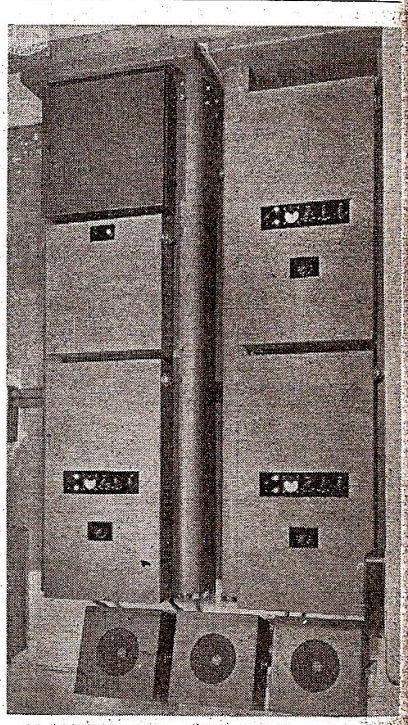
LE CINÉMASCOPE A L'ESCURIAL DE NICE



C'est le 31 décembre, en présence du Professeur Chrétien, qu'a eu lieu au Cinéma ESCURIAL de Nice la première du Cinémascope avec **La Tunique.**

Toute la scène fut entièrement refaite pour permettre l'aménagement de l'Ecran Miracle Mirror Screen de 12 mètres sur 4,90 mètres (rapport 1 × 2,55). Le système sonore stéréophonique a été installé par Westrex qui a également adapté les projecteurs Ernemann aux conditions de projection par Hypergonar.

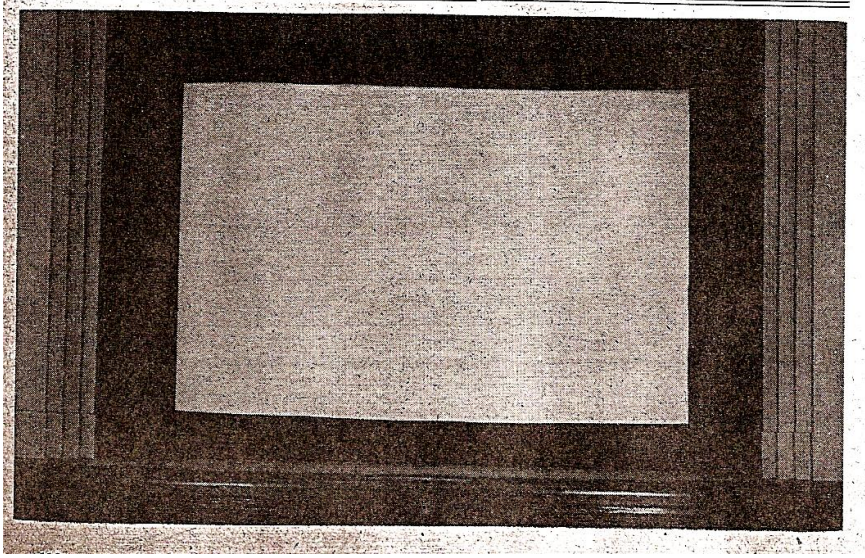
La salle est entourée de huit haut-parleurs d'ambiance répartis. Sur la scène, nous trouvons trois groupes de haut-parleurs basse et haute fréquence. Le relief sonore est ainsi assuré d'une manière parfaite.



EQUIPEMENT « WESTREX » POUR CINEMASCOPE A L'ESCURIAL DE NICE.

En haut à gauche : Vue de la scène comportant trois ensembles de haut-parleurs rigoureusement identiques.

Ci-dessus : châssis des stéréophoniques.



Le PATHE-PALACE de Boulogne-sur-Seine a été la première salle française équipée avec un écran large en juillet 1953. Dimensions : 4 m. 57 × 8 m. 50 (proportion 1 × 1,66).

Figure 1.40.b : quelques salles françaises transformées pour la projection du CinemaScope (début février 1954) : le Normandie (Paris), le Gaumont-Palace (Paris), l'Omnia (Rouen), le Broglie (Strasbourg), l'Escurial (Nice) et le Pathé-Palace (Boulogne s/Seine)

Source : *Le Film français*, n°s 500-501, hiver 1954, pp. 115-116

3 mois plus tard, en **février 1954**, le même hebdomadaire ne comptabilise plus que les tranformations pour le « *standard large international 2,55x1* »[412], avec 77 salles françaises équipées, soit 4 fois plus (et 3 fois plus à Paris : 20 salles contre 6). 3 grands installateurs se partagent le marché national : Philips et Westrex à égalité (24,7 %), Brockliss (14,3 % mais qui est mieux représenté à Paris), puis, marginalement Ernemann, Radio-Cinéma, Cinélume. A Paris, les installations d'écrans CinemaScope concernent surtout des salles d'exclusivité (pour la moitié)[413], mais sont aussi réclamées par les salles dites de quartiers (qui représentent ainsi le quart des salles parisiennes)[414]. On peut également noter qu'à la date du 1er février 1954, une seule salle, en province, est équipée d'objectifs anamorphoseurs de projection du premier concurrent du CinemaScope de la STOP : **Cinépanoramic**[415].

Ainsi, alors que la transformation des salles aux techniques nouvelles se fait de façon fulgurante aux Etats-Unis (on compte 3500 à 4000 salles converties au format large stéréophonique aux USA en mai 1954, avec une cadence de 400 par semaine[416], sur un parc total de 19.000 salles, soit 21 %[417]), la France s'équipe timidement, privilégiant, au début du moins, le développement (moins coûteux) des formats panoramiques et réservant le CinemaScope aux salles d'exclusivités pouvant amortir le surcoût de l'installation stéréophonique. Ainsi, la conversion des salles au scope s'amplifie mais assez lentement : en **octobre 1954**, un communiqué de la 20th Century-Fox indique que 300 salles seulement (dont 80 pour Paris-banlieue) sont équipées au format anamorphique (sur un parc total de 5400 salles standard, autant dire **5,5 %**) avec une prévision optimiste de 9 % (500 salles) pour la fin de la même année. Un article alarmiste paru dans *Le Film français* n° 535 du 1er octobre 1954 affirme que la Belgique fait mieux que la France avec 30 % de son parc de salles équipées au format anamorphique : « *la France reste dans un immobilisme imprévoyant* »[418], montrant le même retard dans le développement du CinemaScope que pour la conversion à la couleur, malgré des avantages fiscaux certains, comme le fait que la conversion aux techniques nouvelles est imputable à la loi de développement (article 30, section III) depuis le 1er janvier 1954 et peut donc faire l'objet d'un remboursement allant jusqu'à 80 % du montant du devis[419]. Nouveau bilan en **juillet 1955** : la France est équipée à hauteur de **13,5 %** (732 salles) et les USA à 65,6 % (12.474 salles)[420]. Finalement, il faudra attendre **janvier 1957** pour voir la France équipée « en scope »

---

[412] *Cf. FF*, n° 503, 26 fév. 1954, p. 18.
[413] Outre le Gaumont-Palace, le Normandie et le Rex, les nouvelles installations concernent l'Alhambra, le Berlitz (d'abord transformé au seul écran 1,65:1), l'Ermitage (d'abord 1,75:1), le Broadway et le Vedettes.
[414] Après le Nouveau Théâtre, prévu dès décembre 1953, on trouve le Gaîté-Rochechouard, le Globe et le Zénith.
[415] Suite à deux démonstrations corporatives le 15 jan. 1954 au Gaumont-Palace et le 29 jan. au Marignan-Pathé *cf. FF*, nos 500-501, hiver 1954, pp. 107-108.
[416] *FF*, n° 516, 14 mai 1954, p. 4.
[417] Ce chiffre va doubler en 2 mois : en juillet 1954, on compte aux USA 4143 salles équipées en CinemaScope avec stéréophonie magnétique et 3868 salles en CinemaScope avec piste optique (ou piste magnétique unique), autrement dit 42 % du parc de salles, l'Europe et le reste du monde ne totalisant que 1500 salles, d'après le *Daily Film Renfer* et le *To Day's Cinema* du 1er juil. 1954 *in FF* n° 526, 23 juil. 1954, p. 4-5.
[418] *FF*, n° 535, 1er oct. 1954, p. 3.
[419] Dans le cas de la petite exploitation le remboursement peut atteindre 100 % *cf. FF*, n° 505, 5 mars 1954, p. 12.
[420] *Cf.* Véra Volmane, « Le Cinémascope dans le monde », *EC*, n° 149, 5 juil. 1955, p. 583.

à hauteur du tiers de ses installations (**33 %** avec 1900 salles sur un total de 5690)[421]. On peut avancer plusieurs raisons à ce retard : tout d'abord, « *le manque de foi inné* [des français] *dans tout ce qui peut apporter un changement aux choses établies* » pour les professionnels du *Film français*[422] ; de même, le système de réglementation du cinéma français, encore sous la coupe du régime des lois de Vichy conférant les pleins pouvoirs au CNC, est ressenti par les professionnels comme une entrave à la liberté d'entreprise individuelle, au point que certains réclament la suppression de l'organisme centralisateur[423] ; le peu d'offre de films purement français en scope avant les succès publics de 1956 (*Michel Strogoff* de Carmine Gallone, *Notre-Dame de Paris* de Jean Delannoy et *Le Chanteur de Mexico* de Richard Pottier, tous en CinemaScope Eastmancolor) ; mais il semble que **la cause principale de la lenteur du développement des écrans au procédé CinemaScope 2,55:1, en France comme en Europe, soit liée à l'indécision quant au format sonore**.

Conséquence : modification du mode de présentation des films avec la projection multiformats

Même si les premières réflexions sur la modification des salles indiquent de façon enthousiaste que, dans le cas de l'installation du CinemaScope, les transformations sont adaptables à toutes les configurations de salles[424], les exploitants sont en effet face à un certain nombre de contraintes qui peuvent expliquer leur timidité ou leur attentisme : l'incertitude des procédés ou formats plus ou moins durables, la nécessité d'une projection multiformats qui requiert une modification des objectifs de projection, les possibilités (ou limites) de l'agrandissement de l'écran qui va générer un surcoût dans la transformation de la salle (modification du cadre de scène, des rideaux mobiles et de l'implantation des fauteuils), sans compter la conversion au son stéréophonique magnétique. De même, les architectes, comme V. Scob, se trouvent souvent contraints de « *maintenir le proscenium pour les salles qui passent des programmes de variétés ou des attractions* »[425].

Bien vite, les exploitants doivent pourtant transformer leur cadre de scène pour gagner en largeur, comme le montrent les modifications opérées au Normandie puis au Gaumont-Palace de Paris[426]. Et il semble bien que l'impératif, déjà énoncé par les recommandations de la Fox, de mettre en valeur la

---

[421] Chiffre atteint par la Belgique 2 ans ½ plus tôt ! A la date de janvier 1957, 90 % des salles nord-américaines sont équipées pour la projection anamorphique. *Cf. FF*, n° 660, 25 jan. 1957, p. 3.
[422] *FF*, n° 535, 1er oct. 1954, p. 3.
[423] *Cf.* article de Pierre Autré *in FF*, nos 621-622, printemps 1956.
[424] A la différence du Cinerama qui demande de grandes salles et un remaniement conséquent dû à l'installation de 3 cabines de projections, l'écran pour le CinemaScope serait « *adaptable à 95 % des salles* » (Pascal Jérôme, « Le Problème de l'architecte devant les techniques nouvelles » *FF*, n° 468, 26 juin 1953, p. 48-51).
[425] Citation *in* Pascal Jérôme, *art. cit.*, p. 50. *Cf.* photo du théâtre et cinéma Omnia de Rouen qui installe l'écran au fond d'une large scène inchangée (écran 17,75 x 7,6 m) *in FF*, nos 500-501, hiver [fév.] 1954, p. 115 & Fig. 1.40.b, *supra*.
[426] *In FF*, nos 500-501, hiver 1954, p. 115. *Cf.* également les transformations du Gaumont-Palace par Georges Peynet à l'automne 1955 qui visaient à « *agrandir au maximum l'écran, approfondir et agrandir la scène, supprimer la fosse d'orchestre et améliorer la visibilité des places latérales. L'architecte a donc pensé à supprimer les deux pylônes de staff qui étouffaient la scène et à créer un grand mouvement de tissu plissé venant du fond de la salle pour se confondre avec le rideau d'avant-scène* » *in TC*, n° 158, oct. 1955, p. 285.

largeur de l'écran par rapport au format standard, soit devenu la préoccupation première dans la présentation du CinemaScope dans les salles[427].

Or le cadre de scène des théâtres cinématographiques présente le plus souvent un rapport nettement moins allongé que le nouveau format. On se trouve alors face au problème de l'adaptation d'un rectangle allongé (2,55:1) dans un espace qui l'est moins (allant de 1,33:1 à 2:1 environ[428]). Ainsi, les premières grandes salles installées pour le CinemaScope (le Rex, le Normandie, le Gaumont-Palace, le Clichy-Palace à Paris), qui autorisent une augmentation de l'écran à la fois en largeur et en hauteur, privilégient-elles toutes un écran au rapport panoramique (autour de 1,70:1), ce qui entraîne une présentation de l'image CinemaScope alignée sur la largeur maximale de l'écran et réduisant conséquemment sa hauteur ; quant aux rapports standard 1,37:1 et panoramiques (1,65:1 1,75:1 et 1,85:1), ils apparaissent un peu plus étroits mais plus hauts que le 2,55:1 ; l'ajustement des divers formats sur l'écran se fait par un réglage approprié des caches et rideaux de scène sur 3 côtés[429]. On voit bien que, dans ce cas, la surface globale de l'écran est supérieure à celle de l'image projetée en 2,55:1 qui se trouve réduite dans sa hauteur. Ce **mode de projection**, dit **à surface constante** (Jean Vivié[430]), a donc été perçu comme ne mettant pas suffisamment en valeur l'allongement de l'écran : les formats panoramiques (et *a fortiori* le standard 1,37:1), devraient se trouver en deçà de l'écran CinemaScope. On recourra ainsi à une autre méthode qui alignera les différents formats projetés sur une même hauteur en ne faisant varier que les seuls rideaux de scène latéraux[431].

On est ainsi dans une période transitoire où le mode de présentation d'images de format différent sur un même écran est une donnée nouvelle dans la conception ou la restructuration des salles[432] et où l'adoption de la **présentation** des films **à hauteur constante** n'est pas encore généralisée[433]. Pour les grandes salles, qui peuvent agrandir l'écran sur 3 côtés, on peut donc recourir au mode de présentation des images à surface constante, mais pour les salles qui présentent une hauteur d'écran limitée (en raison de la présence d'un balcon, par exemple), on préfèrera utiliser le mode de présentation à hauteur constante qui demande alors le changement de focale de l'objectif de projection pour chaque format.

---

[427] « *Le nouvel écran aura donc* comme largeur *la plus grande image possible en Cinémascope, augmentée de 0 m 30 ou 0 m 40* […] *suivant la saillie des caches ou des rideaux* » Pierre Gudin, directeur technique des établissements Avenard & Cie, fournisseur français des écrans « Miracle Mirror » *in* « Comment installer votre grand écran », *TF*, n° 10, oct. 1955, pp. 13-14.

[428] L'écran du Gaumont-Palace a ainsi varié entre les rapports 1,70:1 (23 x 13,5 m) en janvier 1954 et 2:1 (26 x 13 m) dans la restructuration de l'intérieur de la salle par l'architecte Georges Peynet en octobre 1955 (*cf.* « Deux audacieuses réalisations de Georges Peynet à Paris », *TC*, n° 158, oct. 1955, p. 285). De même, Jean-Jacques Meusy & Françoise Le Guet Tully remarquent : « *Il est vraisemblable que le rapport 4/3* [du film muet puis du standard sonore] *doive beaucoup à la scène de théâtre et du café-concert.* », *art. cit.*, 2003, p. 28.

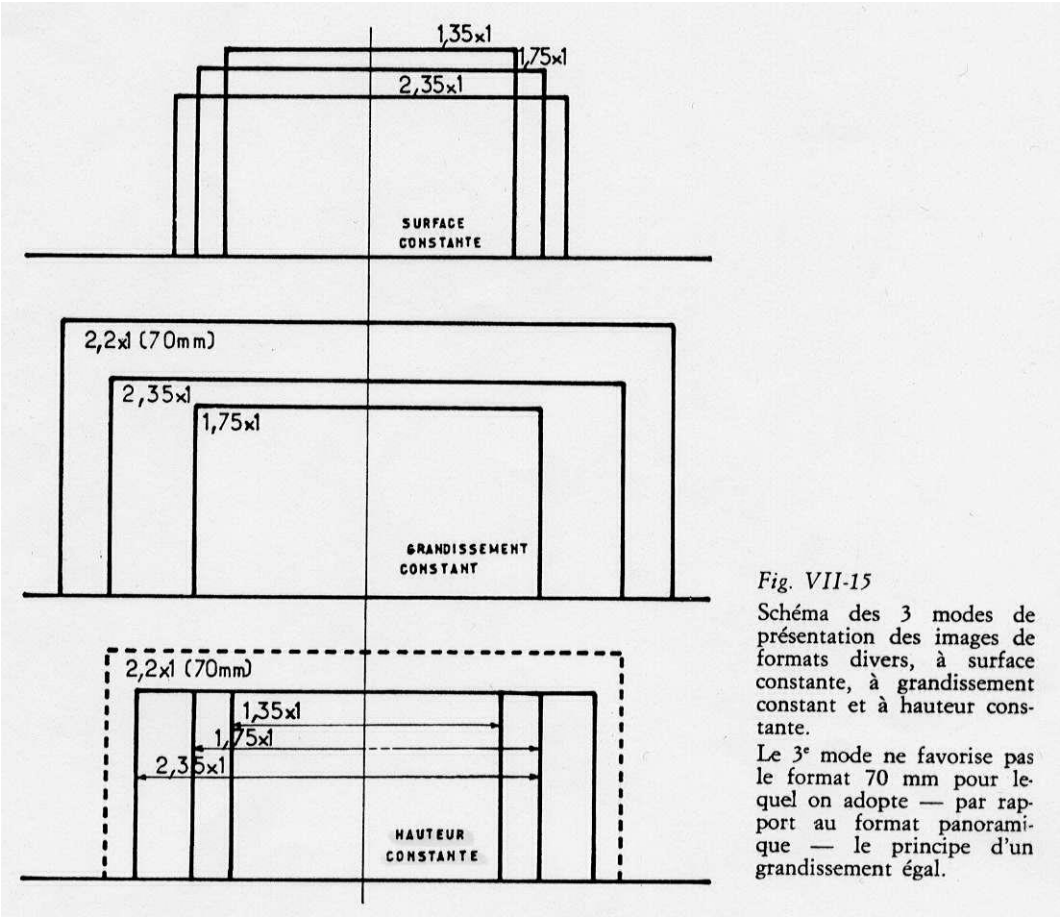
[429] *Cf.* les photos du Normandie et du Gaumont-Palace *in FF*, n°s 500-501, hiver 1954, p. 115 (Fig. 1.40.b).

[430] *Op.cit.*, 1968, p. 170 & fig. VII-15, vol. 2, p. 130 & Fig. 1.41., page suivante.

[431] On en voit les prémisses dans la restructuration par V. Scob de la salle du Castillet de Perpignan en novembre 1953 (écran 10 x 4 m) *in* « L'Ecran panoramique en vedette au nouveau Castillet de Perpignan », *FF*, n°s 485-486, automne 1953, pp. 73-74 = Fig. 1.42., vol. 2.

[432] Même si les grandes salles avaient parfois eu recours à la « *présentation magnascopique* » qui visait à doubler la surface de l'écran (à la fois en hauteur et en largeur) pour quelques séquences spectaculaires à partir des années 1930 (projection avec objectif **Magnascope**) *cf.* Jean Vivié, *op. cit.*, 1968, p. 169 & Grant Lobban *Widescreen & 3-D Film Formats*, London, BKSTS, 1994, [wall chart].

[433] Elle le sera justement après l'abandon du CinemaScope à 4 pistes magnétiques et la généralisation du scope à 1 piste optique, l'étalon devenant alors le rapport 2,35:1 *cf.* 1.3.2, *infra*.



<u>Figure 1.41. : schémas des 3 modes de présentation des images panoramiques sur les écrans des salles</u>

Source : Jean Vivié, *Projection des images animées…*, vol. 2, 1968

A. Antoine remarque finalement que **le rapport 2,55:1 est rarement respecté**, car beaucoup de salles n'offrent pas les proportions architecturales requises[434]. On peut ainsi légitimement penser que le respect du format CinemaScope dans les salles a mis un temps certain avant de devenir une réalité, voire n'est devenu une réalité que lors de la construction de nouvelles salles. En outre, face à la multiplicité des formats proposés en France dans les années 1953-1954 et au caractère aléatoire de leur succès, les exploitants ont logiquement privilégié une installation compatible avec le plus de formats possibles, en accommodant de façon plus ou moins satisfaisante le rapport 2,55:1[435].

Caractéristiques de l'installation de l'écran : modification de l'implantation de la cabine et des fauteuils

L'écran recommandé par la Fox pour le CinemaScope doit être installé de telle sorte que le bas de l'image soit le plus près possible du plancher de la scène. L'écran est livré à l'exploitant enroulé autour d'une barre verticale ; il doit être déroulé puis fixé au cadre au moyen de lacets présents sur tout son périmètre. Le **cadre** qui reçoit l'écran comprend, sur sa face arrière, une série de montants peints en noir, espacés afin de permettre l'installation des groupes de haut-parleurs disposés derrière l'écran de façon standardisée (*cf.* disposition des haut-parleurs, *infra*)[436].

L'accroissement de la largeur de l'écran augmente l'effet de sa **déformation trapézoïdale** (ou « keystoning ») qui peut être atténuée, selon Earl I. Sponable par une légère inclinaison de l'écran vers l'arrière ; dans le cas d'un axe de projection à forte plongée, il convient de réaliser une inclinaison arrière de l'ordre de 5 ou 6° [437], ce qui était le cas au Rex pour l'exploitation de *La Tunique* (décembre 1953)[438]. A cet effet, outre l'inclinaison de l'écran, la distorsion est également atténuée au moyen de la modification du cache de la fenêtre du projecteur (*cf. supra*) et par l'emploi de rideaux de scène visant à délimiter l'image tout en marquant le mieux possible sa forme rectangulaire (particulièrement dans le cas d'écrans courbes).

En définitive, le meilleur moyen de corriger la déformation trapézoïdale de l'écran large sera de modifier l'implantation de la cabine de projection pour se rapprocher des conditions optimales d'une

---

[434] *Op. cit.*, 1974, p. 27 ; aux Etats-Unis, un sondage de la SMPTE, paru dans le *Daily Variety* du 9 oct. 1953 indique que, sur l'ensemble des salles américaines existantes, moins de 5,6 % pouvaient projeter (sans transformations excessives de l'avant-scène) des films au rapport supérieur à 2,20:1, seulement 42,5 % pouvaient le faire au rapport 1,90:1 et 51,9 % étaient réduites à projeter à un rapport de 1,70:1 ou moins : on est loin du format standardisé à 2,55:1 ! (John Belton, *op. cit.*, p. 276, n. 48).

[435] Le procédé **Cinerama** de rapport 2,65:1 n'a jamais été ressenti par l'exploitation comme commercialement viable au point de n'être installé ailleurs que dans quelques salles de prestige des grandes villes : en France, Paris, Marseille et Nice, seulement à partir de mai 1955 *cf. TC*, n° 158, p. 285.

[436] *Cf.* photo de la face arrière de l'écran CinemaScope installé à l'Escurial de Nice (déc. 1953) *in FF*, n°s 500-501, hiver 1954, p. 116 & Fig. 1.40.b, *supra*. *Cf.* aussi *CinemaScope. Manual of Preliminary Instructions on Surveying Theatres for CinemaScope*, 1953, New-York, 20th Century Fox Film Corp., transcription HTML, *The American WideScreen Museum*, 2000, http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/csb2-page15.htm et suiv. (*cf.* Fig. 1.43.a, *infra*) & publicité Brockliss-Simplex *in FF*, n°s 485-486, automne 1953, p. 75 (= Fig. 1.43.b, *infra*).

[437] « CinemaScope in the Theatre » *in New Screen Techniques*, p. 191.

[438] *FF*, n° 492, 11 déc. 1953, p. 8. *Cf.* Schémas de distorsions d'écrans CinemaScope *in Panoramska projekcija* (1958), pp. 120-121 ; L. B. Happé, *op. cit.*, 1971, p. 312. *Cf.* également photos de mires CS dans une salle avec 19° d'inclinaison, fig. 2 et 3, p. 64 *in* Robert Alla, « Apport des techniques nouvelles dans l'exploitation », *Actes du Colloque international Les Techniques nouvelles appliquées au cinéma, op. cit.*, 1955, pp. 63-67 (= Fig. 1.43.c, *infra*) ; *cf.* photo de l'installation de l'écran sur la scène du Broglie de Strasbourg (écran incliné vers l'arrière) en fév. 1954, *FF*, n°s 500-501, p. 115 & Fig. 1.40.b, *supra*).

projection à l'horizontale[439], en adoptant par exemple une **cabine-balcon**, comme l'évoquent les architectes dès juin 1953, avec néanmoins le pragmatisme du compromis : « *En principe, on recherchera à mettre la cabine dans un axe perpendiculaire à l'écran. La cabine idéale sera donc celle qui sera placée, dans le fond de la salle, en son plein milieu, à la hauteur de l'écran. Lorsqu'il y aura un balcon, elle devra être entre l'orchestre et le balcon. Mais cette règle n'est pas impérative et des solutions intermédiaires pourront être appliquées, en tenant compte des servitudes existantes, l'essentiel étant de se rapprocher le plus possible de l'axe de la salle.* »[440]. Cet impératif sera assez vite réalisé, si l'on en croit les architectes A. Gorska et P. de Montaut qui s'expriment sur le sujet à l'hiver 1955 : « *Un grand progrès a été accompli pour l'amélioration de la projection en disposant la cabine assez bas de façon à obtenir le faisceau horizontal.* »[441].

Une autre transformation concerne la modification de **l'implantation des premiers rangs de fauteuils** qui est moins importante dans l'axe de la salle que sur les côtés car, à cette dernière position, l'incurvation et la longueur de l'écran accentuent la déformation de l'image projetée[442].

Au moins ces transformations, souvent réalisées à contre-cœur par les exploitants qui recherchent une rentabililté immédiate de leurs investissements, auront-elles le mérite d'ouvrir le débat de la nécessaire transformation des salles vers une conception plus spécifique aux exigences du spectacle cinématographique, qui va se détacher encore davantage de ses contraintes théâtrales, comme le prévoient les nouvelles normes de construction (à partir de 1958) qui mettront l'écran 2,35:1 au centre des préoccupations architecturales (*cf. infra*, conception de salles pour l'écran-étalon 2,35:1).

---

[439] Comme l'évoquent théoriquement Robert Alla et Jean Vivié, respectivement vice-président et secrétaire de la CST. *Cf.* R. Alla, *art.cit.*, p. 65 (fig. 4), J. Vivié, « Bases rationnelles du cinéma sur grand écran », *Actes du Colloque international Les Techniques nouvelles appliquées au cinéma, op. cit.*, pp. 79-83.

[440] Pascal Jérôme, « Le Problème de l'architecte devant les techniques nouvelles », *FF*, n° 468, 26 juin 1953, p. 50.

[441] *In* « Opinions d'architectes », *FF*, n°s 556-557, hiver 1955, p. 95. *Cf.*, *id.*, l'opinion de M. Gridaine : « *Il y a longtemps que je préconise l'incorporation de la cabine dans l'ossature du balcon en béton armé, permettant la projection à l'horizontale de tous les formats sur écran variable, pour garantir une excellente visibilité sans aucune déformation latérale ni verticale* ».

[442] On retrouve ici le même pragmatisme dans l'aménagement des salles par les architectes aux prises avec les contraintes des salles existantes : « *La perte de rangées de fauteuils est assez sensible, surtout dans les très grandes salles. Mais, en réalité, la récente démonstration du Rex* [16-18 juin 1953] *prouve que les premiers rangs de fauteuils trouveront, comme par le passé, des amateurs* […] *qui ne sembl*[ent] *pas gênés par les dimensions de l'écran. Le sacrifice, sur ce point, sera moins lourd qu'on ne pouvait le craindre.* » *in* Pascal Jérôme, *ibid*.

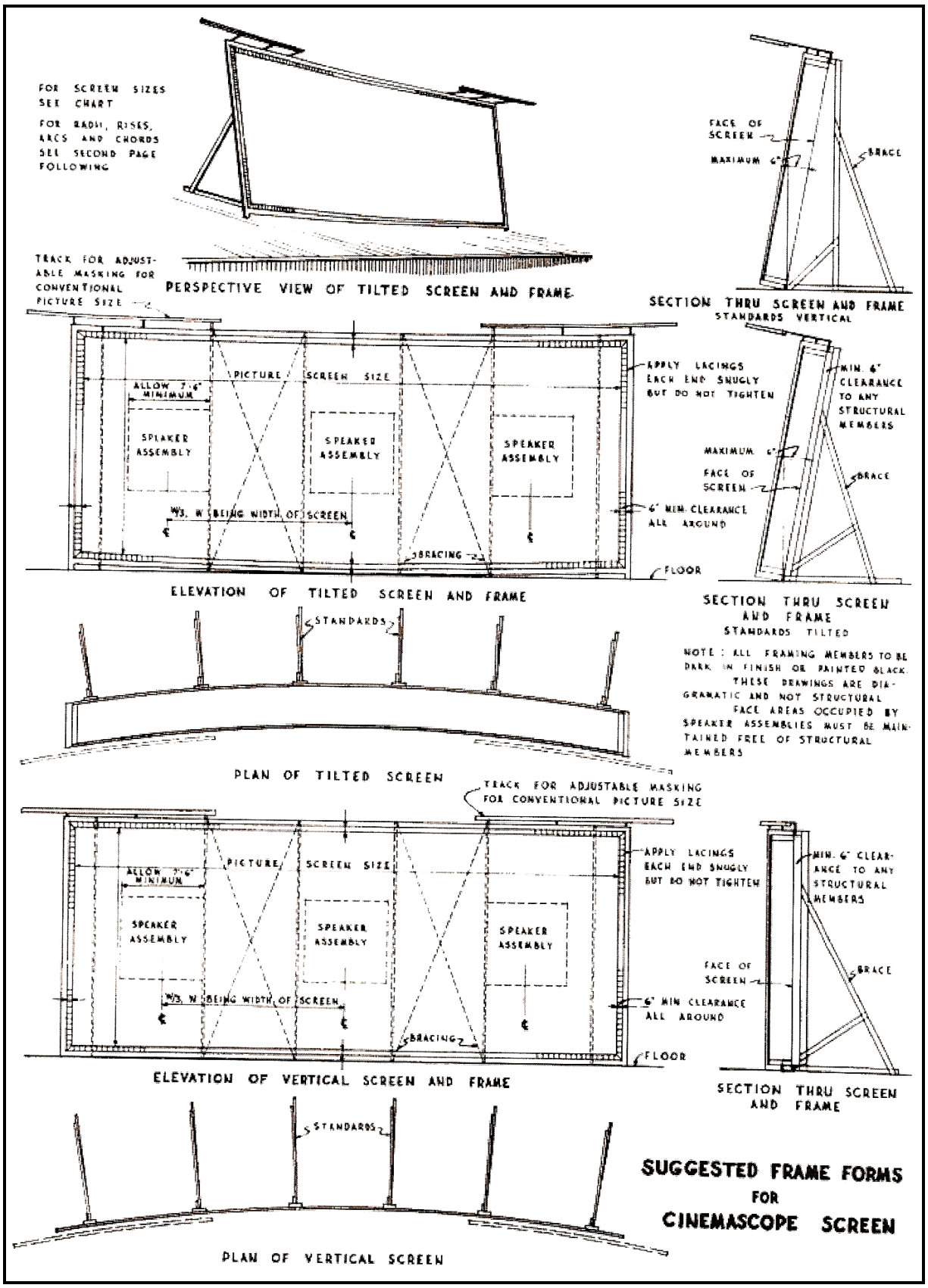


Figure 1.43.a : recommandations de la 20th Century-Fox concernant la forme et la constitution des écrans pour la projection du CinemaScope

Source : *CinemaScope. Manual of Preliminary Instructions on Surveying Theatres for CinemaScope*, 1953, New-York, 20th Century Fox Film Corp., transcription HTML, *The American WideScreen Museum*, 2000, http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/csb2-page15.htm et suiv.

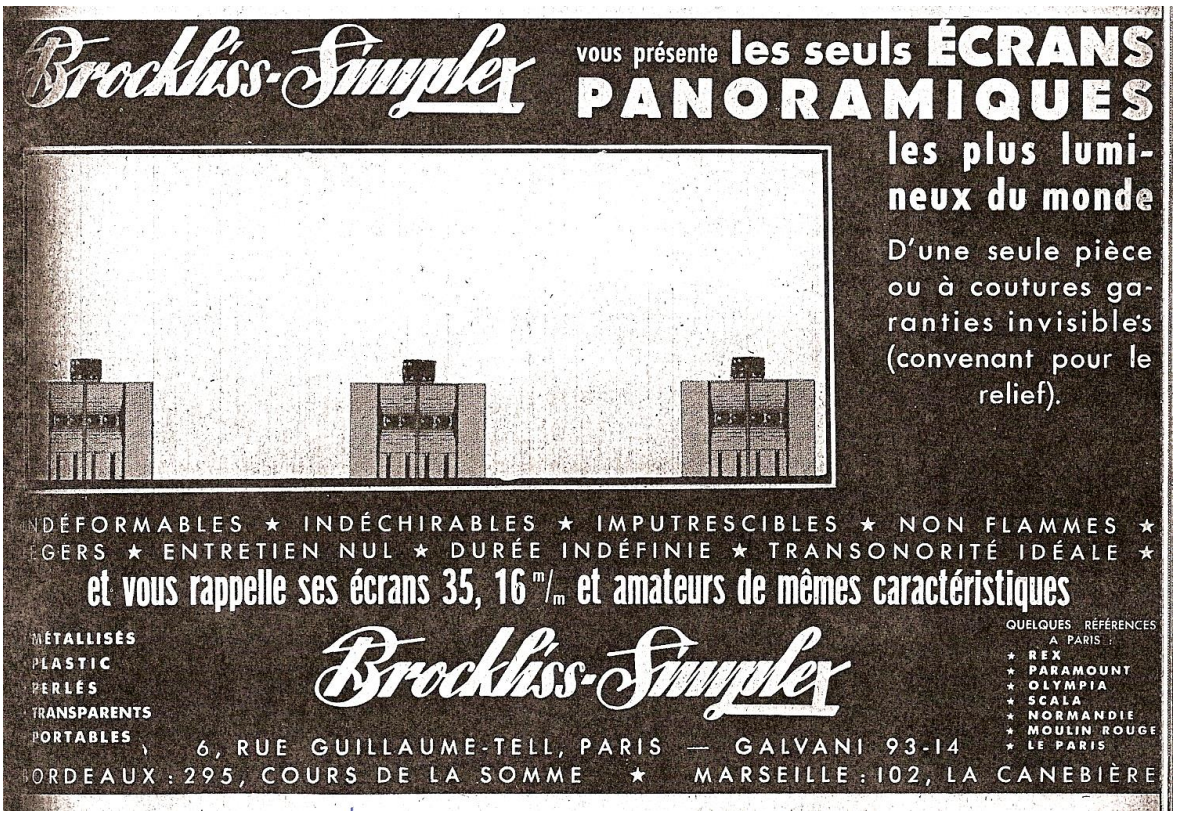


Figure 1.43.b : publicité Brockliss-Simplex montrant la disposition des groupes de haut-parleurs derrière l'écran CinemaScope

Source : *Le Film français*, n°s 485-486, automne 1953, p. 75

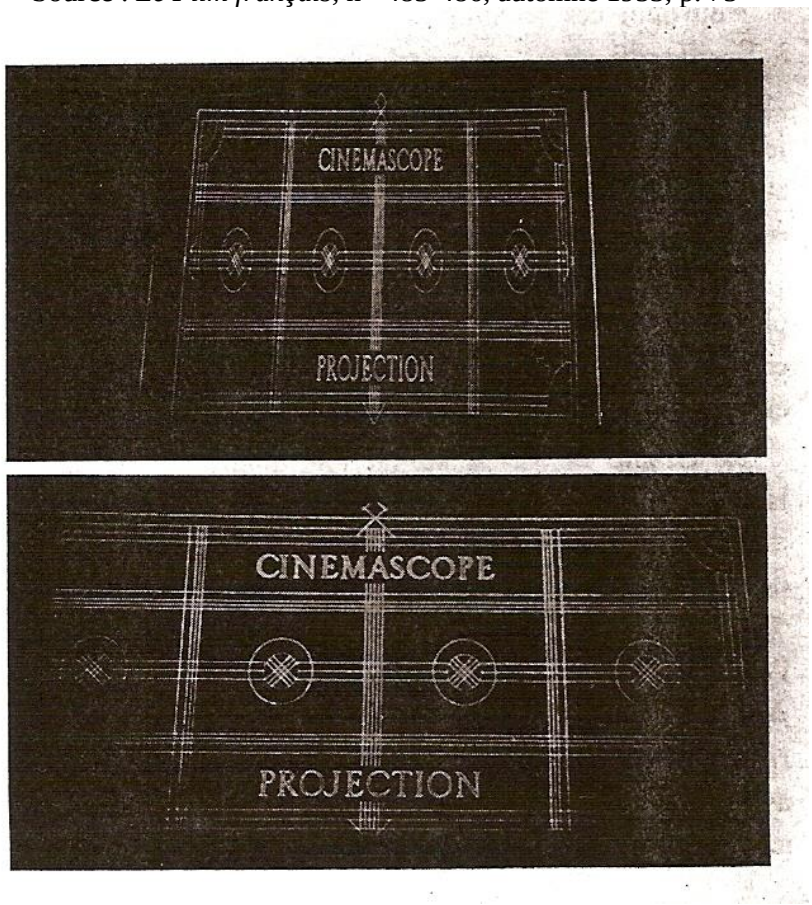


Fig. 1.43.c : mire de réglage pour la projection en CinemaScope (anamorphosée & désanamorphosée)

Source : Robert Alla, « Apport des techniques nouvelles dans l'exploitation », *Actes du Colloque international Les Techniques nouvelles appliquées au cinéma, op. cit.*, 1955, p. 64

Matière et forme de l'écran : accroître la luminosité

La projection avec un anamorphoseur peut être réalisée sur un écran plat, mais le procédé américain CinemaScope exige, dans son « cahier des charges » l'utilisation d'écrans plus performants.

En effet, le principal problème rencontré par la projection du CinemaScope est la nécessité d'accroître la brillance des écrans due, on l'a vu, au doublement de la surface d'écran à éclairer et à l'interposition de l'objectif anamorphique, malgré le fait que l'agrandissement de la fenêtre du projecteur transmette un peu plus de lumière[443].

La technique ainsi retenue recourt à l'enduit **réfléchissant** ou à des écrans dits métalliques qui permettent « *une meilleure uniformisation de la brillance* »[444]. Par ailleurs, pour éviter une directivité excessive de l'écran réfléchissant, on adopte vite la technique de la surface gaufrée[445].

La Fox préconise, dans son « package », l'emploi d'un **écran** exclusivement **courbe** pour diverses raisons. L'écran réfléchissant nécessite une légère concavité, « *si l'on veut utiliser au mieux la répartition angulaire de la lumière réfléchie* » en évitant une perte de réflexion en dehors de la zone utile occupée par les spectateurs[446]. En revanche, si la courbure de l'écran est trop prononcée, on risque de réfléchir une extrémité de l'écran sur l'autre (on pense à l'écran du **Cinerama**)[447]. L'écran courbe est également justifié par d'autres auteurs comme une amélioration du confort visuel des spectateurs placés sur les côtés de l'écran : ils constateraient une moindre déformation de l'écran à ces positions ainsi qu'une meilleure définition latérale de l'image[448]. Earl I. Sponable indique finalement que le rayon de courbure doit être modéré car, selon lui, la courbure de l'écran introduit des distorsions géométriques comme la déformation des lignes horizontales[449]. La valeur retenue est approximativement égale à celle de l'angle de projection.

La polémique écran courbe VS écran plat

Mais bien vite, une polémique apparaît quant à la nécessité optique de l'écran courbe, comme en témoigne la discussion après la communication de l'ingénieur et vice-président de la CST, Robert Alla, au 1er colloque sur les Techniques nouvelles de Paris (mai 1955)[450]. Pour les partisans de l'écran courbe, il

---

[443] En effet un document Fox d'octobre 1954 indique que la dimension accrue de la fenêtre de projection autorise une augmentation de 22 % de la lumière transmise par rapport au 1,37:1 *in* E. I. Sponable (dir.), *op. cit.*, p. 12.

[444] Jean Vivié, *op. cit.*, p 171. John Belton, quant à lui, indique que cette technique permet d'obtenir une brillance au moins deux fois supérieure à celle qu'offre un écran normal, *op. cit.*, p. 148.

[445] *Cf.* Jean Vivié, *op. cit.*, p. 173.

[446] Jean Vivié, *op. cit.*, p. 173 ; E. I. Sponable (dir.), *op. cit.*, p. 44. Michel Baptiste (*in* entretien, Paris, 21 jan. 2005) confirme que l'écran courbe permet d'améliorer la directivité des écrans réfléchissants ou de compenser une directivité excessive, pour Robert Alla (*art. cit.*, p. 65).

[447] Précisions techniques apportées par Spyros P. Skouras lors d'une conférence de presse à Paris le 13 fév. 1953 (compte rendu de Pierre Autré *in FF*, n° 449, 20 fév. 1953, p. 19) ; en outre Earl I. Sponable, écrit : "*If the screen is too deeply curved, i.e., if the radius is short, then the geometric distortion of the projected image becomes objectionable*." *in* "CinemaScope in the Theatre", *New Screen Techniques, op. cit.*, p. 188.

[448] Charles Einfeld, "CinemaScope and the public", *New Screen Techniques, op. cit.*, p. 180 ; E. I. Sponable (dir.), *op. cit.*, p. 44.

[449] *New Screen Techniques, op. cit.*, p. 191 ; dans ce cas, la Fox conseille de procéder à une légère inclinaison arrière de l'écran *in* E. I. Sponable (dir.), *op. cit.*, p. 44.

[450] Robert Alla, « Apport des techniques nouvelles dans l'exploitation », *Actes du Colloque international Les Techniques nouvelles appliquées au cinéma, op. cit.*, 1955, pp. 63-67.

« *arrive même à arranger, dans certains cas, la distorsion déjà introduite par l'effet plongeant et l'anamorphose* »[451] (au risque d'accroître la déformation de l'écran pour le spectateur) ou il peut compenser la courbure de champ originelle de l'objectif de projection ou la courbure du film dans le couloir du projecteur[452]. En outre, pour Michel Baptiste[453], il avait pour avantage de pouvoir améliorer la directivité des écrans réfléchissants ; pour James Spellerberg, la courbure de l'écran CinemaScope avait pour but principal de minimiser la distorsion créée pour des spectateurs assis sur les côtés et renforcer la netteté des bords de l'image[454]. Enfin, on a prêté à l'écran concave, la vertu d'« *augmenter la profondeur de vision* », voire « *la soi-disant impression de relief* »[455].

Mais l'écran courbe présente, pour ses déctracteurs comme Robert Alla, plus de problèmes de projection qu'il n'en résout : il manifeste une déformation en croissant des horizontales et rend difficile la mise au point de l'image projetée entre ses bords et son centre[456]. Finalement, de nombreux auteurs réfutent les arguments de la Fox. Cette dernière préconise d'ailleurs l'utilisation de l'écran plat dans le cas de salles présentant une distance de projection réduite avec un angle de projection important, afin d'atténuer la déformation trapézoïdale de l'écran accentuée davantage lors de l'inclinaison d'un écran courbe[457].

La politique commerciale monopoliste de la 20th Century-Fox : l'imposition de marques pour l'écran

Les recommandations officielles du « package » américain du CinemaScope imposent deux modèles d'écrans fabriqués par The Radiant Manufacturing Corporation de Chicago : le « ***Miracle Mirror Screen*** » et le **« *Magniglow Astrolite Screen*** »[458]. Le premier, le plus célèbre, avait déjà été mis au point par la 20th Century-Fox à la fin des années 1940 pour son système **Eidophor** de projection des programmes de télévision sur le grand écran des salles de cinéma. Il était basé sur la conception d'écrans directifs reposant sur l'utilisation d'une surface aluminisée, qu'a expérimentée la société allemande Siemens Halske dans les années 1928-1930[459]. Il est composé d'une base de coton recouverte de plusieurs couches de plastique elles-mêmes revêtues d'une surface en aluminium gravée de motifs en relief (gaufrage)[460]. Selon l'installateur Brockliss-Simplex, cet écran est composé « *d'une infinité de petites alvéoles concaves permettant d'obtenir un pouvoir réfléchissant maximum et donnant une diffusion de 100° sur le plan horizontal et de 45° dans le plan vertical.* »[461]. Cette surface ininflammable semble

---

[451] G. Penciolleli, ingénieur à l'institut d'optique, *in* Robert Alla, *art. cit.*, p. 66.
[452] Pour V. Chappert, *in* Robert Alla, *art. cit.*, p. 67.
[453] *In* entretien par l'auteur, 21 jan. 2005.
[454] "*This curvature may have been partly to simulate Cinerama's 'wrap-around' screen, but the main purpose was to minimize distorsion created by viewing from the sides, and to keep the image sharp at the edges.*" *In* James Spellerberg, "CinemaScope and Ideology", *The Velvet Light Trap*, n° 21, summer 1985, p. 29.
[455] *In* Robert Alla, *art. cit.*, p. 67. Ce qui est une aberration technique ou plutôt un argument purement commercial.
[456] *Ibid.*, p. 66.
[457] E. I. Sponable (dir.), *CinemaScope. Information for the Theatre, op. cit.*, oct. 1954, pp. 43-44.
[458] John Belton, *op. cit.*, p. 149.
[459] *Ibid.*, p. 148. On peut ainsi remarquer ce que la conception du CinemaScope de la Fox doit à des technologies européennes mises au point 25 ans auparavant (au moment de la transition vers le parlant) mais rapidement abandonnées lors de la crise économique de 1929 ; après l'Hypergonar Chrétien, l'écran directif de Siemens.
[460] E. I. Sponable (dir.), *op. cit.*, pp. 40-41.
[461] *FF*, n° 492, 11 déc. 1953, p. 7.

particulièrement fragile et la Fox conseille de ne pas tenter de la nettoyer ; elle est traitée contre l'empoussièrement, la décoloration et l'oxydation. L'écran est proposé, aux Etats-Unis, en deux modèles : un modèle pour la projection horizontale (« head on pattern ») et un modèle conçu pour un angle de projection élevé (« tilted pattern »)[462].

Malgré la grande luminosité de ces écrans, des rapports américains sur leur installation à l'époque notent l'apparition de certains défauts, comme des moirures (ou effets de chatoiement causé par leur mode de fabrication), la visibilité des jointures entre les bandes mal cousues, le manque de tension de la toile quand les lacets des diverses sections se détendent ainsi qu'un effet de panneautage entre les bandes verticales de luminosité différente[463].

L'écran « ***Miracle Mirror*** » a aussi été installé en France, d'abord fourni par la Fox elle-même[464], puis vendu en exclusivité par les établissements français Avenard & Cie[465]. On le trouve sous la dénomination francisée de « ***écran miroir magique*** » sur le panneau publicitaire frontal du cinéma Le Miramar[466], à l'occasion de la sortie à Paris des deux premiers films en CinemaScope 2,55:1 : le péplum américain *La Tunique* et le court métrage documentaire français de Marcel Ichac *Nouveaux Horizons*.

Mais face aux résistances de la petite exploitation aux Etats-Unis dès décembre 1953, la 20th Century-Fox a révisé ses recommandations concernant le type d'écran pouvant être installé dans les salles[467], privilégiant ainsi l'expansion du marché.

L'équipement sonore de la salle : un complément jugé vite onéreux

Les recommandations de la Fox concernant l'équipement sonore de la salle pour la stéréophonie magnétique nécessitent une installation conséquente constituée de :

- 3 groupes de haut-parleurs haute fidélité dont la puissance est liée au volume de la salle et qui se répartissent derrière l'écran à droite, au centre et à gauche, afin de créer des effets sonores directionnels liés à l'action montrée sur l'écran
- 1 groupe de plusieurs haut-parleurs d'ambiance disséminés dans la salle autour des spectateurs et visant à renforcer la spatialisation du son, le fameux « *relief sonore* » vantée par la publicité de l'époque[468].

Les 3 **haut-parleurs de scène** doivent être rigoureusement disposés, afin de couvrir une égale surface d'écran (et d'image) : chaque haut-parleur est placé à une distance équivalant au tiers de la largeur

---

[462] *Cf.* schémas *in* E. I. Sponable (dir.), *op. cit.*, pp. 41-43. Afin de corriger la distorsion trapézoïdale générée par les conditions de projection et mieux contrôler la distribution verticale de la lumière, on peut en outre agir physiquement sur l'écran (quel que soit le modèle choisi) en le basculant vers l'arrière (« tilting »), sans dépasser une valeur de 5° ou 6°, comme on l'a déjà évoqué *supra*.
[463] John Belton, *op. cit.*, p. 149.
[464] Publicité Westrex après la projection au Rex du 18 juin 1953 *in FF*, n° 468, 26 juin 1953.
[465] Publicité *in Pathé Magazine*, n° 7, Cannes 1954 *cf.* Fig. 2.26., vol. 2.
[466] Installation réalisée par les établissements Cinélume (*TC*, n° 142, p. 116 *cf.* photographie en Fig. 2.20., vol. 2). De même, on a pu trouver la dénomination francisée « miroir-miracle » sur les affiches et les pavés de la presse contemporaine, lors de la première de *La Tunique* au Rex *cf. Le Figaro* du 4 déc. 1953 *in* Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « Cinémascope » et reproduite en Fig. 2.19.b, 2nde partie.
[467] John Belton, *op. cit.*, pp. 134-5.
[468] *Cf.* affiche de la première de *La Tunique* au Rex *in Le Figaro* du 4 déc. 1953 (CF, CA, dossier « Cinémascope »), *cf.* 2nde partie, Fig. 2.19.b.

totale de l'écran[469]. Les pavillons des haut-parleurs doivent se trouver le plus près possible de l'écran et la partie dédiée aux hautes fréquences doit être localisée à une hauteur comprise entre la moitié et les 2/3 de la hauteur de l'écran ; les basses fréquences doivent être orientées vers le centre de l'auditoire[470]. La Fox précise en outre que la qualité de la reproduction sonore dépend également de la parité des haut-parleurs choisis qui doivent être de type et de sensibilité identiques.

Il en va de même pour les **haut-parleurs d'ambiance** disséminés dans la salle. Ils doivent avoir une diffusion uniforme. Si la salle possède une mezzanine ou un balcon, il faut veiller à disposer les haut-parleurs d'ambiance près des spectateurs assis sur les côtés mais en les orientant vers le plafond du balcon, afin que les spectateurs entendent le son après sa réfraction et sa diffusion ; dans les salles dépourvues de balcon, on peut disposer les haut-parleurs le plus haut possible sur les murs latéraux. D'autre part, la piste d'ambiance est monophonique et ne peut donc pas traduire d'effets directionnels latéraux ou arrière comme avec les systèmes multicanaux d'aujourd'hui ; elle ne sert qu'à « entourer » le spectateur de sons adéquats lors de scènes spécifiques. Néanmoins, la Fox, dès 1954, pense à une évolution possible des haut-parleurs d'ambiance réalisant une plus grande directivité et conseille ainsi aux exploitants de les brancher à l'amplificateur séparément[471].

Enfin, la Fox a conçu des **films-tests** pour le réglage précis de l'équipement sonore des salles en CinemaScope à 4 pistes magnétiques, qui sont disponibles dès décembre 1953[472].

Le coût de l'installation du CinemaScope à pistes magnétiques : un frein à son exploitation

Le coût total de l'installation pour CinemaScope 2,55:1 à 4 pistes sonores magnétiques représente effectivement un **surcoût pour les exploitants français**[473]. Pour James Spellerberg, cet équipement représente aux USA le coût le plus élevé de la conversion au CinemaScope[474]. Les sources corporatives varient, mais il semble bien que **l'installation pour la stéréophonie magnétique fait plus que doubler, voire tripler le devis**. Tous les prix évoqués ci-après sont extraits de sources contemporaines et sont en (anciens) francs courants. **L'exploitant du Marivaux de Roanne** (département de la Loire), **M. Anglade**, affirme après coup, en 1958, que les prix pratiqués par les installateurs du CinémaScope, à la suite de la projection au Rex de juin 1953, étaient « *prohibitifs* » : il lui en aurait coûté « *une dizaine de millions* » de francs courants[475]. Cet exploitant a donc fait partie de ceux qui ont écrit à la Fox pour

---

[469] Précisions apportées par Earl I. Sponable "CinemaScope in the Theatre", *New Screen Techniques, op. cit.*, p. 189 ; plus précisément, la distance entre le centre des 3 haut-parleurs doit être égale au tiers de la largeur de l'écran *in* E. I. Sponable (dir.), *CinemaScope. Information for the Theatre, op. cit.*, p. 48.
[470] E. I. Sponable (dir.), *op. cit.*, pp. 48-49.
[471] *Id.*, p. 50.
[472] *Id.*, p. 56.
[473] Charles le Fraper, dans *L'Exploitation cinématographique* (n° 113, 1er déc. 1953, p. 194), affirme que « *L'installation du Cinémascope* […] *est très délicate, très complexe et onéreuse.* ».
[474] "*The most expensive part of CinemaScope was the magnetic stereophonic sound system*" *in* James Spellerberg, "CinemaScope and Ideology", *The Velvet Light Trap*, n° 21, summer 1985, p. 29. Pour le coût de la **conversion au CS aux USA qui revenait à 20.000 $** selon Mark Thomas McGee *in Beyond Ballyhoo. Motion Picture Promotion and Gimmicks*, Jefferson, North Carolina (USA), Mc Farland & Co., 1989, p. 49 *cf.* aussi John Belton, *op. cit.*, 1992, pp. 149-151.
[475] Intervention de M. Anglade au Congrès de la Fédération des Cinémas Français, à La Baule en juillet 1958 *in TC*, n° 189, juil. 1958, p. 204.

réclamer des copies compatibles avec les installations à son optique : l'exploitant a ainsi pu projeter *La Tunique*, en octobre 1954, dans sa salle adaptée à la projection CinemaScope à 1 piste optique monophonique « *pour moins d'un million, dans laquelle somme était encore compris 362.000 F d'Hypergonar* »[476], autrement dit plus de 10 fois moins. Mais cette affirmation paraît quelque peu exagérée, soit sous l'effet déformant du souvenir, soit sous celui de l'argumentation, dans le contexte contemporain de la polémique sur le projet *Normavision* de la CST (*cf. infra*). En effet, l'installateur Philips, dans un article paru à l'automne 1953, indique qu'il en coûte **entre 2.500.000 et 3.000.000 F pour installer le CinemaScope à son stéréophonique** dans une salle comptant jusqu'à 2000 places[477] ; ce que confirme un article du *Film français* de février 1954 transcrivant, pour le marché français, les informations de la presse britannique qui se fait l'écho des réticences des exploitants qui « *ne veulent pas dépenser deux millions de francs pour le système à quadruple piste sonore* »[478]. Un mois après, un article du *Film français* rapporte les propos de **M. Stableford, fabricant d'écran anglais**, qui affirme que « *la tête sonore magnétique coûte un million et demi et ne dure que quelques mois.* »[479] ! Mais n'oublions pas que, derrière ces révélations, se cachent des enjeux commerciaux pour le patron de l'hebdomadaire (J.-P. Mauclaire) qui, à la même époque, cherche à promouvoir son propre « package » anamorphique à son stéréophonique, le **Cinépanoramic**, quitte à satisfaire les exploitants en permettant l'établissement de copies à son optique, contrairement à la politique commerciale de la Fox pour le CinemaScope. Bien entendu, les devis des installateurs évitent de mentionner soit l'achat de nouveaux projecteurs plus puissants, soit les frais correspondant à la transformation architecturale de la salle (avant-scène, cadre et rideaux de scène, emplacement des premiers rangs de fauteuils, etc.).

Il est sûr que, pour le distributeur, le CinemaScope représente bien un **coût supplémentaire pour l'application des pistes sonores magnétiques** après le développement du positif image[480] (à la différence du son optique traité en même temps que l'image). En France, en 1955, **J. Monchablon**, chef du service technique cinéma au Poste Parisien, indique que le coût des opérations de couchage et de tirage d'une copie à 4 pistes magnétiques s'élève à 25 F le mètre, soit environ 60.000 F pour un film de moyenne durée[481].

L'installation de l'écran correspond à une forte dépense dans la conversion d'une salle au CinemaScope. D'après John Belton[482], l'installation de l'écran de type « *Miracle Mirror* » aux Etats-Unis présentait un coût globalement **deux fois plus élevé que pour l'écran standard** : non seulement la composition spécifique de l'écran était plus chère au mètre carré, mais il fallait en outre prévoir d'installer

---

[476] *Id.*
[477] « La dernière nouveauté ! Ensemble stéréophonique avec lecteurs magnétiques pour le Cinémascope », *FF*, n°s 485-486, automne [oct.-nov.] 1953, p. 69 (2 photographies).
[478] « Les exploitants britanniques refusent le Cinémascope avec son stéréophonique », *FF*, n° 503, 19 fév. 1954, p. 5 ; l'article français fait référence au *Daily Mail* du 11 fév. 1954.
[479] « Piste unique (optique) ou quatre pistes (magnétiques) ? », *FF*, n° 506, 12 mars 1954, pp. 5-6.
[480] En plus du coût accru, pour le producteur, de la location du studio de mixage pour le traitement stéréophonique du son.
[481] *Cf.* J. Monchablon, « La projection sur grand écran et les enregistrements sonores à pistes multiples », *TF*, n° 8, juil.-août 1955, p. 7.
[482] *Id.*, pp. 149-150.

une surface double[483]. Un article du *Film français* de juillet 1953 donne une indication du prix pratiqué aux USA en le convertissant en francs courants et en incluant les frais d'importation, ce qui en augmente inconsidérément le coût[484]. Mais dès 1954, le coût régresse à partir du moment où les écrans sont fabriqués, **sous licence exclusive**, dans les usines de l'entreprise **Avenard et Cie**[485]. A l'été 1956, une publicité de l'installateur **Brockliss-Simplex** indique ainsi une fourchette de prix variant de 2300 à 9500 F TTC le mètre carré, selon la matière utilisé par l'écran et sa provenance : le coût le plus élevé correspondant sans surprise à un écran métallisé américain[486]. Ainsi, **un écran métallisé triple presque le coût d'achat** de l'écran pour l'exploitant (sans compter les frais de transformation et d'installation).

Le prix de l'objectif anamorphoseur de projection ne semble pas avoir constitué un obstacle à l'implantation du CinemaScope dans les salles françaises[487] : avec l'écran, il est l'élément indispensable de l'installation (qui, en revanche, peut se passer du son magnétique) et a tendance à baisser. Les objectifs Hypergonar de projection sont vendus aux exploitants à peu près 3 fois plus cher que leur coût de fabrication[488]. Bien qu'annoncé par le *Film français* en juillet 1953 à un prix fixé pour la France à 483.000 F (la paire, car toutes les installations de l'époque fonctionnent en double poste), le prix pour le marché français s'est vite établi à **362.000 F** la paire et représente un peu moins que le prix facturé aux exploitants américains[489]. A la même époque, la société concurrente **DIC-Cinépanoramic** vend son propre anamorphoseur de projection (le modèle « *PR* ») 30 % moins cher, à **248.000 F TTC**[490] et ce prix sera stable 3 ans durant[491]. Les chiffres se sont donc établis au-dessous du prix de l'Hypergonar pour les

---

[483] Le coût de l'écran pouvait représenter de 800 à 3200 $ suivant sa taille *in* John Belton, *op. cit.*, p. 150.

[484] *Cf.* « CinémaScope », *FF*, n° 473, 31 juil. 1953, p. 5 : le prix aux USA est de 30 $ le m^2, soit 10.500 F (converti au taux de 1 $ = 350 F), tarif qui double avec les frais et taxes d'importation, soit 21.000 F. Ce tarif prohibitif est sans doute aussi destiné à faire peur aux exploitants et constitue un argument commercial indirect pour choisir le « package » français **Cinépanoramic** avec écran « *Panlight* » que le même article développe dans la colonne voisine sur la même page (sans toutefois mentionner de prix) !

[485] *Cf.* publicité **Avenard et Cie** *in Pathé Magazine*, n° 7, 1954 (Fig. 2.26., vol. 2) et *CF*, n° 1600, jan. 1955 : le siège social de l'entreprise est situé 22 avenue Parmentier, Paris 11ème et l'usine à La Varenne-St Hilaire.

[486] *Cf.* publi-reportage « Faites-vous même le devis de votre cabine », *TF*, n° 19, juil.-août 1956, p. 15. **Brockliss-Simplex** (6 rue Guillaume Tell, Paris 17ème) propose 4 types d'écrans : PLASTIC blanc d'origine française (le moins cher : 2300 F/m^2) ; PLASTIC blanc d'origine anglaise (2650 F/m^2) ; HARKNESS métallisé d'origine anglaise (6900 F/m^2) et WALKER métallisé d'origine américaine (9500 F/m^2).

[487] De même, John Belton indique que l'achat de l'objectif anamorphique de projection constituait **l'élément le moins cher du package du CinemaScope aux Etats-Unis** ; son prix a même eu tendance à baisser régulièrement. Fixé tout d'abord à 2800 $ la paire d'objectifs, le prix des optiques facturée par la Fox aux exploitants américains a été ramené à 1900 $, puis à 1350 $ en juillet 1953, enfin 1000 $ la paire en avril 1954, *op. cit.*, 1992, p. 149.

[488] J.-J. Meusy & F. Le Guet Tully indiquent que le prix unitaire des objectifs Hypergonars vendus par Henri Chrétien à la 20th Century-Fox, dans le contrat signé le 10 février 1953 était fixé à **300 $ (pour la prise de vues ou la projection)**. Un an plus tard 1954, la Fox-Europa commande à la STOP des Hypergonars au prix de **105.000 F HT**, puis le prix baisse à 100.000 F un an après en 1955 *in art. cit.*, 2003, pp. 78-79, n. 216.

[489] *Cf. art. cit.*, *FF*, n° 473, 31 juil. 1953, p. 5 : « *Rappelons qu'aux USA la paire d'objectifs de projection doit être facturée à l'exploitation* ***2875 dollars, soit environ 1 million*** *au taux théorique du dollar à 350 fr.* » : ce qui est erroné : il s'agit sans doute du tout premier prix fixé par la Fox car, si l'on en croit John Belton (*op. cit.*, p. 149), en juil. 1953 le prix américain était plutôt voisin de **1350 $**, c'est-à-dire tout de même **472.500 F** courants.
362.000 F est aussi le prix de la paire d'Hypergonar de projection rapporté par l'exploitant de Roannes cité *supra* (juil. 1958 se référant à son installation d'octobre 1954) et par la publicité de la marque concurrente **Cinépanoramic** (*FF*, nos 597-598, automne [nov.] 1955, pp. 57-59).

[490] *In FF*, nos 597-598, automne [nov.] 1955, pp. 57-59. Le modèle « *M* » de la marque, destiné à la petite et moyenne exploitation est fixé à 198.000 F TTC.

[491] *Cf.* publicité Cinépanoramic, *FF*, n° 738, 11 juil. 1958, p. 16. Cette stabilité du prix correspond à une baisse si l'on tient compte de l'augmentation du coût de la vie de 1955 à 1958 (248.000 F de 1955 correspondent en effet à 308.000 F courants de 1958, selon les tables de conversion de l'INSEE).

clones français (Cinépanoramic-Franscope, Totalvision, DyaliScope), dont c'était le principal argument de vente[492]. En **1956, Brockliss-Simplex** facture à **300.000 F TTC** la paire d'objectifs (qui baisse donc sensiblement[493]) et à 392.500 F TTC l'installation complète de ces anamorphoseurs pour un équipement déjà conçu pour le son optique et une projection au rapport 2,35:1[494].

Si l'on se reporte au prix des installations complètes (sans le son stéréophonique magnétique) présent dans nos sources (1.000.000 F environ en octobre 1954 pour M. Anglade ou 2.619.000 F TTC en 1956 pour l'installateur Brockliss-Simplex[495]), **l'anamorphoseur de projection représente donc entre 15 et 30 % du prix de l'équipement pour le CinemaScope** (sans l'écran).

Un peu plus tard, en mars 1958, un article critique de J. Rucart de la SATEC contre le projet *Normavision* de la CST qui préconise l'utilisation d'un anamorphoseur de projection à prismes d'un taux de 1,5 donne le prix d'un tel objectif : 290.000 F la paire[496], soit sensiblement le même prix qu'un Hypergonar de projection à lentilles cylindriques.

On comprend donc concrètement pourquoi les **exploitants** ont rechigné à installer l'ensemble du « package » du CinemaScope, en **sacrifiant prioritairement l'équipement sonore magnétique**. Face à la pression des petits exploitants (y compris les directeurs de drive-ins) ne désirant pas accroître les frais d'installation du CinemaScope par l'adjonction de la stéréophonie magnétique, la 20th Century-Fox se voit contrainte, dès décembre 1953 aux Etats-Unis et en **septembre 1954 en France**[497], d'accepter la diffusion de **copies compatibles avec le son optique monophonique** traditionnel. S'appliquant d'abord à la petite exploitation américaine ne disposant pas des conditions architecturales favorables à la transformation exigée par le CinemaScope, cette tolérance de la politique du « package » du CinemaScope imposé par la Fox vient à se généraliser. C'était encore plus facile en France où la Fox avait moins de pouvoir coercitif et où la multiplication des clones perturbait un marché finalement plus concurrentiel que monopoliste.

---

[492] Une **estimation** du prix de 2 anamorphoseurs de projection **Totalvision** évalue leur prix à 120.000 F en juin 1954 (au moment de la constitution légale de la société) *in La Gazette du Palais*, 16-18 juin 1954, Cinémathèque française, Collection des Appareils, don 03-05 (fonds Bonnerot), n° 313.

[493] En effet, 362.000 F de 1954 devraient correspondre à 382.000 F de 1956, en tenant compte de la dépréciation monétaire.

[494] Comprenant, outre les 2 anamorphoseurs de projection (300.000 F), 2 montures pour projecteurs MIP XVII (40.000 F), 2 objectifs primaires FF pour Cinémascope (50.000 F) et 2 fenêtres de projecteur avec caches au format 2,35:1 (2500 F) *in TF*, n° 19, juil.-août 1956, p. 15. Ainsi peut-on remarquer qu'à cette époque **l'anamorphoseur coûte 6 fois plus cher qu'un objectif de projection standard (primaire) ; il atteint près du tiers du prix d'un projecteur** (de type MIP XVII B 56 modifiés pour la projection CinemaScope muni de ses carters, 995.000 F TTC la paire), si l'on se reporte aux tarifs de l'installateur, ce qui n'est pas négligeable !

[495] Sans compter le prix de l'écran *in art. cit.*, *TF*, n° 19, juil.-août 1956, p. 15.

[496] J. Rucart, « Mais où est donc le bon sens… ? », *TC*, n° 185, mars 1958, p. 83.

[497] *In* publicité 20th Century-Fox, *TC*, n° 145, juil. 1954 & Fig. 1.44., page suivante.

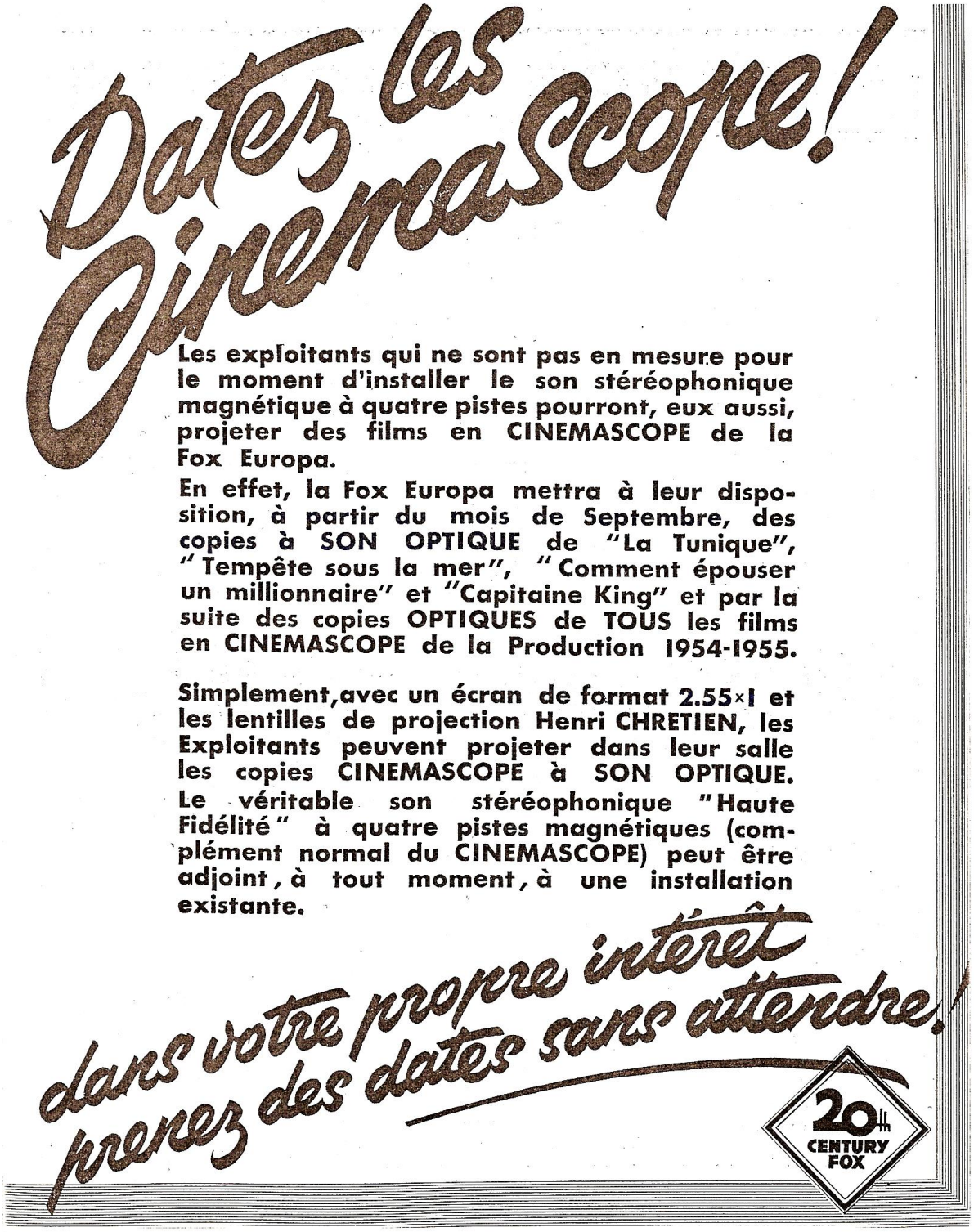


Figure 1.44. : « Datez les CinemaScope ! », publicité de la 20th Century Fox, juillet 1954
Source : *La Technique cinématographique*, n° 145, juillet 1954

1.2.2 LES ADAPTATIONS FRANÇAISES DE LA FORMULE DU *CINEMASCOPE* 2,55:1 : LA CARTE DE LA COMPATIBILITE

Le procédé *Cinépanoramic* à pistes magnétiques (1953-1957, France) : un « package » à la française avorté

Un des rares procédés entièrement français, concurrent direct du CinemaScope à 4 pistes sonores magnétiques Chrétien-Fox, le **Cinépanoramic**, commercialisé par la société anonyme Distribution Internationale Cinématographique (ou DIC) dirigée par J.-P. Mauclaire apparaît dans les colonnes du *Film Français* dès juin 1953. Les sources papier sont peu détaillées sur ce procédé dont les caractéristiques techniques semblent assez proches de celles du **CinemaScope 2,55:1**, puisque les deux procédés sont compatibles (du moins à la projection). En revanche, la réglementation des brevets autorise à penser que le Cinépanoramic présente de légères variations techniques par rapport à son concurrent.

Le Cinépanoramic 2,55:1 à 4 pistes magnétiques semble avoir eu une carrière de prise de vue plus que réduite, limitée à deux longs métrages français qui, du reste, ont eu peu de succès : nous n'avons identifié, dans la presse corporative, que ces deux films : *L'Or des pharaons* (1954) de Marc de Gastyne (D.P. Henri Decaë) qui demeure inédit en salles[498] et *Mademoiselle de Paris* de Walter Kapps (D.P. Armand Thirard, assisté de Dicop[499] et Florent) sorti en août 1955.

L'émergence du procédé concurrent du CinemaScope est à mettre au crédit d'un homme d'affaire influent dans le milieu du cinéma : J.-P. Mauclaire.

L'influence d'un homme d'affaires cinéphile, J.-P. Mauclaire (1905-1966)

Il est le Directeur général de la société DIC-Cinépanoramic et, par ailleurs, Directeur général de l'hebdomadaire corporatiste *Le Film français*.

Selon le témoignage du directeur de la photographie **Roger Fellous**, ami de J.-P. Mauclaire[500], que nous avons interviewé en mars 2002, ce dernier était médecin de profession[501] et travaillait à bord d'un transatlantique faisant la liaison Le Havre/New-York ; il est entré au contact du monde du cinéma en rendant service à des producteurs qui lui confiaient le transport de leurs bobines de film, évitant ainsi le service des douanes. On sait aussi que J.-P. Mauclaire s'est lié d'amitié avec Luis Buñuel et a racheté une salle de cabaret à Montmartre (« La Pétaudière ») pour la transformer en cinéma, le **Studio 28**, afin de projeter le premier film du réalisateur (*Un chien andalou*, 1928). L'inauguration du cinéma se fait, le 10

---

[498] Sur le statut et la genèse complexes et mystérieuses de ce qui aurait constitué le premier long métrage français tourné au format (intégralement?) anamorphique, *cf.* 2nde partie 1.3.2.

[499] **Jean Dicop**, assistant opérateur et excellent opticien aura un rôle déterminant dans l'évolution des objectifs anamorphiques Cinépanoramic-Franscope à partir de 1958 *cf. infra*.

[500] Selon les renseignements fournis par Jean-Jacques Meusy, l'état civil mentionne le prénom de « **Jean-Placide** » Mauclaire, mais son prénom usuel est « **Jean-Pierre** », comme l'appelle spontanément Roger Fellous dans notre entretien ; néanmoins, la presse contourne la difficulté en ne mentionnant que les initiales du prénom (J.-P.), comme le fait également l'intéressé dans sa correspondance officielle.

[501] Il est né à Paris le 8 mai 1905, fils d'un professeur de la Faculté de Médecine de Paris et chirugien lui-même *cf.* article nécrologique de Maurice Bessy *in FF*, n° 1146, 20 mai 1966, p. 3

février 1928, avec la reprise d'un premier film large prestigieux, le ***Napoléon*** d'Abel Gance projeté avec ses triptyques[502]. S'ensuit une programmation remarquée de films étrangers ou expérimentaux, jusqu'à l'affaire de *L'âge d'or* de Buñuel (1930) qui contraint Mauclaire à revendre la salle qui, dès lors, projettera des comédies américaines beaucoup moins subversives.

En 1932, J.-P. Mauclaire fonde la société de distribution **DIC (Distribution Internationale Cinématographique)**[503].

Puis en octobre 1944, il crée le journal corporatiste ***Le Film français*** (qui lui permet de concilier ses passions pour le journalisme et le cinéma), puis fait reparaître avec l'aide de Maurice Bessy le magazine ***Cinémonde*** en 1946 ; de même, il éditera ensuite *Une semaine de Paris* et *Paris Théâtre* qui font de lui une personalité incontournable de la presse française du spectacle de l'après-guerre.

Les années 1950 sont placées pour J.-P. Mauclaire sous le double sceau de l'innovation technique et du prestige corporatiste. Comme on va le voir *infra*, il lance en janvier 1954 le procédé anamorphique **Cinépanoramic**, concurrent du CinemaScope, annoncé dans *le Film français* dès juin 1953, afin de profiter de l'émulation autour de la sortie du procédé américain. A la fin de la décennie, adoptant la mode des projections de « l'exploitation spéciale », J.-P. Mauclaire s'associe avec l'industrie cinématographique soviétique (dont il a découvert le procédé de triple écran Kinopanorama à l'exposition universelle de Bruxelles en 1958) et ouvre la salle parisienne éponyme du **Kinopanorama** en septembre 1959, concurrençant le Cinerama américain installé depuis mai 1955 au théâtre de l'Empire. Après trois programmes en triple écran, la salle projettera les films larges soviétiques tournés en 70 mm, distribués par la DIC, après un accord avec Sovexportfilm. On ne peut ainsi s'empêcher de faire un parallélisme entre ces deux réalisations (Cinépanoramic-Franscope et le Kinopanorama) et la volonté de concurrencer, sur le sol français, les meilleures innovations de l'industrie cinématographique américaine, peut-être avec un certain chauvinisme ou la manifestation d'un esprit anti-américain assez courant à cette époque en France[504].

Parallèlement à cet enthousiasme pour l'innovation ou l'évolution du spectacle cinématographique, J.-P. Mauclaire n'oublie pas la dimension prestigieuse nécessaire au développement de l'image entourant le « sérail » du cinéma en créant, parallèlement à ses activiés au sein de la presse corporatiste, en 1955, le restaurant Elysées-Matignon avec, au sous-sol, **l'Elysée-Club**, réservé aux membres des professions du spectacle et du monde du « show-business » parisien et étranger.

On le voit, J.-P. Mauclaire a su faire de sa passion cinéphilique une source de revenus non négligeable, marquant le monde du cinéma français de l'après-guerre, celui justement de l'émergence et de l'âge d'or des formats larges auxquels il a largement contribué. Dans cette dernière activité, il a su s'entourer de professionnels (comme les directeurs de la photographie Roger et Maurice Fellous) et de

---

[502] *Cf.* Christophe Chenebault & Marie Gaussel, *Guide des cinémas à Paris / Guide to cinemas in Paris*, Paris, Syros-Alternatives, 1992, pp. 44-46. La première du film avait eu lieu le 7 avr. 1927 à l'Opéra de Paris (la projection à 20 i/s durait 3h15').

[503] Dont le **siège social** est situé 48 avenue Gabriel, Paris 8ème. Un encart dans *FF*, n° 1085, 12 mars 1965 (p. 9) fait référence à un incendie qui a eu lieu dans les **ateliers de fabrication des objectifs** Cinépanoramic-Franscope, à cette date, situés dans le quartier Ménilmontant à Paris (tél. : Ménilmontant 92-66).

[504] *Cf.* les attaques contre les Etats-Unis après le contrat Fox-Chrétien de février 1953, faisant suite à la tradition anti-américaine développée à partir des accords Blum-Byrnes de 1946.

techniciens (l'opérateur et opticien Jean Dicop), tous des amis aimant le cinéma et s'intéressant aux problèmes optiques posés par le tournage des films.

Stratégie commerciale : mise au point hâtive d'un clone du « package » du CinemaScope-Fox

C'est seulement quatre mois après les accords Fox-Chrétien de février 1953 et très exactement le même jour que la première démonstration corporative du CinemaScope en Europe (au Rex, le 19 juin 1953) que la société anonyme DIC dépose le nom de marque **Cinépanoramic** (avant même le dépôt en France de la marque CinemaScope par la Fox le 2 juillet 1953 !)[505]. La mise au point hâtive du procédé français est attestée par le fait qu'il est rendu public quasiment en même temps que son concurrent CinemaScope, alors qu'il n'est toujours pas prêt : il apparaît dans divers articles du ***Film français*** (dirigé par Mauclaire lui-même) à partir de l'édition du **26 juin 1953**[506]**,** puis en juillet[507] et août[508] de la même année. A partir d'octobre 1953, sont réalisés des essais de prise de vues visant à « *étalonner* » les objectifs prototypiques, puis, alors que sort triomphalement à Paris le film américain *La Tunique*, le 4 décembre 1953, on peut lire le même jour, dans les colonnes du *Film français* (n° 491, pp. 5-8, reproduit en Fig. 1.46., vol. 2), un luxueux publi-reportage sur la fabrication des optiques du procédé Cinépanoramic auquel est adjointe une interview du directeur de la photographie Christian Matras qui a réalisé des essais qualifiés de « *satisfaisants* » et se porte ainsi caution[509] : J.-P. Mauclaire cherche à profiter de l'enthousiasme général suscité par l'arrivée en France du CinemaScope pour promouvoir son propre procédé et faire de l'ombrage à son concurrent. Craignant peut-être que ce ne soit l'inverse qui se passe, mais plus vraisemblablement pour des raisons de retard dans sa mise au point, le procédé Cinépanoramic n'est finalement présenté à la profession que plus d'un mois après, lors de trois démonstrations à Paris en janvier 1954. La **première démonstration** a lieu dans la salle du Gaumont-Palace, le **15 janvier 1954** et consiste en une projection privée d'un film de démonstration de 400 mètres (d'une durée de 15 minutes)[510] sur l'écran de 23 m de base en atteignant une surface de 200 m^2 avec une distance de

---

[505] *Bulletin officiel de la propriété industrielle, 3ème partie : Marques de fabrique (et de commerce)*, t. LXXIII, Paris, INPI, 1953, p. 2083

[506] « Le CINEPANORAMIC », *FF*, n° 468, 26 juin 1953, p. 43 & N.D.L.R., p. 36. L'article indique que la société « *fabrique actuellement dans ses ateliers les calibres nécessaires à la production en série* » [les calibres interférentiels servent à vérifier la qualité des surfaces optiques] et prévoit des livraisons de 20 objectifs pour novembre 1953, 40 en décembre et 80 en janvier 1954 ; elle annonce également une démonstration pour octobre 1953. C'est dans le même article que la marque française introduit son écran spécial baptisé « *Panlight* » tout en s'enorgueuillant d'un procès-verbal établi par la CST qui note une « *brillance trois fois et demie supérieure à la normale* ».

[507] *Cf.* Fig. 1.45., *infra* : il s'agit d'un article commercialement plus élaboré et présentant, sur une double page avec photographies et schémas techniques à l'appui, l'ensemble du dispositif objectif+stéréophonie magnétique+écran paru dans le n° 470 du *FF*, 10 juil. 1953, pp. 4-5 ; cet article promotionnel inclut la reproduction de 3 photogrammes de démonstration représentant une vue de la place de la Concorde à Paris, datée de juin 1953 : 1 photogramme pris avec un objectif sphérique normal, 1 photogramme anamorphosé et le même après désanamorphose, qui accroît le champ de vision horizontal.

[508] « Un remarquable procédé français : Le "Cinépanoramic" » *in FF*, nos 474-475, 21 août 1953, p. 56.

[509] Parallèlement, un (premier) film de démonstration en couleurs est en cours de tournage sur le port de commerce de Marseille.

[510] Auquel J.-P. Mauclaire convie « *un nombre très limité de personnalités de la profession* », y compris la 20th Century-Fox *cf.* Lettre dactylographiée à en-tête de la DIC, datée du 14 jan. 1954, Archives Henri Chrétien (document fourni par Jean-Jacques Meusy).

projection de 66 m[511] : le film, sous la forme d'une copie de travail muette et non étalonnée, comprenait une séquence en Gévacolor de vues tournées dans le port de commerce de Marseille ainsi qu'une séquence en Eastmancolor sur un manège d'avions tournée à Nice. L'accueil réservé au procédé est plutôt encourageant et un journaliste étranger, correspondant en France du *Kine Weekly* comprend l'enjeu du Cinépanoramic pour le marché anamorphique français ; il déclare : « *Je ne vois pas de différence entre le Cinémascope et le Cinépanoramic. Cenpendant, puisqu'en France le* ***patriotisme*** *a toujours tout primé, les producteurs seront plus tentés par un procédé français que par n'importe quel autre. La* ***question du prix*** *joue aussi pour une grande part.* »[512] ; le Cinépanoramic reçoit en effet le soutien des grands responsables du secteur, présents à la démonstration : Jacques Flaud (Directeur général du CNC), A. Rémaugé (Président de la Confédération Nationale du Cinema Français) et Fred Orain (Président de la CST).

Les **deux autres démonstrations** du Cinépanoramic ont eu lieu au Marignan Pathé, sur les Champs-Elysées, les 29 janvier et 22 février 1954. Outre le premier film déjà montré auparavant, un **nouveau court métrage** de démonstration permettait de tester le procédé dans des scènes d'intérieur : le film consiste en une séquence de danse de la troupe du French-Cancan du Moulin-Rouge tournée par Léo **Joannon** aux studios Eclair ; il est sonorisé à l'aide d'une seule piste magnétique sur bande Pyral, donc en monophonie. L'assistance comprenait de nombreuses personnalités de la profession, dont les réalisateurs : Autant-Lara, de Gastyne, Delannoy, Dréville, Grangier, Christian-Jaque, Melville ; les directeurs de la photographie : Hubert, Le Febvre, Hayer, Matras ; tous seront concernés, dans leur carrière à venir, par l'utilisation des formats larges[513].

Les objectifs anamorphiques Cinépanoramic ne sont donc disponibles en série qu'au début de l'année 1954 et le premier projet de long métrage envisagé, d'abord intitulé *La Vallée des Pharaons*, puis *L'Or des pharaons* est entrepris en mars par Marc de Gastyne avec le directeur de la photographie Henri Decaë mais ne connaîtra pas la fortune attendue (*cf.* Fig. 1.48., vol. 2 & 2nde partie, 2.1.2).

[511] *Cf. FF*, n° 497, 15 jan. 1954, p. 7 (= Fig. 1.47., vol. 2) & *FF*, n° 498, 22 jan. 1954, pp. 11-13. En outre, le projecteur utilisé, un « Radion », était muni d'un objectif primaire « Cinor P » de la société SOM-Berthiot, adapté pour recevoir l'anamorphoseur de projection « Anamorphot ».
[512] Cité *in FF*, n° 498, 22 jan. 1954, p. 13 (nous soulignons).
[513] *Cf. FF*, nos 500-501, hiver 1954, pp. 109-112 & *FF*, nos 508-509, printemps 1954, p. 21.

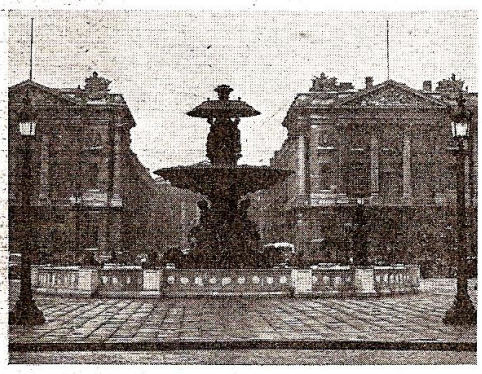
CINÉPANORAMIC ★ CINÉPANORAMIC ★ CINÉPANORAMIC ★ CINÉPANORAMIC ★ CINÉPANORAMIC

LE PROCÉDÉ FRANÇAIS CINÉPANORAMIC A OBJECTIFS ANAMORPHOT

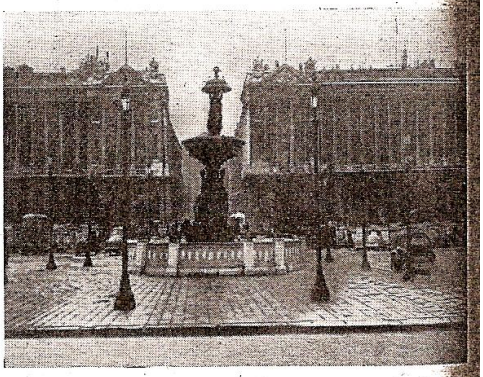
L'annonce d'un nouveau procédé de projection PANORAMIQUE sur écran large, destiné à donner aux spectateurs une impression de PROFONDEUR, a suscité le plus vif intérêt, non seulement dans l'industrie cinématographique française, mais aussi à l'étranger.

Il s'agit du système français CINEPANORAMIC, qui, on le sait, est basé, à la prise de vues comme à la projection, sur l'objectif spécial ANAMORPHOT

Voici d'importantes précisions supplémentaires sur ce procédé et sur son emploi.



1. Image obtenue par prise de vue avec objectif ordinaire à champ normal



2. Image "comprimée" obtenue par prises de vues avec objectif "ANAMORPHOT" (Juin 1953)

PRISES DE VUES

L'objectif de prises de vues ANAMORPHOT (1), constitué par des lentilles cylindriques, permet la prise de vues cinématographiques sur film standard par anamorphose (compression de l'image). Il se monte sans aucune difficulté sur toutes les caméras standard, notamment les caméras françaises Debrie et Caméflex.

L'ANAMORPHOT rend ainsi possible, sans aucune modification aux appareils en usage actuellement, la prise de vues sur pellicule standard 35 mm (noir et blanc ou couleurs) d'une scène dont la largeur de champ est près du double de celle obtenue avec un objectif normal.

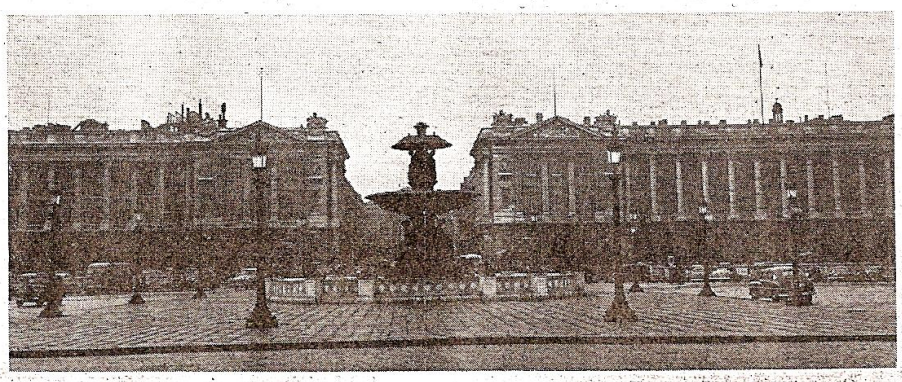
Ces objectifs seront à la disposition de la production française dès le début de novembre.

CINEPANORAMIC annonce pour octobre la présentation d'un film de démonstration en couleurs.

PROJECTION

L'objectif de projection ANAMORPHOT qui s'adapte sans difficulté sur tous les projecteurs existants, donne la projection panoramique sur écran large des films standard tournés avec l'objectif ANAMORPHOT ou tous procédés similaires.

Les proportions obtenues avec le CINEPANORAMIC sont de 2,50 × 1, soit deux fois et demie la hauteur de l'écran.



3. Image obtenue par la projection de l'image (2) à l'aide d'un objectif de projection "ANAMORPHOT"

LE SON STÉRÉOPHONIQUE DANS LE "CINÉPANORAMIC"

Le complément indispensable de l'écran panoramique est le son stéréophonique, ou relief sonore, qui permet aux spectateurs de suivre le déplacement de la source sonore en même temps que celui des personnages ou des objets la produisant.

Dans le procédé CINEPANORAMIC, le son stéréophonique est obtenu de la façon suivante.

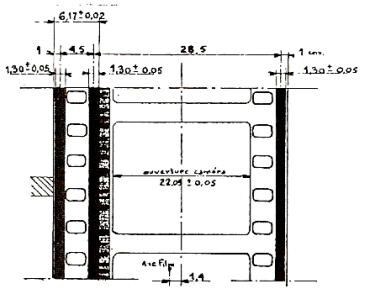
1° ENREGISTREMENT

L'enregistrement du son se fait avec un ensemble de trois microphones répartis dans le champ de la prise de vues. L'inscription est réalisée sur bande magnétique PYRAL (2) comprenant trois pistes sonores correspondant respectivement aux différents micros.

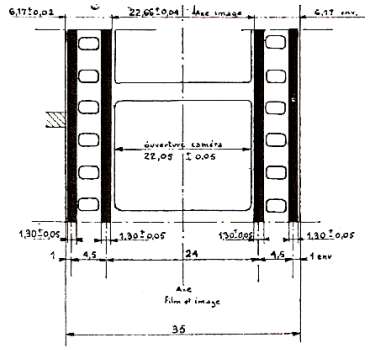
2° INSCRIPTION DES PISTES SONORES SUR LA COPIE STANDARD SUIVANT PROCÉDÉ "PYRAL"

L'inscription de trois ou quatre pistes magnétiques sonores peut se faire sur la copie positive-image standard 35 mm de deux manières différentes, ainsi que l'indique la reproduction des schémas ci-dessous.

3 PISTES MAGNÉTIQUES 1/2 PISTE OPTIQUE



4 PISTES MAGNÉTIQUES



Dispositif "PYRAL" d'inscription sonore magnétique sur copie positive — image standard sans modification de perforations

Trois pistes magnétiques reproduisent l'enregistrement des trois micros utilisés à la prise de son, la quatrième piste pouvant à volonté être utilisée comme piste optique ou comme piste de contrôle magnétique.

L'inscription de ces pistes sur la copie positive standard est obtenue par l'application sur cette copie de l'enduit magnétique PYRAL.

Cette inscription des pistes magnétiques suivant le procédé PYRAL présente l'avantage considérable de **N'EXIGER AUCUNE MODIFICATION AUSSI BIEN AUX PERFORATIONS DE LA PELLICULE QU'AUX DENTS DES TAMBOURS DE DEROULEMENT DES PROJECTEURS.**

Cette inscription sur pistes magnétiques a fait l'objet d'essais en reproduction sonore par la Société Pyral et il n'a été constaté aucun écho sonore provenant de la juxtaposition des pistes.

Elle présente également l'avantage de permettre **LA PROJECTION IMAGE ET SON SUR UN SEUL FILM, ELIMINANT AINSI L'INCONVENIENT DE LA REPRODUCTION STEREOPHONIQUE A BANDE MAGNETIQUE ANNEXE QUI EXIGE L'INSTALLATION D'UNE CONNEXION « INTERLOCK ».**

La lecture du son se fait avec des lecteurs à têtes multiples, qui sont actuellement mis en fabrication par toutes les grandes firmes de matériel sonore équipant les salles du monde entier. C'est à ces fabricants qu'il appartient d'installer dans les salles précédemment équipées par eux l'adaptation indispensable pour la reproduction du son stéréophonique.

Le son est reproduit dans la salle par un ensemble de trois groupes de hauts-parleurs placés derrière l'écran, respectivement aux extrémités droite et gauche, et en son milieu.

L'ÉCRAN FRANÇAIS "PANLIGHT"

La projection des images panoramiques avec le procédé CINEPANORAMIC se fait avec l'écran français « PANLIGHT » (3) dont la brillance est 360 0/0 supérieure à la normale (procès-verbal de la Commission Supérieure Technique reproduit en bas de page).

Cet écran, d'une formule révolutionnaire, est composé d'une infinité de petits systèmes optiques accolés. Grâce à son extrême brillance, il évite d'augmenter de façon exagérée la puissance lumineuse à la projection (détail de la structure de l'écran sur la photo ci-contre).

L'écran français PANLIGHT est composé d'une série de plaquettes de matière plastique aluminisée sous vide et rendue transonore par perforations multiples invisibles à la projection.

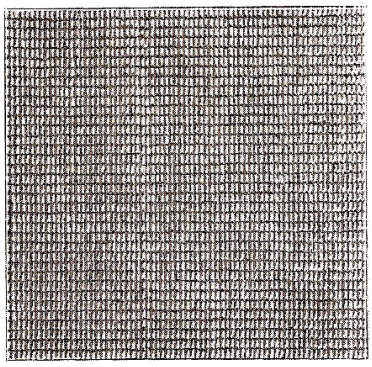
De plus, pour les films en relief avec lunettes polarisées, cet écran possède l'avantage d'avoir un facteur de dépolarisation rigoureusement nul.

L'écran français PANLIGHT présente un autre avantage considérable : **IL EST DEPOUSSIERABLE ET LAVABLE A L'EPONGE MOUILLEE.**

Enfin, il peut être utilisé pour toutes les catégories de projection : films normaux, en relief, sur écran large, sur écran panoramique, ainsi que pour le remarquable écran panoramique MGM (1,75 × 1), qui vient d'être présenté avec le plus grand succès à Londres.

Il suffit d'un rideau-cache pour obtenir le format de projection désiré.

Dès septembre prochain, une salle parisienne sera équipée avec l'écran français PANLIGHT.



Détail de structure de l'écran français "PANLIGHT" dépoussiérable et lavable à l'éponge.

FABRICATION ET ÉQUIPEMENT

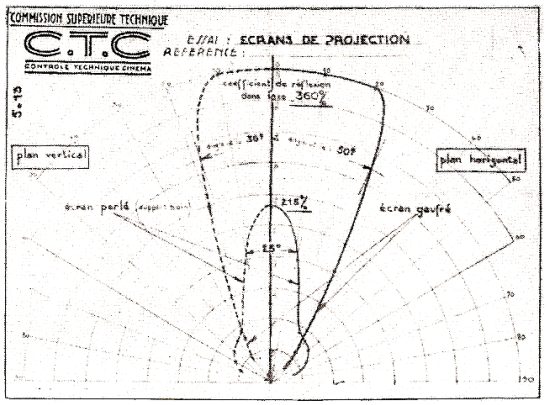
A l'heure actuelle, CINEPANORAMIC a réalisé dans ses ateliers les calibres nécessaires à la production en série des objectifs ANAMORPHOT, pour la prise de vues et la projection. Ses brevets lui permettent une accélération de l'ordre de 20 0/0 pour la fabrication des lentilles, et de 40 0/0 pour le montage des objectifs, sur tous procédés similaires.

CINEPANORAMIC, grâce à ses machines et à son outillage spécialisé, sera en mesure de livrer 20 objectifs dès novembre prochain, 40 objectifs en décembre, et 80 en janvier 1954. De plus, suivant les besoins, la cadence de fabrication pourra être doublée ou triplée.

CINEPANORAMIC réservera ses premiers équipements — objectifs ANAMORPHOT et écrans PANLIGHT — aux salles françaises. Mais il est bon de préciser que les possibilités techniques françaises et notamment le manque de main-d'œuvre spécialisée de montage ne permettront pas de répondre immédiatement aux demandes de toutes les salles pour l'installation du son stéréophonique.

Il est donc de l'intérêt des directeurs de prévoir dès à présent avec leur installateur habituel l'équipement de leur salle en son stéréophonique puisque, dès novembre prochain, les objectifs de projection ANAMORPHOT pourront être fixés sur leur projecteur-image et les écrans français PANLIGHT, après communication des dimensions de salle et scène, installés à la place de leur écran actuel.

Il sera ainsi possible aux salles prévoyantes de présenter dès la saison prochaine les films français et étrangers tournés en dimensions panoramiques.



Reproduction du procès-verbal de brillance de l'écran français "PANLIGHT" par la Commission Supérieure Technique

(1) Objectifs ANAMORPHOT, Société CINEPANORAMIC-D.I.C., 48, avenue Gabriel, Paris-8e.
(2) Pellicule et enduit magnétique PYRAL, Société PYRAL, 2, rue Béranger, Paris-3e.
(3) Ecrans français PANLIGHT, Société CINEPANORAMIC-D.I.C., 48, avenue Gabriel, Paris-8e.

Figure 1.45. : reproduction de l'article « Le procédé CINEPANORAMIC à objectifs Anamorphot », paru dans *Le Film français*, n° 470, 10 juil. 1953, pp. 4-5

Marques et brevets : relativité des brevets et recherche d'une caution

Un document publicitaire de janvier 1954 indique que « *Cinépanoramic et Anamorphot sont des marques déposées françaises et internationales couvrant des brevets et procédés de fabrication exclusivement français* »[514], afin de se distinguer du procédé franco-américain CinemaScope. Si nous avons pu localiser le dépôt des marques auprès du greffe du tribunal de commerce de Paris en juin 1954[515], il n'en est pas de même des prétendus brevets[516]. D'ailleurs, le directeur de la photographie **Roger Fellous**, ami de Mauclaire, se souvient de la conception d'une **« *copie conforme* » de l'Hypergonar** Chrétien, **mise au point par un ingénieur allemand** mais qui ne connaissait pas le cinéma, à la différence de Jean Dicop, qui 4 ans plus tard, développera une formule d'anamorphoseur améliorée (dite des « *semi-blocs* », *cf. infra*) et qui était assistant opérateur d'Armand Thirard. Roger Fellous affirme que tous les brevets déposés « *étaient faux !* »[517] ; il précise : « *quand on déposait un brevet optique, étant donné que depuis Galilée on n'a pas fait grand chose, on donnait des fausses formules volontairement ; ça se fait beaucoup pour les brevets, dans la mesure où ils sont immédiatement publiés ; vous y avez accès immédiatement et vous pouvez donc les copier immédiatement.* [Cette pratique concernait] *surtout les* ***indices de réfraction des verres****, la qualité des verres.* »[518].

Le Cinépanoramic repose donc sur le même principe d'anamorphose au taux de 2 que le CinemaScope, mais sa publicité prend soin d'éviter la référence aux travaux du professeur Chrétien pour remonter à l'autorité en matière d'anamorphose photographique du professeur allemand Abbe[519].

L'anamorphoseur « *Anamorphot* » additionnel : une construction délicate

Le principe optique de l'anamorphoseur semble donc être le même : anamorphoseur à 6 lentilles cylindriques et à génératrices parallèles (ou « *à génératrices réglées* »[520]) d'un taux de compression de 2. Seul semble varier le nom affecté à l'objectif dénommé « ***Anamorphot*** » (du nom du premier objectif anamorphique réalisé vers 1890 par le professeur Abbe)[521]. Le publi-reportage technique paru dans *Le Film français* en décembre 1953[522] précise que ces objectifs fabriqués à Paris, dans les ateliers de la société, sont constitués de « *verres spéciaux à la barythe et au plomb* » ; ils « *doivent être d'abord ébauchés, puis doucis à l'émeri fin, et enfin, polis à l'oxyde de cérium.* […] *Une fois contrôlées, les*

---

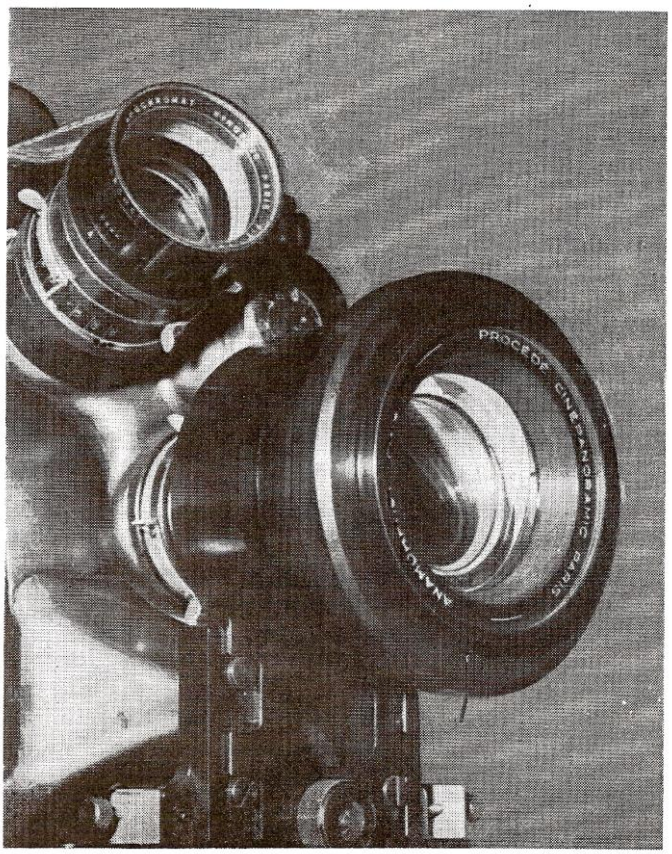
[514] *In FF*, n° 498, 22 jan. 1954.
[515] **Cinépanoramic** déposée le 19 juin 1954 sous le n° 429.137 par la société Distribution Internationale Cinématographique (DIC), S. A., Paris ; **Anamorphot** n° 429.487 déposée le 27 juin 1954 *in Bulletin officiel de la Propriété Industrielle*, t. LXXIII, 1953, INPI, p. 2083, n° 12.993 ; p. 2161 n° 13.530.
[516] A moins qu'il ne s'agisse des brevets Chrétien eux-mêmes !
[517] Il dit familièrement : « *Tout est bidon !* ».
[518] Roger Fellous *in* entretien inédit par l'auteur, Issy-les-Moulineaux, 15 & 29 mars 2002. Il faut toutefois nuancer le propos du D.P. dans la mesure où il s'écoule un an entre la date de demande des brevets, la date de délivrance et encore 6 mois avant la date de publication.
[519] *Cf. art. cit.*, *FF*, n° 491, 4 déc. 1953, p. 5 (& Fig. 1.46., vol. 2).
[520] Publicité *in FF*, n° 498, 22 jan. 1954 ; *Cf.* « Cinépanoramic. Solution française pour l'écran large », *Cinémonde*, n° 1024, 19 mars 1954.
[521] Précisions *in Cours de technique générale cinématographique*, *op. cit.*, p. 298 ; autre référence : publi-reportage *in FF*, n° 491, 4 déc. 1953, pp. 5-8.
[522] N° 491, 4 déc. 1953, pp. 5-8, reproduit en Fig. 1.46., vol. 2.

lentilles sont centrées et débordées sur une autre machine spéciale, et intervient alors l'opération du montage » qui est mécanisé, afin d'améliorer « *la précision nécessaire dans l'orientation des diverses génératrices des lentilles cylindriques* ». Par ailleurs, le texte ajoute que l'adoption d'un brevet a permis de simplifier la construction délicate de ces objectifs, en reportant le réglage du strict parallélisme à observer entre les génératrices des deux faces de chaque lentille, après la phase de construction (et non au moment du montage)[523].

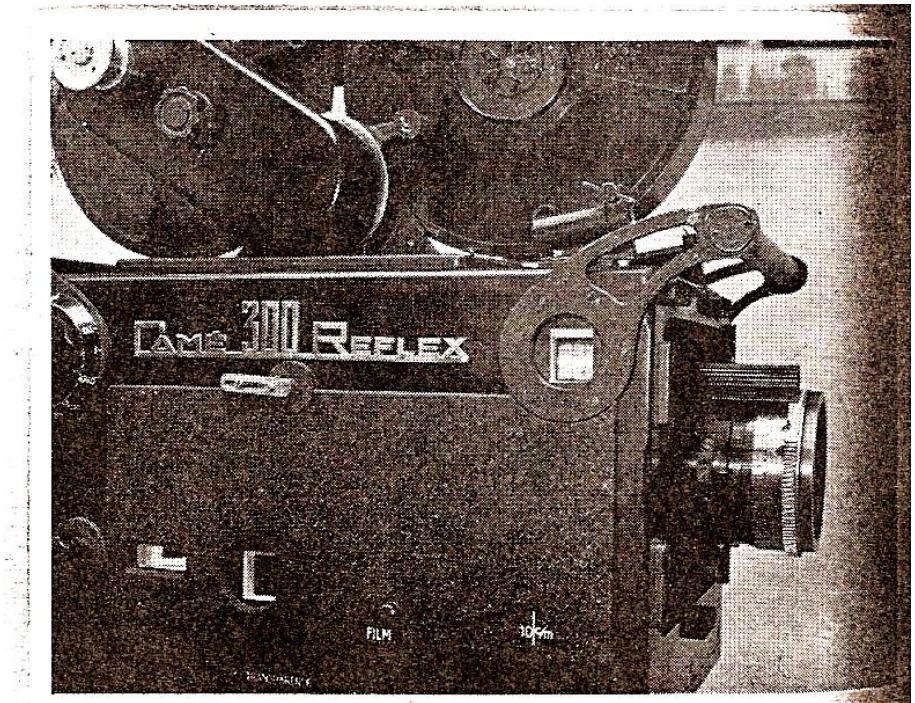
Tout comme son concurrent **Hypergonar**, l'objectif **Anamorphot** est un anamorphoseur additionnel s'attachant physiquement devant l'objectif primaire de la caméra tout en restant optiquement indépendant par rapport à lui, obligeant donc l'opérateur à une double mise au point (une pour le primaire et une autre pour l'anamorphoseur). D'abord adaptable aux caméras françaises Debrie et Caméflex[524] (*cf.* Fig. 1.49.a, page suivante), il devient vite compatible avec les caméras Caméréclair et Mitchell[525]. La première série d'objectifs anamorphoseurs de prise de vue (1953) comprend dix unités dénommées P.V.1 à P.V.10[526]. L'objectif est **additionnel** nécessitant une double mise au point, puis, à partir de novembre 1954[527], on voit apparaître un système de **couplage** par une série de pignons et roues dentés qui permet d'associer primaire et anamorphoseur en une **une seule mise au point** (*cf.* Fig. 1.49.b, page suivante).

[523] « *Un brevet a permis de simplifier considérablement la construction de ces objectifs en autorisant le réglage a posteriori de cette condition de parallélisme.* », *art. cit.*
[524] *FF*, n° 473, 31 juil. 1953, p. 5.
[525] *FF*, n° 491, 4 déc. 1953, p. 8.
[526] *Ibid*. *cf.* les objectifs de la « *série 1954* » *in FF*, n°s 500-501, hiver [début fév.] 1954, p. 109.
[527] *Cf.* publicité Cinépanoramic, *FF*, n°s 540-541, automne [début nov.] 1954, pp. 51-54.

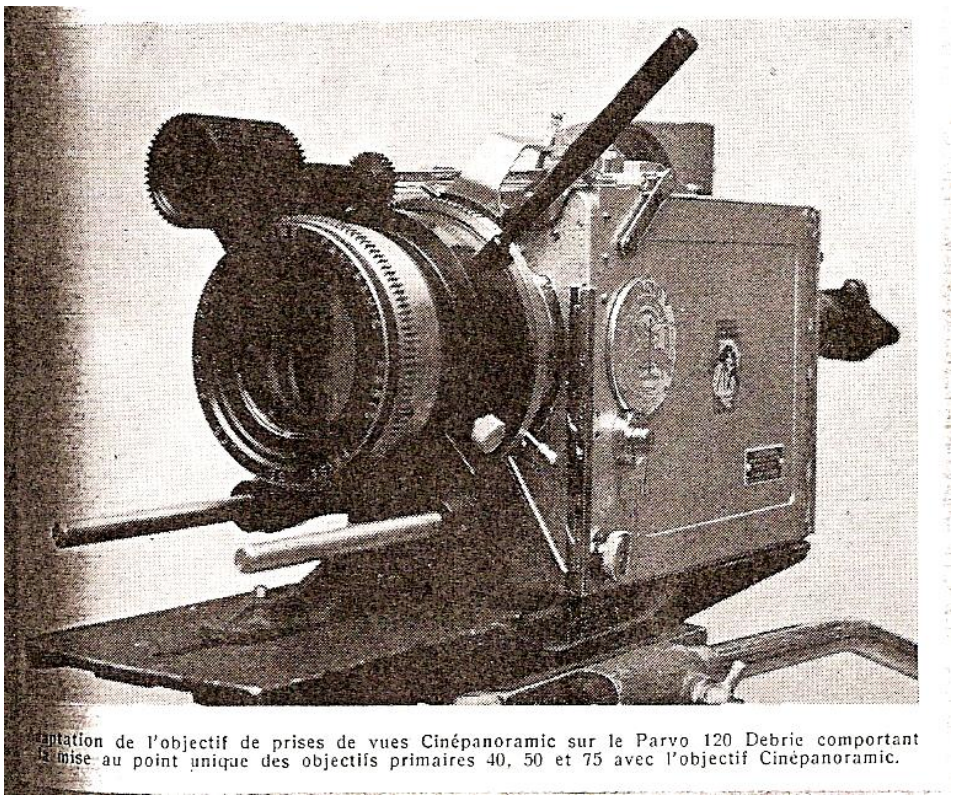
Les premiers objectifs de prise de vues Cinépanoramic (1943-1954) :



<u>Figure 1.49.a : objectif de prise de vue ANAMORPHOT monté sur Caméflex</u>
Source : publicité Cinépanoramic, *Le Film français*, n°s 500-501, hiver 1954, p. 109



Adaptation de l'objectif de prises de vues Cinépanoramic sur le Came 300 Reflex comportant la mise au point unique des objectifs primaires 40, 50 et 75 avec l'objectif Cinépanoramic.



<u>Figure 1.49.b : objectifs Cinépanoramic couplés aux primaires sur Camé 300 Reflex & Parvo 120 Debrie</u>

Source : publicité Cinépanoramic, *Le Film français*, n°s 540-541, automne [début nov.] 1954, pp. 51-54

Films négatif et positif à perforations standard : une surface d'impression réduite mais une plus grande compatibilité que le CinemaScope 2,55:1

A la différence des techniciens américains de la Fox, la volonté des concepteurs du Cinépanoramic est de conserver le matériel existant, en particulier en ce qui concerne les projecteurs qui ne doivent pas exiger la modification des perforations standard par l'adoption d'une copie positive à perforations carrées C.S., comme dans le cas du CinemaScope Fox.

Les seules cotes apportées par la documentation (commerciale) sont lacunaires et correspondent au film positif muni des pistes magnétiques, proposé par la société parisienne Pyral, avec la mention (surprenante) de l'« *ouverture caméra : 22,05* » correspondant également à la largeur de la fenêtre de prise de vue du format standard 1,37:1 à perforations traditionnelles ; la hauteur n'est pas indiquée mais on peut la déduire grossièrement grâce à la mention du rapport de l'image anamorphosée de 1,25:1[528]. On obtient donc la mesure (théorique) pour la fenêtre de prise de vues (largeur x hauteur) : **22,05 x 17,65 mm**.

On s'aperçoit ainsi que, pour conserver les deux rangées de perforations standard (sur le négatif, comme ce sera aussi le cas sur le positif), le format impose une réduction de la fenêtre de prise du vues du négatif CinemaScope 2,55:1 (23,8 x 18,67 mm) qui en vient à se calquer sur la mesure de la largeur du négatif standard 1,37:1 (22,05 x 16,03 mm) ; la hauteur, quant à elle, présente près d'un millimètre de moins par rapport à celle de la fenêtre du CinemaScope. Ainsi, on peut considérer que la fenêtre de prise de vues et, partant, la surface utile se rapprochent plutôt des dimensions du format standard 1.37:1, par comparaison avec la surface d'impression optimisée du CinemaScope pour 4 pistes sonores magnétiques.

Le rapport de projection « 2,50:1 » : la stratégie de différenciation, voire de dissimulation des cotes du clone

Les premiers renseignements techniques fournis par les articles commerciaux du *Film français* (été 1953) présentent clairement une variation de rapport entre les deux procédés concurrents : au rapport de projection **2,55:1** du **CinemaScope** répond le **rapport 2,50:1** qui ne semble caractériser que le seul **Cinépanoramic**[529]. Les films négatif et positif présentent l'aspect d'un cadre anamorphosé de rapport 1,25:1 (au lieu de 1,275:1 pour le CinemaScope) bordé de perforations traditionnelles non carrées[530]. Mais il semble probable que ce rapport insolite de 2,50:1 [après désanamorphose au taux de 2 de l'image de rapport 1,25:1] constitue une modification des cotes rendue nécessaire par le dépôt des brevets, afin

---

[528] Cotes du positif sur le schéma *in FF*, n° 470, 10 juil. 1953, p. 5, reproduit en Fig. 1.45., vol. 2 & Fig. 1.50., *infra*).

[529] *FF*, n° 468, 26 juin 1953, pp. 36, 43 ; *FF*, n° 469, 3 juil. 1953, p. 6 ; *FF*, n° 473, 31 mai 1953, p. 5 ; *FF*, n°s 474-475, 21 août 53, p. 56.

[530] Seul un accès aux négatifs en Cinépanoramic permettrait de déterminer si l'inscription de l'image entre les perforations standard ménage la **zone pour la piste sonore optique** (avec décalage entre l'axe central vertical du film et l'axe de l'image, comme c'est le cas pour les formats standard 1,37:1 et panoramique) ou non (cas du 1,33:1 muet et du CinemaScope 2,55:1). La reproduction de 2 photogrammes **positifs** (1 gros plan d'un visage de femme et 1 vue de l'Arc de Triomphe) dans le publi-reportage de déc. 1953 (*art. cit.*, p. 5 *cf.* Fig. 1.46., vol. 2) montrent clairement l'inscription d'une image anamorphosée, traditionnellement décalée (ménageant l'espace pour la piste sonore) sur un film aux perforations standard.

d'éviter d'être accusé de plagiat ou de copie pure et simple des brevets de la Fox. En effet, à la différence des brevets de Chrétien pour l'objectif Hypergonar, déjà tombés dans le domaine public (mais qui ne concernent pas l'intégration des formules sonores magnétiques au film anamorphosé), la formule des ingénieurs de la 20th Century-Fox est récente. Il pourrait également s'agir d'une stratégie purement publicitaire visant à se distinguer de son concurrent.

Néanmoins, il semble bien que ce rapport 2,50:1 caractérisant le **Cinépanoramic** soit bien vite abandonné, sans qu'on sache s'il s'agit d'une réelle modification technique ou d'une simple stratégie visant la compatibilité avec le CinemaScope. Il est vrai qu'une variation de rapport dans la surface d'impression n'affecte que le calage des objectifs, lors des réglages préliminaires de la caméra. En effet, six mois plus tard, à partir de décembre 1953, c'est-à-dire au moment de la commercialisation des objectifs, les encarts publicitaires du Cinépanoramic dans *Le Film français* ne mentionnent plus que le seul **rapport 2,55:1**, faisant écho à l'expression employée à l'époque par cet hebdomadaire pour désigner les techniques nouvelles : le « *standard large international 2,55 x 1* ».

Un article américain contemporain paru dans *The Film Daily* du 30 septembre 1955 uniformisera les caractéristiques du Cinépanoramic sur la formule du CinemaScope à 4 pistes magnétiques sans se soucier apparemment du problème des perforations[531].

Film positif et pistes sonores magnétiques : un projet de la société Pyral visant la compatibilité

La formule française du « scope magnétique » reproduit le son stéréophonique suivant une disposition des pistes magnétiques mise au point par la société parisienne **Pyral**[532]. Tout comme le CinemaScope 2,55:1, 3 microphones à la prise de vues sont répartis dans la largeur du champ et vont correspondre à 3 pistes magnétiques sur le positif alimentant les canaux droite, centre et gauche des haut-parleurs de scène.

A la différence de son concurrent, le procédé français présente deux grands avantages :

1) il ne modifie pas les dimensions des **perforations K.S.** du positif ; en revanche, la largeur des pistes est légèrement diminuée (**1,3 mm** au lieu de 1,6 mm)
2) il propose deux formules de copies positives devançant déjà les problèmes de compatibilité du scope à pistes magnétiques avec le matériel optique existant[533] :
    - **1 copie à 4 pistes magnétiques de 1,3 mm** (pas de piste réduite pour les effets d'ambiance apparemment non envisagés par le dispositif français, mais une piste de contrôle de même largeur[534]) ; 2 pistes sont déposées sur les manchettes du film et les 2 autres, situées à l'intérieur des perforations, n'empiètent pas sur l'image. Par rapport à la disposition du CinemaScope, la fenêtre de l'image se voit réduite d'environ 1 mm en largeur ; la hauteur n'est pas précisée. Un article italien contemporain, tiré de l'*Enciclopedia dello spettacolo*,

[531] Reproduit partiellement *in FF*, n°s 597-598, automne 1955, p. 67.
[532] Pellicule et enduit magnétiques réalisés par la société **Pyral** : 2, rue Béranger, Paris 3ème.
[533] *Cf.* schéma *in FF*, n° 470, 10 juil. 1953, p. 5 & Fig. 1.50., *infra* (= Fig. 1.45., vol. 2).
[534] Une source italienne contemporaine précise que cette piste peut être réservée, dans le cas d'une stéréophonie de scène à 3 canaux, à l'enregistrement parallèle du son standard *in Enciclopedia dello spettacolo*, vol. III, Casa editrice Sadea, 1954, réimpr. Rome, UNEDI, 1975, p. 854

précise que, dans cette disposition, le photogramme conserve les proportions standard (à savoir approximativement 22,05 x 17,65 mm, de même qu'il conserve les perforations standard) et voit son axe optique déplacé de 1,4 mm par rapport au film standard pour se retrouver exactement au centre du film 35 mm[535]. L'article précise en outre que, dans un souci évident de compatibilité avec les installations en CinemaScope 2,55:1, les copies Cinépanoramic à 4 pistes magnétiques peuvent se présenter sous le même modèle que son concurrent[536].

- **1 copie mixte à 3 pistes magnétiques de 1,3 mm de large et 1 piste optique de demi-largeur** ; la disposition des pistes est différente de la formule précédente et regroupe, à l'intérieur des perforations, du même côté de l'image, 1 piste magnétique qui recouvre de moitié la piste optique standard ; on voit déjà se profiler dans ce procédé les futures copies « **magoptic** » à 1 piste optique monophonique de demi-largeur et à 3 ou 4 pistes magnétiques stéréophoniques. Mais contrairement aux copies « magoptic » du CinemaScope-Fox, les perforations sont standard (K.S.) et l'axe du film et de l'image présentent un décalage de 1,4 mm.

Ces dispositions des copies magnétiques Pyral, publicisées dans les 2 documents cités, ne semblent constituer que des effets d'annonce de la société DIC, au moment du succès du CinemaScope, et ne sont, selon l'opinion de Michel Baptiste, que des projets avortés[537].

On trouve également une **variante à « *une seule piste magnétique sur bande Pyral* »**, lors de la seconde projection de démonstration du procédé le 29 janvier 1954 au Marignan Pathé[538], à l'image de la copie CinemaScope à 1 piste magnétique utilisée un temps aux USA.

Quoi qu'il en soit, le choix opéré par les concepteurs français est clairement celui de la **compatibilité** avec les perforations et le son optique standard des installations courantes, celui du **pragmatisme**. La Fox en effet a sûrement mésestimé la résistance des exploitants à modifier leur matériel de projection et en paiera le prix en Europe. En effet, les premières protestations des exploitants (anglais) s'élèvent dès février 1954[539] et aboutiront à l'adoption quasi-générale du scope à 1 piste optique standard. Inversement, le procédé français néglige la dimension d'englobement sonore du CinemaScope en n'envisageant apparemment pas de piste dédiée aux effets d'ambiance.

Par ailleurs, on peut se demander si la réduction des pistes magnétiques à 1,3 mm ne tend pas à affecter la qualité de la reproduction du son magnétique en augmentant le bruit de fond.

---

535 « *Il fotogramma, che resta sempre del formato standard, viene a trovarsi così al centro del film, spostato cioè di mm 1,4 rispetto alla posizione che occupa nella normale pellicola sonora classica* », *ibid.*

536 L'article ne soucie pas du problème de la modification du rapport de projection de 2,50:1 à 2,55:1 ; il contourne la difficulté en déclarant que les deux procédés emploient un écran de proportions « 2,5:1 » ! *ibid.* Il est vrai que cette modification du rapport de projection est plutôt théorique et que le projectionniste peut réduire le champ projeté en largeur, soit par la modification du cache de la fenêtre de projection, soit par le déplacement des rideaux de scène ; enfin, concrètement, le spectateur ne doit pas percevoir de différence entre les 2 rapports voisins.

537 « *Je pense que la formule française était un projet (J. Vivié et Pyral)* […] *Seule la solution américaine à 4 pistes et petites perforations a été réellement commercialisée* » *in* entretien par l'auteur, Paris, 21 jan. 2005.

538 *FF*, n° 500-501, hiver 1954, p. 111.

539 *FF*, n° 503, 19 fév. 1954, p. 5.

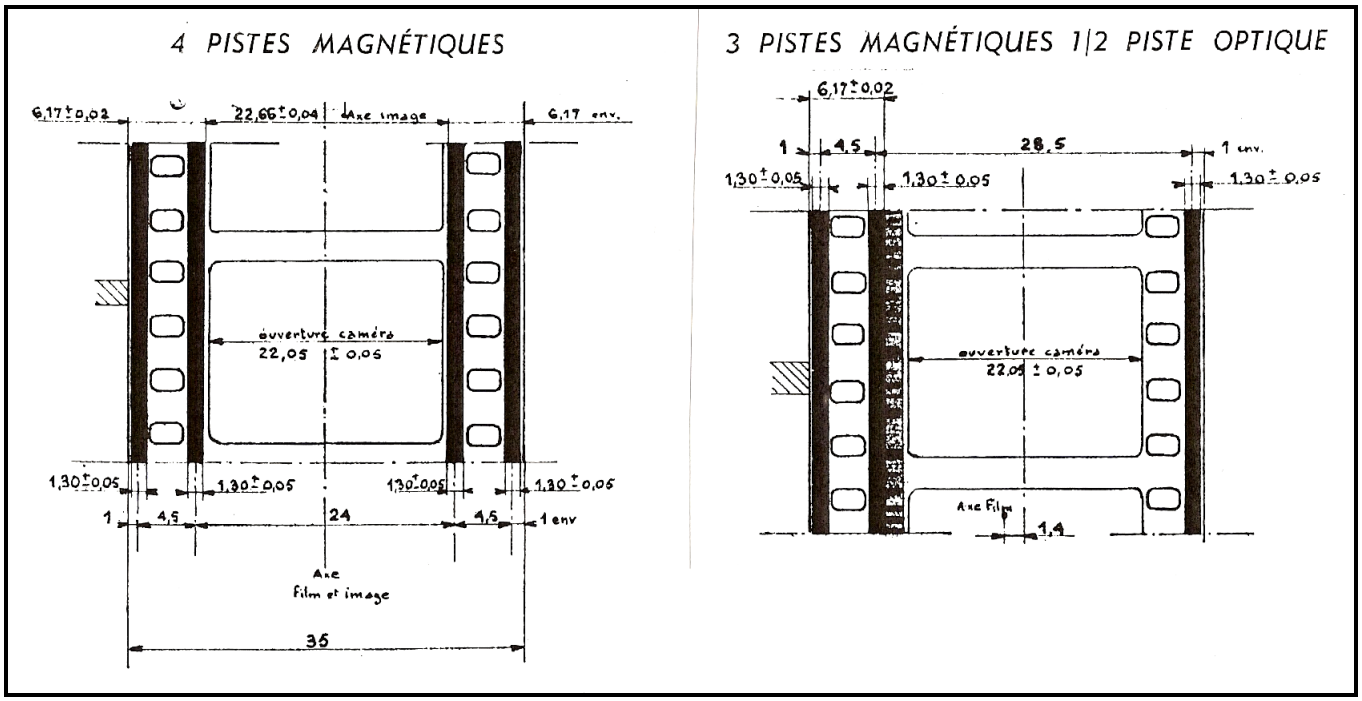


Figure 1.50. : cotes des positifs standard à 4 pistes magnétiques & mixte (magoptic) du procédé Cinépanoramic, réalisés par la société Pyral

Source : « Le Procédé français CINEPANORAMIC à objectifs Anamorphot »,
Le Film français, n° 470, 10 juil. 1953, p. 5

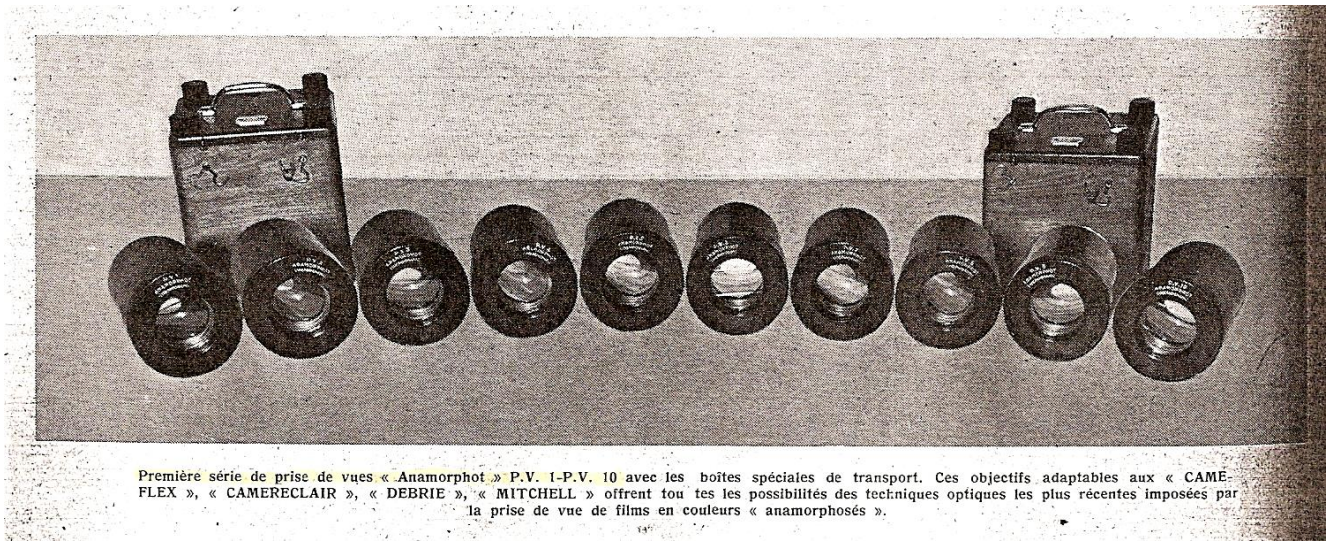

Première série de prise de vues « Anamorphot » P.V. 1-P.V. 10 avec les boîtes spéciales de transport. Ces objectifs adaptables aux « CAMEFLEX », « CAMERECLAIR », « DEBRIE », « MITCHELL » offrent tou tes les possibilités des techniques optiques les plus récentes imposées par la prise de vue de films en couleurs « anamorphosés ».

Figure 1.51. : première série d'objectifs de prise de vues Cinépanoramic dénommée PV.1 à PV.10 (décembre 1953)

Source : *Le Film français*, n° 491, 4 déc. 1953, p. 8

Projection : compatibilité et brillance accrue

Ainsi, les sources documentaires insistent sur la modification réduite apportée au matériel de projection par la formule du Cinépanoramic ; elle semble en effet moins conséquente que celle engendrée par l'installation du CinemaScope traitée *supra*, en évitant le changement des tambours de déroulement des projecteurs, puisque les perforations restent standard.

De même, la première série d'anamorphoseurs de projection Cinépanoramic comprend dix unités dénommées PR.1-PR.10, adaptables à « *tout procédé similaire* »[540].

Conception française d'un écran métallisé

Le « package » du Cinépanoramic prévoit, outre la stéréophonie magnétique suivant le procédé Pyral, l'utilisation d'un écran spécifique fabriqué par la société **Cinépanoramic-DIC** elle-même et désigné sous le nom de « ***Panlight*** »[541].

Comme l'exigent les conditions de projection sur de nouveaux écrans à la surface accrue[542], l'écran Panlight doit accroître la brillance grâce à une composition « *révolutionnaire* », caractérisée par « *une infinité de petits systèmes optiques accolés, plaquettes de matière plastique aluminisées sous vide et rendues transonores par perforations multiples invisibles à la projection* »[543]. Cette conception lui permet d'obtenir une brillance (dans l'axe) de 360 % supérieure à la normale, selon les tests effectués par la CST et utilisés comme argument publicitaire[544]. La société Cinépanoramic conclut (de façon utopique) que cet écran « *permettra donc d'éviter toute augmentation ou modification de puissance lumineuse en cabine* »[545].

Finalement, l'écran Panlight relève de la catégorie des écrans métallisés, comme le « ***Miracle Mirror Screen*** » du « package » du CinemaScope.

Aucune mention n'est faite en ce qui concerne la courbure de l'écran et, contrairement aux exigences de la 20th Century-Fox, la DIC ne donne en général que peu de recommandations en laissant toute latitude à l'exploitant : c'est d'ailleurs le principal argument commercial des petits fabricants français : jouer la carte de la proximité avec les exploitants (en matière de compatibilité avec le matériel existant ou, plus exactement, de limitation des frais de transformation des équipements), en réaction contre la politique monopoliste de la société américaine.

Finalement, le « package » conçu par la société Cinépanoramic-DIC et réellement commercialisé en France se limite tout au plus à la fabrication d'objectifs anamorphiques (de prise de vues et de projection) et d'un écran métallisé ; dès lors, on peut difficilement parler de « package », puisque la

---

[540] *FF*, n° 491, 4 déc. 1953, p. 8.
[541] Autrement dit « toute la lumière » ; *cf. FF*, n° 470, 10 juil. 1953, p. 5 (= Fig. 1.45., vol. 2) ; *FF*, n° 473, 31 juil. 1953, p. 5 ; *FF*, n°s 474-475, 21 août 1953, p. 56 ; *Enciclopedia dello spettacolo, op. cit.*, p. 854.
[542] Un article vante la réussite de l'installation de l'écran panoramique 1,75:1 **Panlight** dans une salle MGM de Londres *in FF*, n° 470, 10 juil. 1953, p. 5.
[543] *FF*, n° 470, p. 5 et *FF*, n°s 474-475, 21 août 1953, p. 56.
[544] *Cf. FF*, n° 470 ; *FF*, n° 473.
[545] *FF*, n° 473, 31 juil. 1953, p. 5.

flexibilité nécessaire du matériel conçu par la DIC afin de conquérir le marché français, l'oblige à suivre la position attentiste des exploitants. Ainsi contribue-t-elle, avec eux, à l'abandon progressif de la conception englobante du « package » (anamorphose de l'image + écran large + son stéréophonique) au profit de la formule économique du scope à 1 piste optique monophonique (qui limite les frais d'équipement au seul objectif anamorphique et à l'écran élargi, non nécessairement courbe)

Ainsi, le « package » anamorphique à la française de Cinépanoramic n'a, à notre connaissance, pas connu d'installations effectives. Les autres fabricants français qui apparaissent dès 1954 ne chercheront même plus à imiter la stratégie du produit élaboré de la Fox.

Diffusion du Cinépanoramic : les difficiles débuts du premier clone français

La diffusion du procédé français, qui se limite finalement à la location et/ou à la vente d'optiques anamorphiques de prise de vues et de projection, a du mal à s'imposer face à la concurrence féroce du **CinemaScope** soutenu par la STOP et la Fox. Nous reviendrons, dans notre seconde partie, sur les balbutiements de la production française au format large dans les années 1954-1955 ne profitant pas véritablement au Cinépanoramic[546] qui tente de **conquérir d'autres segments du marché**, en particulier **l'exploitation, l'exportation et la production documentaire**.

Malgré une importante médiatisation relayée par *Le Film français*, les exploitants préfèrent sans équivoque le dispositif du CinemaScope : en février 1954, sur 57 salles équipées en 2,55:1, une seule s'équipe en Cinépanoramic[547]. Le pourcentage des salles équipées par le procédé restera dérisoire ; il devra souvent se contenter de quelques salles prestigieuses ou des salles de travail des établissements professionnels[548]. Ainsi, Cinépanoramic tente de s'associer à des événements d'ordre commercial, comme la projection exclusive de *Knights of the Round Table / Les Chevaliers de la Table Ronde* (tourné en CinemaScope, Eastmancolor, son Perspecta) au Marignan de Paris, à partir du 24 décembre 1954.

Des activités diversifiées : exportation (sous d'autres noms de marque) et production de documentaires

Dès le lancement de son procédé, la société Cinépanoramic-DIC, consciente du monopole du CinemaScope dans l'exploitation et la production françaises, mise donc sur la diversification de son champ d'application et l'exportation vers les marchés étrangers.

Cinépanoramic et l'Italie

Ainsi, dès l'été 1954, après des premières démonstrations à destination des professionnels belges et espagnols, Cinépanoramic fait une présentation remarquée de son procédé au Capitol de Rome, le 15 juillet 1954, sous les auspices de l'ANICA (association des industries techniques du film) et de l'AGIS

[546] *Cf.* 2nde partie, 2.1.2 & 2.1.3.
[547] Le Normandie de Caen (écran de 10 m de base, projecteur « Radion » *cf.* photographie *FF*, nos 500-501, hiver 1954, p. 112 & Fig. 1.52., vol. 2).
[548] Sont ainsi équipées en **Cinépanoramic**, à l'hiver 1955 : le Gaumont-Palace (Paris), les salles de province du circuit Gaumont, le Palais-Rochechouart (Paris), le Berthier (Paris), la salle du CNC, le Palais des Festivals (Cannes), la salle de projection privée de la MGM (Paris), les studios de doublage de la MGM à Paris et à l'étranger, la salle de projection privée de Warner Bros. (Paris), le studio de Billancourt, l'auditorium du poste parisien, l'auditorium Eclair *cf. FF*, nos 540-541, automne 1954, p. 11 ; *FF*, nos 556-557, hiver 1955, pp. 10-11.

(association italienne des exploitants)[549]. A cette époque, en effet, les maisons de productions américaines pressent les exploitants italiens de s'équiper en standard large international 2,55:1, afin de pouvoir projeter leurs nouveaux films. Très rapidement, un accord est signé entre Cinépanoramic et la **société italienne Reportfilm de Rome**[550] qui met en chantier 5 projets de longs métrages et 32 courts métrages et documentaires[551]. Puis le 5 novembre 1954 a lieu au Capitol de Rome la première projection du « ***Premier ciné-journal du monde sur écran large*** » : il s'agit du n° 1165 des actualités italiennes INCOM, réalisé en « *IncomScope* » avec les objectifs Cinépanoramic, en Ferraniacolor et son Perspecta. Le ciné-journal avait sélectionné 4 sujets d'actualité susceptibles d'illustrer au mieux les potentialités du procédé large en montrant « *une représentation vive et palpitante de la réalité* »[552]. Ces actualités spectaculaires sont reprises le soir-même dans 10 salles de Rome et 12 salles de Milan équipées en scope. A l'issue de cette démonstration, on parle de l'élaboration d'un « *pool international d'actualités en Cinépanoramic* »[553] ; en réalité, le projet va se développer, en Italie, sous la forme de quelques éditions d'actualités au format large et en couleurs à raison d'un numéro par mois. Dès lors, la production italienne en Cinépanoramic s'accroît intensivement pour atteindre, en mars 1956 (au moment de la conversion au **Franscope**) un bilan confortable, plus important encore que la production française ; il comprend :

- 18 longs métrages (fictifs et documentaires)[554]
- 204 courts métrages[555]

---

[549] *Cf. FF*, n° 526, 23 juil. 1954, pp. 4-5.

[550] Adresse : Via Francesco Crispi, 36 Rome ; responsable : M. Schuller ; le loueur romain diffusait d'autres systèmes anamorphiques comme l'**Ultrascope** (*Cf.* publicité *in A.I.C. Bollettino tecnico*, n° 8, oct. 1956).

[551] (dont *Elégies Romaines* d'Antonio Petrucci déjà projeté au Festival de Venise 1954, en avant-programme de *L'Or des pharaons*) ; ces documentaires sont produits par les sociétés Documento Film, Aprilia Film, Sedi Film, Centro Latino Cinematografica, Istituto Luce (*cf. FF*, n°s 540-541, automne 1954, pp. 51-54).

[552] Il s'agissait de : *La più grande diga d'Italia* (construction d'une digue gigantesque en Italie du nord), *Un giorno a Ciampino* (le départ de l'aérodrome de Ciampino des vedettes italiennes pour La Semaine du Film à Londres), *La partita del « colore »* (un match de football au stade olympique de Rome) et *Viva Trieste italiana* (l'entrée des troupes italiennes à Trieste).

[553] *Cf. FF*, n° 542, 12 novembre 1954, pp. 3-5.

[554] *Giove in Doppiopetto* (1954 **Cinescope**, Ferraniacolor, son stéréo) de Daniele Danza (production Film Costellazione), *Il Mantello rosso / Le Manteau rouge* ou *Les Révoltés* de Giuseppe Maria Scotese (1954 **Supercinescope**, Ferraniacolor, stéréo ; coproduction I/F Trio Film, Franca Film (Rome) / Centra Cinéma (Paris), sortie à Paris le 6 juil. 1956), *Isole del Paradiso* (?), *Il Falco d'oro / Le Faucon d'or* ou *La Vengeance du Faucon d'or* (1955 **Cinépanoramic**, EC) de Carlo Ludovico Bragaglia avec Massimo Serato (d'après Tirso de Molina ; production Ottavio Poggi), *Addio sogni di gloria / L'Affaire Mirella* de Giuseppe Vari avec Irene Galter (1955 **« Cinemascope »**, Ferraniacolor ; production Cid / Universo Film), *Il suo più grande amore* (1955) d'Antonio Leonviola avec Nuri Neva Sangro (production Glomer Film), *Fiesta brava* (1955) de Vittorio Cottafavi (film sur les courses de taureaux resté inachevé, selon le réalisateur *in* Michel Mourlet & Paul Agde, « Entretien avec Vittorio Cottafavi » *in Présence du Cinéma*, n° 9, déc. 1961, p. 15), *I Girovaghi* (1956) d'Hugo Fregonese avec Peter Ustinov (production Villani-Rossini), *Guardia, guardia scelta, brigadiere e maresciallo* (1956) de Mauro Bolognini avec Alberto Sordi, Gino Cervi (production Enic Imperial film), *Lo Spadaccino misterioso* (1956 **« Cinemascope »**, Ferraniacolor) de Sergio Grieco avec Frank Latimore (production Ottavio Poggi), *Le Diciottenni / Les 18 ans (Jeunes filles de 18 ans)* de Mario Mattoli avec Virna Lisi (1955 présenté en **Superfilmscope** et Eastmancolor sur la publicité *in FF*, n° 633, 13 juil. 1956, p. 17 ; production Gamma Films / Carlo Ponti (?), *Tormento d'amore* (1957 **Cinepanscope**) de Leonardo Bercovici & Claudio Gora avec Viviane Romance (coproduction I/E Romana Film / Produzione D.S. Union Film), *I Vagabondi delle stelle* (1956) de Nino Stresa avec Massimo Girotti (production M.A.U.S.E.R.), *L'Assiro* (?), *I Figli del Sole* (?), *La Strada dei bandeirantes* (?), *Giovanni dalle bande nere / Le Chevalier de la violence* (1956 **Cinepanoramic** ou **Supercinescope** Ferraniacolor) de Sergio Grieco avec Vittorio Gassman (production Ottavio Poggi), *Oa mon* (?) ; et 6 en projet : *Questa nostra vita* (?), *La Canzone dell'Etna* (?), *Il Segreto dei crociati* (?), *Africa* (?), *Fuoco di Spagna* (?), *L'Ultimo paradiso / Le Paradis des hommes* (1956) de Folco Quilici (Ferraniacolor ; coproduction I/F Lux (Paris) / Paneuropa (Rome) sortie à Paris le 5 fév. 1958) documentaire romancé, primé au Festival de Berlin 1957, il sera finalement tourné (ou présenté) en **Ultrascope**.

- les actualités INCOM (*IncomScope*) en Ferraniacolor et son Perspecta.

Une étude statistique d'août 1955 estimait à 50 % la part du procédé Cinépanoramic sur le total du métrage tourné en format large en Italie à cette époque[556]. D'ailleurs, les hésitations concernant la mention du format dans des documents promotionnels français et italiens permettent de conclure que les **objectifs Cinépanoramic ont été utilisés en Italie sous d'autres noms de marque** déposés par le loueur **Reportfilm s.r.l.**, représentant de Cinépanoramic-DIC à Rome : il s'agit en particulier des dénominations :

- **Cinescope** (déposée par Reportfilm le 29 décembre 1954)[557]
- **CinepanoramicScope** (déposée par Reportfilm, 29 décembre 1954)[558]
- **Supercinescope** (déposée par Reportfilm, 14 mars 1955)[559]
- **(Super)filmscope** (déposée par Reportfilm, 17 juin 1955)[560]
- **Cinepanscope** (déposée par Reportfilm, 20 mars 1956)[561].

Par ailleurs, le loueur Reportfilm a déposé d'autres noms de marque (sans que l'on sache s'ils s'appliquent aux objectifs Cinépanoramic), comme **PanoramaScope** (déposé le 29 décembre 1954), **Olympiascope** (24 octobre 1955), **Italcinescope** (30 janvier 1957) et **Italscope** (6 juillet 1957), ainsi que les noms de marque des objectifs allemands qu'ils ont distribués : **Arriscope** (nom déposé en Italie le 24 août 1955) et **Ultrascope** (24 octobre 1955).

Cinépanoramic en Europe

En juin 1955, la firme française signe des accords avec la maison de production **Bavaria Filmkunst** de Munich qui possède les plus grands studios européens : cette société choisit Cinépanoramic pour sa production de longs métrages en scope et doit contribuer à installer le procédé dans les autres studios allemands[562]. Mais cette collaboration n'apportera que peu de fruits : deux longs métrages sont prévus : un film de Luis Trenker et un film intitulé *October Fest* (?).

Il en est de même en Espagne, où le **distributeur exclusif** de Cinépanoramic est le producteur **Benito Perojo**[563]. Des quatre projets mis en chantier (*Gil Blas / Le Chanteur de Mexico / La Mégère*

---

[555] Parmi lesquels : *Elégies romaines* (1954) d'Antonio Petrucci (Festival de Venise 1954), *Isola di fuoco / Ile de feu* (Prix International, Festival de Cannes 1955), *Couleurs du Sud* (Festival de Berlin 1955), *Temps de menuet* (Festival de Berlin 1955), *C'est arrivé à Tigullio* (1955) de Bruno Beneck, *Vol à voile*.
[556] *FF*, n° 585, 2 sept. 1955 p. 7.
[557] Sous le n° 123.349 *in Bollettino dei brevetti per invenzioni, modelli e marchi. Parte III – Marchi d'impresa*, fascicolo 5, maggio 1955, Roma, Istituto poligrafo dello stato. La marque est utilisée sur *Giove in Doppiopetto* (1954) ; ces références nous ont été fournies par notre collègue **Federico Vitella** de l'Università degli studi di Firenze (Florence, Italie).
[558] N° 123.443, *Bollettino dei brevetti, op. cit.*, fascicolo 5, maggio 1955 ; apparemment non usité.
[559] N° 124.824, *Bollettino dei brevetti, op. cit.*, fascicolo 8, agosto 1955 ; utilisé sur *Il Mantello Rosso* (1954).
[560] N° 127.531, *Bollettino dei brevetti, op. cit.*, fascicolo 4, aprile 1956 ; utilisé pour *Le Diciottenni* (1955).
[561] N° 130.475, *Bollettino dei brevetti, op. cit.*, fascicolo 12, dicembre 1956 ; utilisé pour *Tormento d'amore* (1956).
[562] *FF*, n° 576, 24 juin 1955, p. 11 ; puis, en 1967, le représentant allemand sera : Sachtler & Wolf, Herzogstrasse 97-8, Munich 13 *in TC*, n° 285, mai 1967, p. 36.
[563] Adresse : Producciones Benito Perojo : Barquilla 10, Madrid.

apprivoisée / Les Amours de Goya), un seul arrivera à son terme mais en **CinemaScope** : *Le Chanteur de Mexico* de Richard Pottier avec Luis Mariano et Bourvil, sorti à Paris en décembre 1956[564].

Au Royaume-Uni, **Rank Organisation** envisage un temps d'adopter Cinépanoramic pour sa production en large, avant de lui préférer la **VistaVision** de la Paramount. C'est **Pathé Equipment ltd**[565] qui représente la société française à partir de novembre 1955 ; elle rebaptise le procédé **CameraScope** (en novembre 1956) et projette de réaliser 7 productions[566].

Cinépanoramic et Republic Pictures : le « Naturama »

Mais c'est l'adoption du procédé Cinépanoramic par le studio américain **Republic Pictures**, en **septembre 1955**, qui constitue certainement le sommet du développement de la société en même temps que son meilleur « coup médiatique ». Plusieurs longs métrages sont prévus en Cinépanoramic ou sous le **nouveau nom** que lui donne le studio à partir de mars 1956 : **Naturama**[567]. Republic Pictures réalisera, au total, 22 films en Naturama de 1955 à 1959. Ainsi, même la plus petite des *Major Companies* américaines peut échapper au monopole imposé par le CinemaScope de la Fox, en s'octroyant (à prix modéré) les droits d'utilisation des objectifs anamorphiques français[568].

Activités diversifiées en France : relance du Cinépanoramic

En France, au début de février 1955, **Eclair-Journal** projette à Paris (aux Rex, Miramar, Mistral, Monte-Carlo) et à Versailles le premier numéro des actualités françaises au format anamorphique : une édition exclusivement sportive filmée en Cinépanoramic et Eastmancolor présentant le Rallye automobile de Monte-Carlo, le match de rugby France-Irlande disputé à Dublin, le match Armée anglaise contre Armée française datant de la veille (*cf.* Fig. 1.54., *infra*). La même semaine, **Gaumont-Actualités** présente les inondations de la Garonne filmées « *par procédé large* »[569]. Finalement, trois grands

---

[564] En ce qui concerne les autres réalisations : *La Mégère apprivoisée / La Fierecilla domada* (1955) d'Antonio Roman avec Carmen Sevilla (couleur ; coproduction E/F Mondial Films, sortie à Nice le 21 nov. 1956) ne sera pas tourné en scope ; de même pour *Les Aventures de Gil Blas de santillane* (1955) de René Jolivet avec Georges Marchal (Agfacolor ; coproduction F/E Vascos Films / Benito Perojo, sortie à Paris 6 avr. 1955).

[565] Adresse : 50 Beak Street, Londres ; puis en 1967, la société sera représentée en Grande-Bretagne par : Cintron, Bernard G. Rawson, 27 parkway, Crowthorne (Berkshire) *cf.* publicité *in TC*, n° 285, mai 1967, p. 36.

[566] *You Lucky People* (1955) de Maurice Elvey (NB ; prod. Advance), *Tread softly Stranger / Le Coup de Minuit* (1958) de Gordon Parry (NB ; non filmé en scope ; prod. Alderdale), *It's a Great Life* (?), *Mohawk* (?), *Stars in your Eyes* (1956) de Maurice Elvey (Eastmancolor ; prod. Grand Alliance), *Fun at St. Fanny's* (1955) de Maurice Elvey (NB ; prod. Grand Alliance), *La Famille royale à Balmoral Castle* (documentaire ?).

[567] *The Maverick Queen / La Horde sauvage* (1955, Trucolor, de Joe Kane avec Barbara Stanwick, D.P. Jack Marta ; certaines bobines du film sont projetées en avant-première française au Marignan de Paris le 28 mars 1956, lors d'une démonstration du procédé Franscope ex-Cinépanoramic), *Lisbon / Lisbonne* (1956, Trucolor, de Ray Milland avec Claude Rains, Maureen O'Hara, D.P. Jack Marta) ; annoncés en Naturama, par la société Cinépanoramic, les films suivants ne seront apparemment pas réalisés au format scope : *Stranger at my door / L'Inconnu du ranch* (1956, NB) de William Witney, *Flame of the Islands / La Femme du hasard* (1955, Trucolor) d'Edward Ludwig, *Magic Fire / Feu magique* (1954, Trucolor) de William Dieterle, *Come next Spring* (1955, Trucolor) de R. G. Springsteen.

[568] Adresse américaine : Republic Pictures, Inc. 4024 Radford ave., North Hollywood. *Cf.* articles *in FF*, n° 585, 2 sept. 1955, p. 7 ; *FF*, n° 586, 9 sept. 1956, couverture ; *FF*, n° 592, 21 oct. 1955, p. 8 ; *FF*, n°s 597-598, automne 1955, p. 71 (reproduit en Fig. 1.53., vol. 2) & *FF*, n° 599, 2 déc. 1955, pp. 12-13. Cinépanoramic sera aussi présente en **URSS**, représentée par Stankoimport (Moscou) et en **Argentine** : la marque **Alexscope** associe, pour Mario Raimondo Souto (*op. cit.*, p. 355), des primaires Bausch & Lomb à l'anamorphoseur **Cinépanoramic** ; ils sont mécaniquement couplés et adaptés aux deux rapports 2,55:1 et 2,35:1 ; la marque est vraisemblablement déposée par le loueur Alex Film Laboratories de Buenos Aires (*id.*, p. 387).

[569] *FF*, n° 554, 4 fév. 1955, pp. 3-4.

journaux d'actualités français vont présenter des éditions mensuelles en Cinépanoramic et en couleurs : **Les Actualités françaises**, **Eclair-Journal** (sous le titre *Actuascope*) et **Pathé-Journal**. Dans le domaine du reportage d'événements prestigieux, Cinépanoramic filme, plusieurs années de suite, **Les Victoires du Cinéma français**[570]. De même, Pathé-Journal et Les Actualités françaises présentent le 28 octobre 1955 un reportage en Cinépanoramic et Eastmancolor du match de football France-URSS du 23 à Moscou intitulé *Panorama* qui obtient un petit succès[571].

D'autre part, après l'échec commercial de *L'Or des pharaons*, Cinépanoramic se tourne vers le film documentaire en produisant un long métrage intitulé ***Les Trésors de la mer rouge***, réalisé en Cinépanoramic Eastmancolor et son Perspecta par le directeur de la photographie Michel Rocca et présenté au Festival de Cannes 1955, parallèlement au documentaire italien en CinemaScope *Continente perduto / Continent perdu*. Le documentaire français, qui suit l'expédition Jonas organisée par le Club Méditerrannée en 1955, est une présentation de divers lieux d'Israël et du Proche-Orient : Israël moderne (Haïffa, Tel-Aviv), les lieux saints (Nazareth, Tibériade, Sodome), la mer morte, le désert ainsi que la faune et la flore sous-marines de la mer rouge. Réalisé en 2 versions (1 intégrale de 1600m et 1 réduite), ce documentaire (présenté comme une production israëlienne, en réalité produite par la société DIC-Cinépanoramic) constitue un condensé de prouesses techniques : outre le procédé Cinépanoramic, le tournage (à partir de janvier 1955) a fait appel à la caméra **Aquaflex** (brevet Coutant-Mathot), au préobjectif sous-marin A. Ivanoff, aux torpilles électroniques Rebikoff pour l'éclairage sous-marin. Mais c'est *Continent perdu* qui recevra le Prix spécial du Jury, Cinépanoramic devant se contenter du Prix International pour le meilleur documentaire sur écran large récompensant le court métrage italien *Ile de Feu*. En outre, *Le Trésor de la mer rouge* ne sortira apparemment pas en salles, à la différence de *Continent perdu* auquel le public français fera un succès : décidément, les débuts de Cinépanoramic ne constituent nullement des réussites commerciales.

Par ailleurs, une dizaine de courts et moyens métrages documentaires seront réalisés en Cinépanoramic entre 1954 et 1956[572] et la société a également à son actif la production d'un certain nombre de films publicitaires au format anamorphique.

---

[570] Par exemple, la cérémonie du 2 juin 1954 sous la direction de Léo Joannon (D. P. Marcel Fradétal) *cf. FF*, n° 519, 4 juin 1954, p. 3.
[571] *FF*, n° 592, 21 oct. 1955, pp. 6-7 & *FF*, n° 595, 11 nov. 1955, p. 7.
[572] Par exemple : *Vingt minutes sous les mers* de Michel Rocca (300 m, production DIC ; comportant les sujets suivants : « Initiation à la plongée sous-marine sur la Côte d'Azur » / « Les Epaves » / « Les Champs d'amphores »), *L'Ile d'amour* de Brunoclair (production Atlas Film-Marseille), *Terre Sainte* de Michel Rocca (300 m, prod. DIC ; sujets : « Jérusalem » / « Jéricho » / « Béthléhem »), *Semaine Sainte à Jérusalem* de Michel Rocca (600 m, prod. DIC ; sujets : « La Bénédiction des Rameaux » / « Le Saint-Sépulcre » / « Gethsémani » / « Le Chemin de croix »), *Vacances en Corse*, *Cap sur Dakar* et *Les Rois au Val de Loire* (1956) de Jacques Séverac (Eastmancolor, prod. Les Films Artistiques Français ; présenté au Xème Festival d'Edimbourg, août-sept. 1956).

Figure 1.54. : les actualités cinématographiques filmées en large avec le Cinépanoramic, février 1955

Source : *Le Film français*, n°s 556-557, hiver 1955

Cette volonté délibérée de diversifer sa production pour écran large en rentabilisant au maximum le procédé Cinépanoramic, y compris et surtout sur les marchés étrangers, est très certainement l'indice de l'enthousiasme général pour le format large, à l'époque, dans le milieu de l'audiovisuel (certains parlaient de conférer aux actualités et à l'information en général une vision nouvelle, plus proche de la réalité). Néanmoins, en ce qui concerne la production de longs métrages de fiction, les débuts prometteurs du procédé français seront entachés par le manque d'enthousiasme ou la méfiance des producteurs et l'attitude attentiste des exploitants (*cf.* 2nde partie). En outre, la concurrence du procédé **CinemaScope** coûte à Cinépanoramic ses projets les plus ambitieux. Le procédé français doit se contenter de productions moins onéreuses et qui vont constituer un terrain sur lequel il va bientôt se trouver en concurrence directe et féroce avec le nouveau procédé français **DyaliScope**, à partir de 1956. Ce dernier, dans une publicité du *Film français* de mars 1956, clame qu'il est « *La marque qui s'impose par sa qualité, malgré les tentatives pour créer un monopole* »[573], visant à la fois Cinépanoramic et le CinemaScope de la STOP.

L'offre française des objectifs de projection (et de prise de vues) pour *CinemaScope* au rapport 2,55:1

A la différence des deux procédés précédents (CinemaScope et Cinépanoramic 2,55:1), les deux suivants ne constituent pas un « package » commercial. Apparus un peu après, au cours de l'année 1954, ils se bornent à offrir des optiques de projection et de prise de vues. Tous deux cherchent la compatibilité avec le matériel existant et avec les deux procédés pionniers du CinemaScope et du Cinépanoramic au rapport 2,5:1. Ils n'apportent pas de modifications notoires au nouveau standard que constitue le CinemaScope, mais cherchent plutôt à en accroître la diffusion en facilitant son installation : aussi semble-t-il peu étonnant qu'ils s'attachent à simplifier l'équipement des salles en ne préconisant aucune norme sonore (comme le souhaitent du reste les exploitants) et qu'ils essaient d'adapter leur matériel de prise de vues à la majorité des caméras courantes. **Ils ouvrent donc la voie à la généralisation du « CinemaScope du pauvre », c'est-à-dire sa version pour son optique**.

Aussi, ne peut-on pas parler de « procédé » anamorphique élaboré, mais simplement d'objectifs anamorphiques jouant également la carte de la compatibilité. Nous présenterons ces sociétés et les ingénieurs qui sont à l'origine de la mise au point des optiques *infra*, dans notre présentation des procédés anamorphiques 2,35:1.

Les objectifs *TotalVision / TotalScope* (1954-1961, France)

Troisième fabricant français à apparaître sur le marché de l'optique anamorphique, la petite entreprise « artisanale » **Totalvision**, dirigée par **Georges Bonnerot** et Elie Libman, deux anciens collaborateurs du Professeur Chrétien, propose des anamorphoseurs de projection à lentilles cylindriques **dès le mois de février 1954** : leur structure est globalement la même que celle de l'Hypergonar : les

[573] *FF*, n° 613, 2 mars 1956, p. 19.

différences concernent plus la composition des éléments que leur disposition, d'après les (rares) informations que nous avons pu obtenir sur ce procédé[574]. L'anamorphoseur Totalvision est conçu comme un produit « universel », puisque son taux de décompression de 2 lui permet de projeter toutes les sortes de copies anamorphosées :

- copies anamorphosées à pistes sonores magnétiques (de type **CinemaScope**, **Cinépanoramic**) au rapport 2,55:1
- copies anamorphosées à 1 piste sonore optique au rapport 2,35:1 (tous procédés)
- copies anamorphosées au rapport 2:1 (de type ***Super*scope**).

On le voit, cet anamorphoseur de projection est un simple objectif additionnel placé devant l'objectif sphérique du projecteur et réglé avec lui au moyen d'un collimateur et de mires. La société déclare simplement que c'est « *la fenêtre de projection qui détermine le rapport de l'écran* »[575] : elle indique implicitement que les modifications apportées au projecteur, à l'écran et à la salle ne relèvent pas de son champ d'intervention.

Les qualités intrinsèques de l'objectif ne semblent même pas constituer un argument publicitaire, puisque la société Totalvision affirme que la qualité de la projection anamorphique dépend en premier lieu de la qualité de l'optique primaire[576].

Du reste, il en va de même pour les **anamorphoseurs de prise de vues**. Il est très improbable que des films aient été tournés en France au format 2,55:1 (et son stéréophonique) avec des optiques Totalvision, car la première occurrence d'un film français tourné avec ces optiques est plus tardive[577] et correspond sans conteste à la version optique. On sait que la marque a développé à la fois une gamme d'anamorphoseurs additionnels à double mise au point ainsi qu'une gamme d'anamorphoseurs couplés mécaniquement autorisant une seule mise au point (*cf. infra*, version à son optique).

C'est également du côté de la **production italienne** qu'on rencontre les premiers films tournés avec les optiques Totalvision : elles sont diffusées sur le territoire transalpin par le loueur **Attrezzatura Tecnica Cinematografica (ATC)** de Rome, dirigé par **Henryk Chroscicki**, futur concepteur du **Technovision**, sous la marque (déposée) **TotalScope**. De nombreux longs métrages et documentaires sont réalisés pendant cette période (1955-1956) mais il est difficile de préciser, sans avoir accès aux copies d'époque, si ces films étaient tournés pour l'écran 2,55:1 et, éventuellement, avec le son stéréophonique magnétique.

---

[574] « Totalvision PROJECTION X2 », 1 p. r°/v° dactylographiée, 13 fév. 1954, Cinémathèque française, Collection des Appareils, don 03-05 (Fonds Bonnerot), n° 5 & Fig. 1.55., page suivante ; sur la conception des anamorphoseurs de projection *cf. infra* le paragraphe sur leur version pour son optique.
[575] « TOTALVISION [Catalogue des produits], 8 p. imprimées, s. d. [après mai 1960], Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « Totalvision », exemplaire photocopié
[576] « Anamorphoseurs Totalvision Prise de Vue & Projection. Recommandations importantes », 1 p. r°/v° dactylographiée, s. d., Cinémathèque française, Collection des Appareils, don 03-05, n° 289.
[577] Il s'agit du film franco-italien *Les Noces vénitiennes* d'Alberto Cavalcanti (1958, D.P. Gianni di Venanzo) sorti à Paris en avr. 1959.

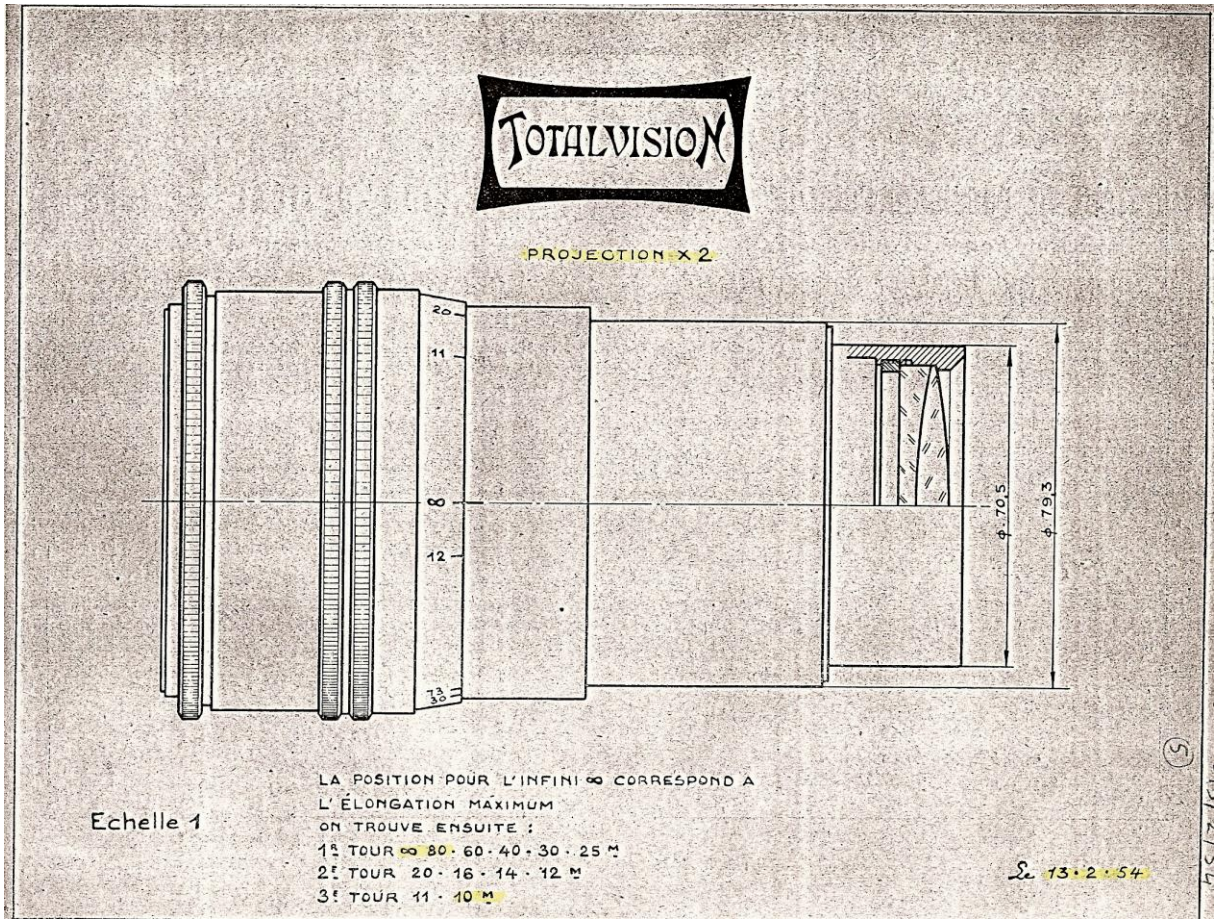


Figure 1.55. : schéma technique de l'anamorphoseur de projection Totalvision, février 1954
Source : Cinémathèque française, Collection des Appareils, don 03-05 (fonds Bonnerot), n° 5

La mention « *Ecran panoramique 1 : 2.55* » apparaît sur le papier à en-tête de la société Totalvision jusqu'en 1961, alors que, dans la pratique, les copies anamorphosées optiques et « magoptic » au rapport 2,35:1 sont généralisées à partir du milieu de l'année 1956.

Les objectifs *Dyaligonal / DyaliScope* (1954-1957, France)

Dès **juin 1954**, la **Société d'Applications Techniques et d'Exploitation Cinématographique (SATEC)** de Saint-Cloud annonce le lancement d'objectifs de prise de vues et de projection compatibles avec les divers procédés anamorphiques de rapport 2,55:1. Ces objectifs sont tout d'abord dénommés **Dyaligonal**[578].

La SATEC précise que ces objectifs « *n'imposent aucune transformation des appareils de projection et utilisent les montures conformes aux normes de l'A.F.I.T.E.C.* »[579].

En revanche, le fabricant français ne dévoile aucune information concernant la reproduction sonore au point qu'on peut douter de l'installation du **Dyaligonal** avec la technologie du son magnétique stéréophonique. Comme les objectifs Totalvision, il faut plutôt considérer les premiers produits la SATEC comme de simples objectifs anamorphiques adaptables à toute installation existante et ne visant pas à s'intégrer, comme le CinemaScope ou le Cinépanoramic à pistes magnétiques, à un « package ».

A partir d'octobre 1954[580], la dénomination courante de **Dyaliscope** est adoptée (graphie d'abord sans S majuscule[581]) et désigne toujours des anamorphoseurs compatibles avec le format 2,55:1. Ce sera encore le cas en janvier 1957, dans une publicité parue dans le n° 172 de *La Technique cinématographique*, qui indique que les objectifs de projection **DyaliScope** « *donnent sur l'écran une image de proportions 1 x 2,55 pour les films à piste magnétique, 1 x 2,33 pour les films à piste optique ou 1 x 2 pour les films dits SuperScope* » : là encore, c'est la question de l'universalité des optiques qui prime.

---

[578] Publicité *in EC*, n° 126, 20 juin 1954.

[579] *In* « Nouveaux objectifs pour techniques nouvelles », *TC*, n° 144, juin 1954, p. 158 & Fig. 1.56., page suivante. La mention « *aucune transformation des appareils de projection* » oublie curieusement qu'il faut néanmoins adapter le projecteur aux conditions de défilement du film magnétique à petites perforations C.S. ; peut-être que la SATEC considère que ces transformations ont déjà eu lieu !

[580] *TC*, n°147, oct. 1954, p. 316.

[581] On trouvera cette graphie, apparemment empruntée au marketing du **CinemaScope**, dans des publicités parues dans *La Technique cinématographique* à partir de décembre 1955 reproduisant des logotypes de la marque qui ne font du reste ressortir que le seul S (*cf.* 2nde partie, 3.2.4, étude des logos DyaliScope).

Technique nouvelle = Spectacle nouveau

La Société d'Applications Techniques
et d'Exploitation Cinématographique

apporte une solution pour chaque cinéma

L'ECRAN VARIABLE

avec le

PERIGONAL

objectif de projection à foyer variable standard classique (1×1,33), images d'une netteté et d'une qualité incomparables, variation rigoureusement automatique avec le système :

PERIRAMA

L'ECRAN PANORAMIQUE

avec le

DYALIGONAL

objectif de projection anamorphotique de haute définition pour écran panoramique standard international 1×2,55

MESSIEURS LES PRODUCTEURS ET DIRECTEURS DE PHOTOGRAPHIE
sont priés de se mettre en rapport avec nous pour l'utilisation de nos objectifs de prises de vues

PERIGONAL

à foyer variable standard classique 1,33

DYALIGONAL

anamorphoseur standard international 2,55

S. A. T. E. C.

11, avenue des Prés, SAINT-CLOUD - MOLitor 58-70/71

Figure 1.56. : encadré publicitaire SATEC pour le Périgonal & le Dyaligonal, juin 1954
Source : *La Technique cinématographique*, n° 144, juin 1954, p. 158

On distingue ainsi deux types de produits **DyaliScope** pour le format 2,55:1 (*cf.* 1.57., page suivante) :

- les objectifs **anamorphoseurs de prise de vues** reposant sur une technique nouvelle, celle du **monobloc optique** couplant objectif primaire et anamorphoseur qui apparaît dans un entrefilet de *La Technique cinématographique* dès octobre 1954 (c'est ce dispositif original qui va faire le succès du procédé, mais dans sa version optique au rapport 2,35:1)[582]. En janvier 1955, une série d'**objectifs de prise de vues Dyaligonal** / **Dyaliscope**[583] est déjà sortie avec des focales de 40, 50, 75 et 100 mm[584].
- les objectifs anamorphiques de projection dits additionnels, à lentilles cylindriques[585], apparemment similaires aux objectifs de projection **CinemaScope**.

Difficiles débuts du DyaliScope : complémentarité du marché de l'anamorphique à ses débuts

Autant on peut considérer que les objectifs de projection DyaliScope, ersatz de ceux du **CinemaScope**, ont été effectivement installés dans les salles pour projeter des films au format 2,55:1, autant il est douteux que des objectifs de prise de vues monoblocs DyaliScope aient été utilisés pour le tournage de films stéréophoniques à cette époque : on ne dénombre en effet qu'un seul film français apparemment tourné en DyaliScope au format 2,55:1 : *Jésus la Caille* d'après le roman de Francis Carco. Une publicité de l'hebdomadaire *L'Exploitation cinématographique* indique que le tournage du « *premier film français tourné pour écran large panoramique (1 x 2,55) en Dyaliscope* » débutera en janvier 1955 ; aucune mention n'est faite du système sonore : on peut légitimement penser que le son magnétique stéréophonique n'a pas été employé sur ce film en noir et blanc à petit budget (la publicité n'aurait pas manqué de l'exploiter). Quoi qu'il en soit, on sait que rapidement le film sera repris par la société concurrente **Cinépanoramic** dans une réalisation d'André Pergament (D.P. Michel Rocca) sous le titre *M'sieur la Caille*. Le film a-t-il été finalement tourné au format Cinépanoramic 2,55:1 avec son stéréophonique magnétique ? Le **changement de fournisseur d'optiques anamorphiques** est plutôt le signe d'une stratégie d'influence commerciale plutôt qu'une question de qualité des optiques. DyaliScope tournera son premier long métrage français (*Quai des illusions* d'Emile Couzinet, D.P. Pierre Dolley) en janvier-février 1956 mais il ne sortira sur les écrans que trois ans plus tard, en 1959. On peut ainsi considérer que les optiques DyaliScope, à la différence de celles du CinemaScope et du Cinépanoramic, n'ont pas été utilisées pour le tournage de films français au rapport 2,55:1.

---

[582] *TC*, n° 147, oct. 1954, p. 316 (*cf.* photo, *id.*, p. 325 & Fig. 1.58., vol. 2).
[583] Cette hésitation entre les deux dénominations encore rencontrée en janvier 1955 (*CF*, n° 1600) permet de supposer que **Dyaligonal** désignait initialement l'objectif anamorphique lui-même, tandis que **Dyaliscope** correspondait plutôt au procédé en général.
[584] Pour la revue *CF* (n° 1600, jan. 1955), c'est la première fois au monde qu'on fabrique un objectif anamorphique pour une focale de 40 mm.
[585] *TC*, n° 172, janvier 1957.

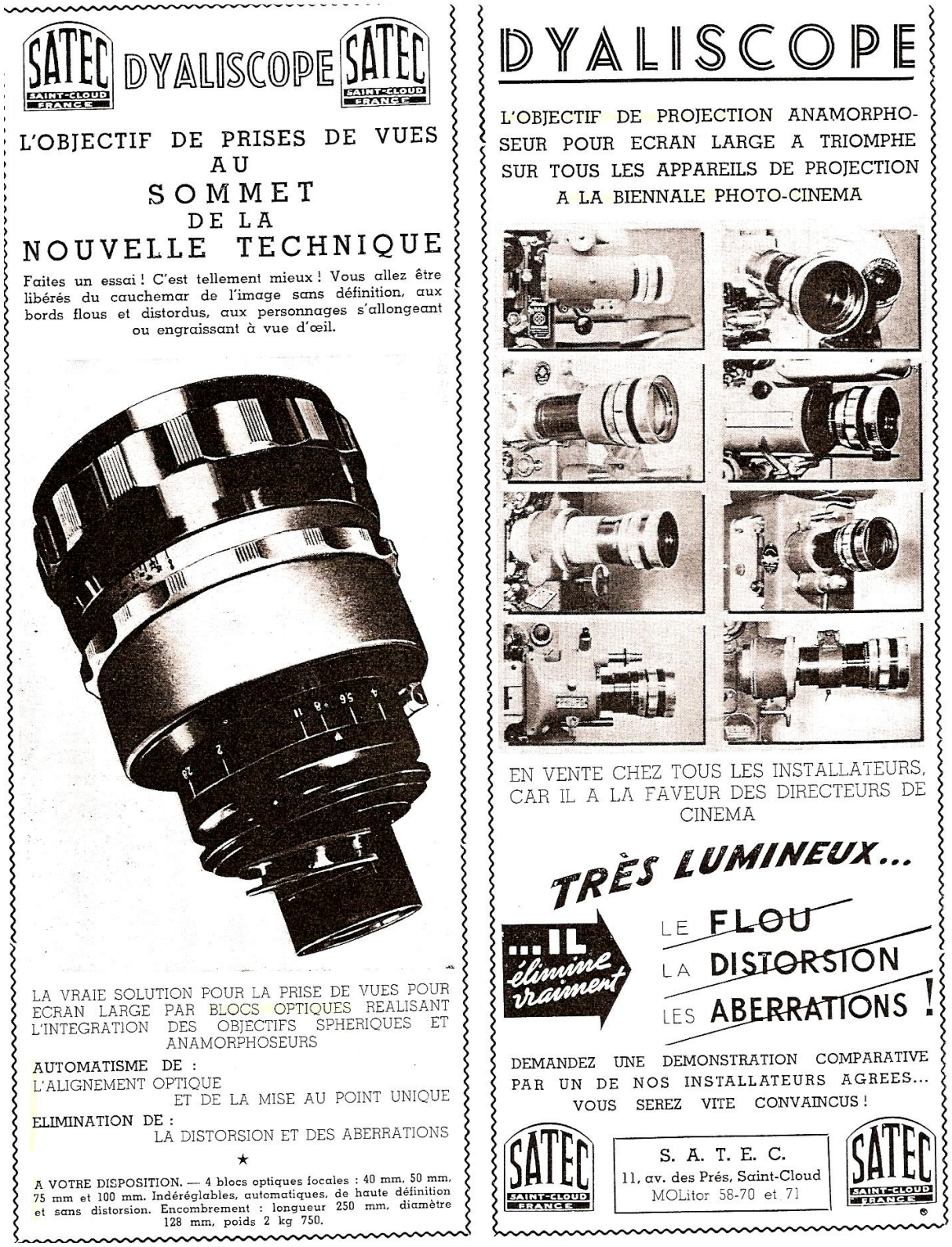


Figure 1.57. : publicité pour le DyaliScope (prise de vues et projection), mai 1955
Source : *La Technique cinématographique*, n° 154, mai 1955

Une fabrication française quasi-artisanale

Un autre critère expliquant le changement de fournisseur d'optiques anamorphiques à cette époque est la disponibilité ou non des optiques anamorphiques adaptée à telle ou telle focale primaire. Le chef-opérateur **Roger Fellous**, qui était ami de J.-P. Mauclaire et avait des intérêts financiers dans la société DIC-Cinépanoramic, a pourtant tourné ses deux premiers films en DyaliScope[586], car il cherchait des longues focales qui n'étaient pas disponibles chez Cinépanoramic : « *Mauclaire avait des idées fixes ; il avait des conseillers, parce que lui-même ne connaissait rien à l'optique* […] *On n'avait pas d'argent* [à Cinépanoramic] *et je voulais des objectifs à longue focale pour faire du scope, pour une raison assez simple : les américains faisaient cela* […] *ils avaient de grands studios, ils pouvaient reculer la caméra, mais* [ce n'était pas le cas] *en France.* […] *Le scope, c'est une grande image avec des personnages proches. Donc Mauclaire n'a pas voulu investir et DyaliScope m'a fait ce que j'ai voulu, c'est-à-dire utiliser des très longues focales pour justement tasser les perspectives.* »[587] On voit bien ici ce que l'innovation technologique de ces petites sociétés françaises au fonctionnement quasi-artisanal doit aux idées (et aux exigences) des professionnels de l'image qui, pour tel ou tel film, vont réclamer aux fabricants des modèles d'objectifs qui relèvent plus du prototype que de la production en série : l'investissement est donc loin d'être toujours payant.

On ne s'attardera donc pas ici sur les objectifs de projection DyaliScope pour le format 2,55:1, puisqu'ils ne se différencient apparemment pas de ceux du CinemaScope déjà traités *supra* ; quant aux objectifs de prise de vues, on peut considérer qu'ils ne sont déterminants pour la production cinématographique française que dans leur version pour son optique au rapport 2,35:1 et à piste optique monophonique : ils seront donc traités *infra* avec les procédés anamorphiques à son optique.

***

Les adaptations françaises du procédé CinemaScope pour son magnétique au rapport 2,55:1 marquent déjà une tranformation du « package » original vers les seules conception et commercialisation d'objectifs anamorphiques, ce que confirmera l'évolution des techniques anamorphiques confrontée à la résistance de l'exploitation.

Ainsi doit-on constater que **le rapport 2,55:1 a très vite cessé d'être déterminant** à la prise de vues comme à la projection : même si sa disparition peut être historiquement datée avec la généralisation des copies « magoptic » (décembre 1955 ou juin 1956 aux Etats-Unis), on peut légitimement penser que son importance pour la composition de l'image au tournage n'est plus déterminante dès la pratique du tirage des copies à perforations standard pour le son optique (à partir du printemps 1954 aux USA et à

[586] *Ce soir les jupons volent* de Dimitri Kirsanoff (tourné en avril-mai 1956, sorti en juin) et *Les Lavandières du Portugal* de Pierre Gaspard-Huit (tourné de mai à juil. 1957, sorti en août) ; pour ces 2 films, le cadre est réalisé par son frère Maurice Fellous.
[587] *In* entretien par l'auteur, Issy-les-Moulineaux, 15 mars 2002.

l'automne 1954 en France[588]), car elle devait convenir simultanément aux deux rapports[589] ; de même qu'en projection, le rapport allongé 2,55:1 était loin d'être strictement respecté. En outre, l'addition d'un anamorphoseur au taux fixe de 2 à la prise de vues ainsi que l'interposition d'un anamorphoseur à la projection n'affectent nullement le rapport de l'image anamorphosée : c'est seulement le **cache** employé dans les fenêtres d'impression et de projection[590] qui permet de modifier les proportions des images filmées et projetées.

L'abandon de la formule complexe du « package » a donc favorisé l'éclosion de multiples objectifs anamorphiques concurrents visant tous la compatibilité du matériel et stabilisant le rapport des images anamorphosées autour de la proportion généralement reconnue de 2,35:1.

[588] *Cf*. publicité 20th Century-Fox *in TC*, n° 145, juil. 1954 & Fig. 1.44., *supra*.
[589] Selon Michel Baptiste (*in* Entretien inédit, Paris, 21 jan. 2005), il peu probable du reste qu'à cette époque, les viseurs des caméras possédaient des repères distinguant les 2 rapports.
[590] Associé à la modification des dimensions des perforations sur le film.

1.3 LES OBJECTIFS ANAMORPHIQUES POUR COPIES ANAMORPHOSEES AU RAPPORT 2,35:1 ET A PISTE SONORE OPTIQUE, DITS « *35 MM SCOPE* » OU « *SCOPE* » : HÉGÉMONIE DES « CLONES » FRANÇAIS (1954-1970)

1.3.1 VERS LA STANDARDISATION : GENERALISATION DE LA FORMULE « APPAUVRIE » DU *CINEMASCOPE* : SIMPLIFICATION, MONOPHONIE ET COMPATIBILITÉ

Il s'agit de la formule anamorphique dérivée du CinemaScope 2,55:1, qui a eu le succès le plus durable, devenant une sorte d'étalon des projections larges et conservée sans trop de modifications jusqu'à nos jours.

Pour les concepteurs de la 20th Century-Fox, les réclamations des exploitants (dès 1954) visant la réduction des frais de transformation des salles pour l'écran large (plus d'ailleurs que la compatibilité avec le matériel sonore optique existant), sont en contradiction avec l'essence même du spectacle « cinémascopique » qui est conçu comme une expérience multisensorielle affectant inextricablement l'ouïe et la vue. **Ce n'est que progressivement et contre son gré que le studio américain va être obligé de jouer la carte de la compatibilité, face à une concurrence plus féroce**, alléchée par la brèche ouverte par les exploitants.

Dans l'opposition frontale entre les deux maillons symétriques de la chaîne de fabrication du film (production et exploitation), c'est **la qualité du spectacle cinématographique qui va en pâtir**, comme c'est souvent le cas dans des batailles commerciales reposant sur la compétition entre diverses innovations techniques. L'écran large va en effet perdre, un an à peine après son introduction en France, l'attrait du son stéréophonique magnétique ; d'autant que les solutions intermédiaires ne sont guère retenues par l'exploitation[591].

Modification dans le sens d'une plus grande compatibilité avec les installations existantes : du 2,55:1 au 2,35:1

La modification du **CinemaScope** 2,55:1 (à 4 pistes magnétiques) vise l'adaptation du format large à la projection à son optique pour une plus grande diffusion des films. On a déjà dit que la diffusion des clones français du CinemaScope a profité du discredit jeté sur la formule stéréophonique à la fois par les exploitants et la CST. L'argument essentiel qu'ils reprennent est surtout la transformation des normes du film positif 35 mm (perforations CS et décentrement de l'axe de l'image). En juillet 1954, dans son rapport technique au 9ème Congrès de la Fédération Nationale des Cinémas Français à Rouen, A.

[591] Ce sont : le son **Perspecta** à piste optique unique et effets directionnels proposé à partir du printemps 1954 (*FF*, n° 504, 26 fév. 1954, p. 12) et la formule française du **Cinépanoramic** à 3 pistes magnétiques et 1 piste optique de demi-largeur préfigurant les copies mixtes « magoptic » (*cf.* Fig. 1.50., *supra*) mais qui n'auront que peu d'échos dans la profession.

Kozlowski, par ailleurs directeur de la salle parisienne le Clichy-Palace, déclare qu'« *en se contentant de l'image d'un rapport de* ***1 x 2,42*** [avec un film à perforations standard]*, l'effet panoramique n'aurait pas diminué, mais les frais de transformation des appareils auraient été réduits et la vie des copies n'auraient pas été abrégée.* »[592]. De même, un projet de norme défendu par la CST prévoit une copie mixte (magnétique-optique) à perforations standard, à 1 piste optique (monophonique) et une image anamorphosée au taux de 2 qui doit donner sur l'écran une image au rapport 2,45:1 (mars 1954) puis 2,35:1 (janvier 1955)[593]. On voit donc bien déjà se profiler la formule généralisée par l'exploitation du CinemaScope à 1 piste optique dont **le rapport de projection sera normalisé à 2,35:1 lors du Congrès ISO de Stockholm en juin 1955**[594].

On apporte ainsi de légères modifications physiques au CinemaScope 2,55:1 qui vont affecter :

- la fenêtre de prise de vue du négatif amputée dans sa largeur seulement
- la surface utile du négatif (et du positif)
- les dimensions des perforations (retour aux perforations standard du positif)
- le retour à un axe d'image asymétrique (comme pour les copies 35 mm standard)
- le rapport de l'image anamorphosée sur le film (de 1,275:1 à 1,175:1)
- les dimensions de la fenêtre de projection légèrement réduite
- le rapport sur l'écran qui diminue légèrement en largeur d'environ 5 %
- les pistes sonores magnétiques laissant la place à une piste optique unique traditionnelle
- la qualité de la reproduction sonore qui redevient monophonique.

En revanche, l'optique de l'anamorphoseur demeure inchangée ; de même, les conditions spécifiques de la prise de vues et de la projection (mis à part le traitement du son magnétique) n'ont pas à subir d'autres modifications.

---

[592] Ce professionnel avait déjà exprimé son sentiment sur la longueur excessive de l'écran CinemaScope au rapport 2,55:1 (« *j'ai eu l'impression que* [l'écran] *était trop large d'un cinquième environ* » *in EC*, n° 105, 1er juil. 1953, p. 109) ; et un an après : « *il est prudent de se conformer aux normes étudiées par la CST. Les techniciens reprochent à la Fox d'avoir imposé (sans doute pour maintenir les proportions du Cinerama de 1 x 2,55), la transformation de la denture des appareils de projection* […]*, d'où résulte une usure prématurée des copies.* » *in* « Rapport technique », *EC*, n° 127, 1er juil. 1954, p. 177.

[593] Le rapport 2,45:1 s'explique par l'inscription d'une image négative anamorphosée de 22 x 18 mm. Cette proposition a été émise, pour la première fois, en janvier 1954 par le BNIC et reprise par la CST dès mars (selon A. Kozlowski *in* « Incidences des techniques nouvelles sur la normalisation », *Actes du Colloque International Les Techniques nouvelles appliquées au cinéma. Paris 12-16 mai 1955, op. cit.*, p. 153) ; elle s'inscrit dans un vaste projet de normalisation franco-allemand qui comprend également les formats panoramiques (1,85:1). Elle sera défendue par Jean Vivié et modifiée pour l'aligner sur la norme du CS (*cf.* fig. 3, p. 73 *in* Jean Vivié « Au carrefour des techniques », *Cinéma 55*, n° 3, jan. 1955, pp. 65-76 & Fig. 1.32.c, *supra*) : image négative 22 x 18,7 mm et rapport 2,3:1 [sic] *in* Jean Vivié « Les Techniques nouvelles dans le cadre de la normalisation », Centro Sperimentale di Cinematografia, *II° Colloquio internazionale di tecnica cinematografica. Roma, Palazzo dei congressi, EUR, 28 giugno-3 luglio 1956. Atti e Memorie*, Roma, 1957, pp. 257-265 & fig. 3).

[594] *In* « Où en est la standardisation du format des écrans ? », *TF*, n° 18, juin 1956, p. 13.

Multiplicité des marques « historiques »

Cette catégorie de procédés, par sa simplicité d'adaptation au matériel traditionnel, a été la plus prolifique en clones. Diverses marques apparaissent progressivement après le succès de diffusion du CinemaScope à 1 piste optique. Ces divers procédés sont conçus, non seulement comme des variantes purement techniques du procédé CinemaScope 2,35:1, mais plutôt comme de véritables armes dans les batailles commerciales qui visent à destabiliser le **CinemaScope** de la Fox et sa politique monopoliste. C'est ainsi que l'on voit se développer des clones nationaux dans de très nombreux pays :

- aux Etats-Unis même : **Naturama** (optiques Cinépanoramic), **RKO-Scope**, **Regalscope** (nom de marque du **CinemaScope** de la 20th Century-Fox pour ses productions à petit budget tournées en noir et blanc par Regal Films à partir de 1957)[595], **Panavision**
- en Suède : **Agascope, ScaniaScope**[596]
- en Allemagne : **Ultrascope**[597], **Iscomorphot**
- en Italie : **Cinescope**, **filmscope**, **Euroscope**, **TotalScope**
- au Royaume-Uni : **Camerascope** (optiques Cinépanoramic), **HammerScope**[598]
- en URSS : **Sovscope**
- au Japon : **Toeiscope**, **Tohoscope**, **Nikkatsuscope**
- à Hong-Kong : **Shawscope** (optiques utilisées par la société de production des Shaw Brothers)
- en Argentine : **Alexscope** (optiques Cinépanoramic).

---

[595] *Cf.* www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingcs5.htm.

[596] Objectifs anamorphiques conçus par Jan Jacobsen en 1954.

[597] Pour Guy-Louis Mier (« L'Epopée de la projection », *TF*, n° 517, 15 déc. 2001, pp. 15-22), Mario Raimondo Souto (*The Technique of Motion Picture Camera*, 4th ed., London & Boston, Focal Press, 1982, p. 1580) et le *Leonard Maltin's Movie and Video Guide* (1995), il s'agit d'objectifs anamorphiques de nationalité allemande. Gerhard Fromm ("The Work of Jan Jacobsen", *in 70mm. The 70mm Newsletter*, n° 57, june 1999, www.in70mm.com) précise que ces optiques **monoblocs** ont été conçues par **l'ingénieur norvégien Jan Jacobsen** (1916-1998), après 1954. En effet, à partir de ses brevets, Jan Jacobsen va d'abord concevoir des optiques anamorphiques à Londres (**HammerScope**) s'avérant de bonne qualité, au point que le fabricant munichois **Arri** (Arnold & Richter) l'invite à développer une série d'anamorphoseurs de prise de vues, sous le nom de marque **Ultrascope**, qui sont disponibles jusque dans les années 1970. En effet, *Le Technicien du film. Manuel* datant de 1973 (p. 48) et Mario Raimondo Souto (*op.cit.*, p. 356) en recensent une série, équipée de montures pour caméras Arriflex et disposant d'objectifs de focale 40, 50, 85, 135, 300, 400, 600 mm ainsi qu'un zoom 76-300 mm. L'originalité de cette série est de proposer des focales (85, 135, 400 mm) généralement absentes chez les autres constructeurs de l'époque. Ces objectifs possèdent deux bagues de mise au point graduées en mètres et en pieds. Pour Gerhard Fromm, l'ingéniosité de **Jacobsen** réside dans le fait de proposer une **structure nouvelle de l'optique anamorphique, en plaçant l'anamorphoseur, non plus devant, mais derrière l'optique sphérique** : ce qui permettait de concevoir des objectifs anamorphiques à grand angle présentant moins de déformations, ainsi que de placer plus aisément l'anamorphoseur derrière un zoom (objectif sphérique à focale variable) *cf.* le **brevet** n° 1.190.782 (« Objectif anamorphotique »), déposé à Paris le 23 jan. 1958 par Jacobsen résidant en Allemagne et déposé dans ce pays le **15 avr. 1957**. Ce dernier objectif anticipe les autres zooms anamorphiques comme le Zoom-scope Franscope (1960) ou le DyaliScope-zoom (1963). Puis l'ingénieur norvégien concevra, au début des années soixante, les caméras MCS pour film 65 mm qui seront utilisées sur 3 films français de 1962 à 1965 (procédé dit **Superpanorama 70**, *cf.* 4.3.2, *infra*). **Les anamorphoseurs Ultrascope n'ont été utilisés en France que pour 2 longs métrages en coproduction avec l'Allemagne** et photographiés par des D.P. allemands : *Le Livre de San Michele* (1962 F/I/D de Rudolph Jugert & Giorgio Capitani, D.P. Richard Angst) & *A belles dents* (1966 F/D Gaspard-Huit, D.P. Werner M. Lenz).

[598] Objectifs anamorphiques conçus par Jan Jacobsen en 1954 et utilisés par le producteur britannique de la Hammer Films.

Pour la France, trois marques majeures correspondant à des objectifs français vont s'affronter au **CinemaScope** avant l'arrivée des objectifs américains de **Panavision** :

- **Cinépanoramic**, rebaptisé **Franscope** en 1956, promu par J.-P. Mauclaire de la DIC et amélioré par l'ingénieur Jean Dicop en 1958
- **DyaliScope**, conçu par l'ingénieur André Fougerat et commercialisé par la SATEC
- **Totalvision**, conçu par un ancien collègue d'Henri Chrétien, Georges Bonnerot
- **Panavision**, objectifs arrivés en France en 1964-1965 mais conçus par la société américaine de Robert Gottschalk dès 1958.

La **popularité du procédé en « -scope »** est telle qu'il devient un outil de marketing masquant, par un nom accrocheur à la mode, sa réalité technique. En effet, plusieurs cas de figure se présentent qui montrent bien la versatilité et l'ambiguïté du nom de marque en « -scope ».

1) Le nom peut correspondre à un procédé connu sous un autre nom dans son pays d'origine ; autrement dit, il peut ne pas y avoir correspondance entre le nom du procédé sur l'affiche publicitaire et le procédé réellement utilisé à la prise de vues. C'est le cas du procédé français **Cinépanoramic-Franscope** rebaptisé **Naturama** par Republic Pictures et **Camerascope** au Royaume-Uni acquis par Pathé Equipment Ltd ; c'est également le cas de la marque italienne **TotalScope** correspondant à la conception des optiques françaises **Totalvision**.

2) La publicité du film transforme souvent le nom du procédé de façon emphatique sans que cela ne corresponde nullement à une modification technique : c'est le cas en Italie de **SuperCinescope** ou **Superfilmscope**.

3) Compte tenu de la compatibilité de ces dispositifs, l'objectif utilisé à la projection peut très bien ne pas être identique à celui employé à la prise de vues : une salle dont les projecteurs sont équipés d'anamorphoseurs **Cinépanoramic-Franscope** ou **DyaliScope** peut projeter des films tournés en **CinemaScope**.

4) La banalisation du procédé anamorphique à piste optique va engendrer la banalisation de la marque **CinemaScope**, au point que ce nom (parfois orthographié « *Cinémascope* » et souvent abrégé en « *scope* ») devient un terme générique pour désigner les procédés larges par anamorphose de l'image au taux de 2. Certains films annoncés par la publicité « *en Cinémascope* » ont pu être réalisés en **DyaliScope**, **Franscope**, etc. On retrouve la même confusion dans les sources documentaires.

5) Le nom en « -scope » peut être une façon de valoriser une maison de production, un studio, voire une origine nationale ou de dissimuler, par la même occasion, le procédé réellement utilisé au

tournage (particulièrement dans le cas d'utilisation frauduleuse de matériel breveté) : c'est peut-être le cas du film français *Les Mauvais coups* de François Leterrier (1960, D.P. Jean Badal) produit par les Editions Cinégraphiques et alternativement annoncé en **DyaliScope** ou **Cinégraphiscope**[599].

On le voit, il n'est pas toujours aisé d'associer de façon indéniable un nom de marque (ou un objectif anamorphique) aux circonstances précises de tournage et/ou de présentation d'un film donné.

***

Dans le descriptif technique, les **objectifs anamorphiques** seront **évoqués chronologiquement** et non par ordre d'importance de la production des films français tournés dans ces formats (*cf.* 2nde partie, 1.1). La nationalité des procédés devient ici un critère pertinent pour se rendre compte que les procédés « historiques » étaient majoritairement français (sans doute par réaction nationale contre le **CinemaScope**, invention française « vendue » aux américains), tandis que les procédés actuellement utilisés en France sont tous étrangers.

On commencera donc par le procédé fondateur, descendant direct de l'Hypergonar Chrétien. C'est le procédé de référence.

[599] *Cf.* la dénomination russe générique **Sovscope** ou les procédés anamorphiques rattachés aux studios japonais (**Nikkatsuscope**, etc.).

1.3.2 LES OBJECTIFS *CINEMASCOPE* POUR COPIES ANAMORPHOSEES A PISTE SONORE OPTIQUE (1954-1967, USA) : DECLIN DE LA MARQUE HISTORIQUE

Film négatif et prise de vues

Négatif : retour de la disposition asymétrique de l'image

La première édition de l'*American Cinematographer Manual* (1960)[600] indique que les dimensions de la fenêtre d'impression du **CinemaScope** 2,55:1 ne sont plus en usage, 7 ans seulement après l'apparition du procédé. La généralisation du tournage en CinemaScope au rapport 2,35:1 est réalisée dès 1954 par les studios concurrents de la Fox, normalisée en juin 1955 au Congrès ISO de Stockholm et effective aux Etats-Unis en 1956 avec l'adoption par la Fox de la seule copie stéréophonique « magoptic ».

Le négatif 35 mm à 2 rangées de 4 perforations B.H. par image et à défilement vertical présente une surface utile légèrement réduite par rapport à celle du CinemaScope 2,55:1 (443 mm^2), mais toujours supérieure à celle du négatif standard de rapport 1,37:1 (352 mm^2), avec **409 mm^2** (pour *Le Technicien du Film Manuel*)[601]. Les dimensions de la fenêtre de prise de vue (qui déterminent cette surface utile) ont donc été sensiblement diminuées (mais uniquement dans le sens de la largeur) de près de 2 millimètres, afin de compenser l'emplacement de la trace optique sur le positif qui voit aussi le retour des perforations traditionnelles de forme rectangulaire dites K.S. (2,8 x 1,85 mm), soit (largeur x hauteur) **22 x 18,7 mm**[602]**.** Elles restent pourtant bien supérieures aux dimensions du film standard sonore de rapport 1,37:1 (22 x 16 mm). A la différence de ce dernier, l'image apparaît anamorphosée au taux de 2 (*cf.* Fig. 1.59., page suivante).

---

[600] Joseph V. Mascelli (ed.), *American Cinematographer Manual*, 1st ed., Hollywood, American Society of Cinematographers, 1960, p. 47

[601] Ou 413 mm^2 pour Pierre Brard, 1969. *Cf.* tableau comparatif des surfaces utiles des négatifs de divers formats *in* Pierre Brard, *Technologie des caméras. Manuel de l'assistant-opérateur.*, 2ème éd., Paris, Ed. Techniques Européennes, 1975, p. 450.

[602] Avec une tolérance de +/- 0,05 mm ; il s'agit de la cote officielle, telle qu'elle apparaît dans la norme française NF S 25-007 de mars 1958 *in Cinématographie. Film de 35 mm. Copies d'exploitation pour formats dits « panoramiques » avec son dit « stéréophonique » (Dimensions). NF S 25-007*, AFNOR, 1er tirage, juin 1958, Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « CinemaScope » ; une 2ème norme ISO de 1964 (Congrès ISO-TC 36 de Garmisch-Partenkirchen) donne comme « *cadre de tirage* » : 21,95 (min.) x 18,8 mm (max.) ; idem pour Jean Vivié, *op. cit.*, 1968, *Les Techniques audiovisuelles Vidéo et film. Principes. Outils. Pratiques*, Paris, Economica, INA, Polytechnica, 1993 & Gérard Duquesne, *op. cit.*, 1995 ; les autres sources donnent les cotes suivantes : **22 x 18,59** (François Reumont, *Le Guide image de la prise de vues cinéma*, Paris, Editions Dujarric, 2002), **22 x 18,66** (Arthur Cloquet, *Initiation à l'image de film*, Paris, FEMIS, 1992), **22 x 18,8** (Pierre Brard, *op. cit.*, 1969) ou **22,10 x 18,67** (**norme ASA** *in* Paul Read & Mark-Paul Meyer (ed.), *op. cit.*, 2000, p. 33).

ISO 2906-1984 (F)

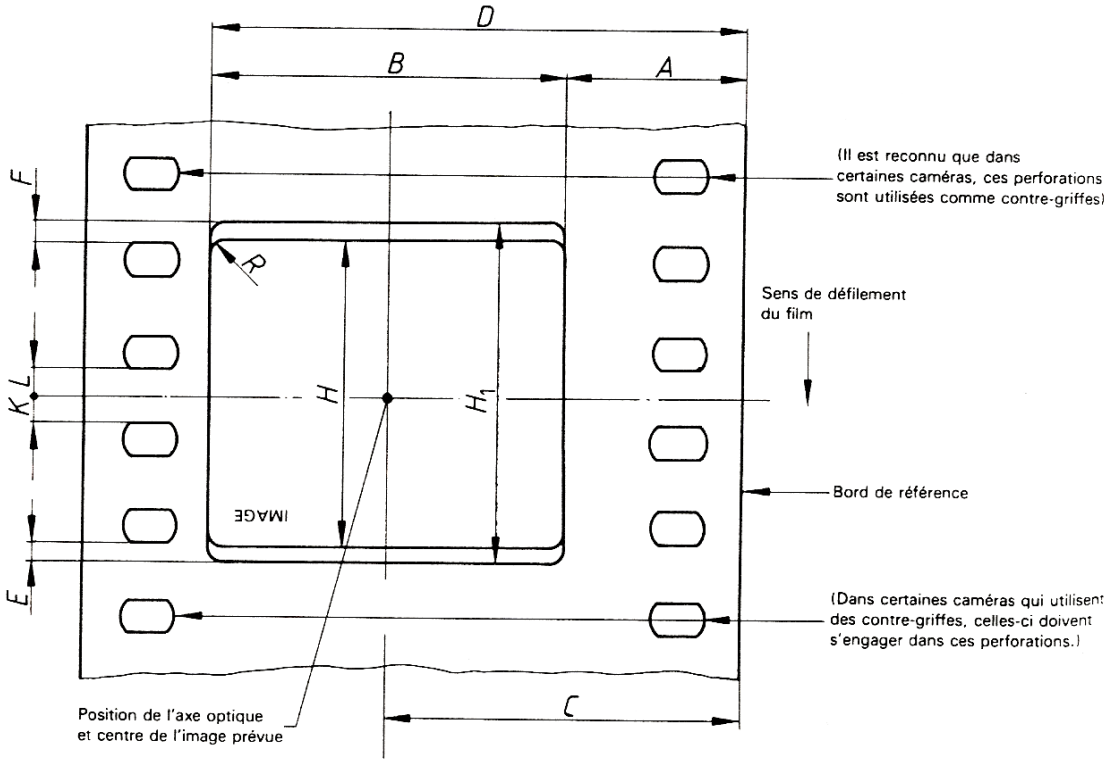


Figure — Fenêtre de la caméra délimitant l'image
(le film est représenté vu de l'intérieur de la caméra, en regardant vers l'objectif)

Tableau

Dimension	mm	in
A max.*	7,80	0,307
B min.**	21,95	0,864
C nominal	18,75	0,738
D min.	29,75	1,171
H_1 (avec anamorphose)	$18{,}60\ ^{+0{,}20}_{0}$	$0{,}732\ ^{+0{,}008}_{0}$
H (rectilinéaire)	$16{,}00\ ^{+0{,}50}_{0}$	$0{,}630\ ^{+0{,}02}_{0}$
R max. (dans les deux cas)	0,8	0,03

* *A* min. peut être de 7,65 mm (0,311 in).

** *B* est une valeur résultante, donnée pour information et qui doit être limitée pour ne pas interférer avec l'enregistrement photographique du son.

K et *L* doivent être approximativement égaux.

E et *F* ne doivent pas différer l'un de l'autre de plus de 0,20 mm (0,008 in), pour les images anamorphosées comme pour les images sans anamorphose.

2 178

Figure 1.59. : cotes ISO du film négatif 35 mm pour piste optique, 1984
Source : *Recueil de Normes ISO 17. Cinématographie*, Genève, Suisse, Organisation Internationale de Normalisation, 1984

Ainsi, l'**axe central de l'image** retrouve-t-il sa place d'origine, comme dans le format standard : il ne correspond en effet plus à un axe de symétrie pour le film[603] mais présente un décalage de 1,25 mm avec l'axe du film[604], puisque vient s'intercaler, entre l'un des bords de l'image et l'une des rangées de perforations, la zone affectée à la piste optique[605]. L'**interimage** reste a priori inchangée (0,64 mm) par rapport au CinemaScope 2,55:1 (puisque la hauteur n'a pas été réduite) et demeure l'une des différences notables avec le négatif des formats standard et panoramique[606].

Ces caractéristiques font du négatif anamorphosé une surface impressionnée bien supérieure aux formats 35 mm panoramiques progressivement généralisés en France à partir de 1954 : elle est théoriquement gage d'une meilleure qualité d'image.

Objectifs anamorphiques

Outre les objectifs **CinemaScope** fabriqués par la STOP, la société américaine **Bausch & Lomb** (fabricant officiel des objectifs CinemaScope aux Etats-Unis) exporte en France dans les années 1970 une série d'objectifs anamorphiques[607] dénommée « *B&L Cinémascope* » dans le *Manuel du Technicien de film* de 1973.

On sait qu'aux Etats-Unis, après l'utilisation d'objectifs anamorphiques fabriqués par la maison Bausch & Lomb depuis 1953, certains studios ont commencé, à partir de 1959, à utiliser les objectifs anamorphiques **Panavision**, mis au point par la société de Robert Gottschalk à partir de 1958 et célèbres pour leur aptitude à corriger la distorsion latérale lors des gros plans de visages[608] ; même la 20th Century-Fox finit (plus tardivement, en 1968[609]) par abandonner ses objectifs Bausch & Lomb pour se convertir au Panavision qui devient vite leader sur son marché, et pour longtemps. En France, si l'on exclut l'utilisation fantaisiste de la dénomination « Cinémascope » comme nom générique pour tout type d'objectif anamorphique de prise de vues, la production de films réellement tournés avec des optiques STOP ou Bausch & Lomb a cours pendant une dizaine d'années et semble cesser vers 1965-1966, avec *L'Homme de Marrakech* de Jacques Deray, coproduction franco-italo-espagnole de 1965 (D.P. Henri Raichi) sortie en avril 1966, parallèlement à l'utilisation d'optiques Panavision qui commencent à faire leur apparition à partir de 1964-1965, par exemple pour *Viva Maria !*[610] puis *Paris Brûle-t-il ?*[611] (*cf.* Panavision en France, 2.2, *infra*).

---

[603] Comme c'est le cas dans le CinemaScope 2,55:1 à perforations C.S. ou pour le film 70 mm.
[604] Cotes normalisées pour le film standard au Congrès ISO-TC 36 de 1964 (*cf.* doc. n° 5, p. 39).
[605] 2,99 mm (norme ISO *in* Paul Read & Mark-Paul Meyer (ed.), *op. cit.*, 2000, p. 34)
[606] Jean Brismée précise que la hauteur de l'image négative peut aller jusqu'à 19 mm et réduire effectivement l'interimage à un trait minimal, alors qu'elle mesure 2,5 mm environ dans le cas du format standard 1,37:1 *in Lumière et Son dans les techniques cinématographiques, op. cit.*, p. 230.
[607] « *Integral block lenses* » pour Mario Raimondo Souto *in The Technique of Motion Picture Camera, op. cit.*, 1982, p. 355. La série, équipée de montures pour les caméras Mitchell, offre les focales suivantes : 35, 40, 50, 75, 100 & 150 mm (ou 152 mm pour R. Souto).
[608] *Cf.* photos du test comparatif promotionnel de Panavision *in* John Belton, *Widescreen Cinema, op. cit.*, p. 156 & Fig. 1.14.k, vol. 2.
[609] Dernier film américain de la Fox à être tourné en **CinemaScope** (optiques Bausch & Lomb) : *In Like Flint / F comme Flint* de Gordon Douglas (1967, D.P. William Daniels) *in* John Belton, *op. cit.*, p. 155.
[610] De Louis Malle (1964, PV EC, D.P. Henri Decaë), tourné au Mexique de janvier à avril 1965.

Prise de vues : caméra et repères de cadrage

Les dimensions de la fenêtre de prise de vue se voient réduites, pour ce qui concerne les repères du cadre sur le dépoli ou le viseur, à **21,3 x 18,15 mm**. Comme le remarque l'*American Cinematographer Manual* de 1960, ces dimensions correspondent à celles de la fenêtre de projection. A la différence du tournage pour le CinemaScope 2,55:1, les caméras n'ont pas besoin d'être modifiées par l'insertion d'une bague de décentrement affectant la surface d'impression[612]. Seul un cache aux nouvelles dimensions doit équiper le couloir de la caméra.

Film positif *CinemaScope* 2,35:1 : l'étalon des copies 35 mm anamorphosées

Une brochure américaine de la 20th Century-Fox, datée d'octobre 1954, constituant la 3ème révision du manuel d'information du CinemaScope pour les salles[613], présente en appendice les dimensions de la nouvelle copie CinemaScope à 1 piste optique traditionnelle et à perforations standard. Considérée par la Fox comme une version alternative et temporaire, elle n'en devient pas moins le standard du film positif anamorphosé. Il est vrai que les autres studios ont proposé ces modifications avant la Fox, dans une stratégie commerciale à destination de l'exploitation, réticente à l'installation du CinemaScope à 4 pistes magnétiques et à perforations carrées : il s'agissait de proposer aux exploitants ce que leur refusait la Fox.

En France, le passage du CinemaScope 2,55:1 au CinemaScope 2,35:1 est peu sensible, car la production et l'exploitation se sont montrées plutôt attentistes avant d'investir dans le son magnétique : très peu de films sont effectivement tournés pour une exploitation stéréophonique (*cf. supra*). Le distributeur **Fox-Europa** annonce qu'**à partir de septembre 1954**, les films de sa compagnie seront disponibles pour les exploitants français en **copies à son optique** (monophonique)[614]. De même, les fabricants français d'optiques anamorphiques savent mettre à profit le climat de confusion ambiant en favorisant plutôt des copies positives compatibles avec les installations de reproduction du son optique, qu'il s'agisse de Cinépanoramic (juillet 1954), DyaliScope ou Totalvision (*cf. infra*). Enfin, la modification du rapport de projection passant de 2,55:1 à 2,35:1 ne semble pas poser de problèmes spécifiques pour des salles qui généralement ont su adapter leur projection à des rapports d'écran variables ou multiples : couper 5 % d'image dans la largeur n'offusque pas les exploitants qui ont amputé des films tournés dans l'ancien format standard 1,37:1 pour « fabriquer » des projections aux rapports panoramiques 1,65:1 ou 1,85:1, voire 2:1. Mieux, le rapport 2,35:1 semble s'accommoder davantage aux cadres de scène des salles en rognant un peu de l'horizontalité (ressentie comme excessive) du format 2,55:1, du reste souvent peu respecté dans les diverses installations (*cf. supra*).

---

[611] De René Clément (1965, PV NB & EC, D.P. Marcel Grignon & Jean Tournier), coproduit avec des capitaux américains et tourné en extérieurs à Paris et aux studios de Saint-Maurice à partir de la fin de juillet 1965.
[612] Rappelons que le négatif CinemaScope 2,55:1 aligne l'axe de l'image sur l'axe du film.
[613] E. I. Sponable (dir.), *CinemaScope. Information for the Theatre, op. cit.*, oct. 1954, Appendix, pp. 69-74.
[614] *Cf.* publicité *in TC*, n° 145, juil. 1954 (= Fig. 1.44., *supra*). Il s'agit d'abord des copies à son optique pour les 4 premiers films en CS de la Fox pour septembre 1954 (*La Tunique, Beneath the 12-Mile Reef / Tempête sous la mer, Comment épouser un Millionnaire* et *King of the Khyber Rifles / Capitaine King*), puis pour l'ensemble des films CS de la production Fox de 1954-1955.

C'est donc à la fois la simplicité et la compatibilité qui favorise l'expansion généralisée de cette formule positive qui, rappelons-le, est **normalisée en juin 1955**, au congrès de l'ISO à Stockholm avec pour dimensions maximales de la fenêtre de projection : **21,3 x 18,15 mm**[615]. Outre les dimensions (étendues en hauteur) de la surface occupée par l'image (**386 mm²**)[616], la copie présente donc les autres caractéristiques du positif de format standard 1,37:1 concernant la taille et la disposition des perforations standard K.S., la largeur et l'emplacement de la piste sonore optique[617], le pas perforations, etc.

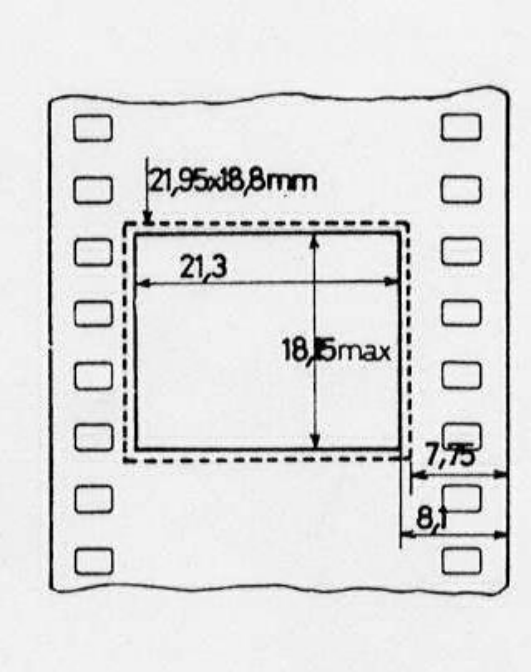


Figure 1.60. : cotes du film positif CinemaScope pour piste optique
Source : Jean Vivié, *Projection des images animées…*, vol. 2, 1968, fig. II-9

Amputation du rapport sur le positif

L'image anamorphosée est légèrement réduite par rapport au CinemaScope 2,55:1[618] et présente un **rapport de 1,175:1** qui aboutira sur l'écran, après désanamorphose au taux de 2, au rapport **2,35:1**.

Dans le cas des films CinemaScope tournés au rapport 2,55:1 puis tirés sur positif CinemaScope à piste optique et au rapport 2,35:1, l'amputation (en largeur seulement) de l'image affecte avant tout le côté qui est réservé à la piste optique[619]. Mais bien vite, les opérateurs ont pris en compte la modification

[615] Cotes de la norme française NF S 25-007 de mars 1958. D'autres sources mentionnent les valeurs : 21,29 x 18,21 mm (Claude Léon, *op. cit.*, 1997), 21,3 x 18,2 (Jean Brismée, *op. cit.*, 1987), **21,31 x 18,16** selon la **norme ASA** (P. Read & M.-P. Meyer (ed.), *op. cit.*, 2000 ; Arthur Cloquet, *op. cit.*, 1992), 21,3 x 18,16 (Gérard Duquesne, *op. cit.*, 1995) ; *cf*. Fig. 1.60., ci-dessous.
[616] Ce qui demeure un accroissement non négligeable en comparaison de la surface occupée par le format 1,37:1 (321mm²).
[617] Les cotes ISO données par P. Read & M.-P. Meyer (ed.), *op. cit.*, 2000, p. 34 précisent que pour une surface réservée de largeur 2,99 mm, la piste optique à densité fixe (et à amplitude variable) occupe une largeur de **1,93 mm** et la largeur de l'aire balayée par le lecteur de son optique atteint 2,13 mm.
[618] Au rapport anamorphosé de 1,275:1.
[619] Jean-Pierre Frouard s'insurge contre ce procédé lié au tirage par contact et préconise un tirage optique des films 2,55:1 sur positif scope à piste optique qui permette de préserver le cadre original *in* « Copies non conformes ou La Sortie est à gauche de l'écran », *Ecran, art. cit*, p. 38. C'est le cas de la restauration de *Lola Montès* par la

du rapport de projection dès la prise de vues en insérant, dans le couloir de la caméra, un cache correspondant au rapport généralisé pour les copies optiques et « magoptic ».

Copies positives : triomphe de la formule à 1 piste optique monophonique

C'est à la faveur de la polémique sur les copies sonores à pistes magnétiques entre les différents studios américains, puis entre les exploitants et la 20th Century-Fox, enfin, entre les projets européen (dont le projet français **Normavision**) et américain concernant les copies magnétiques, qu'est adoptée la copie CinemaScope à 1 piste optique : il s'agit d'un compromis que les arguments économiques vont promouvoir de fait au rang de copie anamorphique universelle.

Les tentatives infructueuses de la CST : les différents projets *Normavision* (1954-1967) : remise en cause de l'anamorphose au taux de 2, du rapport 2,35:1 et de la stéréophonie

Nous avons déjà évoqué la première mouture du projet de norme, proposé par le BNIC en janvier 1954 et ardemment soutenu par la CST (à partir de mars 1954)[620], en association avec son homologue allemand, la DKG. Ce projet, qui préconise de limiter les transformations affectant le positif 35 mm lors de l'adjonction du son magnétique, propose de conserver les perforations standard et la piste sonore optique en se contentant d'ajouter deux pistes magnétiques sur les manchettes du film : ce projet vise la compatibilité avec le matériel existant en même temps qu'une rationalisation de la diversité des formats de projection et la suppression de la stéréophonie d'écran au profit des effets d'ambiance dans la salle. Le rapport de l'image projetée, issu d'un accord entre les producteurs et la Commission de prise de vues de la CST, est établi à 1,85:1[621] avec la possibilité d'une anamorphose au taux de 2 portant le rapport à 2,45:1 (mars 1954). Or on sait que lors du **Congrès ISO de Stockholm en juin 1955**, seule la copie **CinemaScope 2,35:1 est normalisée** face aux désaccords américano-européens sur la disposition des pistes magnétiques sur les copies anamorphiques[622]. Rapidement, dans le projet défendu par la CST (et la DKG allemande), le rapport sera vite ramené à 2,35:1[623] pour des raisons de compatibilité avec les copies CinemaScope à son optique, comme en témoigne la conférence de Jean Vivié au 2ème Congrès international de la technique cinématographique à Rome, du 28 juin au 3 juillet 1956[624]. L'année suivante,

---

Cinémathèque de Munich en 2002 qui présente donc un positif anamorphosé au rapport de projection 2,35:1 dans lequel s'insère l'image 2,55:1 qui voit ainsi sa hauteur légèrement réduite.

[620] En les personnes de Fred Orain et Jean Vivié, respectivement, président de la CST et secrétaire général du BNIC et de la CST. *Cf.* 1.2, *supra* CinemaScope 2,55:1 « Les Projets de copies magotic alternatives : la CST et la recherche d'une normalisation (1954-1955) ».

[621] *Cf.* « La Commission Supérieure Technique. Bilan d'activité [1954] », *BICNC*, n° 31, fév. 1955, p. 28. Rappelons que l'image au rapport (conçu comme optimal par la CST) de 1,85:1 est obtenu soit comme sur la copie « plate » panoramique (22 x 12 mm), soit avec une image 22 x 18 mm anamorphosée au taux de 1,5.

[622] *Cf.* « Où en est la standardisation du format des écrans ? », *TF*, n° 18, juin 1956.

[623] *Cf.* fig. 3, p. 73 *in* Jean Vivié, « Au carrefour des techniques », *Cinéma 55*, n° 3, jan. 1955, pp. 65-76 & Fig. 1.32.c, *supra*.

[624] *Cf.* Jean Vivié « Les Techniques nouvelles dans le cadre de la normalisation » *in* Centro Sperimentale di Cinematografia, *II° Colloquio internazionale di tecnica cinematografica. Roma, Palazzo dei Congressi, EUR, 28 giugno-3 luglio 1956. Atti e Memorie. Le Tecniche del cinema per il grande schermo e la stereofonia*, Roma, 1957, pp. 257-265. En effet, le projet français de copies mixtes « magoptic » est modifié afin de présenter une solution adaptée pour un grand nombre de rapports d'écran : copies « plates » aux rapports allant du 1,37:1 au 1,85:1 (y compris un concept de panoramique 1,85:1 sur une hauteur de **3 perforations** ! *cf.* fig.1, p. 258 = Fig. 1.61.a, vol.

les Congrès concomittants de Varsovie (23-28 septembre 1957)[625] et de Turin (29 septembre-1er octobre 1957), renforcent la position française, puisque la délégation présente un **film de démonstration intitulé *Une solution de bon sens*** mettant en œuvre les propositions normatives de la CST[626] et obtient, à l'issue du 3ème Congrès international de la technique cinématographique de Varsovie, la création d'un organe international favorisant les contacts et la réflexion en matière de technique cinématographique, l'UNIATEC[627]. A Turin, Jean Vivié propose 4 configurations sonores de la copie mixte « *universelle* », dès lors baptisée « ***Normavision*** », avec 2 rapports projetés possibles, 1,85:1 (éventuellement 1,75:1) et 2,35:1[628].

Mais, ce que défend la CST comme la « *solution de bon sens* » ou la « *copie universelle* » est bien éloignée de la copie anamorphique généralisée au rapport 2,35:1. En effet, Fred Orain à Varsovie et Jean Vivié à Turin justifient à la fois esthétiquement, techniquement et économiquement la **préférence de la CST pour le rapport 1,85:1** comparé à tous les autres. N'oublions pas que la volonté initiale de la CST était de lutter contre la généralisation des projections manquant de définition, dues à la pratique des formats panoramiques (projetés avec des objectifs de plus courte focale grossissant l'image) et à l'anamorphose[629]. Cette prise de position et le projet de norme internationale qui en découle va engendrer une controverse, dont fait écho la presse corporative, entre la CST et le fabricant français d'optiques anamorphiques, la SATEC[630].

---

2) ; une copie comportant une image de 21 x 18,15 mm anamorphosée au taux de 1,5 et pour un rapport projeté de 1,75:1 (*cf.* fig. 2, p. 260 = Fig. 1.61.b, vol. 2) ; une copie similaire mais avec une **anamorphose de 2 portant le rapport à 2,3:1** (*cf.* fig. 3, p. 262 = Fig. 1.61.c, vol. 2) et même une copie mixte à 4 pistes magnétiques et à 1 piste optique intégrale (à la différence de la copie « magoptic » américaine) présentant une image de 18,15 x 18,15 mm anamorphosée au taux de 2 et un rapport projeté de 2:1, à l'instar du ***Super*Scope** (*cf.* fig. 4, p. 263 = Fig. 1.61.d, vol. 2).

[625] C*f.* « Succès complet de la France au 3è Congrès International de la Technique Cinématographique. Conférence de M. Fred Orain », *TF*, n° 33, nov.-déc. 1957, pp. 2-4.

[626] Le film de démonstration présenté à Varsovie le 25 sept. 1957, au cinéma Slask, présentait une copie mixte à 2 pistes magnétiques au rapport projeté **1,75:1** obtenu avec une anamorphose de 1,5 *in Actes résumés du IIè Colloque International de Technique cinématographique. Varsovie, 24-27 sept. 1957. 1er Congrès de l'UNIATEC, Supplément aux Actes du Colloque de Paris de 1959*, 1960, pp. 9-18.

[627] UNion Internationale des Associations TEchniques Cinématographiques.

[628] Ces 4 possibilités sont : lecture optique seule (monophonie) ; lecture magnétique seule (de largeur 1,6 mm ; avec ou sans effet d'ambiance mono) ; lecture des 2 pistes magnétiques (son d'écran mono + ambiance « dirigée » sur 3 voies avec « intégrateur » de type Perspecta) ; lecture optique (son d'écran mono) + magnétique (son d'ambiance à 2 voies, voire 3) *cf.* fig. 2, p. 69 *in* Jean Vivié, « Soluzione della copia universale a suono ottico e magnetico. Solution de la copie universelle à son optique et magnétique », *Atti del IX Congresso Internazionale della Tecnica Cinematografica*, Torino 29, 30 Settembre-1° Ottobre 1957, pp. 67-70, [tiré à part en français], Bibliothèque du Service des Archives du Film du CNC, Bois d'Arcy ; elle est reproduite par notre Fig. 1.61.e, page suivante.

[629] « *Les images, qu'elles soient en noir et blanc ou en couleurs, anamorphosées ou non, manquent de définition.* ***Le flou règne en maître sur tous les écrans du monde.*** » Fred Orain *in* « Normalisation et Evolution », *TC*, n° 156, juil. 1955, p. 215.

[630] Société d'Application Technique et d'Exploitation Cinématographique, concepteur et fabricant des objectifs anamorphiques **DyaliScope** (*cf. infra*).

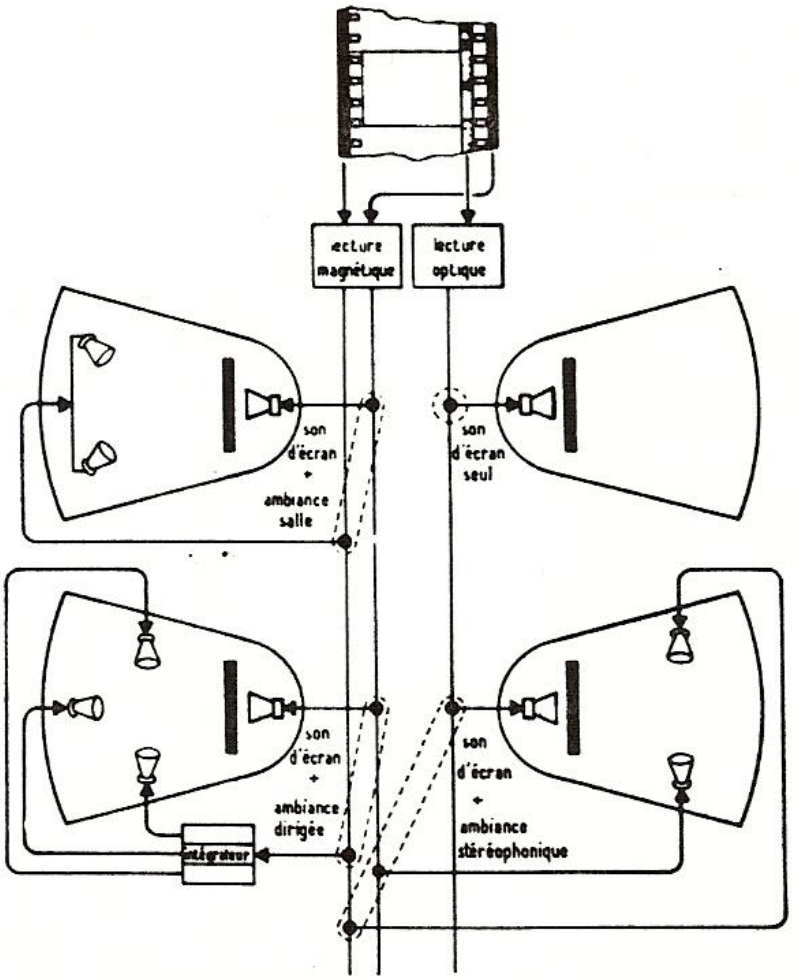


Fig. 2 - Divers modes de restitution du son à partir de la copie universelle:

a) lecture optique seule: un son d'écran normal (schema supérieur droit);

b) lecture magnétique seule: un son d'écran et un son de salle avec possibilité d'effets de passage (schema supérieur gauche);

c) lecture magnétique seule: un son d'écran et une ambiance dirigée par fréquences pilotes sur 3 voies (schema inférieur gauche);

d) lectures optique et magnétique: un son d'écran et une ambiance stéréophonique à 2 voies (schema inférieur droit); ce système peut être exploité pour la restitution spatiale intégrale à 3 voies.

Figure 1.61.e : « *solution de bon sens* » ou « *copie universelle* » proposée par la CST (automne 1957)

Source : Jean Vivié, « Soluzione della copia universale a suono ottico e magnetico. Solution de la copie universelle à son optique et magnétique », *Atti del IX Congresso Internazionale della Tecnica Cinematografica*, Torino 29, 30 Settembre-1° Ottobre 1957, p. 69

Une controverse française : la SATEC contre la CST (1958)

Suite à une nouvelle projection de démonstration de la **Normavision** (accompagné de son concept sonore intégral baptisé **Spatiophonic**)[631], à destination de la profession, le 27 février 1958 au cinéma Richelieu-Gaumont de Paris, *La Technique cinématographique* fait part de son inquiétude quant à la position de la CST qui isole l'industrie cinématographique française en refusant de prendre en compte la standardisation de fait du CinemaScope dans les salles : « *Le cinémascope est actuellement de pratique courante dans tous les pays. Il est impensable que la France puisse faire cavalier seul dans ce domaine.* […] *Avons-nous les moyens d'imposer notre conception sur le plan international ?* »[632]. A ce sujet, la revue corporative fait paraître un avis critique du responsable du service des ventes de la SATEC, **J. Rucard**, qui présente des objections techniques et économiques à la Normavision : il insiste sur l'équipement effectif de 80 % des salles françaises standard pour le scope[633], sur le coût d'une nouvelle transformation des équipements pour l'exploitation (anamorphose au taux de 1,5) qui ne serait pas rentabilisée par l'adoption d'un format non exportable et qui reste très proche de la copie « plate » au rapport panoramique 1,85:1 ; de même, « *aucun exploitant n'acceptera désormais de réduire ainsi l'image à laquelle la clientèle s'est habituée* »[634]. Un mois plus tard, le même mensuel publie un exposé du chef de file des « *partisans du fait accompli* », **André Fougerat**, ingénieur E.S.O. et directeur technique de la SATEC[635]. Ce dernier contre-argumente sur le terrain technique en montrant que le choix initial du taux d'anamorphose de 2 choisi pour l'**Hypergonar** par Henri Chrétien correspond à une nécessité optique de correction des lentilles cylindriques[636]. Il conclut qu'il est donc trop tard pour revenir sur ce coefficient d'anamorphose lié à un montage optique vieux de 30 ans[637] et accuse la CST de jeter le trouble dans l'esprit des exploitants. De même, selon l'avis de M. Anglade, directeur de la salle Le Marivaux à Roannes, rapporté par la même revue en juillet 1958, le projet Normavision démontré par la

---

[631] *Cf.* « La CST a présenté sa "Solution de Bon Sens" », *FF*, n° 719, 7 mars 1958, p. 12. A cette date, une seule formule semble retenue par la CST qui favorise le rapport 1,85:1 au détriment du 2,3:1 ; le film de démonstration qui est présenté est également intitulé *Une solution de bon sens* et a été réalisé par Jean Mousselle, tourné en Eastmancolor au format 1,85:1 (en réalité 1,82:1 avec une image de 22 x 18,15 mm anamorphosée au taux de 1,5) sur copie mixte 35 mm à 1 piste optique et 2 pistes magnétiques de 1,6 mm. Le son « spatialisé », mis au point par l'ingénieur J. Cordonnier, a ensuite donné lieu à des démonstrations purement sonores (sans images) sur les 20 haut-parleurs d'ambiance de la salle (10 haut-parleurs au plafond et 5 à chaque aile de la corbeille).

[632] *Cf.* « Au fil de l'actualité. Mais où donc est le bon sens… ? », *TC*, n° 185, mars 1958, p. 83.

[633] 4500 salles sur 5700, *id.*

[634] *Ibid.*, pp. 84.

[635] André Fougerat, « Art et Normalisation », *TC*, n° 186, avr. 1958, pp. 129-131, reproduit en Fig. 1.62., vol. 2.

[636] « *Parmi toutes les combinaisons de formes de chacune des lentilles convergente et divergente, l'une lui parut la plus intéressante par sa simplicité ; elle correspondait à la forme équiconcave pour le système divergent et plan convexe pour le système convergent. Pour trouver la meilleure correction des aberrations d'ouverture avec de telles formes, il suffisait de faire varier le rapport des grandeurs focales des deux éléments du système. Avec les indices* [de réfraction des verres] *choisis, c'est un taux voisin de 1,8 qui définissait la meilleure correction, tout en assurant une large extension du champ latéral, d'où le choix définitif du taux d'anamorphose 2 X. Ainsi, l'origine lointaine du rapport 2,55 qui fait l'objet de l'actuelle controverse résulte d'un impératif de qualité associé aux conditions optima de construction, les formes choisies correspondant à la fois au minimum d'outillage à mettre en jeu, sans que soit exclue l'assurance de réaliser des surfaces de qualité satisfaisante.* », *ibid.*, p. 131.

[637] « *La valeur 2 du coefficient d'anamorphose est née d'une propriété fortuite des formes de 2 lentilles que l'on pouvait le plus facilement réaliser autrefois.* », *id.*

CST présente une image « *rétrécie (comparée au Scope)* » qui n'est pas à la mesure du procédé sonore qui l'accompagne[638].

Le camp des partisans du fait accompli aura raison des projets normatifs de la CST qui ne seront pas appliqués par la profession, malgré une reconnaissance théorique internationale[639]. En effet, une version du projet Normavision est adoptée, au **Congrès ISO d'Harrogate** en Angleterre en **1958**, comme la « ***copie universelle normale*** »[640] (mais sans recours à l'anamorphose de coefficient 1,5 qui rencontre trop d'opposants), parallèlement aux vaines tractations pour les copies « magoptic », anamorphosées (*cf.* Fig. 1.61.f, *infra*).

Les projets concurrents de copies mixtes « magoptic » : une normalisation inefficace (1958-1967)

Les discussions sur ces projets avaient débuté dès le Colloque international organisé en mai 1955 à Paris, à l'initiative de la CST, et se sont poursuivies lors des congrès internationaux suivants, à Stockholm (juin 1955), à Rome (juin-juillet 1956), à Varsovie et Turin (septembre 1957) pour aboutir, lors du **Congrès ISO d'Harrogate (1958)** à l'établissement de **3 projets de copies universelles (« magoptic ») anamorphosées à 4 pistes magnétiques** destinées à l'exploitation des grandes salles (1000 à 1500 places)[641] (*cf.* fig. 2 *in* Fig. 1.61.f, *infra*). Le « ***projet français*** » se distingue avec un rapport projeté de **2:1** (image de 18,15 x 18,15 mm anamorphosée au taux de 2), dû à la conservation des perforations standard, de la piste optique traditionnelle et à l'adjonction d'une piste magnétique dédiée aux sons d'ambiance de largeur maximale[642]. Le rapport de projection réduit à 2:1 est justifié d'après Fred Orain par le fait que les films français en scope 2,35:1 représente une production ne dépassant pas 20 % (à la différence de la production au format panoramique) et que la projection du format scope dans les salles est toute relative, puisqu'elle se situe en réalité autour des valeurs 2:1 ou 2,20:1 au mieux[643]. Les projets concurrents, quant à eux, préconisent toujours l'emploi de perforations carrées C.S. et la réduction de l'une des pistes internes aux perforations pour un format projeté plus étendu en largeur (2,25:1 et

---

[638] « L'exploitation et les nouvelles techniques. Remarques de M. Anglade », *TC*, n° 189, juil. 1958, p. 204.

[639] La position de la CST témoigne d'une rigueur et d'une volonté universaliste louables : Fred Orain attaque en effet la position pragmatique et commerciale en disant qu'« *adopter des erreurs évidentes, avec comme seule excuse le fait qu'elles ont donné lieu à une certaine diffusion, n'est pas une solution* » *in* « Succès complet de la France au 3è Congrès International de la Technique Cinématographique. Conférence de M. Fred Orain », *TF*, n° 33, nov.-déc. 1957, p. 4.

[640] Image « plate » au rapport panoramique modulable de 1,75:1 à 2:1 sur un positif à perforations standard, 1 piste optique standard et 2 pistes magnétiques sur les manchettes ; dans cette norme, on voit apparaître le cadrage multiformat avec un repère commun à tous les rapports au niveau du bord haut de l'image (équivalent de l'actuel repère « **common top** » *cf.* 3.2.3, *infra*, procédé Super 35 mm) : « *Le cadrage à la prise de vues doit donc tenir compte que l'image sera amputée par le bas pour arriver au format allongé préconisé (1,85 x 1 ou 2 x 1)* » *in* « *Problèmes de stéréophonie. Nombre et emplacement des pistes magnétiques* », *TC*, n° 190, sept. 1958, pp. 229-230 = Fig. 1.61.f, *infra*. On retrouve la formule sous le nom de « *Normavision CST* » en 1959 *in* P. Haire « Caractéristiques des différents procédés cinématographiques », *TC*, n° 198, mai 1959, pp. 138-139.

[641] *Id.*

[642] Le projet français ne réduit pas la largeur de la piste magnétique d'ambiance, alignée sur celle des pistes magnétiques gauche et droite, situées sur les manchettes du film (1,6 mm), afin de bénéficier d'une meilleure reproduction du son d'ambiance que dans les projets américain et russe.

[643] Outre des considérations esthétiques sur les formats trop allongés reprenant l'argument du professeur Chrétien qui veut que « *l'abus du panorama tue l'effet panoramique* » *in* « Succès complet de la France au 3è Congrès International de la Technique Cinématographique. Conférence de M. Fred Orain », *TF*, n° 33, nov.-déc. 1957, p. 3.

2,35:1)[644] : **le « *projet américain* » apparaît ainsi comme la volonté d'une simple normalisation de la disposition des copies CinemaScope « magoptic » de la 20th Century-Fox datant de 1956** (*cf. supra*, « Copies mixtes (magnétiques et optiques) dites magoptic »). Jean Vivié et la CST continueront de porter vainement les projets Normavision dans les différents congrès ISO, en s'opposant aux formules alternatives proposées par l'Allemagne en 1963, la Grande-Bretagne au Congrès UNIATEC de Garmisch-Partenkirchen en 1964, puis au Comité ISO de Milan en 1966[645]. On en trouve encore un avatar sous la forme d'un projet de **copies bilingues** en mai 1967[646]. Enfin, selon Michel Baptiste[647], la formule « magoptic » française est reprise en 1976 pour le long métrage documentaire ***La Griffe et la Dent*** de François Bel & Gérard Vienne (également chefs-opérateurs), film français en son stéréophonique à 2 pistes magnétiques, mais apparemment tourné au format panoramique[648].

Finalement, ces formules de copies positives normalisées arrivent un peu tard, en tout cas après la standardisation de fait de la copie « magoptic » Fox et à une époque où la copie scope 2,35:1 à 1 piste optique monophonique est déjà généralisée : on n'exploite que rarement des films américains en stéréophonie en France et aucun film large anamorphique français après 1958. Il faudra attendre l'arrivée du format 70 mm pour retrouver des copies stéréophoniques dans les salles.

Bien que la position de la CST témoigne à la fois d'une rigueur technique et d'une volonté d'indépendance ou d'universalisme louables (et reconnues par la communauté internationale), il n'en reste pas moins que les impératifs pragmatiques et commerciaux auront raison de la Normavision française qui, justement, les a trop négligés. La politique de concurrence commerciale acharnée, qui a déréglé l'industrie cinématographique depuis 1953 en multipliant les formules techniques les plus diverses, sacrifie la qualité du spectacle cinématographique à des positions ambiguës et instables, louvoyant entre attentisme, bricolage économique, velléité de révolution technologique et lois de la majorité ou du fait accompli : on aboutit à de nouveaux standards techniquement et esthétiquement imparfaits : formats panoramiques à surface négative réduite, défauts inhérents de l'anamorphose (au taux de 2 et au rapport jugé trop allongé), généralisation du son optique monophonique, rapports de projection incertains ou amputés. L'échec de la CST à faire adopter ses normes par les professionnels est finalement aussi l'image des échecs répétés de tentative de normalisation universelle, reposant sur des arguments

---

[644] Le « *projet américain* » recouvre la moitié de la piste optique par une piste magnétique pour un rapport projeté de 2,35:1, tandis que le « *projet russe* » conserve « *la largeur normale de la piste optique, en inversant la disposition des pistes magnétiques et en ramenant la largeur de la piste d'ambiance à 0,85 mm* », pour un rapport projeté de 2,25:1.

[645] Sur ces variantes allemande et britannique des copies « magoptic » *cf. Congrès de Normalisation ISO-TC 36*, Garmisch-Partenkirchen, 1964, doc. n° 8, p. 41 & Jean Vivié, « NON… à l'absurde », *TC*, n° 277, p. 37.

[646] « Une solution à la querelle V.O. contre version doublée : les copies bilingues ou universelles », *TC*, n° 285, mai 1967, pp. 31-32.

[647] *In* entretien inédit, Paris, 25 jan. 2005.

[648] Documentaire animalier dépourvu de commentaire en voix-off mais comportant une partition musicale composée par Michel Fano, primé au Festival de Cannes et sélectionné pour les Oscars 1977 ; production : Les Cinéastes Animaliers Associés ; la prise de son stéréophonique (signée François Bel & Pierre Ley) utilise les recommandations de la CST pour la diffusion stéréophonique : « *Le procédé (2 pistes magnétiques) utilise les installations Cinémascope Standard. Il est parfaitement compatible avec la projection standard optique monophonique des salles non équipées du Standard Cinémascope. Les enregistreurs autonomes stéréo sont maintenant au point et assurent une prise de son synchrone en "stéréo réelle" (normes ORTF) dont l'effet sera sans commune mesure avec l'habituelle distribution "panoramique" d'une source sonore unique.* » *in Cinéma français*, revue mensuelle d'Unifrance Films, n° 2, juin 1976, pp. 21-23.

rationnels mais réduite à néant par les considérations économiques de quelques grands groupes monopolistes (américains) aux intérêts financiers à court terme.

PROBLEMES DE STEREOPHONIE

nombre et emplacement des pistes magnétiques

La multiplication des procédés de projection sur écran large et des systèmes d'enregistrement sonore stéréophonique à pistes multiples rend le matériel de projection complexe et augmente les difficultés d'exploitation.

Ce sont avant tout les techniciens français qui ont insisté pour qu'une normalisation intervienne tant en ce qui concerne les formats de l'image, que l'enregistrement magnétique stéréophonique.

Le Congrès International de Normalisation 1958 qui s'est tenu à Harrogate a adopté la formule de la copie universelle à image large et à piste optique ainsi définie : image 1,75 x 1 correspondant à une fenêtre de 12 x 21 mm avec

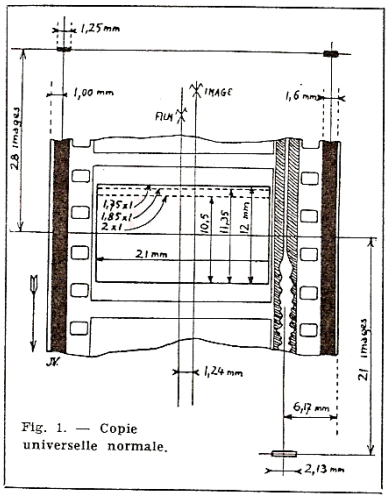


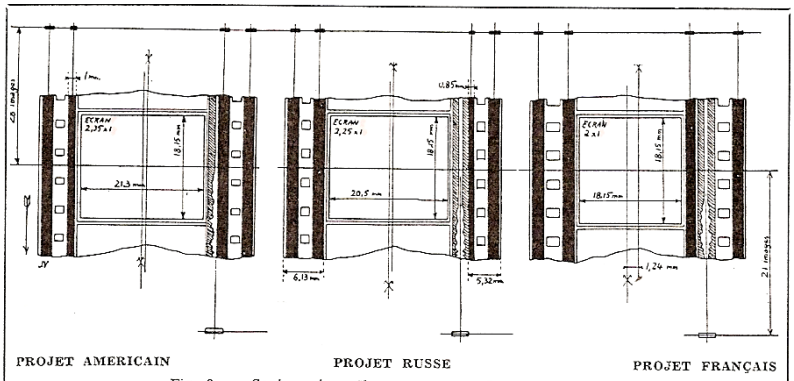
Fig. 1. — Copie universelle normale.

faculté d'allonger le format à 1,85 x 1 ou 2 x 1 en abaissant la hauteur de la fenêtre à 11,35 mm ou 10,5. Le cadrage à la prise de vues doit donc tenir compte que l'image sera amputée par le bas pour arriver au format allongé préconisé (1,85 x 1 ou 2,1).

Il est bon de rappeler que la Commission Supérieure Technique du Cinéma Français préconise le coéfficient d'anamorphose 1,5. Mais il est juste également de signaler, que cette opération se heurte à de nombreux contradicteurs et opposants.

Par contre, en ce qui concerne le son magnétique stéréophonique, la formule « deux pistes » préconisée par le Bureau de Normalisation depuis 1953, vient d'être définitivement adoptée par le Congrès I.S.O. de Harrogate.

Ainsi la copie universelle normale comporte une piste photographique et deux pistes magnétiques, ce qui exige une installation moins coûteuse et donc plus abordable pour la grande masse de petites et moyennes salles.



PROJET AMERICAIN — PROJET RUSSE — PROJET FRANÇAIS

Fig. 2. — Copie universelle avec quatre pistes magnétiques.

Lorsqu'il s'agit de grandes salles de 1 000 à 1 500 places, on a préconisé l'utilisation de quatre pistes magnétiques distinctes, ce qui permettrait de réaliser des effets sonores stéréophoniques beaucoup plus complets.

Dans ce cas, la disposition des pistes est différente suivant les projets américains, russes et français (voir fig. 2).

Dans le projet américain, la moitié de la piste photographique est supprimée.

Les Russes conservent la largeur normale de la piste optique, en inversant la disposition des pistes magnétiques et en ramenant la largeur de la piste d'ambiance à 0,85 mm. Dans ce projet, les perforations deviennent carrées et leur hauteur est réduite à 1,98 mm.

Dans le projet français seul, la piste magnétique d'ambiance conserve une largeur normale et les perforations du film positif ne sont pas modifiées. Il en résulte le maintien de la qualité de reproduction, tout en simplifiant le dispositif de lecture.

On peut également considérer quelques autres procédés de film large utilisant des pistes magnétiques multiples.

Ainsi le Todd-Ao (film de 65 mm) utilise jusqu'à 6 pistes magnétiques et la conception russe du triple écran (Cinérama) prévoit trois copies distinctes de film 35 mm défilant à 721,5 mm à la seconde, à la cadence de 25 images-seconde et avec un quatrième film 35 mm synchronisé recouvert d'un enduit magnétique et portant neuf pistes sonores.

Mais ces procédés particuliers concernent des salles spécialement aménagées et, en conséquence, la normalisation est moins nécessaire.

Est-il permis de souhaiter qu'au Congrès de Turin, où les techniciens de nombreux pays se donnent rendez-vous, une confrontation d'idées permette de dégager une solution définitive ?

Il est certain, que la solution française peut réunir tous les suffrages.

LA STEREOPHONIE ET L'ACOUSTIQUE DES SALLES

Les installations stéréophoniques, destinées à assurer les effets de relief sonore dans les salles de cinéma en combinaison avec la projection pour écran large ou panoramique, devraient être employées, en réalité, dans des conditions acoustiques bien déterminées, de sorte que la transformation d'une installation sonore ordinaire en installation stéréophonique exigerait aussi des modifications plus ou moins importantes de la salle elle-même.

M. J.C. Cordonnier a donné au cours d'un récent congrès des indications intéressantes à ce sujet.

L'emploi d'une installation stéréophonique dans une salle a pour but d'assurer d'une manière limitée des effets de localisation sonore ou, si l'installation est complète, à procurer à l'auditeur une sensation d'espace sonore. Les haut-parleurs multiples utilisés doivent ainsi servir à assurer des effets bien déterminés sur l'ouïe des spectateurs et d'une manière aussi régulière que possible pour l'ensemble de la salle. Dans ce but, on peut tout d'abord envisager deux principes essentiels :

a) Utiliser, autant que possible, la transmission directe des sons, plutôt que les sons réfléchis.

b) Placer les haut-parleurs dans la salle de façon à éviter la déformation du spectre sonore.

Il est bien évident que l'abondance des réflexions sonores supprime les effets de localisation et ne permet plus aux spectateurs de déterminer l'origine des sons entendus ou même, si les caractéristiques de la salle sont défavorables, déterminent des effets de localisation inexacts et, par suite, gênants et désagréables.

Pour éviter les réflexions et les réverbérations qui s'ensuivent, il convient d'assurer un amortissement plus complet et une caractéristique de réverbération mieux équilibrée. De même, pour éviter les déformations produites par les haut-parleurs, on est amené à élever leur niveau par rapport au taux normal des installations ordinaires, sans quoi se produit un phénomène d'absorption rasante.

Or, lorsque les ondes sonores provenant du haut-parleur agissent de cette manière rasante sur les

Figure 1.61.f : projets concurrents de copies mixtes magoptic, septembre 1958

Source : *La Technique cinématographique*, n° 190, sept. 1958, p. 229

Standardisation d'une projection aux transformations minimales : écran large et monophonie

L'avantage essentiel du CinemaScope à 1 piste optique monophonique réside bien évidemment dans son **adaptation, plus aisée que son aîné magnétique, aux conditions de projection de l'époque**. La disparition de copies positives à petites perforations carrées de type C.S. et à multiples pistes sonores magnétiques, permet une compatibilité presque totale avec les projecteurs existants. Le procédé optique limite les transformations du projecteur à 3 modifications qui ont été facilement surmontées : l'intensité lumineuse, la fenêtre de projection (cache aux dimensions de **21,3 x 18,15 mm**) et les réglages préliminaires des 2 objectifs[649]. Ainsi, les modifications imposées à l'exploitant concernent-elles avant tout la pose de l'écran large de rapport 2,35:1 et le réaménagement de la salle (souvent limité au cadre de scène et à l'implantation des premiers rangs de fauteuils).

Projecteur : peu de modifications

L'anamorphoseur de projection au taux de 2 se place devant l'objectif primaire du projecteur. La différence de hauteur du champ d'image projeté pour les différents formats oblige à utiliser un primaire de focale différente pour chaque format (en particulier dans le cas de la projection à hauteur constante qui est celle qui se généralise). Le cache de la fenêtre du projecteur doit être taillé au rapport (anamorphosé) de 1,175:1[650]. Le réglage de l'anamorphoseur de projection s'opère à l'aide de mires de réglages, comme celles que propose la CST[651]. Les Figures 1.63.c&d, présentes dans le volume 2 montrent un exemple d'anamorphoseur de projection Hypergonar construit par la STOP et conservé par la Collection des Appareils de la Cinémathèque française.

[649] Mais il ne faut pas oublier que ces transformations sont encore simplifiées pour le cas où la salle a été préalablement adaptée à la projection du CinemaScope 2,55:1 à 4 pistes magnétiques (cas des grandes salles d'exclusivité) : elles ne concernent alors plus que la modification de l'axe optique (qui revient à sa place initiale pour la projection au standard 1,37:1 ou au format panoramique) ainsi que le façonnage du cache de la fenêtre de projection ; on suppose en effet qu'une salle ayant préalablement transformé son projecteur pour le CinemaScope magnétique conservait ce matériel, compatible avec les copies à son optique.

[650] *Cf.* exemple de cache double pour scope 2,55:1 / 2,35:1 chez le fabricant italien Cinemeccanica (*in* Duquesne, *op. cit.*, 1995, p. 76 & Fig. 1.63.a, page suivante).

[651] *Cf.* mire CST pour projection anamorphosée *in* Favre, *op. cit.*, 1994, p. 253 & Fig. 1.63.b, p. suiv.

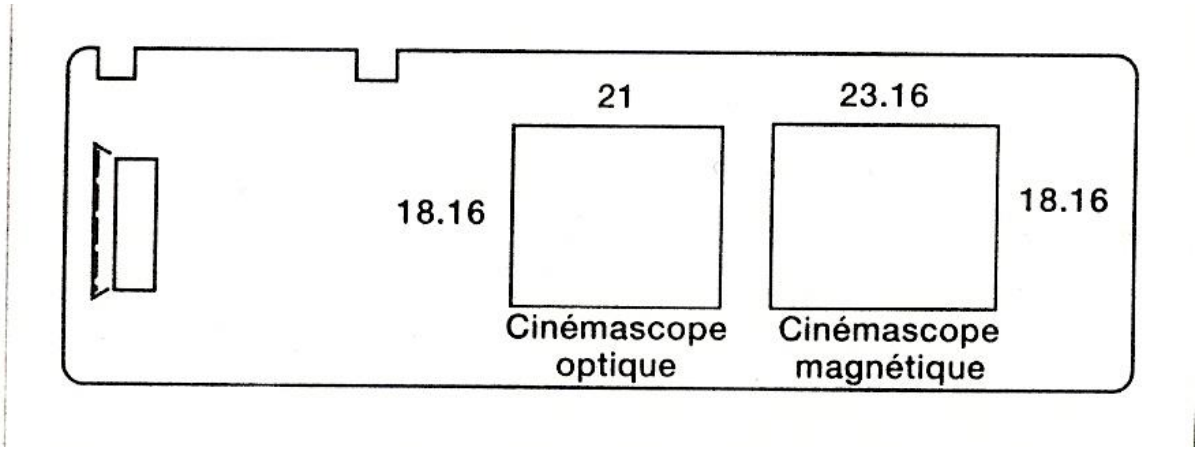


Figure 1.63.a : modèle de cache de fenêtre de projection pour le scope 2,35:1 et 2,55:1 (document Cinemeccanica)

Source : Gérard Duquesne *Technologie de l'opérateur projectionniste. Cinéma et Vidéo*, Paris, Dujarric, 1995, p. 76

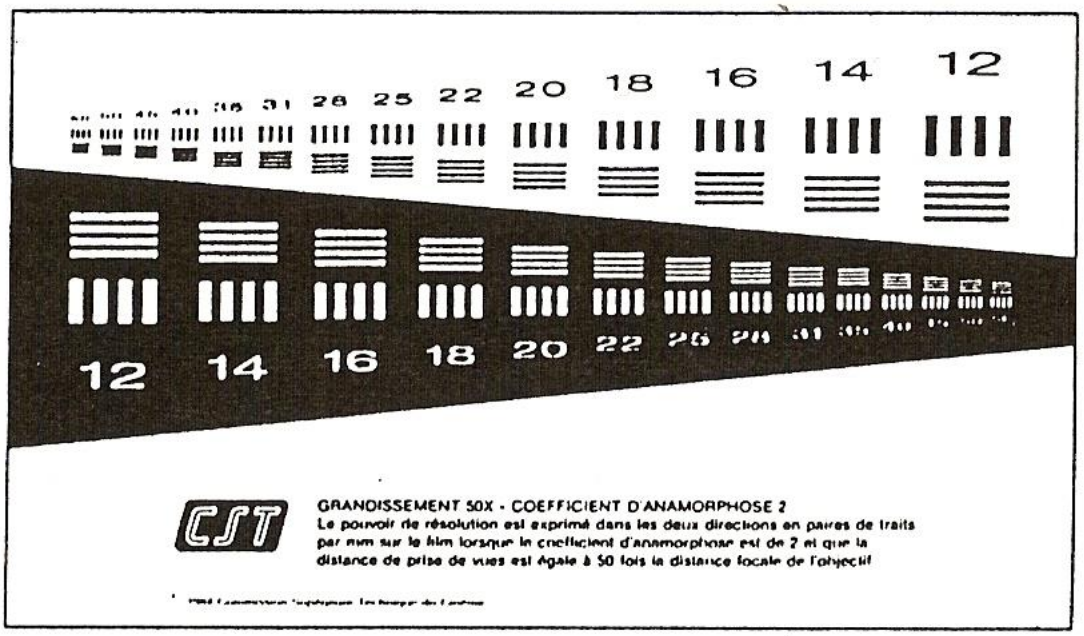


Fig. XI-5: Mire pour image anamorphosée (document CST)

Figure 1.63.b : mire de réglage de la CST pour la projection d'une image anamorphosée

Source : François Favre *Optique. Principes et Techniques. Cinéma et Vidéo*, Paris, Editions Dujarric & IF Diffusion, 1994, p. 253

Généralisation de la projection de plusieurs formats différents

Face à la multiplication des formats de projection liée à l'arrivée du CinemaScope et au mode de projection panoramique, plusieurs dispositifs associant anamorphoseur de projection et objectifs sphériques ont été proposés par les constructeurs, tels que :

- le montage « monobloc » (associant, dans une même fourrure, primaire et anamorphoseur) chez Philips (*cf*. Fig. 1.64.a, page suivante)
- le montage à support escamotable chez Zeiss-Ikon[652], réservé, pour L. Bernard Happé[653], à l'anamorphoseur monté comme un objectif simplement additionnel (*cf*. Fig. 1.64.b)
- le montage sur tourelle à 3 porte-objectifs, comme pour le célèbre projecteur « *Victoria X* » construit par Cinemeccanica à Milan et distribué en France par Cinélume[654] ; il facilite le changement automatisé de format associé au déplacement des rideaux de scène et est également préférable pour les projecteurs bistandard 35/70 mm[655] (*cf*. Fig. 1.64.c&d).

Quel que soit le dispositif multi-objectifs utilisé, la projection en double poste, systématique à l'époque, permettait de changer d'objectif et de cache entre 2 projections d'images au rapport différent.

[652] *Cf*. Jean Vivié, *op. cit.*, p. 117.
[653] *Op. cit.*, 1971, pp. 309-311.
[654] Ce dispositif permet, aux dires de la publicité, « *le changement instantané de formats* » *in FF*, n° 691, 30 août 1957.
[655] L. Bernard Happé, *op. cit.*, 1971, pp. 309-311.

Divers dispositifs de montage de l'anamorphoseur sur le projecteur : vers la projection multiformats

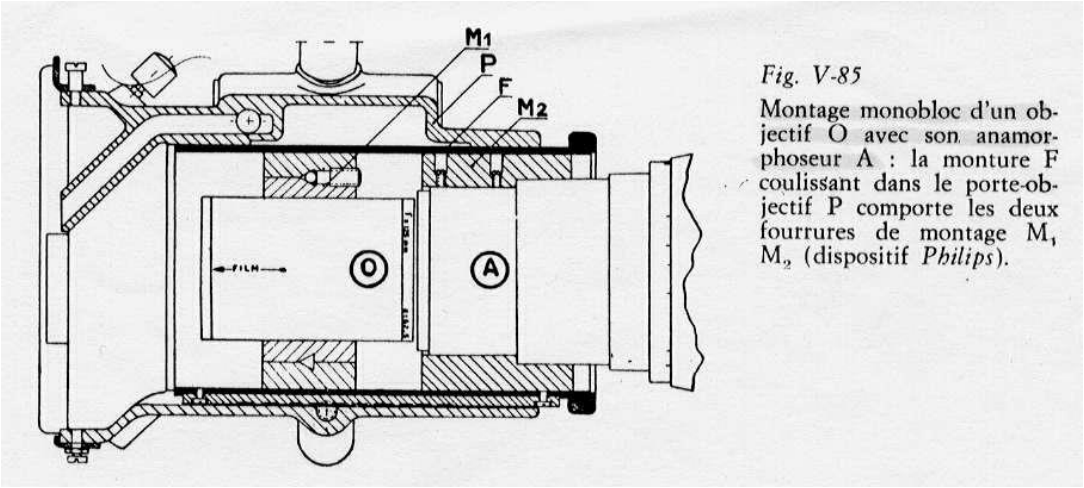


Fig. V-85
Montage monobloc d'un objectif O avec son anamorphoseur A : la monture F coulissant dans le porte-objectif P comporte les deux fourrures de montage M_1 M_2 (dispositif *Philips*).

Figure 1.64.a : montage monobloc d'un anamorphoseur de projection (dispositif Philips)
Source : Jean Vivié, *Projection des images animées…*, vol. 2, 1968

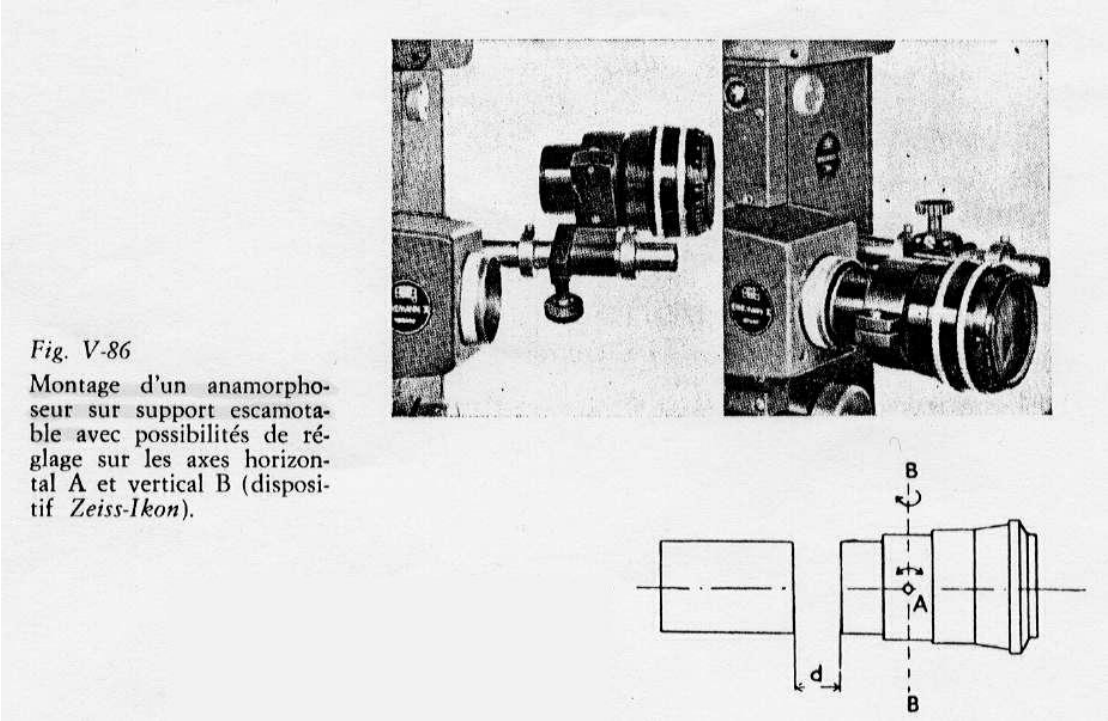
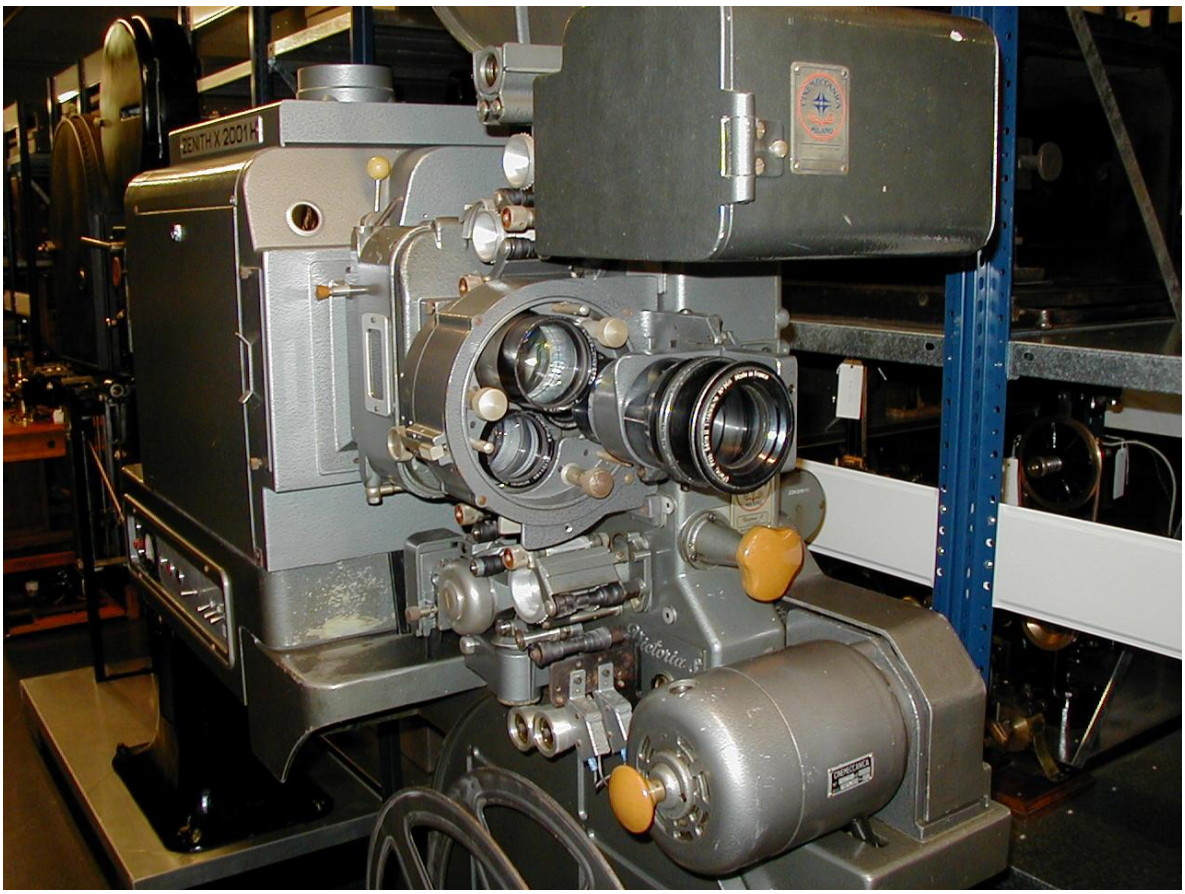
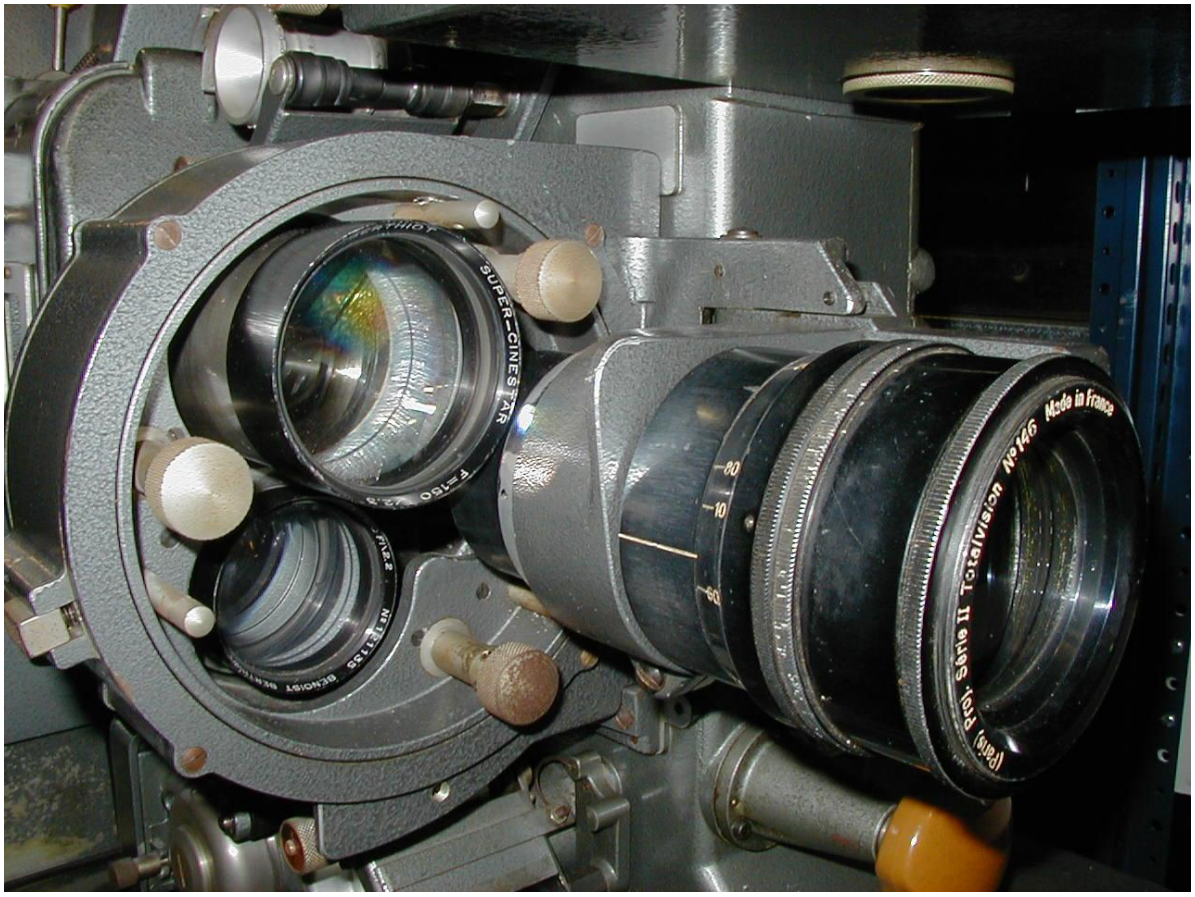


Fig. V-86
Montage d'un anamorphoseur sur support escamotable avec possibilités de réglage sur les axes horizontal A et vertical B (dispositif *Zeiss-Ikon*).

Figure 1.64.b : montage d'un anamorphoseur avec système d'escamotage (Zeiss-Ikon)
Source : Jean Vivié, *Projection des images animées…*, vol. 2, 1968





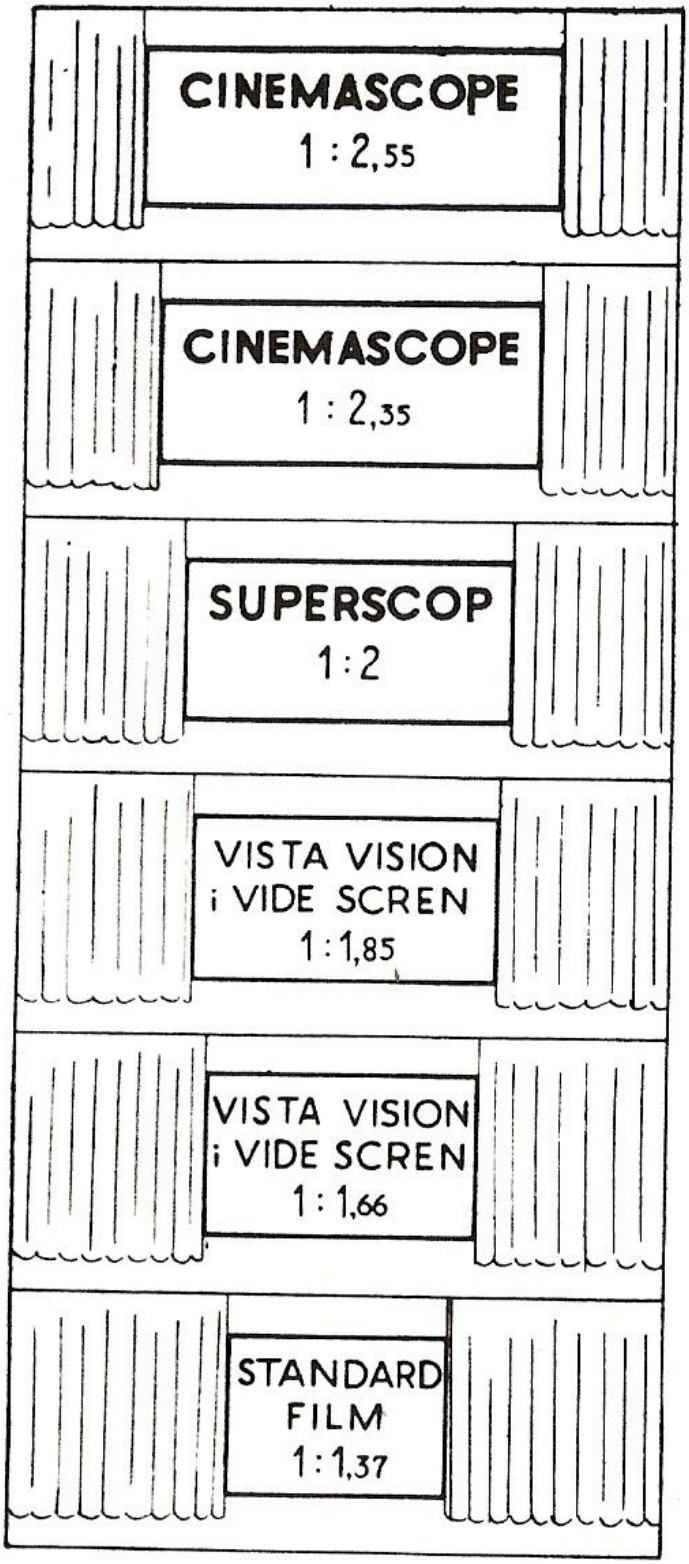
Figures 1.64.c&d : anamorphoseur de projection Totalvision « Série II »
fixé à une tourelle porte-objectifs triple du projecteur bistandard 35/70 mm Victoria 8 de Cinemeccanica
Source : Cinémathèque française, Collection des Appareils, clichés personnels

Ecran : généralisation progressive du mode de présentation à hauteur constante

L'écran pour le CinemaScope de rapport 2,35:1 ne paraît pas avoir inquiété outre mesure les exploitants qui avaient déjà installé un écran pour le CinemaScope de rapport 2,55:1 ; la différence entre les deux rapports paraît peu considérable et adaptable à tous les cas de figure.

Comme le rapport 2,35:1 du CinemaScope est le format projeté le plus large et qu'il doit conserver cette qualité, pour les spectateurs, par rapport aux autres formats (standard 1,37:1 et panoramiques), on préfère généraliser le **mode de présentation à hauteur constante**, pour lequel **l'écran 2,35:1 est l'étalon**. En effet, pour Jean Vivié, la présentation des images projetées à surface constante « *serait la plus satisfaisante du point de vue visuel, mais elle n'est pratiquement pas adoptée, car on considère qu'elle ne met pas suffisamment en valeur l'allongement du format panoramique* [et *a fortiori* du format anamorphique] »[656].

[656] *Op. cit.*, 1968, p. 170. *Cf.* figures comparatives des 3 modes de présentation des images, *op. cit.* & Fig. 1.41., , *supra* ; *Cf.* schéma comparatif des largeurs de différents écrans présentés en mode de projection à hauteur constante et encadrés de rideaux de scène *in* Rudolf Godler, *Panoramska projekcija*, Zagreb, Udruženje Kinematographa NRH, 1958, p. 88 & Fig. 1.65., , page suivante.



Sl. 76. - Razni filmski formati na panoramskom ekranu. Nepotrebni dijelovi ekrana (lijevo i desno) pokrivaju se zastorom.

Figure 1.65. : schéma comparatif de la projection des différentes images à hauteur constante
Source : Godler, Rudolf *Panoramska projekcija*, Zagreb, Udruženje Kinematographa NRH, 1958.

Dimensions de l'écran et implantation des fauteuils : une légère révision de la norme

La règle, d'abord établie par les recommandations de la 20th Century-Fox, puis par l'application (sans modification par le BNIC) de la norme française S. 27-001 d'août 1945 à l'écran **CinemaScope** de rapport 2,55:1, est également valable pour l'écran du CinemaScope 2,35:1. C'est donc cette largeur de l'écran scope qui devient la référence pour calculer la largeur de l'écran, la profondeur de la salle et les cotes pour l'implantation des fauteuils.

Dans cette nouvelle norme baptisée NF S 27 001 (héritée de l'ancienne norme française S. 27-001 d'août 1945), on retrouve la largeur maximale de l'écran selon la formule L = D/2 (où L correspond cette fois à la largeur d'un écran de rapport 2,35:1), *cf.* Fig. 1.66., page suivante. On calcule ainsi :

- la largeur de l'écran : L = D/2 (où D = profondeur de la salle). Pour L. Bernard Happé[657], la mesure D équivaut à la distance allant du premier au dernier rang de fauteuils, ce qui ne coïncide pas nécessairement avec le mur du fond de la salle, ni même d'ailleurs avec l'emplacement de la fenêtre de la cabine de projection
- sa hauteur : H = D/4,7 [658].

Par ailleurs, les cotes pour l'implantation des fauteuils varient légèrement par rapport la norme antérieure :

- l'implantation minimale des fauteuils (ceux des premiers rangs) doit être au moins égale à 0,6 fois la largeur de l'écran 2,35:1 (au lieu de 0,5 précédemment)[659]
- la limite d'implantation sur les côtés est définie par deux droites inclinées à 20° (et non plus à 30°) par rapport à deux axes perpendiculaires à l'écran et placés à une distance correspondant à la largeur de cet écran
- l'implantation maximale des fauteuils (derniers rangs) ne doit pas dépasser 2,9 fois la largeur de l'écran scope, voire exceptionnellement 3,5 fois[660] (au lieu de 2,5)[661].

Comme on peut le constater en comparant ces cotations à celles des années 1950, la norme actuelle permet d'étendre davantage la salle en profondeur mais risque, par la même occasion, de faire

[657] *Basic Motion Picture Technology, op. cit.*, 1971, p. 317.
[658] Jean Vivié, *op. cit.*, pp. 169-170.
[659] L. Bernard Happé donne un autre calcul de cette cote : le premier rang de fauteuils devrait être situé de préférence à 1/3 de la distance allant jusqu'au dernier rang, sans dépasser la valeur de ¼ de cette distance *cf.* schéma *op. cit.*, 1971, p. 317.
[660] Pour Michel Baptiste, la valeur 3,5 fois n'a concerné que la partition des grandes salles anciennes en complexes multisalles à partir de la fin des années 1960 (*in* entretien cité, 2005).
[661] *In* Jean-Pierre Frouard « Salles de cinéma » *in* Jean-Loup Passek (dir.), *Dictionnaire du Cinéma*, t. 2, Larousse, 1995, pp. 1892-1894 (= Fig. 1.66., page suivante). Une confusion dans les cotations peut naître du fait que cette nouvelle norme utilise la dénomination D pour largeur de l'écran scope (et non plus pour profondeur de la salle) et calcule les valeurs par les formules 0,6 D ou 2,9 D ou 3,5 D que nous n'avons pas reprises ici afin d'éviter toute ambiguïté.

perdre, pour les spectateurs situés à une distance dépassant 2,5 fois la largeur de l'écran, la sensation d'englobement par un écran allongé ; il est vrai qu'à l'époque la sensation de l'agrandissement horizontal de l'écran devait primer, car elle constituait l'élément moteur de l'engouement pour les techniques nouvelles qui visaient à transformer les conditions de projection. Du reste, Jean-Pierre Frouard[662] indique que l'emplacement idéal pour regarder un film en scope est de 1,5 fois la largeur de l'écran (comparé à 2 fois pour un film en panoramique) : plus on s'éloigne de cette valeur, plus les conditions de vision du film perdent leur caractéristique de spectacle sur écran large.

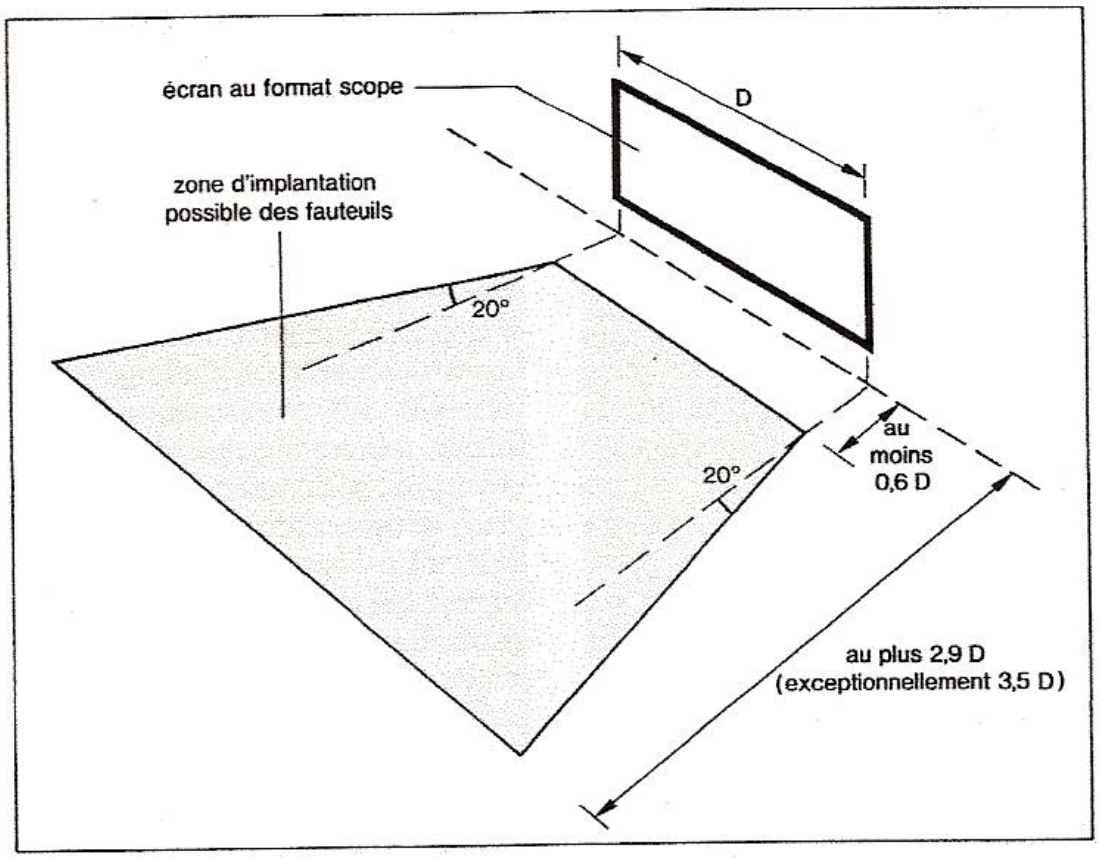


Figure 1.66. : schéma dimensionnel de l'implantation des fauteuils d'une salle de cinéma, selon la norme NF S 27.001
Source : Jean-Pierre Frouard article « Salles de cinéma », Jean-Loup Passek (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 1995, p. 1893

Equipement sonore minimal

C'est sans surprise le dispositif le moins performant mais le plus compatible qui s'est finalement imposé : la projection à **haut-parleur unique** situé derrière l'écran, au centre, pour la reproduction monophonique à piste optique unique ; c'est ce dispositif traditionnel qui s'est généralisé pour la majorité des salles d'exploitation, y compris pour la diffusion de films initialement conçus pour la projection en

[662] *Op cit.*, p. 1893.

CinemaScope magnétique stéréophonique (presque exclusivement américains) et retirés sur copies scope optique[663] (*cf.* Fig. 1.67., ci-dessous).

Bien entendu, les salles équipées pour le CinemaScope à 4 pistes magnétiques pouvaient diffuser sans problème le CinemaScope à 1 piste optique. Il faudra attendre les projections en 70 mm avec projecteurs bistandard 35/70 pour retrouver le son magnétique, mais cette résurgence sera de courte durée en France.

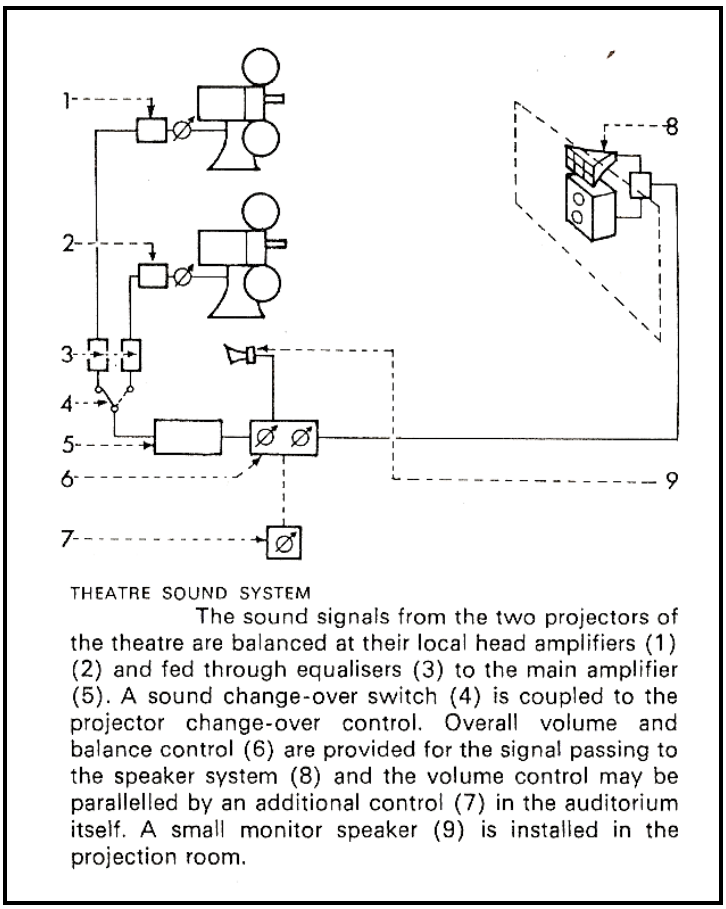


Figure 1.67. : schéma d'installation de la reproduction sonore optique

[663] *Cf.* schéma d'installation de la reproduction sonore optique *in* L. Bernard Happé, *op. cit.*, 1971, p. 315.

1.3.3 LES OBJECTIFS *CINEPANORAMIC* (1954-1956) OU *FRANSCOPE* (1956-1971, FRANCE) POUR COPIES ANAMORPHOSEES A PISTE SONORE OPTIQUE : LE CHAMPION HISTORIQUE DE LA PRODUCTION FRANÇAISE ET SON CONCEPT DES *SEMI-BLOCS* (1958)

C'est très tôt, à partir de juillet 1954, dans les colonnes du *Film français*[664], que la première mention de la version pour piste optique du procédé fait son apparition mais avec un rapport sur l'écran de **2,30:1**, par opposition à son concurrent CinemaScope de rapport 2,35:1[665]. Que cette minime différence soit due ou non à une réelle divergence de conception ou de construction, le procédé joue rapidement la carte de la compatibilité en s'alignant (en même temps que ses concurrents **DyaliScope** et **Totalvision**) sur la formule du **CinemaScope** ou, plus exactement, en contribuant à la rendre universelle (contre le souhait premier de la 20th Century-Fox).

Franscope : la nationalité comme argument promotionnel du champion historique (1956-1971)

A partir de mars 1956, une publicité du *Film français* annonce le changement de nom de la marque Cinépanoramic qui devient **Franscope**[666], sans que ce changement de dénomination commerciale ne corresponde véritablement à un changement de conception des optiques anamorphiques. La nouvelle marque est déposée le 29 mars 1956 à Paris par Distribution Internationale Cinématographique, S.A.[667]. Il désigne la marque des objectifs de prise de vues et de projection du procédé anamorphique Cinépanoramic ainsi que les films tournés dans ce format à partir de mars 1956. Comme le suggère une publicité parue dans *Le Film français-Cinémonde* de mai 1956[668], le nom **Franscope**, outre qu'il évoque l'origine nationale du procédé en même temps qu'il contribue à la vulgarisation de l'abréviation « scope », est un hommage à l'histoire des techniques cinématographiques françaises, puisqu'il est censé faire écho au **Phénakistiscope** d'Antoine Plateau (1832) et au **Praxinoscope** d'Emile Reynaud (1877) : le discours promotionnel tente de crédibiliser la société et son procédé, (pourtant un clone du CinemaScope à cette date), en lui inventant une parenté prestigieuse. Il est aussi évidemment une **affirmation de l'identité nationale**, dans le climat anti-américain qui a suivi l'adoption de l'Hypergonar Chrétien par la 20th Century-Fox en 1953[669].

---

[664] *In FF*, n° 526, 23 juil. 1954, article p. 4, publicité p. 5.
[665] Il semble bien que cette différence de rapport soit de même nature que celle qui a été faite par le même fabricant un peu plus tôt entre les rapports 2,50:1 du Cinépanoramic et 2,55:1 du CinemaScope, autrement dit une singularité purement commerciale : le rapport 2,30:1 est donc une cote théorique destinée à se prémunir contre l'accusation de plagiat (*cf. supra*).
[666] Les noms du procédé et de la société demeurent **Cinépanoramic**.
[667] Sous le n° 456.908 *in Bulletin officiel de la Propriété Industrielle*, t. LXXVI, 1956, INPI, p. 1425, n° 71.673.
[668] *Bulletin d'information du IXème Festival du film de Cannes*, n° 10, 2 mai 1956, *cf.* Fig. 1.68. = Fig. 2.30., vol. 2.
[669] Sur cette période et, en particulier l'attitude de Claude Autant-Lara *cf.* Jean-Jacques Meusy & Françoise Le Guet Tully, « L'Histoire française du CinémaScope » *in* J.-J. Meuy (dir.), *Le CinémaScope entre art et industrie, op. cit.*, 2003, pp. 79-85.

Avec **plus de 125 films français tournés avec ses objectifs anamorphiques en 15 ans**, la marque de J.-P. Mauclaire représente bien le **champion historique** des films français au format scope. Depuis le mystérieux *Or des pharaons* (1954 CP EC, D.P. Henri Decaë) de Marco de Gastyne qui, s'il n'était pas resté inédit, aurait constitué le premier long métrage anamorphique français[670], jusqu'à *L'Homme-orchestre* (1969, D.P. Jean Rabier, sorti en septembre 1970) de Serge Korber avec Louis de Funès, dernier film national sorti en Franscope, avant la disparition de la marque. Elle représente bien d'ailleurs l'étendue de la diversité de la production anamorphique à cette époque, puisque que les objectifs Franscope (surtout ceux conçus par Jean Dicop à partir de 1958) sont utilisés sur des films prestigieux de la Nouvelle Vague (*Lola* 1960 de Jacques Demy, *Une femme est une femme* 1960 et *Le Mépris* 1963 de Jean-Luc Godard ou *Jules et Jim* 1961 de François Truffaut, tous photographiés par Raoul Coutard), comme sur les triomphes publics des comédies avec Louis de Funès : 12 films parmi lesquels *Le Corniaud* (1964 de Gérard Oury, D.P. Henri Decaë, classé 1er au B.O.), *Fantomas* (1964 d'André Hunebelle, D.P. Marcel Grignon, 5ème), *Oscar* (1967 d'Edouard Molinaro, D.P. Raymond Lemoigne, 2ème), *Le Petit Baigneur* (1967 de Robert Dhéry, D.P. Jean Tournier, 4ème) ou encore *Hibernatus* (1969 de Molinaro, D.P. Grignon & Lemoigne, 5ème).

De 1966, année de la mort de J.-P. Mauclaire à 1969, peu d'innovations marquent l'histoire de Franscope, si ce n'est l'accroissement de la gamme des focales (du 40 au 600 mm), l'adaptation des « semi-blocs » à la prise de vues substandard (16 mm) ou le gonflage en 70 mm d'un négatif 35 mm anamorphique Franscope (par exemple pour *Les Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy, 1966, D.P. Ghislain Cloquet)[671]. Après 1969, la société amorce son déclin : le dernier film français en Franscope sort en septembre 1970 (*L'Homme-orchestre* avec L. de Funès), mais le contexte contemporain est à la désaffection du scope de la part des producteurs et des réalisateurs, avec la partition des salles en complexes cinématographiques pourvus d'« écrans timbre-poste ». **Alain Gauthier**, actuel directeur technique de Technovision France, a rejoint la société Franscope à cette époque (**1971**) en tant que mécanicien pour les optiques[672]. Il indique que la société était dirigée par un **ingénieur hollandais, Hans Brenning**, ancien assistant de Jean Dicop, comme **Yves Gauthier**, oncle d'Alain Gauthier[673] ; la société appartenait alors à un consortium qui possédait également l'hebdomadaire *La Semaine de Paris*. Après la faillite de Franscope, la même année, Alain Gauthier rejoindra le loueur Chevereau.

---

[670] *Cf.* 2nde partie, 2.1.2. Présenté au Festival de Venise 1954, le film précède de 6 mois la sortie du premier film français en scope : *Fortune Carrée* de Bernard Borderie en CS 2,55:1 et EC (D.P. Nicolas Hayer), sorti en mars 1955.

[671] *Cf.* « Les grandes marques de la technique et du matériel », *TC*, n° 291, déc. 1967, p. 50 ; publicité *in TC*, n° 285, mai 1967, p. 36.

[672] *Cf.* « A l'écoute des techniciens Alain Gauthier », entretien par Olivier C. Benoist, *TF*, n° 510, 15 avr.-15 mai 2001, pp. 30-31.

[673] Une photographie promotionnelle pour la visée électronique Franscope en mars 1964 présente ces 3 personnes *cf. FF*, n° 1034, 20 mars 1964, p. 4 & Fig. 1.69., page suivante.

L'équipe technique de FRANSCOPE. A gauche : Jean DICOP et ses deux assistants : Yves GAUTHIER et Hans BRENNING. Le sourire est de rigueur, la démonstration est pleinement réussie.

Henri VERNEUIL, J.-P. MAUCLAIRE et Ralph BAUM, directeur de Production de « La Ronde » qui s'achève et de « Week-End à Zuydcotte » qui va bientôt commencer.

C'est également l'avis de MM. Albert VIGUIER, directeur de Alga-Cinéma, André COUTANT, invité à cette démonstration, J.P. MAUCLAIRE, ainsi que de Roger FELLOUS et de M. GAUTHIER, assistant de M. André COUTANT.

Figure 1.69. : photographies présentant le personnel de la société Cinépanoramic-Franscope ainsi que certains de ses clients professionnels, lors de la présentation de la visée électronique Franscope, mars 1964

Source : *Le Film français*, n° 1034, 20 mars 1964, p. 4

Objectifs anamorphiques de prise de vues Franscope : du clone additionnel au couplage mécanique et à la formule des « *semi-blocs* » de Jean Dicop

La dénomination « ***Anamorphot*** » de la version pour écran 2,55:1 n'est pas reprise pour désigner les objectifs anamorphiques.

Les **premiers objectifs** anamorphiques de prise de vues étaient purement additionnels avec nécessité d'une double mise au point (à l'image des premiers objectifs du **CinemaScope**[674]), mais **à l'automne 1954**, la formule des **objectifs mécaniquement couplés** fait son apparition ; on se rappelle que les anamorphoseurs construits par Bausch & Lomb pour le CinemaScope adoptent cette structure depuis le mois de janvier de la même année. Cette formule recourt à un système de couplage de l'objectif primaire et de l'anamorphoseur grâce à une série de cylindres et roues dentés, d'où une mise au point unique avec les objectifs primaires de focale 40, 50, 75, puis 100 mm[675] sur la majorité des caméras[676]. La mise au point couplée, d'après la publicité[677], « *laisse aux opérateurs le choix des objectifs primaires* » qu'ils ont l'habitude d'utiliser, à la différence de la formule des monoblocs de **DyaliScope** qui impose le primaire, même si, en définitive, elle permet de mieux gérer les problèmes de mise au point (*cf. infra*, 1.3.4).

C'est en septembre 1955, au moment où les objectifs sont adoptés par Republic Pictures (qui les exploitera sous le nom de **Naturama**[678]) que les objectifs anamorphiques Cinépanoramic sont adaptés aux caméras Mitchell BNC et NC qui demandent quelques transformations[679]. Pourtant le discours publicitaire emphatique parle de transformations radicales des caméras et de fabrication de nouveaux matériels pour obtenir une excellente netteté. Un article paru en novembre 1956 dans l'*American Cinematographer* présente même le système Naturama comme le premier à réaliser un couplage des deux objectifs réalisant la mise au point unique (sic)[680]. L'anamorphoseur, dont la focale reste uniforme, peut

---

[674] Ce que confirme le D.P. Roger Fellous que nous avons interviewé (15 & 29 mars 2002) ; une publicité du *FF* n° 738 du 11 juil. 1958 pour le brevet **Franscope Suprématic** indiquera que l'avantage de ce dernier est de supprimer les « *blocs multiples* » utilisés par les anamorphoseurs de prise de vues.

[675] Publicité *FF*, n°s 540-541, automne 1954 [début nov. 1954], pp. 51-54 ; la publicité du *FF*, n°s 567-568, printemps [fin avr.] 1955, pp. 70-71 mentionne l'adaptation pour la nouvelle focale 100 mm. C'est finalement au moment du changement de nom de la marque à l'automne 1956, qu'est commercialisé l'anamorphoseur 100 mm, dénommé « ***Le Super 100 Franscope*** », qui permet des « *prises de vue à partir de 1,20 m sans déformation* » *in* publicité *FF*, n°s 651-652, automne 1956. L'anamorphoseur additionnel 100 mm est également commercialisé au même moment (nov. 1956) par **DyaliScope**, qui avait néanmoins sorti un monobloc 100 mm dès janvier 1955.

[676] Camé 300 Reflex (Eclair), Parvo 120 (Debrie), Super Parvo Color (Debrie), Caméflex (Eclair), Mitchell BNC & Mitchell Standard, Arriflex. *Cf.* photographies des Camé 300 Reflex et Parvo 120 Debrie *in FF*, n°s 540-541, automne 1954, pp. 51-54 & Fig. 1.49., *supra* ; *cf.* autres photos *in FF*, n°s 597-598, automne 1955, pp. 12-13.

[677] Publicité *FF*, n°s 556-557, hiver 1955 ; *FF*, n° 613, 2 mars 1956.

[678] *Cf.* « La Grande Société américaine Republic Pictures a adopté le procédé français "Cinépanoramic" », *FF*, n°s 597-598, automne 1955, p. 71 et reproduit en Fig. 1.53., vol. 2.

[679] *Cf.* entretien de Herbert Yates, Président-fondateur de Republic Pictures à la radio française *in FF*, n° 599, 2 déc. 1955, pp. 12-13.

[680] "*Republic's Naturama system is unique in that it is the first to employ an adapter attachment which controls the simultaneous focusing of both the anamorphic and the camera lens. As far as is known, this type of control has not been attempted or perfected by any of the other major studios presently using anamorphic lenses in cinematography.*" *in* "Naturama – Republic's New Wide-Screen Process", *American Cinematographer*, nov. 1956, transcription HTML, *The American Wide Screen Museum*, 1999, www.widescreenmuseum.com/widescreen/naturama.htm.

être couplé à des objectifs sphériques de 50, 75 et 100 mm qui demandent le façonnage d'une came spécifique à chaque objectif de focale différente afin de réaliser avec le plus de précision possible la mise au point de l'objectif avec l'anamorphoseur[681]. Une pièce de fixation (« *bracket* ») permet de monter les deux objectifs à une courte distance l'un de l'autre. Une série de photographies conservée au département Caméra des studios de Pinewood et récemment publiées sur le site de l'*American Wide Screen Museum* permettent de se rendre compte des diverses pièces composant le montage du système de liaison mécanique permettant de solidariser les bagues dentées de mise au point des deux objectifs (*cf.* Fig. 1.70., page suivante)[682].

Cinépanoramic-Franscope propose également une **bonnette** (ou lentille additionnelle), seul moyen à l'époque de réaliser des gros plans sans déformation[683], mais obligeant à réaliser un plan fixe[684].

Le discours publicitaire surévalué ne doit pourtant pas masquer les progrès certains réalisés par les concepteurs et les fabricants, notamment grâce à l'amélioration des méthodes de calcul, des matières premières utilisées et des processus de façonnage des pièces.

Néanmoins, le témoignage du directeur de la photographie Raoul Coutard permet de montrer les **limites de la mise au point avec un système d'anamorphoseur mécaniquement couplé au primaire**. En effet, ce montage synchronise la mise au point du primaire sphérique et celle de l'anamorphoseur au moyen d'un système de pignons ; or l'avancement du sphérique et de l'anamorphoseur ne sont pas les mêmes, d'où un problème de synchronisation des deux optiques pour la mise au point à certaines distances (entre 4-5 m jusqu'à 1 m, pour des focales moyennes), selon le chef-opérateur[685].

---

[681] La **came** est une pièce mobile permettant de transformer le mouvement circulaire de la tige reliée à la bague de mise au point du sphérique en mouvement de translation vers la bague de réglage de l'anamorphoseur. *Cf.* "*While anamorphic lenses of uniform focal length are used in the Naturama system, these may be coupled with a choice of 3 camera lenses –50 mm, 75 mm and 100 mm. Each camera lens requires a different cam which has been especially designed and machined to produce simultaneous accurate focus of the camera lens with its respective anamorphic lens.*", *art. cit., American Cinematographer*.

[682] "Naturama. Republic's French Import. Republic photos from the Pinewood Studios Camera Department", *The American Wide Screen Museum*, 2002, www.widescreenmuseum.com/widescreen/naturama2.htm. Ces photographies montrent le montage (et démontage) de l'anamorphoseur P.V. n° 52 sur une camera Mitchell NC.

[683] Publicité *FF*, n°s 611-612, jan.-fév. 1956.

[684] Pour des exemples de plans avec bonnette réalisés en Franscope, *cf.* 2nde partie, Fig. 2.11.

[685] *In* entretien inédit de l'auteur avec Raoul Coutard, à Nanterre, le 9 avr. 2002.

Figures 1.70.a,b&c : procédé américain *Naturama* : adaptation de l'anamorphoseur P.V. 52 Cinépanoramic mécaniquement couplé au primaire sur une caméra Mitchell NC

Source : photographies du département caméra des studios Pinewood (GB), *AWSM*

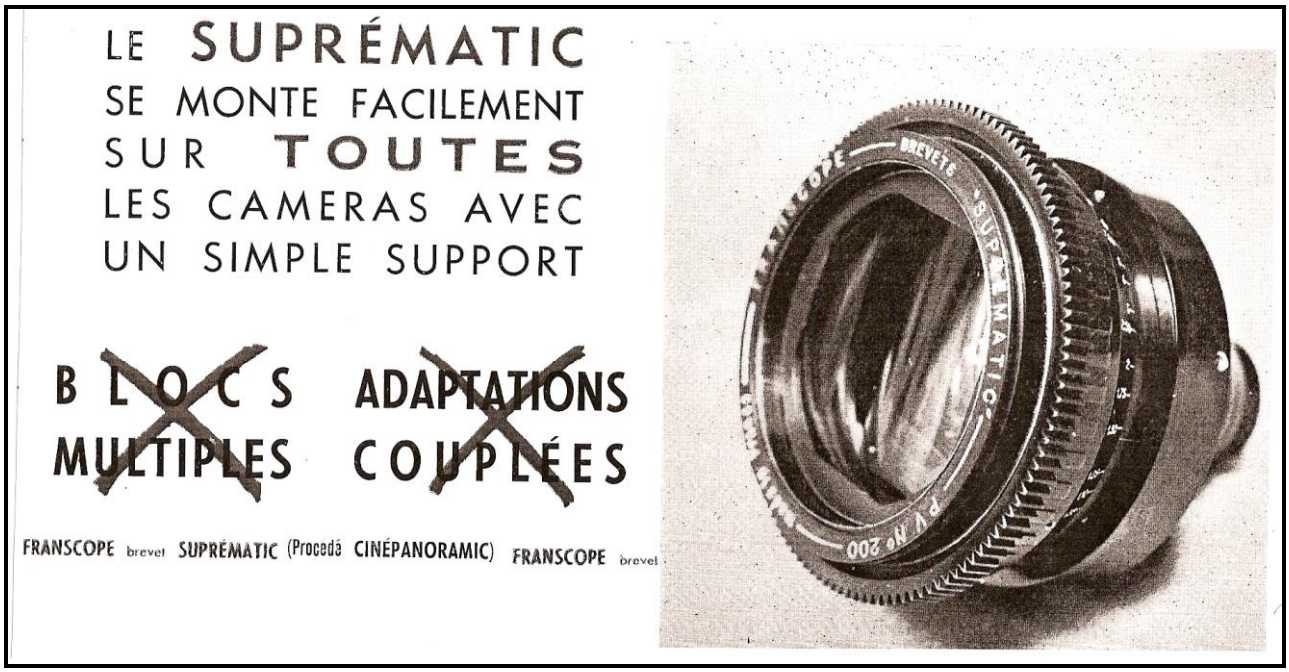
Une conception nouvelle : les « *semi-blocs* » conçus par Jean Dicop : une amélioration qui tient compte des exigences de la photographie

A partir de l'été 1958, une conception nouvelle fait son apparition chez Cinépanoramic-Franscope, avec le dépôt, par **Jean Dicop** et la société DIC, de trois brevets d'anamorphoseur perfectionné, le 5 août 1958[686] mais dont la publicité paraît déjà dans le *Film français* de juillet[687]. Jean Dicop était assistant opérateur d'Armand Thirard[688] et non ingénieur, mais, aux dires du D.P. **Roger Fellous** que nous avons rencontré[689], il souhaitait devenir opticien. Cette nouvelle génération d'anamorphoseurs, dénommés commercialement « ***Franscope brevet(s) Suprématic*** », constitue une amélioration des conditions de tournage (visant en particulier à limiter la modification du taux d'anamorphose lors de la mise au point sur un sujet rapproché) au point que le procédé Franscope évince progressivement ses concurrents sur le front de la prise de vues anamorphiques. Pour **Roger Fellous**, le succès du système Franscope Suprématic provient de sa construction « *totalement originale* » qui vise, en quelque sorte, à supprimer le primaire sphérique : « **[Jean Dicop]** ***bloquait le sphérique à l'infini ; il mettait à l'intérieur de l'anamorphose une autre optique*** *et* […] ***il n'y a plus de primaire*** *: tout est dans la même formule.* ». **Raoul Coutard** qui a utilisé les objectifs Franscope sur 7 films, de *Lola* (1960, NB de Jacques Demy) au *Mépris* (1963, EC de Jean-Luc Godard) se souvient : « ***on calait le sphérique à***

---

[686] (INPI) **Le premier brevet de Dicop** (n° 1.204.784) décrit une invention permettant d'enrayer la modification du taux d'anamorphose lors de la mise au point d'un objet rapproché (à moins de 3 m) par l'adjonction d'une troisième lentille (ou groupe de lentilles) cylindrique, soit convergente, soit divergente, au système déjà constitué de deux lentilles cylindriques. En outre, ces trois lentilles doivent être mobiles entre elles afin de pouvoir toujours trouver une position pour laquelle le taux d'anamorphose sera conservé globalement, quel que soit le déplacement de ces lentilles lors de la mise au point sur un objet.
Un **deuxième brevet** (n° 1.204.785) déposé le même jour, immédiatement après le précédent, prévoit un autre dispositif afin d'éviter de mettre au point sur l'anamorphoseur. Il s'agit de placer **devant** l'anamorphoseur cylindrique « *un système optique à lentilles sphériques* […] *qui donne d'un objet une image située devant cet anamorphoseur* », puis de « *régler une fois pour toutes l'anamorphoseur sur une distance fixe* » : la mise au point est réalisée uniquement sur le système avant ; on ne touche pas à l'anamorphoseur et donc « *le taux d'anamorphose est constant quelle que soit la distance de l'objet* ». Dans ce dispositif, l'objectif primaire de l'appareil de prise de vues est également réglé une fois pour toutes en même temps que l'anamorphoseur.
Puis un **troisième brevet** (n° 1.204.786) propose encore un autre dispositif associant deux anamorphoseurs (constitués classiquement d'une lentille convergente et d'une lentille divergente) de telle sorte que les génératrices de l'un soient croisées par rapport à l'autre. On peut aussi constituer des variantes du système dans lesquelles les lentilles convergentes (ou divergentes) des deux anamorphoseurs sont remplacées par une seule lentille sphérique convergente (ou divergente) ; la mise au point du dispositif est réalisée en ne déplaçant que la seule lentille sphérique. Là aussi, pas de modification du taux d'anamorphose dans la mise au point sur des objets rapprochés.
[687] *FF*, n° 738, 11 juil. 1958, pp. 13-16, publicité en partie reproduite en Fig. 1.71.a, vol. 2 et dont une photographie apparaît en Fig. 1.71.b, page suivante.
[688] Il a été assistant de 1952 à 1956 sur : *Les Belles de nuit* (1952 1,37:1 NB, R. Clair), *Le Salaire de la peur* (1952 1,37:1 NB, H.-G. Clouzot), *L'Ennemi public n° 1* (1953 1,37:1 NB, H. Verneuil), *Les Diaboliques* (1954 1,37:1 NB, H.-G. Clouzot), *Le Mouton à 5 pattes* (1954 1,37:1 NB, H. Verneuil) et *Voici le temps des assassins* (1956 1,65:1? NB, J. Duvivier).
[689] Et qui était ami de Dicop ainsi qu'assistant de Thirard comme lui. **Roger Fellous**, qui avait des intérêts dans Franscope et s'était vu confier le prototype du premier zoom Angénieux, était un bricoleur et un inventeur né : outre le brevet pour le variateur de focale gyroscopique du Zoomscope (avec son frère Maurice, également D.P.), Roger Fellous avait « *bricolé, avec une structure légère de sac à dos de montagnard, une potence en aluminium et des sandows, un système qui lui permettait de faire des plans en caméra portée d'une souplesse étonnante* » (Jean-Jacques Bouhon, *La Lettre de l'AFC*, n° 140, fév. 2005, www.afcinema.fr. Par ailleurs, **Maurice Fellous**, frère de Roger (décédé en février 2006) conserve encore une partie des archives et des séries d'optiques Franscope dans sa résidence de Jouars-Pontchartrain (78).

l'infini et on ne faisait le point que sur* [l'optique] *anamorphique. *Quand on voulait changer d'objectif, on déplaçait sur les tiges* [du parasoleil] *l'anamorphoseur, on changeait l'objectif* [sphérique], *on le mettait à l'infini puis on remettait l'anamorphoseur en place : on n'avait donc qu'un seul anamorphoseur*. »[690]. Quant à **Alain Gauthier**, actuel directeur technique de Technovision France qui a travaillé chez Franscope dans les années 1969-1970, il considère cette génération d'objectifs anamorphiques comme des **« *semi-blocs* »**, c'est-à-dire **non de simples optiques mécaniquement couplées mais plutôt solidaires, grâce aux joints toriques qui permettent d'enclencher l'anamorphoseur en le centrant sur le primaire de façon précise, après avoir bloqué le point de ce dernier sur l'infini**[691]. Pour Alain Gauthier, l'avantage essentiel des « *semi-blocs* » est d'**offrir une série d'objectifs scope très homogène** : le fait de n'utiliser plus qu'un seul anamorphoseur pour tous les primaires garantit une même colorimétrie à cette série et conserve éventuellement les mêmes « défauts » visuels (générés par l'anamorphoseur)[692].



<u>Figure 1.71.b : l'anamorphoseur de prise de vues P.V. 200, Franscope Suprématic, conçu par Jean Dicop et commercialisé à partir de l'été 1958</u>
Source : publicité Cinépanoramic, *Le Film français*, n° 738, 11 juillet 1958

690 *In* entretien par l'auteur, Nanterre, 9 avr. 2002.
691 *Cf.* entretien inédit réalisé par l'auteur avec Alain Gauthier, Pantin, 25 fév. 2003
692 C'est pourtant à terme le système des monoblocs (de type **DyaliScope**) qui l'emportera dans la conception des objectifs anamorphiques récents.

Il est difficile d'établir lequel des 3 brevets déposés au nom de Jean Dicop correspond précisément à l'objectif dénommé commercialement « ***Franscope Suprématic*** », à moins qu'il s'agisse d'un mélange des trois brevets[693] qui constituent plutôt des « concepts » dont on se réserve la parenté et que l'on modifie à sa guise, ou pour lesquels les ingénieurs ne donnent pas toutes les informations ou donnent des informations « erronées », comme l'a déjà évoqué Roger Fellous à propos des premiers brevets Cinépanoramic.

Dans le discours promotionnel, le « ***Franscope Suprématic*** » se présente comme un objectif original remplaçant à la fois les anamorphoseurs dits « *à blocs multiples* » qui « *nécessite*[nt] *l'acquisition de plusieurs anamorphoseurs de longueurs focales différentes* »[694] et les anamorphoseurs couplés mécaniquement aux primaires ; il offre :

- une mise au point unique et « *continue de 1 m à l'infini, et ceci sans changement d'anamorphoseur, et sans déformation des plans rapprochés* », l'objectif primaire restant fixe (une plaquette commerciale ultérieure indiquera une absence de déformations de 0,50 m et 0,35 m à l'infini[695])
- la possibilité de travailler avec des longueurs focales de 50 mm, 75 mm et au-delà
- l'adaptation à toutes les caméras avec un simple support
- la possibilité de continuer à utiliser ses propres objectifs primaires.

A côté de ces caractéristiques générales, on trouve des modèles spéciaux :

- modèle « *avec angle de prise de vues correspondant à 40 mm* »
- modèle pour la macrophotographie des « *films de poupées, maquettes, dessins animés* » pour focales de 50, 75, 100 mm
- modèle « *pouvant travailler avec des focales de 100 à 500 mm, sans diaphragmer l'objectif primaire* ».

Fortune du semi-bloc Franscope : le 16 mm scope de Thierry Tronchet (2,74:1)

On retrouve une survivance de ce principe aujourd'hui dans le système anamorphique pour le 16 mm de Thierry Tronchet : « *Ce bloc optique scope se présente sous la forme d'un gros objectif de gros diamètre (120 mm) installé sur les tiges du parasoleil. Possédant sa propre rampe de mise au point surdimensionnée, il vient prendre le relais de* ***l'objectif primaire, dont le point a été préalablement***

[693] On retrouve dans ces brevets de 1958 l'idée de l'insertion d'un groupe de lentilles à l'intérieur de l'anamorphoseur (traditionnellement composé de 2 groupes de lentilles cylindriques), comme l'évoque R. Fellous et comme le propose la structure du monobloc DyaliScope (*cf.* 1.3.4, *infra*) ; on retrouve aussi l'idée de ne régler la mise au point que sur un seul objectif (plutôt que de modifier simultanément le réglage du sphérique et de l'anamorphoseur comme dans un montage couplé).

[694] Publicité, *FF*, n° 738, 11 juil. 1958, pp. 13-16 (= Fig. 1.71.a, vol. 2) ; sûrement faut-il voir là la condamnation du système des monoblocs DyaliScope.

[695] Plaquette commerciale *Une liberté totale pour la mise en scène. Franscope*, s.d. [1963], Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « Franscope » ; plaquette commerciale *Franscope J.-P. Mauclaire*, s.d. [début de 1966].

bloqué sur l'infini *(lors des essais de calage).* »[696]. L'anamorphose au taux de 2 du photogramme au rapport 1,37:1 du film 16 mm donne un **rapport très allongé de 2,74:1**, c'est-à-dire plus long que les rapports standard en 35 mm anamorphique (2,66:1 / 2,55:1 / 2,35: 1 / 2,40:1).

Utilisé sur une dizaine de courts et moyens métrages, sur quatre vidéo-clips et un long métrage (*Rock'n'Roll control* de Fred Saurel, 16 mm), le système correspond plutôt à un système artisanal à partir d'une caméra 16 mm munie d'un objectif primaire grande ouverture, auquel on ajoute un anamorphoseur « *astucieusement aligné selon l'axe optique grâce aux tiges du parasoleil* », selon son « inventeur » l'assistant opérateur Thierry Tronchet qui ajoute « *qu'il existe également deux autres différents systèmes artisanaux* […] *réalisés respectivement par B. Pavelec et G. Noé (réalisateur de "Carne").* »[697]. Le système est enfin utilisé sur un long métrage qui sera gonflé en 35 mm et exploité dans les salles standard : le très provocateur ***Seul contre tous*** de Gaspar Noé (1998, D.P. Dominique Colin, cadreur G. Noé) avec Philippe Nahon qui reprend son rôle du moyen métrage *Carne*, 1991[698].

L'objectif « *Zoom-scope* » Franscope (1961)

La société a également conçu, au début des années 1960, un objectif anamorphique à focale variable, à partir d'un zoom Angénieux, avant son concurrent **DyaliScope** (le « ***DyaliScope-zoom*** » apparaît fin 1963)[699]. **Roger Fellous** (qui travaillait avec Angénieux) indique que c'est lui qui a eu l'idée de construire un zoom anamorphique. La première utilisation consistait en un prototype mis au point (« *bricolé* ») par Dicop et Fellous pour le tournage en France du film américain *The Longest Day* / *Le Jour le plus long* (1962, Panavision NB, D.P. Henri Persin, Walter Wottitz, Pierre Levent & Jean Bourgoin, produit par Darryl F. Zanuck et la 20th Century-Fox)[700]. Un brevet est déposé au nom de Jean Dicop (société DIC-Franscope) et l'appareil utilise un « *variateur de focale gyroscopique de 40 à 140 mm* », conçu et breveté par les directeurs de la photographie Roger & Maurice Fellous. Il permet de réaliser des prises de vues de 0,45 m à l'infini[701]. L'objectif est utilisé à partir de mars 1962 pour *Le Diable et les 10 Commandements* (NB, D.P. R. Fellous) de Julien Duvivier et vise à répondre à une demande croissante de la production et des opérateurs désirant réaliser des travellings optiques en scope. L'argumentaire de la publicité indique qu'il permet en outre un gain de temps au tournage en autorisant des séquences moins courtes favorisant l'unité dans le jeu de l'acteur. Le « zoom-scope » va simplifier la prise de vues anamorphiques, puisqu'il peut être utilisé seul pour la totalité d'un long métrage (*cf.*

---

[696] François Reumont, *Le Guide image de la prise de vues cinéma*, Paris, Editions Dujarric, 2002, p. 240.
[697] « Le système 16 scope », entretien par François Reumont, *TF*, n° 431, 15 jan.-15 fév. 1991, p. 21 reproduit en Fig. 1.72., vol. 2.
[698] Il est plus récemment utilisé pour *La Traversée* de Sébastien Lifschitz (2001, D.P. Pascal Poucet) et pour le film mexicain *Japón* (MEX/D/NL/E, 2002, D.P. Diego Martínez Vignatti) de Carlos Reygadas.
[699] Mais après le « Pancinor-TotalScope », présenté en Italie en octobre 1956 (*A.I.C. Bollettino tecnico*, n° 8, oct. 1956).
[700] Une publicité du *FF* le présente dès jan. 1961 sous la dénomination de « ***Zoom-Suprématic****, le seul anamorphoseur à foyer variable (focale de 40 à 140 mm)* » *in FF*, n°s 869-870, hiver 1960-1961, p. 44 & Fig. 1.73.a, page suivante. L'objectif est présenté les **16 et 17 fév. 1962** à une exposition de matériel organisée par la société **Mole-Richardson** à l'occasion de l'inauguration d'un nouveau studio d'essai à Boulogne, au siège social de la société (60 rue de Bellevue) *in FF*, n° 926, 23 fév. 1962, p. 12.
[701] Plaquettes commerciales Franscope [1963 ; début 1966], *op. cit.* & *cf.* Fig. 1.73.b, vol. 2.

photographies de l'exemplaire conservé par la Collection des Appareils de la Cinémathèque française, Fig. 1.73.c, vol. 2).

Figure 1.73.a : publicité Cinépanoramic pour le « Zoom-Suprématic », janvier 1961
Source : *Le Film français*, nos 869-870, hiver 1960-1961 [janv. 1961], p. 44

Une innovation de Franscope : la visée électronique (1964-1965)

Pour son dixième anniversaire (1954-1964), la publicité de la société prend soin de faire coïncider les essais de démonstration de ce système de visée électronique sur le plateau du film *La Ronde* de Roger Vadim, aux Studios de Saint-Maurice en mars 1964, avec le premier film français tourné au format anamorphique Cinépanoramic dix ans plus tôt, *L'Or des pharaons* : même directeur de la photographie (Henri Decaë), mêmes producteurs (les frères Hakim). Une **caméra électronique miniturisée de type « PYE »**[702] **fixée sur la caméra Camé 300 Eclair** donne le cadre exact de l'image filmée par la caméra sur un petit écran miniature attaché à la caméra et évite au cadreur d'avoir l'œil collé à l'œilleton de la loupe de visée. La caméra électronique est aussi reliée à des écrans de contrôle de différentes tailles à destination des autres techniciens qui n'ont plus à graviter tant bien que mal autour de la caméra, comme le réalisateur et le D.P., la scripte ou l'ingénieur du son ; de même, lors des mouvements de caméras, seuls le cadreur et son assistant ont nécessité de rester derrière la caméra. L'argument est du reste plus financier qu'ergonomique : la visée électronique permet de gagner du temps sur le plateau. Franscope annonce que la visée électronique sera adaptée, courant 1965, sur la **caméra Mitchell BNC** à visée claire de côté (en en supprimant justement la parallaxe). Le premier tournage français à adopter le système sera celui de *Piège pour Cendrillon* (1965 FS NB, D.P. Armand Thirard) d'André Cayatte, aux Studios de la Victorine[703].

Projection : la compatibilité offerte par le clone

Sur le front de l'exploitation, **Franscope** joue, depuis le début, le jeu de la compatibilité totale avec le matériel existant. Les seules modifications exigées, selon J.-P. Mauclaire, sont l'interposition de l'anamorphoseur de projection et le doublement de la largeur de l'écran ; pas de modifications liées au dispositif sonore, comme pour les versions à pistes magnétiques du **Cinépanoramic**[704] ou du CinemaScope.

Fenêtre de projection et rapport sur l'écran : 2,30:1 ou 2,35:1 ?

Le passage à la formule du **Cinépanoramic** à 1 piste optique et au rapport de **2,30:1** a lieu à partir de juillet 1954, lors de la première démonstration du Cinépanoramic en Italie, au Capitol de Rome,

---

[702] L'article promotionnel précise les dimensions de « *31 cm de longueur, 15 cm de hauteur, 9 cm d'épaisseur* » *in* J.-P. Mauclaire, « La visée électronique à la prise de vues réduira le coût de la production », *FF*, n° 1034, 20 mars 1964, pp. 3-4.

[703] *Cf.* publicité *in FF*, n°s 1094-1095, spécial Cannes 1965, p. 23. La caméra électronique appliquée au cinéma existe déjà à cette époque (en URSS). L'assistance vidéo est développée aux USA par Jim Songer et est d'abord utilisée par l'acteur Jerry Lewis, puis par le réalisateur Blake Edwards pour *The Party / La Party* (1968 PV AN. D.P. Lucien Ballard) : elle permet en effet aux acteurs comiques de visionner immédiatement les rushes, surtout dans le cas des improvisations ; elle permet de s'apercevoir de certains défauts au tournage et évite d'avoir à attendre le tirage des rushes ; en contre-partie, elle génère plus de discussion entre les acteurs et le réalisateur sur le plateau et peut donc rallonger le temps de mise en place. *Cf.* documentaire "The Party Revolution: a New Technology", réal. & prod. John Cork, 17', suppl. au DVD *La Party*, 2004, MGM Home Entertainment.

[704] *FF*, n° 526, 23 juil. 1954, p. 4.

le 15 juillet 1954[705]. Il est difficile de savoir si cette différence de ratio par rapport au **CinemaScope 2,35:1** (à l'image de la formule à pistes magnétiques hésitant entre les rapports 2,50:1 et 2,55:1) était structurelle ou stratégique : les sources consultées ne permettent pas de trancher. Mais on constate que la mention disparaît assez rapidement du discours promotionnel pour aller dans le sens de la généralisation de la formule optique « universelle »[706]. La fenêtre de projection offre donc les mêmes caractéristiques dimensionnelles que pour le CinemaScope 2,35:1.

Objectifs anamorphiques de projection additionnels

Constitué de lentilles cylindriques, il présente un taux de 2 et est placé devant l'objectif de projection. Cinépanoramic-Franscope lance successivement sur le marché plusieurs séries d'objectifs anamorphiques de projection additionnels, au fil de l'amélioration de la qualité des optiques, mais sans qu'il y ait véritablement de changement déterminant dans la conception du dispositif, semblable aux autres objectifs du marché.

A **l'automne 1954**, est lancée une nouvelle série d'objectifs de projection avec bague de réglage permettant le changement rapide d'objectif en cours de séance, sans mise au point spéciale pour la projection des films au format standard 1,37:1 ; en outre, l'emploi d'un alliage spécial permet d'alléger la monture de 900 g[707]. Le modèle classique de la gamme est le « ***Modèle PR*** *à 6 lentilles cylindriques réglées micrométriquement* » vendu au prix de 248.000 F H.T. et remboursable à 80 % par le Fonds de développement[708].

A partir de **l'automne 1956**, apparaît un « nouvel » objectif dénommé commercialement « ***Franscope 57*** *(modèle PR Luxe ultra-léger)* ». Son poids est de moins de 1100 g ; son prix de 248.440 F T.T.C. (remboursable à 80 %)[709]. Le modèle postérieur dénommé « ***Franscope 58*** » présente, aux dires de la publicité, plusieurs avantages au même tarif (200.000 F H.T. + 48.440 F de taxes) : « *mise au point rapide et douce, facilitant la recherche du point exact* ; *blocage de la bague de mise au point* ; *montage nouveau évitant tous les déréglages dus aux vibrations et aux variations de température* » [710] (*cf.* Fig. 1.74.b, vol. 2). Ces modifications, on le voit, n'ont rien de structurel.

---

[705] *Ibid.*
[706] Bien qu'une publicité tardive de juil. 1958 mentionne encore le format scope 2,55:1 / 2,30:1 pour la prise de vues ! (*FF*, n° 738, 11 juil. 1958). On peut légitimement penser que si le rapport 2,30:1 a effectivement été utilisé, il ne devait pas affecter la surface d'impression (on n'en trouve aucune mention), mais plutôt la fenêtre du projecteur. La projection au rapport non standardisé 2,30:1 (si elle a effectivement eu lieu) présente une réduction en largeur du format de l'image projetée et demande au projectionniste d'en recadrer les bords droit et gauche en déplaçant les rideaux de scène.
[707] Publicité *FF*, n°s 540-541, automne 1954, *cf.* Fig. 1.74.a, page suivante.
[708] Par comparaison, le prix courant des objectifs de ce type sur le marché français est de 362 000 F *in* publicité *FF*, n°s 597-598, automne 1955.
[709] Publicité *FF*, n°s 651-652, automne 1956.
[710] Publicité *FF*, n° 738, 11 juil. 1958, p. 16.

Le modèle M

Cet objectif anamorphoseur de projection est conçu selon une formule **à miroirs cylindriques** et est destiné à la moyenne et petite exploitations ; il est « *réservé aux salles dont l'angle de projection est supérieur à 12°* »[711].

Figure 1.74.a : anamorphoseur de projection cinepanoramic-franscope n° PR 135

Source : publicité Cinépanoramic, *Le Film français*, n°s 540-541, automne 1954, p. 11

Son optique et Perspecta

Outre, la formule traditionnelle du film positif à une piste sonore optique standard, on trouve des copies **Cinépanoramic** avec son **Perspecta** et Ferraniacolor pour la presse filmée en 1954-1955, par exemple le n° 1165 des Actualités italiennes de la Incom[712].

Copies désanamorphosées

La société offre la possibilité de tirage des copies anamorphosées sur un positif « plat » pour les salles non équipées de « désanamorphoseurs »[713], comme le proposent, du reste, les sociétés Totalvision et SATEC.

[711] Traitement spécial des miroirs : 98 % de luminosité ; Prix : 198.000 F T.T.C., remboursable à 80 % par le Fonds de développement *in* Publicité *FF*, n° 573, 3 juin 1955.
[712] (Projection au Capitol de Rome le 5 nov. 1954) *FF*, n° 542, 12 nov. 1954 ; publicité *FF*, n°s 556-557, hiver 1955.
[713] Publicités *FF*, n° 585, 2 sept. 1955 ; *FF*, n° 590, 7 oct. 1955.

1.3.4 LES OBJECTIFS *DYALISCOPE* POUR COPIES ANAMORPHOSEES A PISTE SONORE OPTIQUE (1954-1968, FRANCE) : LE DEUXIEME FABRICANT FRANÇAIS ET SON CONCEPT DES MONOBLOCS (1954)

Avec les objectifs Cinépanoramic-Franscope, cette marque nationale a constitué historiquement le concurrent le plus sérieux du CinemaScope en France et a fortement contribué à vulgariser l'utilisation du procédé anamorphique à 1 piste optique monophonique dans le cinéma français, en permettant en particulier la production de films à petit budget en noir et blanc, mais aussi en couleur. La marque aura a son actif **108 longs métrages français, de 1955 à 1968**, et constitue donc, statistiquement, la **deuxième marque française anamorphique de la période historique**.

Contrairement à l'idée reçue, l'objectif DyaliScope ne constitue pas vraiment un simple ersatz du CinemaScope, comme ses caractéristiques pourraient le faire penser au premier abord. Il s'agit en réalité, dans sa version destinée à la prise de vues du moins, d'un produit assez original reposant sur un **montage singulier associant en un même bloc optique la partie anamorphique et la partie sphérique**, visant à réduire les aberrations optiques caractéristiques des premiers anamorphoseurs exploités commercialement (CinemaScope et Cinépanoramic) pour lesquels l'anamorphoseur est additionel ou mécaniquement couplé au primaire (sphérique).

Historique de la société : la SATEC d'A. Landeau

C'est la **SATEC ou Société d'Applications Techniques et d'Exploitation Cinématographique** qui fabrique les objectifs DyaliScope dans ses ateliers de Saint-Cloud[714]. Selon une plaquette publicitaire, « *l'usine Dyaliscope* » comprend plusieurs ateliers : un pour le polissage des cylindres, un autre pour celui des sphères, un atelier mécanique et un pour le montage et le contrôle ; il sont complétés par un laboratoire pour la mise au point des objectifs[715].

---

[714] La société connaîtra deux adresses successives : 11 avenue des Prés, Saint-Cloud (tél. Molitor 58-70) de juin 1954 à déc. 1955 ; puis, le nom de la rue change (11 rue Marius Franay, Saint-Cloud, jusqu'à l'été 1960) : cette adresse est indissociablement liée à celle des **laboratoires LTC** (le Laboratoire de Tirage Cinématographique, sis au n° 19) fondés par Marius Franay en 1938 et qui englobait dans ses locaux d'autres sociétés spécialisées, comme la société de trucages **Lax** ou celle de sous-titres **Ciné-Titres**. Marius Franay décède en 1954 et il est plus que probable que l'avenue des prés ait été renommée en son honneur. Nous n'avons pas d'autres indications sur des liens possibles entre la SATEC et LTC, d'autant que la coïncidence entre les films tournés en DyaliScope et tirés à LTC n'est pas vraiment probante. Pour Roger Fellous (*in* entretien cité), les deux sociétés étaient simplement situées à côté l'une de l'autre et la SATEC devait avoir eu recours au laboratoire pour le tirage de ses copies pour le Périrama. En juillet 1960 (*cf. EC*, n° 260, 20 juil. 1960, 2è de couv.), la société est transférée à Boulogne-sur-Seine (17 avenue de Lattre-de-Tassigny) ; cette dernière adresse ne concerne peut-être que le siège social ou le bureau commercial, sans affecter la localisation des ateliers de Saint-Cloud. Dans un document plus récent (Plaquette commerciale *Une Prestigieuse Chaîne d'instruments optiques pour l'écran large. Procédé DyaliScope*, s.d. [après 1963], Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « DyaliScope »), la société change de nom (**SOciété de Réalisations Optiques** ou **SORO**) sans modifier pour autant sa dernière adresse.

[715] *In Le Film français sélectionné pour le Festival de Cannes 1959 « Les 400 Coups » de F. Truffaut a été tourné en Dyaliscope*, SATEC, s.d. [1959], plaquette commerciale, pp. 7-8 (4 photos *cf.* Fig. 1.75., vol. 2) ; *cf.* aussi *TC*, n° 160, déc. 1955, p. 516.

Contrairement aux autres fabricants français d'anamorphoseurs, nous n'avons pas trouvé d'informations officielles concernant le dépôt d'un brevet ancien pour l'anamorphoseur monobloc, ni le dépôt de la marque de commerce **DyaliScope**. Un brevet est déposé en 1960 par la SATEC et concerne l'amélioration des formules classiques d'anamorphoseurs, en vue d'en réduire l'encombrement et le coût de fabrication, pour le 35 mm ainsi que pour le format substandard[716].

Deux produits pour la projection des « *Techniques nouvelles* » : le « Périrama » pour l'agrandissement variable de l'écran (1954-1955) ; le « Dyaligonal », objectif anamorphoseur

La seule trace officielle ancienne de la SATEC que nous ayons trouvée concerne le dépôt à Paris d'un brevet pour un système complexe (non anamorphique)[717] dénommé commercialement **Périrama**, qui visait à répondre aux exigences de l'agrandissement de l'écran à l'époque. Grâce à l'utilisation d'un **objectif à foyer variable** (65-150 mm) appelé **Périgonal** et à l'inscription de signaux optiques de variation sur la copie d'exploitation (à l'extérieur des perforations), un système photo-télécommandé permettait de faire varier automatiquement la focale de l'objectif en relation avec la modification des caches horizontaux et verticaux de l'écran au format standard 1,37:1, afin d'obtenir une image dont la taille pouvait plus que doubler. Par ailleurs, le système permettait de faire varier les dimensions de l'image en cours de projection (en automatisant la modification de sa mise au point) et de lui conférer toutes les dimensions intermédiaires possibles, autrement dit de réaliser les divers formats panoramiques, voire le format vertical d'« *images plus hautes que larges* »[718]. On le voit, outre l'agrandissement de l'écran, le Périrama permettait de s'adapter à la projection de divers formats d'image[719]. Malgré une publicité conséquente dans la presse corporative[720], ce procédé n'a pas perduré[721], à la différence de l'objectif anamorphique **Dyaligonal/DyaliScope** développé parallèlement par la société (*cf.* Fig. 1.76., page suivante).

---

[716] Brevet d'invention n° 1.517.654, « Anamorphoseur », demandé le 30 avr. 1960 par la SATEC, INPI, 3 p., 1 pl. de 3 fig. : le brevet mentionne la délivrance d'un « *Certificat de garantie n° 11 délivré à l'occasion de l'exposition dite : FOIRE DE PARIS ouverte du 1er au 18 mai 1959* ».

[717] Brevet d'invention n° 1.105.467, « Perfectionnements au cinématographe », demandé le 16 déc. 1953 par la SATEC (Seine-et-Oise), Service de la Propriété industrielle (INPI), 4 p., 1 pl. de 7 fig. ; *cf.* Brevet d'invention n° 1.123.471, « Perfectionnements aux appareils d'optique à distance focale variable », demandé le 19 jan. 1955 par la SATEC, INPI, 4 p., 1 pl. de 5 fig. : ce brevet correspond à des modifications apportées au système **Périrama**.

[718] *In* « Renouvellement du Spectacle cinématographique », *EC*, n° 127, 1er juil. 1954, p. 175. Le procédé réalise ainsi le souhait courant chez les créateurs d'un **écran variable**, comme le prévoyait du reste l'Hypergonar de Chrétien. Le même document indique que la SATEC envisageait de développer ce système pour la prise de vues.

[719] Comme la proposaient, d'une autre façon, les anamorphoseurs variables à prismes (*Super*scope, Super-Panatar de Panavision, 1954 ou le Multimorph d'ARCO, 1955).

[720] *Cf.* encadrés publicitaires et articles *in EC*, n° 126, 20 juin 1954 ; *TC*, n° 144, juin 1954, p. 158 & passim ; *EC*, n° 127, 1er juil. 1954, p. 175 ; *TC*, supplém. au n° 145, juil. 1954 ; *CF*, n° 1600, jan. 1955 ; *EC*, n° 137, 25 jan. 1955, p. 368 ; *EC*, n° 140, 25 fév. 1955, 4ème de couv. (= Fig. 1.76., *infra*) ; *TC*, n° 154, mai 1955, p. 173 : les références au Périrama disparaissent des colonnes de la presse corporative à partir de la seconde moitié de 1955.

[721] Un article corporatif de janvier 1955 indique pourtant la commercialisation du procédé en France (« *La SATEC a commencé les installations en série du PERIRAMA* ») et à l'étranger *cf.* « Dyaliscope et Périrama », *CF*, n° 1600, jan. 1955.

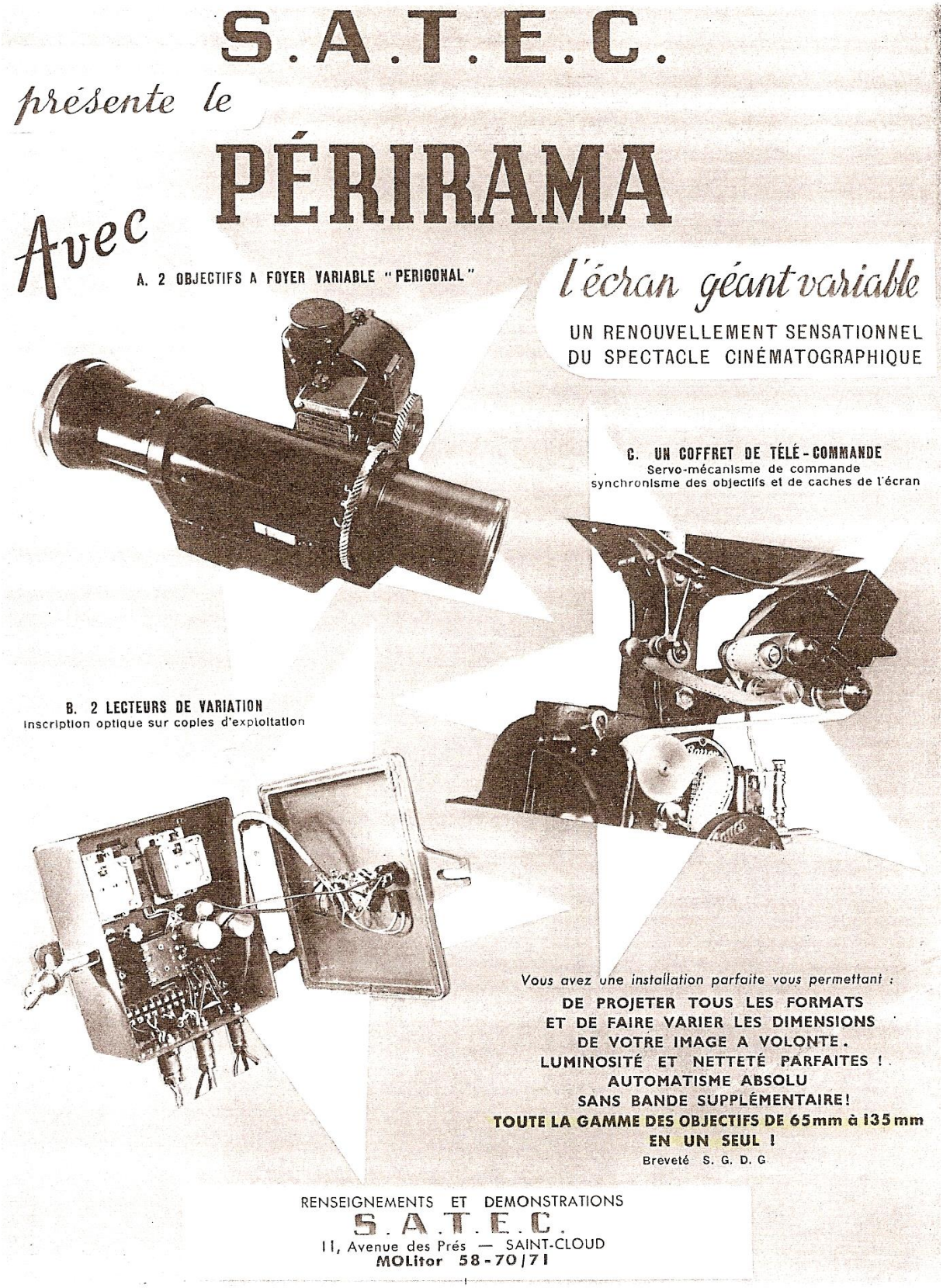


Figure 1.76. : publicité SATEC pour le système PERIRAMA

Source : *L'Exploitation cinématographique*, n° 140, 25 février 1955, 4ème de couverture

L'objectif anamorphique, qui a valu à la société sa notoriété, apparaît d'abord pour la projection sous la dénomination (déclinée sur celle du Périgonal) de « ***Dyaligonal*** » en juin 1954 (*cf.* Fig. 1.56., *supra*), puis change pour l'appellation stratégiquement plus commerciale de « ***Dyaliscope*** », 4 mois plus tard[722]. Le logo définitif reposant sur la mise en relief du « S » (**DYALISCOPE**) ne sera adopté qu'à partir de décembre 1955[723] (*cf.* 2nde partie, 4.2.4, Fig. 2.43).

« Les hommes du Dyaliscope » : Landeau et Fougerat

Le Directeur de la SATEC est **A. Landeau**[724]. L'ingénieur **André Fougerat** occupe le poste de directeur technique de la SATEC. Cet ingénieur de l'Ecole d'Optique (ESO) a étudié « *sous la direction d'Henri Chrétien et de J. Cojan qui le spécialisèrent dans le calcul des combinaisons optiques* »[725]. Il travaillait déjà sur d'autres applications de l'anamorphose en association avec A. Landeau quand est apparu le CinemaScope. Face aux reproches adressés au procédé Chrétien-Fox, il a l'idée d'une structure nouvelle d'anamorphoseur, rendue possible par les progrès de la taille et du polissage de la verrerie optique, celle du « monobloc ». Il intervient dans la presse spécialisée, au moment du Congrès de Varsovie (septembre 1957), en tant que défenseur du format anamorphique 2,35:1 au taux de 2, contre le projet **Normavision** de la CST (*cf. supra*, « Une controverse française : la SATEC contre la CST »)[726]. Il présente également une communication devant les membres de l'AFITEC en octobre 1958[727] et publie un article technique de présentation du principe de l'anamorphoseur à foyer variable, le **Dyaliscope-zoom**, en novembre 1963[728]. Un autre ingénieur, M**. Ledu**, apparaît lors de la présentation, dans la presse technique en septembre 1955, du principe du monobloc DyaliScope[729].

Concurrence et diffusion : les objectifs DyaliScope, champions de la 2ème moitié des années 1950

La concurrence que connaît la SATEC en France à ses débuts est particulièrement rude (on l'a vu *supra*, avec le tournage du premier film *M'sieur la Caille* (1955) d'André Pergament, finalement réalisé en Cinépanoramic), malgré le soutien et de certains professionnels et d'une partie de la presse spécialisée. Ainsi, en **janvier et février 1955 (soit un an après les premières démonstrations du Cinépanoramic de Mauclaire)**, le directeur de la photographie **Marcel Grignon** réalise les premiers essais du monobloc

---

[722] *Cf.* « Le Dyaliscope », *TC*, n° 147, oct. 1954, pp. 316, 325.
[723] *Cf.* publicité *in TC*, n° 160, déc. 1955.
[724] Orthographié Landau [sic] *in TC*, n° 169, oct. 1956, p. 246 : il s'agit d'une confusion orthographique avec le nom d'Igor Landau, fondateur de la revue *La Technique cinématographique* en 1930 ; à ce sujet *cf.* l'Avant-propos de *La Projection grand spectacle. Du Cinérama à l'Omnimax* de Valérie Peseux, Paris, Ed. Dujarric / CST, 2004, pp. 6-8.
[725] *Cf.* plaquette commerciale intitulée *Le Film français sélectionné pour le Festival de Cannes 1959 « Les 400 Coups » de F. Truffaut a été tourné en Dyaliscope*, SATEC, s.d. [1959], 16 p. ; un document antérieur daté de la Photokina 1958 indique qu'« *il est spécialisé dans les domaines des objectifs photographiques et de la métrologie* » *in* encadré publicitaire « DyaliScope présente à la Photokina 1958 (Hall VII – n° 7002) la production la plus récente de son usine spécialisée dans l'optique cylindrique », s.d. [ca. sept. 1958], Cinémathèque française, Collection des Appareils, don 03-05 (fonds Bonnerot), n° 294.
[726] *Cf.* « Art et Normalisation », *TC*, n° 186, avr. 1958, pp. 129-131, reproduit en Fig. 1.62., vol. 2.
[727] « La structure et le calcul des anamorphoseurs : l'exemple d'un anamorphoseur à grand champ », exposé du 22 oct. 1958 *in* « Activité de l'AFITEC », *Bulletin de l'AFITEC*, n° 18, 1959, p. 1.
[728] André Fougerat, « Un nouvel instrument optique : le Dyaliscope-zoom », *TC*, n° 247, nov. 1963, pp. 299-302.
[729] M. Ledu, « L'Anamorphose dans le cinéma », *TC*, n° 157, sept. 1955, pp. 251-252.

adapté à la caméra Super-Parvo-Color Debrie[730] : il s'exprime sur le sujet dans un court article paru dans *La Technique cinématographique* de février 1955 et vante les mérites du monobloc pour sa mise au point unique, le faible encombrement de l'objectif, la définition de l'image et le confort de la loupe désanamorphosante adaptée à la visée reflex de la caméra[731]. Marcel Grignon sera du reste fidèle à la marque, puisqu'il tourne en DyaliScope ses 11 premiers films en tant que directeur de la photographie, depuis *C'est arrivé à Aden* (1956) de Michel Boisrond jusqu'aux *Mystères de Paris* (1962) d'André Hunebelle. La marque aura également bénéficié de « l'ouverture médiatique » offerte par la revue spécialisée ***La Technique cinématographique*** d'Igor Landau qui, outre la publication régulière d'articles et d'entrefilets (de 1954 à 1963), hébergera le fabricant d'anamorphoseurs sur son stand de la Biennale Photo-Cinéma en mai 1955[732] ; cette association lui permet de concurrencer le CinemaScope de la STOP soutenu par la 20th Century-Fox ainsi que la marque Cinépanoramic-Franscope, promue par le directeur du *Film français*, J.-P. Mauclaire.

Comme son concurrent national Cinépanoramic, la SATEC s'oriente vers le marché de l'exportation, dès 1956 en Allemagne de l'Ouest, en Angleterre, aux USA (*Tarzan's Three Challenges*, 1963, MGM, de Robert Day, D.P. Ted Scaife), en Italie (par exemple *Le Fatiche d'Ercole / Les Travaux d'Hercule*, 1957, D.P. Mario Bava de Pietro Francisci), en Tchécoslovaquie ou en Pologne (*Krżyzacy / Les Chevaliers teutoniques*, 1960 d'Aleksander Ford ou *Faraon / Pharaon* de Jerzy Kawalerowicz). Après un an de rivalité avec Cinépanoramic en **URSS**[733], c'est DyaliScope qui conquiert le marché soviétique en équipant les studios (dont **Mosfilm**) de ses optiques anamorphiques ; les deux premiers films soviétiques en scope sont tournés avec les objectifs DyaliScope : *Ilya Mourometz / Le Géant de la steppe* (1956) d'Alexandre Ptouchko et *Prologue* de Efim Dzigan[734]. Les **Studios Nikkatsu** de Tokyo adoptent également les monoblocs et comptent plus 20 longs métrages à la fin de l'année 1958[735]. En 1959, d'autres pays ont adopté les monoblocs de prise de vues, comme la Belgique, l'Espagne, la Finlande, la Hongrie, l'Egypte, la Chine.

Finalement, ce succès à l'international du monobloc de prise de vue DyaliScope vient également du fait que **cette structure nous paraît être la première**, contrairement aux autres marques qui proposent des anamorphoseurs additionnels le plus souvent couplés au sphérique (objectifs CinemaScope Bausch & Lomb, Cinépanoramic-Franscope-Naturama, etc.), **avant même les objectifs de Auto-Panatar de Panavision** (1957 ou 1958, *cf.* 1.3.6, *infra*) ; elle ouvre la voie à la conception des objectifs anamorphiques de prise de vues modernes, qui intègrent tous anamorphoseur et primaire en un même bloc optique.

---

[730] *Cf.* « Dyaliscope et Périrama », *CF*, n° 1600, jan. 1955 (1 photo) ; « Les objectifs SATEC – Haute Définition au service des nouvelles techniques », *EC*, n° 137, 25 jan. 1955, p. 368 (1 photo).
[731] *Cf.* « Une formule française du "scope" », *TC*, n° 151, fév. 1955, p. 69 reproduit en Fig. 1.58.b, vol. 2.
[732] *Cf. TC*, n° 154, mai 1955, p. 173 (1 photo).
[733] Un accord est signé dès jan. 1955 en URSS (*cf. EC*, n° 137, 25 jan. 1955, p. 368).
[734] On ne parle pas encore de **Sovscope** ! *in La Technique cinématographique*, n° 169, oct. 1956, p. 246. A ce sujet, le D.P. **Raoul Coutard**, que nous avons interviewé le 9 avr. 2002, chez lui à Nanterre, raconte que la SATEC avait vendu un système DyaliScope aux soviétiques qui l'ont démonté pour le copier.
[735] *Cf.* publicité DyaliScope, « DyaliScope présente à la Photokina 1958 (Hall VII – n° 7002) la production la plus récente de son usine spécialisée dans l'optique cylindrique », s.d. [ca. sept. 1958], Cinémathèque française, Collection des Appareils, don 03-05 (fonds Bonnerot), n° 294.

La SATEC proposera également ses monoblocs peu encombrants pour le tournage de courts métrages documentaires (par exemple *Le Chant du Styrène* 1958, D.P. Sacha Vierny, d'Alain Resnais, ou les films de François Reichenbach), pour les films scientifiques ou le cinéma institutionnel[736].

En France, après deux années de production chaotique ou modeste, à l'instar des débuts de Cinépanoramic-Franscope, **DyaliScope dépasse ses concurrents dès 1956** en concentrant ses efforts sur la prise de vues de longs métrages de fiction qui connaissent un succès public et critique, de 1958 à 1962, avec des titres comme *La Femme et le Pantin* (1958, D.P. Roger Hubert) de Julien Duvivier avec Brigitte Bardot ou encore *Les Amants* (1958, D.P. Henri Decaë) de Louis Malle, *Les 400 Coups* (1958, D.P. Decaë) de François Truffaut, *Une si longue absence* (1960, D.P. Marcel Weiss) d'Henri Colpi ou *L'Année dernière à Marienbad* (1960, D.P. Vierny) d'Alain Resnais, tous quatre filmés en noir et blanc et récompensés à Venise ou à Cannes. Le monobloc sera progressivement concurrencé par le Franscope-Suprématic de Jean Dicop qui triomphe en France de 1962 à 1966[737]. Le dernier film français tourné en DyaliScope est *La Sirène du Mississippi* (1968, D.P. Denys Clerval) de François Truffaut. Pourtant, les anamorphoseurs DyaliScope sont encore listés par le *Manuel du Technicien du film*[738] paru en 1973, mais ne semblent plus avoir été utilisés pour la production de longs métrages français après 1968.

Les objectifs DyaliScope : le succès du concept des monoblocs ou « *blocs sphéro-cylindriques* » pour la prise de vues

Un document d'avril 1957 indique que la société a fabriqué deux types différents d'anamorphoseurs. En effet, ils « *sont couplés aux objectifs de prise de vues sphériques sous forme de* ***bloc ou*** *de* ***liaison*** *variant suivant la caméra utilisée* »[739] : la formule des monoblocs (également dénommés par la SATEC « *blocs sphéro-cylindriques* ») est une structure originale due à André Fougerat ; en revanche, la formule à liaison s'apparente au couplage des objectifs additionnels du CinemaScope ou du Cinépanoramic.

Anamorphoseurs de prise de vue monoblocs : le calcul du coefficient d'anamorphose réalisé en fonction de la focale

C'est dans la conception de ses objectifs de prise de vues apparue dès **octobre 1954**, dans un entrefilet de *La Technique cinématographique*[740] que le DyaliScope fait preuve d'innovation (du moins pour le marché français) en visant à réduire le problème du double réglage de la mise au point classiquement imposé par l'anamorphoseur additionnel. M. Ledu, ingénieur à la SATEC[741], précise que le coefficient d'anamorphose à la prise de vues n'étant pas constant (il varie en fonction de la distance au

---

[736] *Cf*. texte promotionnel rédigé pour « Les Journées de Rouen » sur les films techniques et industriels, 1 p. dactylographiée, s.d. [1958-1959?], Cinémathèque française, Collection des Appareils, don 03-05 (fonds Bonnerot), n° 290.
[737] Roger Fellous indique que le succès du Suprématic sur les monoblocs DyaliScope provenait également du fait que les objectifs de Dicop étaient conçus par un opérateur, alors qu'A. Fougerat était un ingénieur avant tout ; enfin, la gamme de focales disponibles était plus importante avec Franscope (*in* entretien cité, mars 2002).
[738] Henriette Dujarric (éd.), *op. cit.*, p. 50.
[739] *TF*, n° 27, avr. 1957, p. 18.
[740] « Le Dyaliscope », *TC*, n° 147, oct. 1954, pp. 316, 325 (1 photo = Fig. 1.58.a, vol. 2).
[741] **« L'Anamorphose dans le cinéma », *TC*, n° 157, sept. 1955**, pp. 251-252 reproduit en Fig. 1.77., vol. 2.

sujet filmé et également, à l'intérieur même du champ, entre le centre et les bords), il semble alors judicieux d'**associer l'anamorphoseur à une focale particulière**, afin de **constituer un système sphéro-cylindrique indéréglable**. L'ingénieur ajoute que, pour réaliser cet impératif, il convient de **choisir le coefficient d'anamorphose en fonction de la focale**[742]. Un autre article technique, signé André Fougerat, en décembre 1955 précise la structure du système et le réglage de la mise au point du monobloc : « *le déplacement des lentilles cylindriques et le déplacement de l'objectif sphérique sont conjugués de façon à assurer la mise au point de l'ensemble par une* ***commande unique****, laquelle entraîne un* ***troisième doublet situé à l'intérieur de l'anamorphoseur pour assurer la constance d'anamorphose*** *lorsque varie la distance de mise au point.* ***L'objectif sphérique associé****, dont la focale peut descendre jusqu'à 35 mm, présente une forme originale : il est composé de deux groupes sphériques seulement, qui* ***tournent leur cambrures vers le diaphragme d'ouverture****, tous les éléments cylindriques présentant eux-mêmes leurs cambrures vers ce même diaphragme.* »[743]. Le chef-opérateur **Raoul Coutard**, qui utilise les optiques DyaliScope sur deux films en 1958 et 1959[744], indique que la solution apportée par les monoblocs DyaliScope au problème de la mise au point des anamorphoseurs additionnels couplés[745] consiste à avoir intégré dans un même bloc sphérique et anamorphoseur dont « *les deux pas hélicoïdaux à l'intérieur n'étaient pas les mêmes* »[746].

La structure intégrée du monobloc a donc l'avantage d'éviter le montage mécaniquement couplé entre le primaire et l'anamorphoseur (qui peut s'avérer complexe à régler), permettant un gain de temps dans la mise en place de l'objectif ainsi qu'une réduction non négligeable du poids de l'optique[747]. En revanche, l'inconvénient du système, outre son coût[748], est d'avoir à changer de bloc quand on change de focale, d'être obligé de louer toute une gamme de focales (qui peut être onéreuse ou encombrante[749]) ainsi

---

[742] « *il est clair qu'il faut adapter à la scène que l'on veut prendre le coefficient d'anamorphose, ce qui exige un coefficient d'anamorphose judicieusement choisi pour une focale donnée* » puis l'ingénieur donne le calcul du « *coefficient d'anamorphose donnant le minimum de déformation* » pour un objectif de focale 35 ou 40 mm utilisé pour des distances de 10 m à l'infini. « *L'étude des coefficients d'anamorphose a été poussé par la SATEC et a conduit à des résultats excellents, de sorte que la déformation résiduelle est tout à fait insensible.* », *id.*

[743] André Fougerat, « L'optique cinématographique d'hier et d'aujourd'hui », *TC*, n° 160, déc. 1955, p. 422 (nous soulignons). Une source plus récente rend également compte du « *réglage optimal de la mise au point* » du monobloc DyaliScope par l'adjonction d'une lentille « *achromatisée* » se déplaçant entre les deux groupes de lentilles cylindriques permettant de maintenir constant le taux d'anamorphose, malgré le changement de distance affectant les deux lentilles lors de la mise au point *in* François Favre, *Optique. Principes et Techniques, op. cit.*, p. 258.

[744] *Pêcheur d'Islande* (1958 EC) de Pierre Schoendoerffer et *Tirez sur le pianiste* (1959 NB), deuxième long métrage de François Truffaut.

[745] Qui, rappelons-le, synchronisaient la mise au point du primaire sphérique et celle de l'anamorphoseur au moyen d'un système de pignons ; or l'avancement du sphérique et de l'anamorphoseur n'étaient pas les mêmes, d'où un problème de synchronisation des deux optiques pour la mise au point à certaines distances (entre 4-5 m jusqu'à 1 m, pour des focales moyennes), selon Raoul Coutard *in* entretien cité.

[746] Raoul Coutard *in* entretien cité.

[747] Le document de 1957 (*TF*, n° 27, pp. 18-19) indique que le monobloc de 40 mm de focale pèse trois fois moins que son équivalent additionnel (2 kg contre 6 kg).

[748] « *Cette* ***conception très onéreuse*** *présente l'avantage d'être indéréglable* » *in art. cit., TC*, n° 157, p. 251.

[749] **Raoul Coutard** indique que le monobloc DyaliScope était effectivement plus cher à la location et nécessitait d'avoir plus de matériel (1 anamorphoseur pour chaque objectif) *in* entretien par l'auteur, Nanterre, 9 avr. 2002.

que l'impossibilité pour les chefs-opérateurs de travailler avec les optiques primaires qu'ils connaissent bien[750].

Différents monoblocs ont été progressivement élaborés par les ateliers de la SATEC pour s'adapter aux différentes conditions de tournage. On trouve historiquement deux séries de monoblocs :

1) « ***Série classique*** » (de 1954 à la fin de 1957) qui comprend des objectifs de 40[751], 50, 75 et 100 mm de focale ainsi qu'un bloc spécial pour les gros plans (prise de vues de 1 à 2 m, sans recours à une lentille spéciale et « *supprimant les plans fixes imposés par les bonnettes* »[752]). Les premiers monoblocs (de 50 et 40 mm) ont été montés sur les caméras Super-Parvo-Color Debrie (octobre 1954, *cf.* Fig. 1.58.a, vol. 2) ; dès janvier 1955, les blocs de 75 et 100 m sont disponibles. Progressivement, de nouveaux blocs sont construits pour les diverses caméras (*cf.* Fig. 1.57., , *supra* & Fig. 1.78.a, ci-dessous).

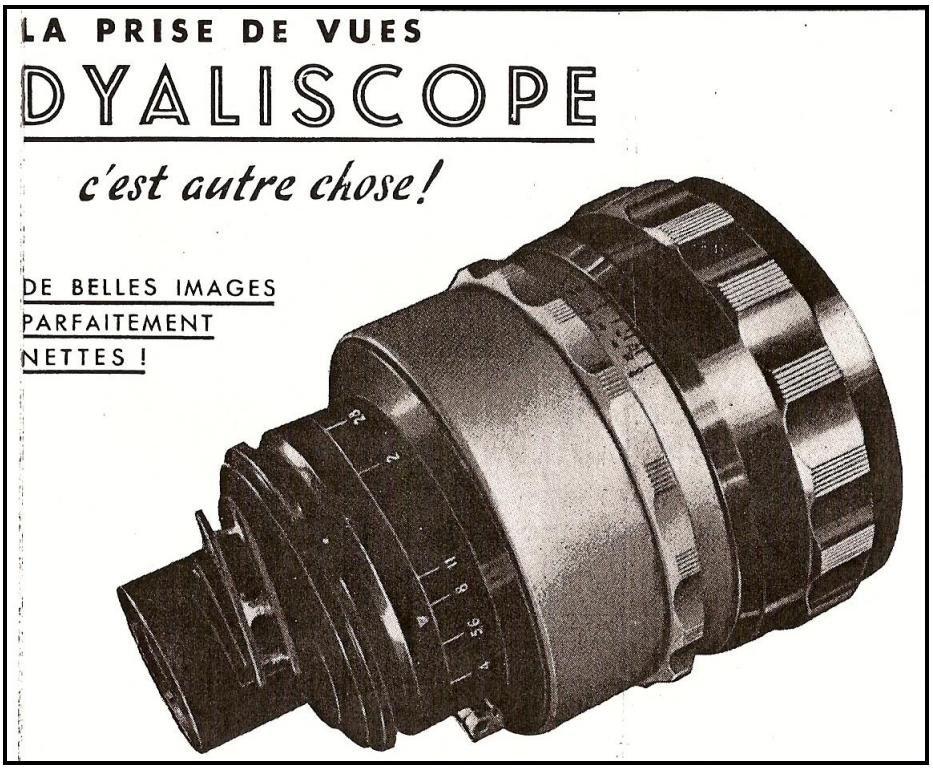


Figure 1.78.a : première version de l'anamorphoseur de prise de vues monobloc DyaliScope (« série classique », 1954-1957)
Source : extrait d'une publicité SATEC, *Le Technicien du Film*, n° 11, nov. 1955, 4ème de couv.

[750] Par ailleurs, un **brevet** déposé par la SATEC en **1960** concerne l'amélioration de la formule des anamorphoseurs dont le montage doit permettre de réaliser des objectifs « *moins encombrants et moins coûteux* » (Brevet d'invention n° 1.517.654, demandé le 30 avr. 1960, INPI, p. 1). La formule optique retenue permet de faire varier la composition interne des deux groupes de lentilles cylindriques à génératrices parallèles : le groupe positif peut être formé d'un doublet ou d'un triplet ; le groupe négatif peut comporter soit un doublet, si l'on envisage un champ moyen, soit deux doublets, dans le cas d'un champ plus large. On ne sait pas si ce brevet a effectivement été appliqué.
[751] Rappelons qu'un anamorphoseur de 40 mm de focale correspond au champ de prise de vues du 20 mm sphérique, etc. *cf. TF*, n° 27, avr. 1957, p. 19 & *Anamorphoseurs DyaliScope 35 mm*, catalogue commercial, s.d. [fin 1957-déb. 1958?], Cinémathèque française, Collection des appareils, dossier « Dyaliscope ».
[752] *TC/Bulletin du Festival International du Film 1957*, n° 3 [mai 1957], p. 2 ; un article d'avril 1957 (*TF*, n° 27, p. 18) indique en effet que le taux d'anamorphose diminue rapidement à une distance inférieure à 2 m du visage à filmer, d'où l'obligation de ne pas tourner les gros plans à moins de 2 m ou d'utiliser cet objectif spécifiquement étudié pour les gros plans.

2) « ***Nouvelle série*** » (à partir d'avril 1958[753], c'est-à-dire l'année où est commercialisé le Franscope-Suprématic de Jean Dicop qui va progressivement conquérir le marché[754]) qui étend la gamme de focales disponibles avec un objectif de **focale 35 mm** (à partir de juillet 1958 seulement[755] ; *cf.* Fig. 1.78.b, ci-dessous) et un anamorphoseur « *GF* » pour les très longues focales[756]. A partir de novembre 1963[757], la SATEC commercialise le ***DyaliScope-zoom***, objectif monobloc associant un objectif primaire à focale variable à un anamorphoseur d'un taux de 2, constitué lui-même de 2 groupes principaux de lentilles cylindriques et conçu pour corriger les aberrations spécifiques engendrées par l'objectif à focale variable, en particulier « *les défauts de perspective résultant de la variation de position des éléments du zoom* ». Le *DyaliScope-zoom* permet une variation de focale de 40 à 120 mm[758] ; un mécanisme gyroscopique, comme pour le ***Zoom-scope*** **Franscope**, permet de faire varier la focale ; les prises de vues sont possibles à partir de 0,50 m. Enfin, l'offre est complétée par des **monoblocs pour les bancs-titres, les inserts et l'animation** (focales de 75 et 100 mm), développés après 1963, à l'image du matériel **Franscope** et **Totalvision**.

Figure 1.78.b : nouvelle série d'anamorphoseurs monoblocs de prise de vues (1958-1959)
Source : publicité SATEC, *La Technique cinématographique*, n° 194, janvier 1959, p. 8

[753] Publicité *in TC*, n° 186, avr. 1958.
[754] Du moins en nombre de films larges tournés en France de 1962 à 1966.
[755] Qualifié d'« *unique au monde* » par la publicité *in TC*, n° 189, juil. 1958.
[756] Présenté à la 3ème Biennale de Paris (nov. 1961) *cf. TC*, n° 225, nov. 1961, p. 369.
[757] Article signé André Fougerat : « Un nouvel instrument optique : le Dyaliscope-zoom », *TC*, n° 247, nov. 1963, pp. 299-301. Annoncé pour la saison 1958-1959 (*in* publicité DyaliScope Photokina 1958, *op. cit.*), le **Péri-Dyali**, un objectif anamorphique à focale variable de 50 à 140 mm, ne sera semble-t-il pas commercialisé ; il faudra attendre 1963 et le DyaliScope-zoom pour voir la marque proposer un zoom anamorphique, à l'image de Franscope.
[758] Plaquette commerciale DyaliScope *Une Prestigieuse Chaîne…*, *op. cit.*, [après 1963]. Néanmoins, François Favre, dans une source plus récente (*op. cit.*, p. 258) indique que le DyaliScope-Zoom permet une variation de focale de 50 à 500 mm (peut-être s'agit-il d'une version postérieure).

Les blocs sphéro-cylindriques pour les diverses focales sont adaptés sur la plupart des caméras de studio et d'extérieurs[759] : Super-Parvo-Color AN[760] et Parvo L (Debrie), les Camé 300 Reflex, Caméflex, Caméblimp et Aquaflex (Eclair), les Mitchell BNC et NC, Bell & Howell, enfin l'Arriflex.

Anamorphoseurs additionnels couplés, dits « *Multifocus* » & « *Type A* »

Parallèlement à cette conception originale qui a acquis une bonne réputation dans la profession, la SATEC a également construit des anamorphoseurs de prise de vues additionnels, à l'image des objectifs CinemaScope et Cinépanoramic. Mais il est probable que la conception des anamorphoseurs additionnels a eu lieu après celle des monoblocs, face à une concurrence grandissante, afin d'étendre l'offre de la société. En effet, on n'en a trouvé la première mention dans la presse corporative sous la dénomination commerciale de « ***Type additionnel Multifocus*** » qu'**à partir de novembre 1956**[761]. L'association des deux objectifs du couplage est rendue possible à la condition expresse « *de pouvoir rapprocher l'anamorphoseur des objectifs sphériques à moins de 12 mm* »[762] ; à cet effet, la SATEC fabrique des montures spéciales pour les objectifs sphériques permettant le couplage de primaires de 50, 75, 100 mm avec le même anamorphoseur ; comme pour ses concurrents, le système permet la mise au point simultanée des deux objectifs.

A partir de l'été 1957, une nouvelle série d'anamorphoseurs additionnels de prise de vues apparaît dans les colonnes de *La Technique cinématographique*, dénommée « ***Type A*** »[763]. S'inspirant de son concept des monoblocs spécialisant un anamorphoseur pour chaque focale de sphérique envisagée, la SATEC construit ainsi **4 anamorphoseurs additionnels étudiés pour s'adapter à des sphériques de 4 focales différentes** : 40 mm (pour l'anamorphoseur Type A 40), 50 mm (Type A 50), 75 mm (Type A 75) et 100 mm (Type A 100)[764] : chacun trouve une application différente, selon les recommandations de la SATEC : l'anamorphoseur pour focale de 40 mm « *est utilisé pour embrasser de vastes panoramas, pour tourner dans de très petits décors ou encore quand la profondeur du champ du type 50 est insuffisante pour les exigences de la mise en scène* »[765], le Type A 50 est l'objectif de base pour la plupart des scènes[766], le Type A 75 sert pour les plans rapprochés et le Type A 100 est utilisé pour les gros plans.

Cette nouvelle série, si elle présente sans aucun doute une amélioration qualitative par rapport à l'ancienne, n'est pas clairement distinguée, dans la publicité, de la conception des monoblocs, puisque le discours commercial affirme que : « *Tous les anamorphoseurs DYALISCOPE de ces 4 types sont additionnels, ce qui permet, soit : 1) de réaliser des Monoblocs avec des objectifs sphériques de 4 focales*

---

[759] *In TF*, n° 27, avr. 1957, p. 19.
[760] *Cf.* photos *in Cours de technique générale cinématographique, op. cit.* (t. 2 « Album de figures »), 1965, fig. n°s 65, 68 (on distingue sur cette dernière le « bloc obturateur A » qui adapte l'anamorphoseur à la caméra = Fig. 1.17., vol. 2).
[761] *In TC*, n° 170, nov. 1956, p. 270.
[762] *TC/Bulletin du Festival International du Film 1957*, n° 2, p. 2.
[763] *Cf.* publicité Dyaliscope *in TC*, n° 179, août-sept. 1957.
[764] *Cf.* catalogue *Anamorphoseurs DyaliScope 35 mm, op. cit.*, s.d. [fin 1957?].
[765] *Id.*
[766] N'oublions pas que l'**Hypergonar** (et donc le CinemaScope, à ses débuts) a été conçu pour un sphérique de 50 mm de focale.

pourvus des montures spéciales SATEC ; 2) de les placer devant les sphériques existant sur la caméra ». Cette confusion sur le terme « monobloc » employé pour le couplage d'anamorphoseur additionnel est évidemment commerciale, dans la mesure où ce sont les objectifs monoblocs (en monture unique) qui constituent le succès de la marque. D'ailleurs, la publicité à partir de 1958 ne fera plus cas des anamorphoseurs additionnels de prise de vues pour ne vanter que les monoblocs[767].

Recommandations de la SATEC pour le tournage avec des objectifs anamorphiques

Un article paru dans *Le Technicien du film* d'avril 1957[768] caractérise le matériel DyaliScope en même temps qu'il apporte des conseils de tournage indiquant que :

- la bonne correction des aberrations chromatiques autorise un tournage aussi bien en couleurs qu'en noir et blanc
- il est nécessaire d'adjoindre un porte-filtre vissé à l'avant de l'anamorphoseur pour les films en noir et blanc et pour les dégradés
- la dimension de la lentille avant (de 80 mm de diamètre environ) oblige à prendre des précautions pour proscrire les reflets parasites[769], comme d'éviter l'éclairage en contre-jour, de « *suivre méticuleusement les reflets possibles de chaque projecteur qu'on allume* » ou encore d'utiliser un parasoleil prévu pour le format scope
- le diaphragme ne doit pas être inférieur à f : 3,5 et il est préférable de travailler au-dessus de f : 4[770]
- il n'est pas nécessaire d'avoir recours à un éclairage supplémentaire (d'éclairer avec plus d'intensité)[771]
- les travellings ne présentent pas de restriction ; en revanche, les mouvements panoramiques doivent être réalisés deux fois plus lentement, « *car le filage* [ou traînée lumineuse sur l'image] *intervient très vite, une astuce est de panoramiquer avec un léger travelling en biais* »
- si on ne constate pas de déformation des lignes verticales, une légère courbure en tonneau affecte les horizontales aux bords supérieur et inférieur de l'image : il convient donc d'éviter de filmer des lignes droites à ces positions extrêmes.

---

[767] *Cf.* par exemple les publicités *in TC*, n° 186, avr. 1958 & *TC*, n° 194, jan. 1959 (1 photo de la gamme complète = Fig. 1.78.b, *supra*).
[768] « LE DYALISCOPE 35M/M. Quelques renseignements techniques sur les objectifs de prise de vues Dyaliscope 35 mm », *TF*, n° 27, avr. 1957, pp. 18-19.
[769] Ce que l'on désigne aujourd'hui du terme anglais « flare » *cf.* exemples récents, 2nde partie, Fig. 2.16. & Fig. 2.89.d.
[770] La qualité des optiques sera améliorée, puisqu'après 1963 le catalogue DyaliScope de la SORO annoncera, pour les monoblocs, une ouverture à f : 1 et f : 2,8 (*cf.* Plaquette commerciale *Une Prestigieuse Chaîne d'instruments optiques pour l'écran large. Procédé DyaliScope*, s.d. [après 1963], Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « DyaliScope »).
[771] On peut dire, néanmoins, que la surface de plateau à éclairer est double du fait du doublement du champ de vision à la prise de vues.

Ces recommandations sont également valables, à peu de choses près, pour les anamophoseurs des autres fabricants, car il s'agit des « défauts courants » de la prise de vues anamorphique, dont on retrouve nombre de caractéristiques encore aujourd'hui (« flare » et déformations géométriques), malgré l'amélioration des formules et des optiques. En revanche, l'article évite de mentioner la réduction de la profondeur de champ qui est la caractéristique la plus contraignante pour la mise en scène en scope.

Autres matériels DyaliScope pour la prise de vues

Comme ses concurrents français, le fabricant des monoblocs étend son offre aux **formats substandards**[772] et propose d'autres matériels et accessoires.

Loupe désanamorphosante

En particulier, la SATEC élabore, dès le début de l'année 1955, une loupe désanamorphosante pour faciliter le travail du cadreur lors du tournage. Elle est vantée par Marcel Grignon, car elle « *désanamorphose l'image donnée par le système reflex de la caméra, donnant de cette façon l'image que l'on verra en projection* »[773].

Objectif anamorphique de prise de vues au taux de 1,5

Cet objectif anamorphique spécifique est annoncé pour la saison 1958-1959, sans qu'on sache s'il a véritablement été commercialisé ni même construit. Le ***Dyalirama*** est un « *anamorphoseur de prise de vues au taux d'anamorphose de 1,5 qui permet en particulier les prises de vues sur pellicules larges, par exemple sur le format 24 x 36 utilisé par la VistaVision* »[774]. Il est vraisemblable que cet objectif de prise de vues (à prismes ?), qui constitue le pendant du ***Variascope PR 35*** pour la projection au taux d'anamorphose de 1,5, n'ait pas eu de succès : il entrait en concurrence directe avec l'objectif ***Delrama*** conçu par le professeur Bouwers en 1955-1956 et exclusivement attaché au procédé **Technirama** ainsi qu'avec le prototype conçu par **Totalvision** dès février 1955 mais rejeté par Technicolor lui préférant le *Delrama* (*cf.* 1.3.5 & 4.2, *infra*).

Par ailleurs, à partir de 1961, la SATEC annonce la conception d'une gamme d'objectifs pour le 70 mm, en particulier des courtes focales[775]. Nous ne savons pas si ce matériel a effectivement vu le jour.

Optiques pour le laboratoire

Un appareil de laboratoire conçu par la SATEC et dénommé « ***Désanamorphoseur DyaliScope*** » permet d'obtenir, à partir d'un négatif scope, une copie d'exploitation dite « plate », désanamorphosée au

---

[772] Annoncés en novembre 1956, des anamorphoseurs de prise de vues en 16 mm et 8 mm seront présentés à la Photokina de 1958 : des monoblocs de focales 17,5 25 et 40 mm ainsi que des anamorphoseurs additionnels pour le cinéma amateur (puis également pour film de 9,5 mm) *cf.* publicité DyaliScope, *TC*, n° 190, sept. 1958. En nov. 1961 est présenté à la Biennale du Grand-Palais à Paris le « VARIADYALISCOPE 8 », anamorphoseur à focale variable pour caméras 8 mm (publicité *in TC*, n° 224, oct. 1961).
[773] *TC*, n° 151, fév. 1955, p. 69. *Cf.* photo *in* publicité DyaliScope, *TC*, n° 160, déc. 1955.
[774] Publicité DyaliScope, Photokina 1958, *op. cit.*
[775] Annoncés à la 3ème Biennale de Paris (nov. 1961), il s'agit d'objectifs de 15, 22, 28, 40, 56 et 80 mm *cf. TC*, n° 225, nov. 1961, p. 369.

rapport panoramique (généralement 1,85:1), à destination des salles non encore munies d'objectifs anamorphiques de projection. Il est constitué de deux objectifs sphériques et d'un objectif cylindrique[776]. Ce procédé a également été proposé par tous les autres fabricants aussi longtemps que le scope n'était pas généralisé, c'est-à-dire en définitive pour peu de temps.

De même, la SATEC propose un **auto-collimateur** de focale 500 mm permettant le réglage des objectifs sphériques et anamorphiques sur les caméras[777].

D'autre part, à l'image de ses concurrents, la société construit des **anamorphoseurs pour tireuses optiques**, composés d'un anamorphoseur et de deux sphériques de focales différentes, permettant des travaux de réduction et de désanamorphose : tirage de copies plates à partir d'un négatif anamorphosé, de positifs scope à partir d'un négatif 2 perforations (de type **Techniscope**) ou de positifs scope à partir d'un négatif 65 mm[778].

Succès de l'offre DyaliScope pour la projection anamorphique : une gamme étendue et compatible

La SATEC, avec ses anamorphoseurs de projection additionnels, réalise un beau succès commercial dans le cinéma français de la fin des années 1950 qui lui a permis de rivaliser sérieusement avec Franscope et d'**éclipser pratiquement du marché français le CinemaScope** de la STOP. En ce qui concerne la projection, plus de la moitié des salles françaises projetant avec des objectifs anamorphiques est équipée en matériel DyaliScope, selon une publicité d'**avril 1958** : sur 4500 salles équipées pour le scope en France (pour un total de 5700 salles), 2500 le sont en objectifs DyaliScope[779], soit **plus de 55 % des salles françaises**. Une autre publicité parue dans *La Technique cinématographique* de juillet 1957 (n° 178) indiquait au contraire que le marché, un an auparavant, était détenu aux 2/3 par la marque CinemaScope : sur 2450 salles transformées au 1er avril 1957, 1650 l'étaient à la faveur de la marque de la STOP. En septembre 1958, le nombre de salles équipées en DyaliScope atteint 3000[780]. Dans les années 1960, au moment où la marque amorce son déclin face à Franscope (du moins sur le plan de la prise de vues), une plaquette commerciale de la SORO (successeur de la SATEC) indique qu'au plan international, plus de 30.000 salles sont équipées d'anamorphoseurs de projection DyaliScope (et plus de 500 longs métrages ont été tournés en DyaliScope)[781].

---

[776] La plaquette publicitaire éditée pour le Festival de Cannes 1959, *op. cit.* présente un photogramme anamorphosé du film *Les Amants* (1958) de Louis Malle (D.P. H. Decaë) et son équivalent désanamorphosé au format 1,84:1 (sic), p. 12.
[777] *In* publicité DyaliScope Photokina 1958, *op. cit.* ; plaquette *Une Prestigieuse Chaîne…, op. cit.*, [après 1963].
[778] *In* plaquette *Une Prestigieuse Chaîne…, op. cit.*, [après 1963].
[779] *In TC*, n° 186, avr. 1958. La progression est assez rapide : 600 salles sont équipées en mars 1956 (*in FF*, n° 613, 2 mars 1956, p. 19), 1000 environ en avr. 1956 (*TC*, n° 164), 1200 en oct. 1956 (*FF*, n° 643, 5 oct. 1956, 4ème de couv.), 1500 en jan. 1957 (*TC*, n° 172), plus de 2000 l'été 1957 (*TC*, n° 179, août-sept. 1957).
[780] *In* publicité *TC*, n° 186, avr. 1958. Un entrefilet paru *in TC*, n° 205 de jan. 1960 (p. 28) indique « *plus de 3000 salles en France* ».
[781] *In* plaquette *Une Prestigieuse Chaîne…, op. cit.*, s.d. [après 1963].

Objectifs anamorphiques de projection au taux de 2

La SATEC a construit des objectifs anamorphiques de projection s'adaptant facilement au matériel existant. Elle n'a pas visé à constituer un « package », comme le concevait la 20th Century-Fox avec le CinemaScope. La formule retenue par les objectifs anamorphoseurs de projection DyaliScope semble identique à celle du CinemaScope : objectifs à 5 lentilles cylindriques au taux de 2[782]. Ils sont uniquement additionnels. Si on peut légitimement penser que la disposition des lentilles cylindriques est la même que pour le CinemaScope, le nombre d'éléments accolés dans ces lentilles semble être différent : 5 pour le DyaliScope, contre 6 pour le Cinépanoramic-Franscope et le CinemaScope. Ils permettent de projeter tout type de film à image anamorphosée au taux de 2, même si le rapport sur l'écran varie entre le rapport 2,55:1 (de type **CinemaScope** à 4 pistes magnétiques), le rapport 2,35:1 (type scope à 1 piste optique) ou le rapport 2:1 du ***Super*scope**.

D'un point de vue commercial, la série des anamorphoseurs de projection DyaliScope est dénommée (sur l'avant de l'objectif) *PR* pour Projection, à la différence de la série *PV* pour la Prise de Vues[783]. Un catalogue DyaliScope déjà cité évoque l'existence d'un objectif de projection dénommé *Universcope PR 35*, « *basé sur les mêmes principes que le DYALISCOPE PR 35,* [mais] *destiné à la petite exploitation* »[784]. Plus tard, après 1963, une nouvelle dénomination commerciale est adoptée pour les anamorphoseurs de projection qui distingue deux modèles :

- le « *COLOR* » pour les grandes salles
- le « *CHAMPION* » pour les petites salles (*cf*. Fig. 1.79.c&d, *infra*)[785].

Ainsi, la SATEC réalise toute une gamme d'anamorphoseurs de projection, y compris pour les formats substandards (16 mm, le « *DYALISCOPE JUNIOR PR 16* » à partir de décembre 1955[786] ; 8 mm en 1959).

[782] Publicité en anglais *in TC*, n° 175, avr. 1957.
[783] *Cf*. publicité et photo *in TF*, n° 11, nov. 1955, 4ème de couv. & Fig. 1.79.a, page suivante.
[784] Catalogue *Anamorphoseurs DyaliScope Standard 35mm, op. cit.*, s. d.
[785] Ce dernier modèle correspond du reste à l'objectif destiné aux « *grandes salles* » en projection substandard 16 mm *in* plaquette *Une Prestigieuse Chaîne…, op. cit.*, [après 1963].
[786] *Cf*. publicité *in TC*, n° 160, déc. 1955.

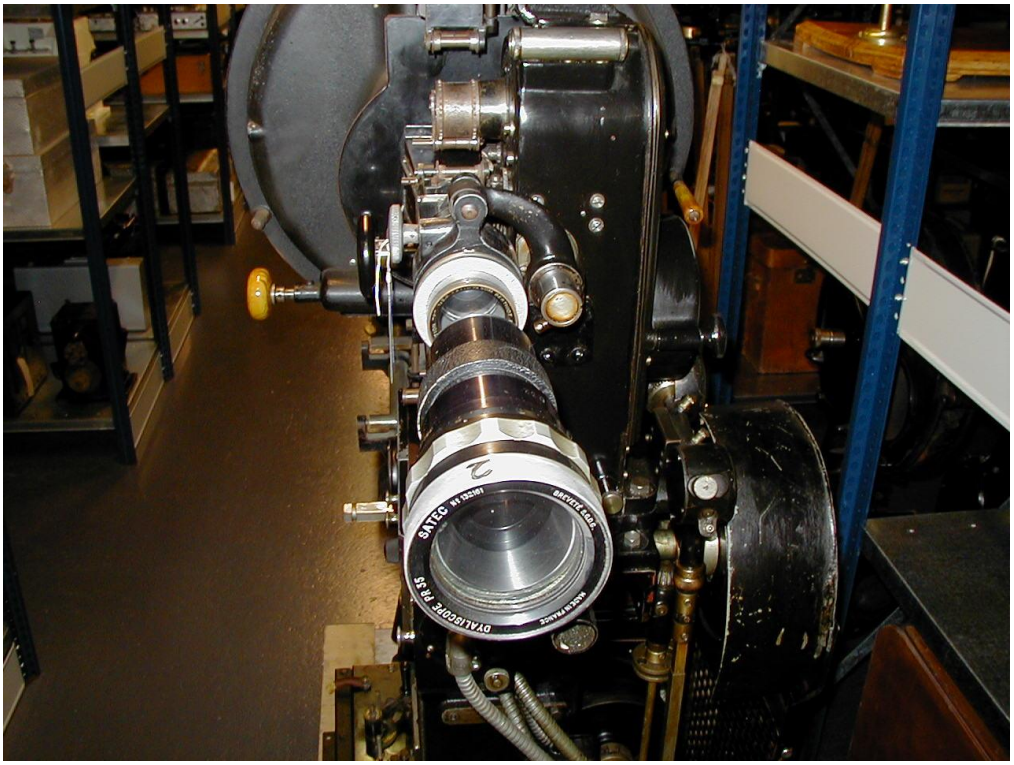


Figure 1.79.a : anamorphoseur de projection DyaliScope « PR 35 »
fixé sur un projecteur Ernemann
Conservé dans la Collection des Appareils de la Cinémathèque française

Figure 1.79.b : anamorphoseur de projection DyaliScope n° 321741
conservé par la Collection des Appareils de la Cinémathèque française

<u>Figures 1.79.c&d : exemplaire d'anamorphoseur de projection DyaliScope « CHAMPION » pour petites salles standard et salles substandard (16 mm)</u>
<u>Collection des Appareils de la Cinémathèque française</u>, clichés personnels

Anamorphoseur de projection à prismes

Une publicité de la SATEC parue en septembre 1958 dans *La Technique cinématographique* (n° 190) signale l'existence d'un autre objectif désanamorphoseur : le *Variascope PR 35*. Il s'agit d'un objectif anamorphoseur de projection à prismes permettant de faire varier le taux d'anamorphose de 1 à 2. Il entre donc en concurrence avec de nombreuses autres marques, comme le ***Super*scope**, le **Multimorph** d'ARCO, le **Super-Panatar** et l'**Ultra-Panatar** de Panavision. Il permettait soit de projeter des copies d'exploitation du **VistaVision** ou du **Technirama** au taux de 1,5 (qui sont restées éphémères ou exceptionnelles *cf. infra*), soit d'alterner plus facilement la projection des différents programmes diffusés à des taux différents (1 ou absence d'anamorphose VS 2 ou scope).

La compatibilité comme argument commercial

On se rend bien compte ici de la politique de la SATEC qui vise, à l'opposé de la conception monopoliste du CinemaScope de la 20th Century-Fox, une facilité d'adaptation à toutes les circonstances de tournage et de projection ainsi qu'à tous les matériels existants, sans chercher à imposer de nouveaux standards : c'est le terrain commercial sur lequel la marque cherche à se développer, tout comme ses concurrents nationaux.

Qu'il s'agisse des caractéristiques techniques pour le film à la prise de vues[787] ou à la projection[788], le matériel fabriqué par la SATEC conquiert le marché français de la deuxième moitié des années 1950, car il vise la facilité d'utilisation dans diverses circonstances et l'adaptation à sa clientèle (réalisateurs[789], chef-opérateurs ou exploitants) en limitant les contraintes du matériel et en renforçant la

---

[787] Pourtant, un document (Pierre Brard, *Technologie des caméras. Formats standard & substandard. Manuel de l'assistant-opérateur, op. cit.*, 1969, tabl. A.) donne des caractéristiques très légèrement variées par rapport aux cotes traditionnelles en ce qui concerne la surface d'impression de l'image et, corrélativement, les dimensions de la fenêtre de prise de vues. La surface d'impression est en deçà de celle du CinemaScope : 409 ou 413 mm^2 contre 396 mm^2 pour le DyaliScope. La fenêtre de prise de vues du DyaliScope mesure : 22 x 18 mm pour Pierre Brard. Cette réduction de 0,6 ou 0,8 mm de la hauteur de l'image négative par rapport au CinemaScope paraît pour le moins étonnante (si elle ne constitue pas une erreur de la source) : en effet, cette mesure correspond à un rapport 1.22:1 qui, une fois désanamorphosé donnerait un rapport de 2,44:1, intermédiaire entre le CinemaScope 2,55:1 et le CinemaScope 2,35:1 ! Cette cote permet de déduire que le négatif DyaliScope présenterait une interimage plus importante que le CinemaScope, tout en continuant à utiliser 4 x 2 perforations traditionnelles B.H. On pourrait également penser que cette différence dans les dimensions de la fenêtre de prise de vues, loin de relever d'une nécessité technique, n'est peut-être que la volonté de **distinguer théoriquement le brevet** du DyaliScope de celui de ses concurrents pour d'évidentes raisons juridiques. Le Catalogue *Anamorphoseurs DyaliScope Standard 35mm, op. cit.*, s.d. vient contredire ces réflexions ainsi que les dimensions données par Pierre Brard en spécifiant que « *la hauteur de l'image négative du "Scope" est 18,76 au lieu de 16 dans le film normal* ».

[788] Là encore Pierre Brard (*ibid.*) laisse entendre que le rapport sur le positif est très légèrement inférieur à celui du CinemaScope : 1,17:1 (contre 1,175:1), ce qui produit sur l'écran, après désanamorphose au taux de 2, un rapport de **2,34:1** (au lieu du 2,35:1 traditionnel). Cette cote paraît fantaisiste, d'autant que les dimensions de la fenêtre de projection (qui permet de calculer le rapport sur l'écran) sont strictement identiques à celles du CinemaScope : il s'agit soit (encore) d'une erreur de la source, soit d'une information de complaisance visant à différencier le DyaliScope de ses concurrents. Quoi qu'il en soit, cette variation dans la dimension du rapport est plus que négligeable : elle n'affectera nullement la projection du film.

[789] Par exemple, le réalisateur Jean Sacha et son D.P. Marcel Weiss utilisent un double format sur le long métrage ***OSS 177 n'est pas mort*** (DS NB, 1956, sorti en août 1957) en filmant les scènes d'intérieurs dans les petits décors

situation de fait accompli du développement à succès de l'anamorphose au taux de 2 et son optique à 1 piste monophonique.

1.3.5 LES OBJECTIFS *TOTALVISION* POUR COPIES ANAMORPHOSEES A SON OPTIQUE (1954-1969, FRANCE) : L'OUTSIDER « ARTISANAL » : INVENTIVITE ET DEROUTE COMMERCIALE

Totalvision est une marque (accompagnée d'un logotype) déposée au greffe du tribunal de commerce de Paris le 2 mars 1954 par Georges Bonnerot sous le n° 439.490[790].

La société à dimension artisanale de Georges Bonnerot

Georges Bonnerot est le principal artisan du procédé ainsi que le fondateur et gérant de la SARL Totalvision, constituée en juin 1954 et mise en liquidation en novembre 1969. Ingénieur chimiste diplômé de l'ENSCP, il est un ancien collaborateur du Professeur Chrétien avec qui il a travaillé à la Société du Film en Couleur Keller-Dorian en 1925 et 1926 et à la STOP de 1928 à 1937[791] ; il réalise ainsi les tirages du premier film de fiction entièrement tourné avec l'Hypergonar Chrétien, ***Construire un feu*** (1928-1930 muet NB, D.P. M. Guillemin et H. Barreyre) de Claude Autant-Lara et a été opérateur sur le court métrage documentaire (contenant des plans à deux images anamorphosées au taux de 2,25 et juxtaposées) *Panorama au film de l'eau* de Jean Tedesco projeté sur le mur extérieur du Palais de la Lumière à l'Exposition de Paris en 1937[792]. Il a par ailleurs été directeur technique à la société « Générale de Travaux Cinématographiques » ou GTC de Joinville-le-Pont.

Un autre ingénieur, également ancien collaborateur de Chrétien à la STOP 10 ans durant[793], rejoint la société en octobre 1956 : **Elie Libman**. Ce dernier déposera un brevet pour une tireuse optique en juin 1963[794]. Si l'ingénieur rejoint si tardivement la société, il s'agit peut-être d'une précaution juridique visant à le protéger d'éventuelles attaques de la STOP au titre de « communication de secrets de fabrique » ; en effet, Libman paraît avoir été intéressé au projet Totalvision dès l'année 1954, voire dès 1953 : deux lettres du Fonds Bonnerot de la Collection des Appareils de la Cinémathèque française indiquent, d'une part, l'hostilité du Professeur Chrétien à l'égard de son ancien employé Libman qui

---

en reduisant le champ 2,35:1 du DyaliScope par l'emploi de caches fixes au rapport 1,65:1 « *appliqués directectement sur la pellicule* » à la prise de vues *cf.* Jean Sacha, « L'alliance des différents formats d'images », *TC, Bull. du Festival international du film 1957*, n° 3, [mai 1957], p. 7.

[790] *Bulletin officiel de la propriété industrielle. 3ème partie : Marques de fabriques*, t. LXXIV, INPI, 1954, p. 1721, n° 30.416. *Cf.* logos Totalvision, 2nde partie, Fig. 2.44.a&b & Fig. 2.45.

[791] *In* Jean-Claude Maillet « Georges Bonnerot nous raconte : La grande aventure de l'Hypergonar », *Cinéma pratique*, vol. 21, n° 137, mai-juin 1975, pp. 75-80, repris *in Journal of Film Preservation*, vol. XXIV, n° 50, mars 1995, pp. 65-71.

[792] *Cf.* Jean-Jacques Meusy & Françoise Le Guet Tully, « L'histoire française du CinémaScope » *in* Jean-Jacques Meusy (dir.), *Le CinémaScope entre art et industrie, op. cit.*, pp. 15-90.

[793] *In* Lettre dactylographiée de H. Chrétien à G. Bonnerot du 20 avr. 1953, Cinémathèque française, Collection des Appareils, don 03-05 (Fonds Bonnerot), n° 3.

[794] Cinémathèque française, Collection des Appareils, don 03-05, n° 104.

risque d'affecter l'amitié entre Chrétien et Bonnerot[795], d'autre part, l'inquiétude de Bonnerot face aux éventuelles attaques juridiques de la STOP[796]. Dans le contexte très anti-américain qui a suivi la signature du contrat entre la Fox et la STOP, la constitution de Totalvision aurait pu être considérée comme une concurrence déloyale, basée sur l'espionnage industriel par l'entremise de l'ingénieur Libman. Or, on peut dire, à l'avantage de Totalvision que les brevets de l'Hypergonar Chrétien étaient, à cette époque, tombés dans le domaine public et que les optiques Totalvision cherchaient à valoriser une conception nouvelle[797].

Outre ces deux principaux acteurs, on peut citer **Boris Michaud**, co-fondateur qui apporte, lors de la constitution de la société en 1954, du matériel optique (objectifs et collimateur) et détenait un peu moins du tiers du capital (1.000.000 d'anciens francs) avant de laisser ses parts à Libman en octobre 1957 en quittant la société.

Le capital de la société restera néanmoins toujours sous le contrôle de Georges Bonnerot ou de **son fils Jacques** qui rejoint la société en même temps que Libman (octobre 1956), puis la dirigera en tant que gérant à partir de janvier 1964, lorsque Georges Bonnerot, alors âgé de 65 ans, se retirera pour des raisons de santé et n'occupera plus que le poste d'ingénieur conseil : on a donc affaire à une **petite entreprise familiale au rendement artisanal**, comme en témoigne l'équilibre précaire de son chiffre d'affaires tout au long de son activité. La concurrence se durcit au cours des années 1960 pour aboutir à la dissolution de l'entreprise en 1969 qui avoue que « *les appareils fabriqués par la société se trouv*[ent] *maintenant dépassés par ceux de la concurrence* »[798].

Les autres membres du personnel technique, qui ne sont peut-être pas attachés de façon permanente à la société, concernent :

- un ingénieur opticien, Suzanne Carry (de 1958 à 1969)
- un chef d'atelier optique, Robert Darnet
- trois chefs d'atelier mécanique
- le directeur de la photographie **Edmond Richard**, attaché à Totalvision de 1958 à 1969 et qui semble avoir joué le rôle de conseiller technique ou d'essayeur[799].

De modestes infrastructures

Une première **adresse** pour la société Totalvision correspond à l'adresse personnelle de Georges Bonnerot[800] : c'est cette référence qui est récurrente pour toute la correspondance de cette entreprise familiale. Puis, à partir d'avril 1955, l'adresse officielle du siège social de la société change[801] : elle correspond à un local sous-loué aux Etablissements Sonel qui vendent du matériel électrique et qui ont été

[795] Lettre d'Henri Chrétien à Georges Bonnerot, 1 p. dactylographiée, 20 avr. 1953, CF, CA, don 03-05, n° 3.
[796] Lettre de Jean Etling à Georges Bonnerot, 1 p. dactylographiée et signée, 17 mars 1954, CF, CA, don 03-05, n° 6, reproduite en Fig. 1.80., vol. 2.
[797] Selon la lettre du 17 mars 1954, *op. cit.*
[798] *In* « Assemblée générale du 1er nov. 1969 », *Registre des procès-verbaux des Assemblées des porteurs de parts*, 10 jan. 1955-31 jan. 1972, [cahier manuscrit], CF, CA, don 03-05, n° 1.
[799] *Cf.* 2 documents manuscrits : « Commissions à payer sur 1958 », 1 p., 1958, CF, CA, don 03-05, n° 49 ; « Commissions et Honoraires versés en 1969 », 1 p., 1969, n° 232.
[800] 2 rue Marié-Davy, Paris 14ème (tél. POR. 54-36) *in Annuaire du cinéma 1958*, Paris, Bellefaye, s.d., p. 1547.
[801] 43 rue du Temple, Paris 4ème.

fondés et administrés par Elie Libman lui-même[802]. Les difficultés financières que connaît la société l'obligent à transférer son siège social, à partir de juin 1964[803].

Il est difficile d'établir si la société possédait des **ateliers** à ces différentes adresses et si d'ailleurs elle fabriquait elle-même son matériel[804]. Diverses factures indiquent par exemple qu'en 1962 elle a fait fabriquer et traiter des objectifs anamorphiques par la STOP (qui a également accompli l'outillage d'un prototype et l'usinage de triplets pour des objectifs de prise de vues), qu'elle achetait des objectifs primaires comme bases de ses couplages à Mole-Richardson France (des modèles Cooke) en 1961 ou à Kinoptik (juin 1967)[805].

Une production française de longs métrages confidentielle

Le nombre de films français tournés avec les objectifs anamorphiques Totalvision est resté confidentiel et ne commence qu'en 1958 avec *Les Noces vénitiennes* d'Alberto Cavalcanti (D.P. Gianni di Venanzo), du reste une coproduction franco-italienne égalitaire (50/50 %). La marque ne compte que **21 longs métrages français jusqu'en 1966**, dont 14 films en noir et blanc, 6 premiers ou seconds films, en tout cas une grande majorité de films au faible budget (10 ont bénéficié de l'Avance sur recette) et au succès limité, excepté *Un singe en hiver* (1961, D.P. Louis Page) d'Henri Verneuil avec le duo Jean Gabin / Jean-Paul Belmondo, classé à la 17ème place des entrées de 1962[806] ; deux films sont primés (*Mort, où est ta victoire ?* d'Hervé Bromberger, 1963, D.P. Pierre Petit et *Fruits amers* de Jacqueline Audry, 1966, D.P. Maurice Fellous) et cinq sont présentés au Festival de Cannes sans remporter de prix. Le réalisateur José Bénazéraf est un fidèle de la marque pour trois de ses films sulfureux : *Le Cri de la chair** (1961, D.P. Marcel Combes), *Vingt-quatre heures d'un Américain à Paris* (1963, D.P. Alain Dérobe) et *Cover Girls* (1963, D.P. Alain Levent) qui était prévu pour être le premier film français filmé en 70 mm.

Les activités d'exportation : succès du *TotalScope* en Italie

Dans un contexte très concurrentiel, la survie des petits fabricants français passait par l'exportation de leurs produits et de leur technologie : Totalvision n'échappe pas à la règle. Ses marchés de prédilection pour les optiques anamorphiques de projection et de prise de vues sont l'Italie et l'Europe de l'Est, mais la société exporte son matériel dans 15 pays au total dont la Yougoslavie (*Miss Stone*, « TotalScope Color », production Vardar Film, Skopje), la Roumanie, la Bulgarie, le Portugal (*Rapsodia Portuguesa / Rhapsodie portuguaise* de Joao Mendes, Cannes 1959), le Canada ainsi que, à l'instar de son concurrent **DyaliScope**, en Espagne, Belgique, Pologne, Chine, USA et Egypte. Des commissions ont été versées, par exemple, pour les déplacements à l'étranger d'Edmond Richard en Yougoslavie en

---

802 *Cf.* lettre dactylographiée de G. Bonnerot au Syndicat des Copropriétaires, CF, CA, don 03-05, n° 131.
803 71 rue de Rambuteau, Paris 4ème.
804 Une lettre de Marcel Despierres à Madame Bonnerot du 1er déc. 1958 mentionne que l'une des pièces de l'appartement personnel « *est utilisée pour entreposer des appareils appartenant à la société TOTALVISION* », CF, CA, don 03-05, n° 47.
805 *Cf.* diverses factures, CF, CA, don 03-05, nos 77, 87 à 90, 171, 199, 210.
806 D'autres films se classent correctement dans le classement des exclusivités parisiennes, ce sont les comédies : *Le Gentleman d'Epsom* de Gilles Grangier (1962, D.P. Louis Page) avec J. Gabin et L. de Funès ; *La Bonne Soupe** de Robert Thomas (1963, D.P. Roger Hubert) avec A. Girardot.

1958[807] ou d'Eric Stein qui a prospecté en URSS et en Tchécoslovaquie même après la dissolution de la société, en 1971[808].

Mais, les marchés sur lesquels Totalvision a rencontré une certaine fortune sont la Tchécoslovaquie (en particulier les couplages des anamorphoseurs Totalvision sur les caméras Cinephon pour les films d'animation de Jiri Trnka[809]), l'Allemagne de l'est (les studios de la **DEFA** tournent environ 98 films en Totalvision de 1958 à 1977[810]) et surtout **l'Italie** avec la marque **TotalScope**, déposée par le loueur romain ATC qui concerne 457 longs métrages et plus de 1000 documentaires tournés de 1956 à 1966[811].

Totalvision est souvent associé, voire confondu avec **TotalScope** qui correspond à la dénomination commerciale italienne des objectifs anamorphiques conçus en France par Totalvision. Ils sont en effet diffusés en Italie à partir de 1956 par la société romaine d'**Henryk Chroscicki Attrezzatura Tecnica Cinematografica (ATC)** qui dépose cette marque pour le territoire transalpin (*cf.* publicité *in* Fig. 1.81., page suivante)[812]. Il n'y aurait donc pas de distinction technique entre les deux procédés, d'où une certaine confusion sur les génériques et les affiches des films. Il semble même hasardeux de considérer que ATC, qui est un loueur, ait pu fabriquer les optiques **TotalScope**, comme l'affirment Robert E. Carr et R. M. Hayes qui accordent aux italiens la paternité du procédé, sans faire référence à Georges Bonnerot[813]. Il est plutôt vraisemblable que le diffuseur italien a importé du matériel **Totalvision** de France[814] et/ou a fait fabriquer ses montages et couplages par des entreprises italiennes spécialisées. D'autre part, les deux auteurs américains précités indiquent que la marque italienne **Cinetotalscope** correspond aux mêmes objectifs.

---

[807] « Différents déplacements de Monsieur Richard en Yougoslavie », 1 p. dactylographiée, 31 déc. 1958, CF, CA, don 03-05, n° 48.

[808] CF, CA, don 03-05, n°s 241, 246.

[809] « Couplages Totalvision vendus à l'exportation », 1 p. dactylographiée, avr. 1967, CF, CA, dossier « Totalvision » ; en particulier *Le Songe d'une nuit d'été / Sen noci svato janske* (1959) **Totalvision**, couleur, prix de la CST, Festival de Cannes 1959.

[810] Source : George A. Flaxman, « DEFA Film List - 1957 to 1979 », mars 2001, http://instereo.topcities.com/DEFA_list.html.

[811] Source : « The Technovision Story », *Technovision & Cooke Anamorphic. A complete filming system for the professional cinematographer* [plaquette commerciale], Technovision Ltd (Twickenham, Angleterre), s. d., Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « Technovision » ; un document Totalvision de janvier 1970 est moins prolifique et donne le chiffre de « *plus de 300 films réalisés en Italie sous la marque TOTALSCOPE* » *in* « Quelques films tournés en TOTALVISION », 1 p. dactylographiée.

[812] La marque **TotalScope** est officiellement déposée par l'ATC (également dénommée Attrezzature Tecniche Cinematografiche et située initialement à Palerme) en mai 1957, sous le n° 132.848 *in Bolletino dei brevetti per invenzioni, modelli e marchi. Parte III – Marchi d'impresa*, Rome, Istituo poligrafo dello stato, fascicolo 7, juil. 1957.

[813] Ils indiquent que les objectifs sont fabriqués en Italie par ACT (sic), R. E. Carr & R. M. Hayes, *Wide Screen Movies, op. cit.*, p. 85 ; de même pour G.-L. Mier *in TF* n° 517, déc. 2001-jan. 2002 et le *Leonard Maltin's Movie and Video Guide* (1995 ed.), New-York, Signet, 1994, p. 1580.

[814] Les rares documents Totalvision de la période 1954-1960 que nous avons pu consulter ne mentionnent pas la quantité de matériel exporté en Italie. Le fonds Bonnerot de la Collection des appareils de la Cinémathèque française que nous avons consulté concerne avant tout la période tardive de la société Totalvision, surtout 1960-1969.

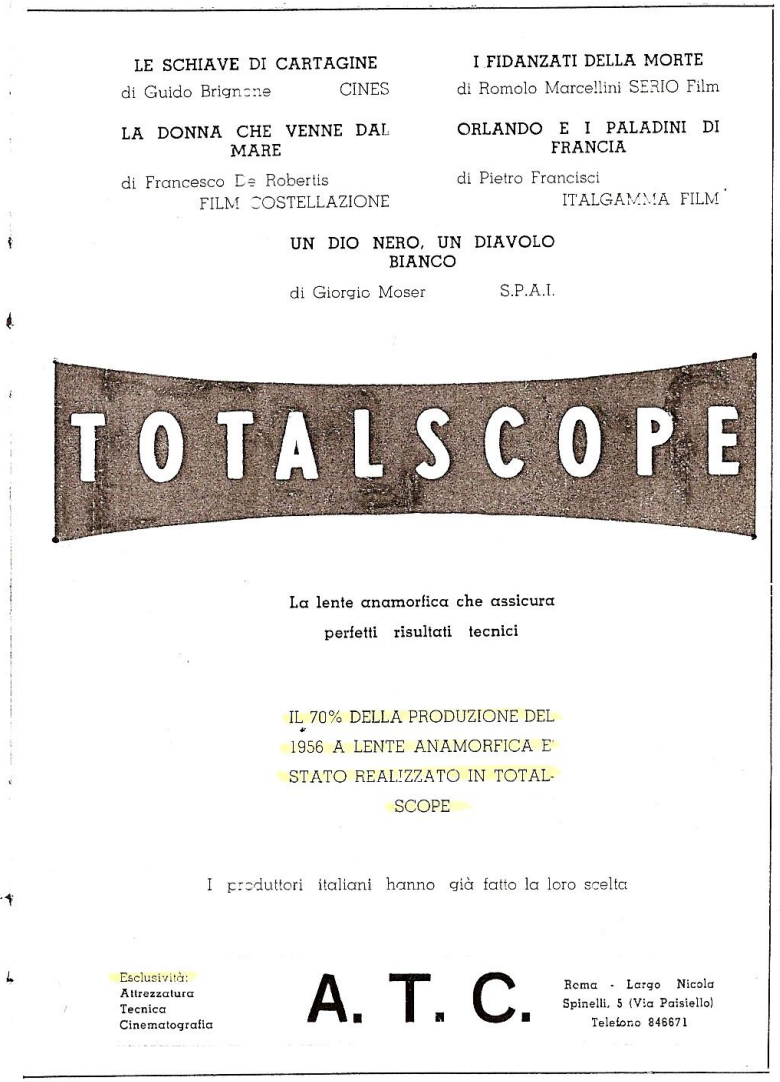
A. T. C. ATTREZZATURA TECNICA CINEMATOGRAFICA

ROMA - Largo Nicola Spinelli, 5
(Via Paisiello)
TELEFONO 846.671

Il Sig. Chroscicki mostra il Pancinor Totalscope ai Direttori della Fotografia dell.A.I.C.

Il primo Trasfocatore anamorfico nel mondo

Il primo Trasfocatore anamorfico nel mondo approntato per effettuare le riprese del «Dio Nero Diavolo bianco» di G. Moser.



LE SCHIAVE DI CARTAGINE
di Guido Brignone CINES

I FIDANZATI DELLA MORTE
di Romolo Marcellini SERIO Film

LA DONNA CHE VENNE DAL MARE
di Francesco De Robertis
FILM COSTELLAZIONE

ORLANDO E I PALADINI DI FRANCIA
di Pietro Francisci
ITALGAMMA FILM

UN DIO NERO, UN DIAVOLO BIANCO
di Giorgio Moser S.P.A.I.

TOTALSCOPE

La lente anamorfica che assicura perfetti risultati tecnici

IL 70% DELLA PRODUZIONE DEL 1956 A LENTE ANAMORFICA E' STATO REALIZZATO IN TOTALSCOPE

I produttori italiani hanno già fatto la loro scelta

Esclusività: Attrezzatura Tecnica Cinematografia

A. T. C.

Roma - Largo Nicola Spinelli, 5 (Via Paisiello) Telefono 846671

Figure 1.81. : publicité italienne ATC pour le TotalScope, octobre 1956

Source : *AIC Bolletino tecnico*, n° 8, ott. 1956, CF, CA, fonds Bonnerot, n° 299

Les marques dérivées **SuperTotalvision** et **SuperTotalScope** constituent apparemment de simples gonflages sur positif 70 mm de négatifs 35 mm anamorphosés tournés en **Totalvision/TotalScope**[815].

Les fabricants français et la guerre froide

Ainsi, peut-on observer clairement que les fabricants français (Totalvision mais aussi Franscope-DIC et la SATEC) profitent du contexte de la guerre froide pour s'implanter sur des marchés politiquement « sensibles » pour des entreprises américaines ou franco-américaines comme la STOP liée par contrat à la 20th Century-Fox.

De même, Henryk Chroscicki, avant d'être aidé par Totalvision pour la fourniture d'optiques anamorphiques à destination du marché italien (à partir de 1956), avait acheté à Georges Bonnerot (en 1954) un **Hypergonar** de prise de vues afin de tourner un documentaire de Gillo Pontecorvo sur l'Etna produit pour une part par le Parti Communiste Italien, lançant ainsi la vogue de l'écran large dans ce pays. Les optiques anamorphiques que le loueur développera dans les années 1970 sous la marque **Technovision** rivalisent, encore aujourd'hui, avec la gamme d'objectifs de la très monopoliste société américaine **Panavision** (*cf.* 2.3, *infra*).

Une offre plutôt classique d'objectifs anamorphiques pour la prise de vues

Malgré la « nouveauté » du procédé, revendiquée dans une lettre déjà citée[816], les quelques documents techniques à notre disposition ne révèlent pas de distinctions notables entre le **Totalvision** et ses concurrents anamorphiques.

Nous n'avons pas de renseignements concernant la date d'apparition des premiers anamorphoseurs de prise de vues. On peut supposer qu'ils sont apparus au cours de l'année 1954 ou au plus tard en 1955[817].

Un catalogue des produits **Totalvision** daté approximativement de la fin de 1960 présente les anamorphoseurs de la marque[818] (*cf.* Fig. 1.82.a, vol. 2). Ils sont semblables à l'**Hypergonar** et comportent 2 groupes de 3 lentilles cylindriques. Le taux d'anamorphose est, classiquement, de 2.

On trouve 4 séries d'anamorphoseurs de prise de vues :

- la « ***Série V – Universel*** » regroupe des objectifs anamorphiques **additionnels** nécessitant une double mise au point et adaptables à toutes les caméras moyennant « *un support*

[815] Les affiches de la coproduction hispano-italo-française *Les Aventures extraordinaires de Cervantès* (1968) de Vincent Sherman & Isidoro Ferry indiquent alternativement « SuperTotalvision 70/35 », « TotalScope 70 », « SuperTotalScope », alors que les documents de location du matériel pour le tournage du film ne mentionnent que l'utilisation d'anamorphoseurs Totalvision (*in* CF, CA, don 03-05, n°s 179, 196, 200, 209).
[816] Jean Etling rapportant les propos de Georges Bonnerot *in* lettre du 17 mars 1954, *op. cit.*, Fig. 1.80., vol. 2.
[817] Comme l'atteste la couverture du mensuel italien *A.I.C. Bollettino tecnico* de décembre 1955 (n° 9), reproduisant une photo de tournage du film (documentaire?) *L'Ottava Meraviglia* « *in Totalvision-Ferraniacolor* » produit par Attualità italiana. C'est la plus ancienne occurrence d'un film tourné en **Totalvision** que nous ayons pu rencontrer.
[818] *Cf. TOTALVISION* [Catalogue des produits] , Totalvision, s.d. [après mai 1960], 8 p., [exemplaire photocopié], CF, CA, dossier « Totalvision ».

approprié, fourni par Totalvision » ; ils peuvent s'utiliser avec des primaires de focales allant du 40 au 100 mm. Cette série, judicieusement dénommée, se rencontre chez tous les autres fabricants (**CinemaScope**, **Franscope**, **DyaliScope**) dans les années 1950. Selon une source postérieure d'avril 1967, 50 modèles d'anamorphoseurs de cette série seront réalisés par Totalvision[819].

- la série d'objectifs anamorphiques permettant les « ***Couplages*** » avec les objectifs primaires (de focale 40 à 100 mm) afin de bénéficier d'une seule mise au point ; suivant la caméra utilisée, les montages sont différents :
  - « *pour les Camé 300 Reflex, Debrie L, Super Parvo, Super Parvo Color, une combinaison d'engrenages permet l'utilisation de l'optique* [primaire] *existante* »
  - pour les Arriflex, Caméflex, Caméblimp, Mitchell BNC (*cf.* Fig. 1.82.b, page suivante), Cinéphon, il est nécessaire de monter les objectifs primaires dans des montures spécialement conçues par Totalvision.

  Environ 70 couplages seront ainsi réalisés à la date d'avril 1967.
- 2 « ***Blocs*** » anamorphiques spéciaux de focale 32 et 40 mm., uniquement conçus pour la caméra Mitchell BNC. Ils sont constitués de primaires Cooke de focale 32 et 40 mm associés à un anamorphoseur spécifique composé de 2 doublets de lentilles cylindriques[820] dont la STOP réalise la fabrication et le traitement[821] ; ils seront encore présentés en démonstration à l'exposition internationale Photokinotechnika de Moscou en 1971, après la liquidation de la société[822]. Cette optique paraît semblable au monobloc **DyaliScope** en offrant toutefois une focale plus courte (32 mm) que son concurrent.
- des objectifs anamorphiques (additionnels?) de « ***Prise de vues spécial titres*** » permettant le tournage de génériques, inserts ou dessins animés à des distances de 0,70 m et 1,50 m apparu dans les années 1960[823], comme en proposent ses concurrents (*cf.* aussi anamorphoseur de prise de vues pour gros plans, Fig. 1.82.c, vol. 2).

[819] « Couplages Totalvision vendus à l'exportation », avril 1967, 1 page dactylographiée, CF, CA, dossier « Totalvision ».
[820] *Cf.* schémas techniques « Bloc anamorphotique avec 32 mm Cooke » & « Bloc anamorphotique avec 40 mm Cooke », s.d. [ca. 1960-1962], CF, CA, don 03-05, n° 267 reproduits en Fig. 1.82.d, vol. 2.
[821] Facture de la STOP, 21 fév. 1962, 1 page dactylographiée, CF, CA, don 03-05, n° 87 : elle contient une mention manuscrite « *Anamorphoseurs pour blocs 32 & 40 Mitchell* ».
[822] Facture pro forma du 19 fév. 1971, 1 p. dactylographiée, CF, CA, don 03-05, n° 235.
[823] « Tarif Exportation », avril 1967, 1 page dactylographiée, CF, CA, dossier « Totalvision ».

<u>Figures 1.82.b : anamorphoseur de prise de vues Totalvision couplé pour caméra Mitchell, n° 105, conservé par la Collection des Appareils de la Cinémathèque française</u>, clichés personnels

A ces produits, on peut ajouter :

- le **premier zoom anamorphique du monde**, le « ***Trasfocatore anamorfico Pancinor/Totalscope*** » consistant en un objectif anamorphique adapté à un Pancinor, objectif à focale variable, construit par la SOM-Berthiot en 1949. Il est présenté aux directeurs de la photographie italiens de l'AIC par Henryk Chroscicki vers octobre 1956[824]. Mais nous n'avons pas d'indications sur les conditions de sa fabrication ; il est vraisemblablement lié aux demandes de la profession[825] et anticipe de près de 7 ans les réalisations du ***Zoom-scope*** **Franscope** et du ***DyaliScope-zoom*** de 1963
- les « *anamorphoseurs foyer variable et zoom Angénieux* » de focale 35 à 140 mm pour Caméflex, conçus dans le sillage des modèles précédents entre 1962 et 1967[826].

On le voit, les réalisations optiques **Totalvision** ne sont guère éloignées des conceptions du **CinemaScope** de la STOP, du **Franscope** ou du **DyaliScope** de la SATEC.

Anamorphoseurs à prismes au taux de 1,33 et 1,5

Totalvision a également réalisé des anamorphoseurs de prise de vues au coefficient 1,33 et 1,5 pour film large 24 x 36 mm (du type **VistaVision**) à partir duquel on peut obtenir une copie 35 mm anamorphosée au rapport 2,55:1 ou 2,35:1 ; il s'agit apparemment d'un prototype d'objectif anamorphique à prismes commandé par Technicolor pour son procédé **Technirama** qui sera présenté à partir de 1956 mais pour lequel la société préférera l'objectif ***Delrama*** à prismes mis au point par le Professeur Albert Bouwers (*cf*. Fig. 1.83., vol. 2)[827].

Accessoires de prise de vues

Classiquement, Totalvision a conçu des **lentilles additionnelles** pour les anamorphoseurs évitant les déformations au cours des prises de vues à courte distance. Ordinairement dénommée « **bonnette** », cette lentille positive ou convergente « *fractionne l'image en deux zones avec un faux effet de profondeur de champ* » et permet de faire le point sur un élément rapproché (de 0,50 à 2,50 m) sans déformation. Elle est placée devant la lentille convergente de l'anamorphoseur et il faut veiller à régler l'orientation de la bonnette de sorte que les génératrices des deux lentilles soient parallèles[828]. Nécessaires pour les premières générations d'anamorphoseurs, ces lentilles additionnelles seront néanmoins rendues caduques par le monobloc spécial gros plans de **DyaliScope** ou le dispositif du **Franscope brevet Suprématic**.

---

[824] Publicité avec deux photographies *in A.I.C. Bollettino tecnico*, n° 8, oct. 1956, CF, CA, don 03-05, n° 299 & Fig. 1.81., *supra*.
[825] Il a été élaboré et utilisé pour la première fois, semble-t-il, pour le tournage du film (documentaire?) de Giorgio Moser *Dio nero et Diavolo bianco*, *in A.I.C. Bollettino tecnico*, n° 8, oct. 1956.
[826] « Tarif Exportation », avril 1967, *op. cit.* ; « Note technique concernant la Sté TOTALVISION », 25 (?) juil. 1962, 1 p. dactylographiée, CF, CA, don 03-05, n° 91.
[827] L'objectif de Totalvision n'était pas techniquement satisfaisant, aux dires de Technicolor *cf. infra*.
[828] Totalvision propose deux lentilles additionnelles : une lentille de –0,5 dioptrie pour les distances comprises entre 2,50 et 1 m ; une lentille de -1 dioptrie pour les distances comprises entre 1 et 0,50 m.

Totalvision propose également, à la suite de DyaliScope, des **loupes de visée** anamorphotiques adaptables à toutes les caméras.

Plus original est la conception d'un système de **télécommande de mise au point à distance** apparu en février 1959 ; il s'agit d'un ensemble électro-mécanique constitué de deux moteurs, construit par les Etablissements Bouty de Paris et qui vise à libérer le travail de l'assistant dans des conditions de prise de vues particulièrement difficiles[829]. Nous ignorons s'il a été effectivement utilisé sur les tournages.

Recommandations pour le tournage

A l'image de la SATEC pour le DyaliScope, un document Totalvision[830] donne quelques conseils pour l'utilisation de ses anamorphoseurs de prise de vues. Le rédacteur insiste tout d'abord sur le **rôle déterminant de l'objectif sphérique utilisé dans la qualité du rendu final** sur le négatif et en projection. Une attention particulière semble requise lors des essais caméra, au moment des réglages de l'anamorphoseur sur la caméra en relation avec les divers sphériques prévus pour le tournage.

De même, le document préconise de tourner, au cours de la prise de vues, de courts tests avec le seul objectif sphérique, afin de pouvoir les comparer avec les mêmes tests réalisés ensuite avec l'anamorphoseur ; dans ce dernier cas, il faut bien considérer que « *la définition se trouve réduite de moitié en largeur, inchangée en hauteur* », car l'anamorphoseur a pour propriété de doubler horizontalement le champ.

Il faut en outre prendre en compte que les émulsions contemporaines n'offrent pas une définition excellente (c'est encore plus vrai des émulsions couleur de type **Agfacolor** que des émulsions noir et blanc). Ce point est également mis en avant par les auteurs d'aujourd'hui, tels Barry Salt et David Bordwell pour expliquer les problèmes de définition de la première génération de films en scope[831].

Deux autres conseils sont donnés par ce document : on doit compter la distance au sujet filmé à partir de la bague du diaphragme de l'objectif primaire (et non à partir de l'anamorphoseur). D'autre part, si l'on veut obtenir un maximum de netteté, il faut éviter d'utiliser des objectifs à ouverture extrême : Totalvision (comme la SATEC) préfère des objectifs ouverts à f : 3,5.

Optiques pour le laboratoire : spécialisation ou réorientation de l'activité commerciale ?

Totalvision ne se restreint pas seulement au marché très concurrentiel des optiques anamorphiques pour le cinéma 35 mm mais comptait devenir le spécialiste des produits anamorphiques en étendant ses compétences aux travaux de laboratoire.

---

[829] *Cf.* l'article d'A. P. Richard « Mise au point à distance. Dispositif Totalvision de télécommande », *CF, Technique et Matériel*, n° 1808, fév. 1959.
[830] « Anamorphoseurs Totalvision Prise de vue & Projection. Recommandations importantes », 1 p. r°/v° dactylographiée, s. d., CF, CA, don 03-05, n° 289.
[831] *In* Barry Salt, *Film Style and Technology. History and Analysis*, 2nd expanded ed. (1st ed. 1983), Londres, Starword, 1992, p. 246 ; David Bordwell, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, 1997, p. 237.

« *Tout ce qui concerne l'anamorphose* »[832]

La société élabore différentes optiques anamorphiques pour les tireuses de laboratoire permettant plusieurs opérations :

- **désanamorphose d'un négatif 35 mm anamorphosé pour positif standard de rapport 1,37:1, 1,65:1 ou 1,85:1** ; ce système optique, élaboré dès 1956, comprend un anamorphoseur disposé entre deux objectifs sphériques « *placés chacun au foyer image (négatif) et au foyer objet (positif).* »[833] ; il réalise tout d'abord une réduction homothétique dans un rapport choisi (« *le rapport de réduction dépend des focales utilisées* [par les objectifs sphériques]»), puis une désanamorphose ou décompression : évidemment, ce traitement génère une perte d'informations sur le positif, proportionnelle au rapport choisi[834]
- **désanamorphose d'un négatif 35 mm anamorphosé sur positif 16 mm** ; 3 méthodes sont envisagées par G. Bonnerot et E. Libman dans un document d'avril 1961[835], mais les deux ingénieurs avertissent que la perte d'informations du négatif est notable
- **diverses réductions (ou gonflages)**[836]. Totalvision équipe en juin 1966 les laboratoires français et étrangers LTC, CTM, Tirage 16, Pathé Industries (à New-York), puis accorde une licence d'exploitation de ses brevets de tireuse à Hanpred Wolff de la société Mosaik Film Gmbh de Berlin en mars 1969[837].

Totalvision a également conçu, comme la SATEC, un « Collimateur » de 750 mm de focale visant à contrôler et régler les objectifs primaires des caméras ; il est composé d'une combinaison de prismes et a aussi été construit par les Etablissements Bouty[838].

Le dynamisme de Totalvision dans la conception d'optiques anamorphiques pour les tireuses des laboratoires est confirmé par la proportion que prend cette activité dans le chiffre d'affaires de la société qui éclipse quasiment la production d'optiques de prise de vues et de projection, largement concurrencées par les autres marques françaises[839].

---

[832] Sous-titre d'un encadré publicitaire de Totalvision *in Annuaire du Cinéma 1958*, Paris, Bellefaye, s.d., p. 1547.
[833] *Cf.* le principe du procédé *in* « Désanamorphose », septembre 1956, 2 p. dactylographiées + 1 p. manuscrite, CF, CA, dossier « Totalvision » ; schéma technique « TOTALVISION Désanamorphose 35 », 4 jan 1956, CF, CA, don 03-05, n° 18.
[834] On retrouve le même problème avec le télécinéma lors du passage d'un film en scope sur l'écran de télévision de rapport 1,33:1.
[835] G. Bonnerot & E. Libman « Tirage d'un négatif scope 35 mm en positif normal désanamorphosé sur film 16 mm », 22 avr. 1961, 3 p. dactylographiées (avec schémas manuscrits), CF, CA, don 03-05, n° 72 ; autres références, n°s 125 (schéma manuscrit), 191, 193, 287 ; au moins deux laboratoires ont équipé leurs tireuses de ce système : Tirage 16 à Montreuil (1964) et Rank Organisation à Denham, Angleterre (1966).
[836] de 35 mm à 32 mm (en 2 x 16 mm) ; 35 > 35 (4 x 8 mm) ; 16 > 35 (4 x 8) ; 16 > 32 (2 x 16) ; 35 > 2 x 35 (8 x 8) ; 35 > 2 x 35 (4 x 16) ou 16 > 2 x 16 (4 x 8) *in* « Réductrices équipées au moyen de dispositifs Totalvision », juin 1966, CF, CA, dossier « Totalvision » ; « Tarif exportation », *op. cit.*, avr. 1967.
[837] *Cf.* contrat Totalvision/Hanpred Wolff, 28 mars 1969, 3 p. dactylographiées, CF, CA, don 03-05, n° 223 ; il s'agit vraisemblablement du brevet déposé par Libman en juin 1963 sous le n° 1.368.872 (*op. cit.*, n° 104).
[838] *TOTALVISION* [Catalogue des produits], *op. cit.* ; article de A.-P. R. [Richard] dans *La Cinématographie française*, s. d., CF, CA, don 03-05, n° 297.
[839] Le procès-verbal de l'Assemblée générale du 20 juin 1969 présentant le bilan 1968 de l'activité de la société indique le résultat suivant : 93.92 % des ventes totales sont réalisés par les seules ventes de matériel pour tireuses de

Réalisation d'une projection scope 2,35:1 à partir d'un négatif standard (16 x 22 mm) de rapport 1,37:1 : une anticipation du Super 35 mm

Ce dispositif très original apparaît dans un document manuscrit **dès août 1956** puis de façon récurrente en 1957[840], jusqu'en 1962[841] : il consistait à tourner avec un négatif au format standard, puis, au tirage, à gonfler l'image dans un certain rapport et à appliquer une anamorphose de coefficient 2 afin d'obtenir un positif 35 mm anamorphosé et une projection au rapport 2,35:1. Ce système, qui était également constitué d'un anamorphoseur disposé entre 2 objectifs sphériques, ne semble pas avoir été utilisé pour le tournage de films[842] ; il anticipe pourtant sur le principe du procédé bien connu aujourd'hui du **Super 35 mm** qui fait intervenir l'anamorphose au niveau du laboratoire afin d'éviter les défauts inhérents à une prise de vues avec des objectifs anamorphiques. La proposition de Bonnerot se distingue pourtant de la formule du **Super 35** (ou de son ancêtre le ***Super*scope 235** de 1956) qui utilisent, pour leur part, la fenêtre du négatif muet (25 x 18,7 mm). Cette réduction de la surface d'impression influençant la qualité de l'image finale est peut-être la raison pour laquelle le **Super 35** façon Bonnerot est resté à l'état de projet (*cf.* 3.2.3, *infra*).

Compatibilité des objectifs anamorphiques de projection

Totalvision propose des objectifs anamorphiques de projection dès février 1954[843], c'est-à-dire près de 4 mois avant la première annonce du procédé **DyaliScope** (juin 1954, sous la dénomination initiale de « Dyaligonal »), ce qui place la société à la 3ème position (après **CinemaScope** et **Cinépanoramic**) dans l'ordre d'apparition des produits anamorphiques français.

Puis la société constitue une gamme de « désanamorphoseurs » commercialement dénommée « *Série II* » qui est conçue pour s'adapter à tous les projecteurs (*cf.* Fig. 1.85., *infra* & Fig. 1.64.c&d, vol. 2), outre ses anamorphoseurs de projection pour la petite exploitation 35 mm et le 16 mm baptisés **Ruralscope**[844].

---

films *in Registre des Procès-verbaux des Assemblées des Porteurs de parts*, cahier manuscrit, 10 jan. 1955-31 jan. 1972, CF, CA, don 03-05, n° 1.

[840] CF, CA, don 03-05, nos 20, 33, 34 (schéma technique) *cf.* Fig. 1.84.a, vol. 2 et Fig. 1.84.b, p. suiv.

[841] Il semble avoir été proposé (sans succès ?) par Totalvision pour le tournage du film *Un Singe en hiver* (1962) d'Henri Verneuil (D.P. Louis Page) *cf.* document manuscrit daté du 16 jan. 1962 comportant la mention « M. H. Verneuil CIPRA Singe en hiver », 1 p., CF, CA, don 03-05, n° 86.

[842] Pour Michel Baptiste (CST), ce dispositif a probablement été utilisé au laboratoire sur une truca (*in* entretien par l'auteur, Paris, 21 jan. 2005).

[843] *Cf.* schéma technique « Totalvision PROJECTION X2 », 1 p. r°/v° imprimée, 13 février 1954, CF, CA, don 03-05, n° 5 & Fig. 1.55., *supra*.

[844] *TOTALVISION* [Catalogue des produits], *op. cit.* ; « Totalvision Le Ruralscope », 1 p. dactylographiée r°/v° avec schéma technique, s. d., CF, CA, don 03-05, n° 296.

OPTIQUE DE PRÉCISION
ECRAN PANORAMIQUE 1 : 2.55
PRISE DE VUES
PROJECTION

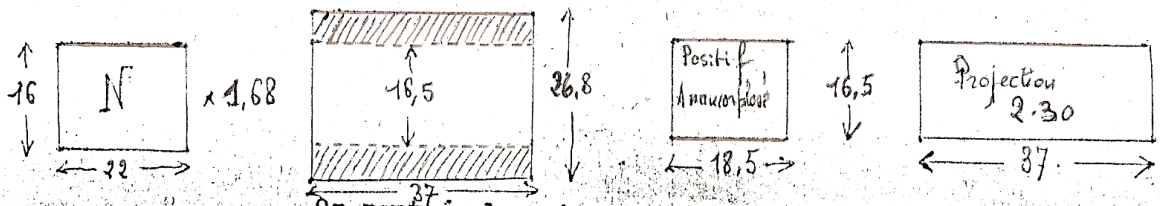
TOTALVISION

Société à Responsabilité Limitée au Capital de 1.000.000 de Francs

Adresser la Correspondance
2, RUE MARIÉ-DAVY
PARIS (14e)
Téléphone : POR. 54-36

PROJECTION "SCOPE" en 2,30 à partir d'un FILM NORMAL

On part d'un négatif standard actuel I6/22 . on obtient à la tireuse optique par grossissement dans le rapport I,68 un positif 26,8 / 37 qui par anamorphose donne I6,5 / I8,5 . A la projection avec anamorphose 2, on obtient I6,5 / 37 soit dans le rapport 2,30 .



On peut également en partant d'un standard I6 / 22 opérer un grossissement dans le rapport I,88 et obtenir un positif anamorphosé I8 / 20,7 ou I8 / 4I,4 en projection soit toujours dans le rapport 2,30 .

Dans le premier cas (rapport I,68) il faudra employer des sphériques I35/225 ou I50/250 (de préférence)
Dans le second (rapport I,88) des objectifs I35 /250.

En résumé:

NEGATIF	RAPPORT DE GROSSISSEMENT	IMAGE POSITIVE ANAMORPHOSEE	PERTE TOTALE SUR LE NEGATIF DE CHAQUE COTE	OPTIQUE SPHERIQUE UTILISEE
I6 /22	I,68	I6,5 / I8,5	3 m/m	I35 / 225 ou I50/250
"	I,88	I8 / 20,7	3 m/m5	I35/250

SIÈGE SOCIAL : 43, RUE DU TEMPLE - PARIS (IVe) - R. C. Seine 54 B 34-84

De convention expresse en cas de contestation le Tribunal de la Seine est seul compétent.

Figure 1.84.b : note dactylographiée de Totalvision :
« Projection scope en 2,30 à partir d'un film normal »
Source : Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « Totalvision »

<u>Figures 1.85. : anamorphoseurs de projection Totalvision « Série II » n° 252 et « Série II D » n° 83, conservés par la Collection des Appareils de la Cinémathèque française</u>, clichés personnels

Totalvision ne constitue pas non plus un « package » regroupant un anamorphoseur, une copie positive aux dimensions particulières associés à un procédé sonore et à un écran spécifiques ; tout comme le **DyaliScope**, il ne s'agit que d'un objectif additionnel d'un taux de 2 et susceptible, comme tel, de projeter toute copie anamorphosée dans ce coefficient (2:1 ; 2,35:1 ou 2,55:1). Un Catalogue Totalvision indique bien du reste que c'est « *la fenêtre de projection qui détermine le rapport de l'écran* »[845] et non l'objectif lui-même. Logiquement, l'objectif de projection joue pleinement la carte de la compatibilité avec le matériel anamorphique existant, d'autant que la société Totalvision n'a jamais occupé une place prépondérante sur le marché français[846].

Conception des objectifs

Un seul document manuscrit sans date et non signé nous renseigne sur la conception des objectifs anamorphiques de projection **Totalvision** ; il s'agit apparemment d'un brouillon pour une demande de brevet mais nous ne savons pas si cette requête a abouti ni si cette « invention » était seulement « brevetable »[847]. En effet, elle repose sur « *le même principe que tous les anamorphoseurs existants et exploités actuellement* »[848] :

- ensemble composé « *de deux éléments cylindriques (un élément positif ou convergent et un élément négatif ou divergent) séparés par un intervalle d'air* »
- les deux éléments cylindriques ont leurs génératrices parallèles entre elles
- « *Le système est afocal*[849] […] *l'image formée par ce système est* […] *virtuelle* ».

Néanmoins, l'originalité du nouveau dispositif repose sur la composition interne de ces deux éléments cylindriques : alors qu'ordinairement, ils sont constitués de deux ou trois lentilles collées, ici « *chacun de*[s] *deux éléments du système est composé d'une seule lentille simple et du même indice de verre (du boro-silicate)* »[850]. Pour l'auteur du brevet, « l'invention » consisterait précisément en l'habileté du dispositif à corriger les divers défauts des objectifs anamorphiques (aberrations chromatique et sphérique, courbure de champ, astigmatisme) avec si peu de paramètres. Malgré une diminution relative de l'ouverture du dispositif afin de corriger l'aberration sphérique, l'ensemble demeure très lumineux, car la lumière n'est plus absorbée par les « *verres épais et dense*[s] *et les surfaces de collage* » des lentilles accolées[851]. Courbure de champ et astigmatisme sont corrigés par l'adoption d' :

- une lentille simple plan-convexe pour l'élément cylindrique positif (ou convergent)[852]

---

[845] *TOTALVISION* [Catalogue des produits], *op. cit.*
[846] Le même catalogue (*ibid.*) annonce les chiffres de 1200 objectifs **Ruralscope** et 2500 objectifs **Totalvision** équipant les salles du marché international (ca. 1960, 1961) ; nous n'avons pas de statistiques pour le marché national.
[847] « Anamorphoseur de projection » [brouillon de demande de brevet], 4 p. manuscrites avec 2 schémas, s. d., CF, CA, don 03-05, n° 269.
[848] *Id.*, p. 1.
[849] Or on sait que l'objectif à lentilles cylindriques n'est proprement afocal que pour des sujets situés à l'infini.
[850] *Id.*, p. 2.
[851] *Id.*, p. 3.
[852] La face convexe est orientée vers l'infini *cf.* schéma manuscrit, *id.*, p. 4.

- une lentille simple équiconcave pour l'élément cylindrique négatif (ou divergent)[853].

Nous ne savons pas si cette conception nouvelle a été construite ni si elle correspond aux anamorphoseurs de la « *Série II* » commercialisée par Totalvision.

Ces derniers présentaient un poids de 1,2 kg et un encombrement de 175 mm pour un diamètre avant maximal de 96 mm et un diamètre arrière de 79,5 mm[854].

Installation et réglage

Une note technique datée du 9 mai 1955 précise que « *le réglage de l'anamorphoseur ne peut être réalisé avec certitude qu'au moyen d'un COLLIMATEUR donnant une image à l'infini* » et que, dans ce cas aussi, « *la qualité de l'image anamorphosée dépend, avant tout, de l'image obtenue avec le sphérique* »[855]. D'où quelques documents Totalvision donnant la marche à suivre pour l'installation des anamorphoseurs de projection au moyen de mires de réglage :

1) mise au point de l'objectif primaire au moyen d'un collimateur ou d'une mire
2) mise en place de l'objectif anamorphique (sans recommandation de distance à respecter entre les deux objectifs) puis mise au point du « désanamorphoseur » au moyen de la mire (on doit obtenir le maximum de netteté sur les traits verticaux doublés en largeur)
3) blocage de l'objectif anamorphique « *au moyen de la bague antérieure* »
4) une fois l'objectif bloqué, la modification du seul sphérique pourra améliorer encore la qualité de la projection[856].

L'histoire de Totalvision permet de comprendre les difficultés financières, logistiques et économiques auxquelles étaient confrontés les petits fabricants à la dimension quasi-artisanale. Le matériel construit par Totalvision reste donc commercialement modeste et joue donc la carte de la compatibilité avec les installations existantes (comme ses concurrents d'ailleurs), mais témoigne aussi de l'inventivité d'un ingénieur bien au fait de l'anamorphose pour avoir été longtemps collaborateur d'Henri Chrétien et avoir participé au tirage du premier film avec l'Hypergonar. Contrairement à J.-P. Mauclaire, la SATEC ou même au professeur Chrétien qui signe un contrat avec la Fox plus que satisfaisant pour une invention tombée dans le domaine public, Georges Bonnerot ne paraît pas avoir fait preuve d'un grand sens commercial ou n'a pas pu endosser avec autant d'efficacité les diverses responsabilités d'inventeur, ingénieur, entrepreneur, commercial et de gestionnaire ; son équipe de collaborateurs est restée plus que réduite.

---

[853] La forme générale adoptée par ces lentilles du brevet manuscrit de Totalvision, est conforme à celles des groupes de lentilles cylindriques de l'Hypergonar Chrétien *cf.* schéma *in* Jacques Sabater, « L'Optique de l'Hypergonar d'Henri Chrétien » *in* Jean-Jacques Meusy (dir.), *Le CinémaScope entre art et industrie*, *op. cit.*, 2004, p. 187.
[854] *Cf.* cotes du schéma d'encombrement *in TOTALVISION* [Catalogue des produits], *op. cit.*
[855] « Le réglage de l'anamorphoseur… », sans titre, 1 p. dactylographiée, 9 mai 1955, CF, CA, dossier « Totalvision ».
[856] « Totalvision PROJECTION X2 », *op. cit.* ; « Anamorphoseurs Totalvision Prise de vue & Projection. Recommandations importantes », 1 p. r°/v° dactylographiée, s. d., CF, CA, don 03-05, n° 289.

Il a néanmoins fourni à Henryk Chroscicki puis à l'ATC le moyen de **développer assez tôt l'utilisation du format anamorphique en Italie pour des productions au budget modeste** (ce que les contrats signés avec la 20th Century-Fox pour l'utilisation des optiques CinemaScope en Europe ne permettaient généralement pas)[857], vraisemblablement au même moment que le Cinépanoramic de la DIC de J.-P. Mauclaire est diffusé par un autre loueur romain Reportfilm (sous d'autres noms de marque, dès l'été 1954), mais avant le DyaliScope.

1.3.6 LES OBJECTIFS ANAMORPHIQUES *PANAVISION* (PERIODE « HISTORIQUE », 1954-1970, USA) : UN TIMIDE DEPART EN FRANCE

Panavision, Inc. et l'anamorphose

La société Panavision Incorporated de Los Angeles (USA), fabricant et loueur de matériel de prise de vues bien connu aujourd'hui, a été constituée en **décembre 1953** et a commencé ses activités en 1954, sous l'impulsion de son fondateur **Robert Gottschalk**. Nous ne développerons ci-dessous que le matériel Panavision lié à l'anamorphose.

1954 : Super Panatar (anamorphoseur de projection variable à prismes)

Face à l'arrivée sur le marché du procédé **VistaVision**, lancé par la Paramount pour concurrencer le CinemaScope de la Fox, qui prévoyait de projeter des films en utilisant un taux d'anamorphose inférieur à 2[858], et face à la multiplication des formats[859], **Gottschalk a été incité par la MGM, désireuse d'échapper au monopole de la Fox**, à concevoir un objectif anamorphique capable de projeter des images à des taux d'anamorphose variés (entre 1 et 2) ou offrant la possibilité de changer de format sans enlever le « désanamorphoseur » placé en avant du primaire. Il permettait, par exemple, de passer aisément de la projection des actualités en 1,37:1 sans anamorphose à un film anamorphosé au taux de 2 et au rapport 2,55:1. Il se présente ainsi sous la forme d'une optique à prismes autorisant une variation du

[857] *Cf.* 2.3.1, « Chroscicki acquiert des Hypergonars Chrétien », *infra*.
[858] Selon l'*American WideScreen Museum*, Paramount devait sortir des copies anamorphosées pour des films tournés en VistaVision mais a abandonné le projet dès la sortie de son premier film VistaVision *White Christmas / Noël blanc* de Michael Curtiz (1954, D.P. Loyal Griggs) ; au Royaume-Uni, Rank Organisation a bien sorti quelques copies VistaVision présentant une anamorphose au taux de 1,37 projetées en 35 mm plein cadre (et désanamorphosées), afin d'obtenir une image au rapport 1,85:1 d'excellente qualité, mais abandonne également vite ce mode de présentation : « Super Panatar Variable Anamorphic Lens Manual », *The American WideScreen Museum*, www.widecreenmuseum.com/widescreen/superpanatar_manual.htm (introduction) ; Robert E. Carr & R. M. Hayes indiquent que certaines copies VistaVision réalisaient le format scope au moyen d'une anamorphose de 1,5 et la Paramount préconisait dans ce cas l'emploi de l'objectif de projection *Super*scope à anamorphose variable (*Wide Screen Movies, op. cit.*, pp. 69-72) ; *cf.* 1.1.2, *supra* ; *cf.*, 4.1.4 : « Positif 35 mm anamorphosé au rapport 2:1 (1954) », *infra*.
[859] En décembre 1955, le Motion Picture Research Council américain répertorie jusqu'à 15 types différents de copies de projection 35 mm (publicité « Ultra-Panatar », *TC*, n° 160, déc. 1955).

coefficient d'anamorphose et est connu sous le nom de **Super Panatar**[860]. Cet objectif, **conçu par l'ingénieur opticien Walter Wallin**[861] et initialement distribué aux Etats-Unis par The Radiant Manufacturing Company de Chicago[862], a connu un certain succès (il était surnommé : « *The Gottschalk Lens* »), car **il permettait à certains exploitants peu respectueux des recommandations du « package » du CinemaScope d'ajuster tout format (et a fortiori le format CinemaScope 2,55:1) aux spécificités de leur salle (distance de projection, taille de l'écran) en utilisant un taux de d'anamorphose inférieur à 2**[863]. Autrement dit, il permettait de faire « rentrer » l'image allongée du CinemaScope sur l'écran, quelle que soit la largeur de ce dernier, au mépris de la déformation des sujets filmés due à la réduction du taux d'anamorphose[864]. Il a été commercialisé sous deux formes : le **Super 100** et le **Super 400** réservé aux grands cinémas de plein air (« drive-in »)[865]. Cet objectif s'apparente aux autres anamorphoseurs variables à prismes, comme le ***Super*scope**, le **Varamorph** de Kalee, ou leurs homologues français **Multimorph** (société ARCO) et **Variascope PR 35** (SATEC). Scott Marshall affirme que le succès commercial du **Super Panatar** était aussi dû en partie à son prix moins onéreux que l'objectif de la Fox, ce qui a orienté peu à peu les exploitants vers d'autres fournisseurs, parallèlement à l'abandon progressif de la formule à pistes sonores magnétiques du CinemaScope imposée par la Fox[866]. Quelques 35.000 unités ont été vendues jusqu'à la saturation du marché de la projection anamorphique nord-américaine[867].

La formule améliorée de cet objectif afocal à prismes, dénommée **Ultra-Panatar**, **reprend le même principe en l'adaptant de surcroît à la projection des films 70 mm** (et peut-être aussi 65/70 mm anamorphosé[868]). Il permet la variation du taux d'anamorphose au moyen d'un seul bouton placé au-dessus de la monture. A la différence des anamorphoseurs cylindriques, il autorise une « *marge de réglage pour cadrer exactement l'image sur un écran donné* »[869]. Il est livré réglé préalablement pour la distance de projection souhaitée et sa lentille frontale est conçue en fonction de cette distance. L'avantage supplémentaire avancé par la promotion du nouveau modèle semble pour le moins fantaisiste : « *On peut*

---

[860] Sur la conception de l'objectif, sa plus grande facilité d'exécution et son coût moins élevé que les anamorphoseurs cylindriques ainsi que ses inconvénients *cf*. Stephen Huntley, "Sponable's CinemaScope. An intimate chronology of the invention of the CinemaScope optical system", *Film History*, vol. 5, 1993, pp. 316-319.
[861] La petite équipe de concepteurs et de constructeurs comprenait Frank Vogelsang, Tak Miyagishima, George Kraemer et Jack Barber, selon David Samuelson, « 2003 : The Golden Jubilees of CinemaScope and Panavision » *in* IMAGO (The European Federation of Cinematographers), *Making Pictures : A Century of European Cinematography*, Aurum Press ltd, 2003, pp. 422-425.
[862] Ironiquement, il s'agit du fabricant de l'écran Miracle Mirror du CinemaScope Fox.
[863] "*The Panavision Super Panatar* […] *utilized a variable-width prism that allowed theatre owners to adjust the throw of the projected image to fit the size of their existing screen*", James Roudebush, "Manufacturer's Report – Filmed in Panavision: The Ultimate Wide Screen Experience", jan. 1995, www.hometheaterhifi.com/volume_2_1/manufac.htm.
[864] Ce contre quoi s'insurge la Fox.
[865] *In* plaquette commerciale *Ultra Panatar l'objectif anamorphoseur variable. L'Objectif Gottschalk*, Panavision, s. d., Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « Panatar ».
[866] Scott Marshall, « CinemaScope. The "Poor Man's Cinerama" », *Widescreen Review*, n° 26, déc. 1997, p. 115
[867] David Samuelson, *op. cit.*, 2003, p. 424.
[868] P. Haire, « Caractéristiques des différents procédés cinématographiques », *TC*, n° 198, mai 1959, pp. 138-139. Ce tableau indique que le procédé « *M.G.M. 65 et PANAVISION* » propose deux versions projetées avec un taux d'anamorphose de 1,33 : le 65 mm 6 pistes magnétiques séparées (en interlock) au rapport 3,09:1 et le 70 mm 6 pistes magnétiques inscrites sur le film au rapport 2,57:1. *Cf.* « APO Panatar », *infra*.
[869] *In* plaquette commerciale *Ultra Panatar l'objectif anamorphoseur variable, op. cit.*

[…] *obtenir des effets spéciaux très comiques. Des titres peuvent être compressés ou étalés, à volonté, sur toute la largeur de l'écran* »[870].

Les deux objectifs sont notamment présentés à la Biennale Photo-Cinéma de Paris en mai 1955 et sont **distribués en France par la société Brockliss-Simplex**[871]. Puis à l'hiver 1957-1958, une publicité parue dans le *Film français* (n°s 708-709) indique que **Westrex Company** à Paris a été également distributeur de l'Ultra-Panatar en France.

Panavision affirme d'autre part avoir conçu un anamorphoseur de prise de vues à taux d'anamorphose variable : c'est l'**APO Panatar** (*cf. infra*)[872].

1954-1955 : Micro-Panatar (anamorphoseur pour tireuse optique)

La deuxième réalisation de Panavision concerne une optique pour tireuse et répond aux attentes de la MGM qui annonce, dès décembre 1954, sa volonté d'arrêter le tournage dispendieux des films CinemaScope en deux versions (dont une version dite « plate » pour l'exploitation non munie d'objectifs anamorphiques). Le **Micro-Panatar permet donc l'établissement de copies désanamorphosées** de n'importe quel rapport, à partir d'un négatif anamorphosé, ainsi que le processus inverse qui vise à anamorphoser une image « plate »[873]. A terme, tous les fabricants d'optiques proposeront ce traitement économique visant une diffusion « universelle » des copies anamorphosées, en dépit de l'amputation que l'image négative subit lors du processus : c'est le cas en France de la STOP, de Franscope-DIC, Totalvision et de la SATEC.

1955 : APO Panatar (anamorphoseur de prise de vues à prismes pour film 65 mm)

Devant la saturation du marché américain des objectifs anamorphiques de projection, Panavision accepte de collaborer au nouveau système de film large promu à cette époque par la MGM : Panavision construit les anamorphoseurs monoblocs de prise de vues à prismes (d'un taux de 1,25) pour les caméras 65 mm du procédé qui se nommera tout d'abord **MGM Camera 65**, puis **Panavision 65**, enfin **Ultra Panavision**[874]. La société américaine aborde alors pleinement le terrain de l'optique de prise de vues qui va faire son succès international jusqu'à aujourd'hui.

---

[870] Entrefilet *in* « L'Optique à la Biennale. Sous le signe de l'anamorphose », *TC*, n° 154, mai 1955, p. 172 ; la publicité officielle est plus sérieuse « *obtenir des effets dramatiques plus accrus* » (*TC*, n° 160, déc. 1955) mais cette possibilité paraît tout aussi aberrante visuellement en accentuant la déformation de l'image.

[871] « L'Optique à la Biennale. Sous le signe de l'anamorphose », *art. cit*.

[872] *In Instruction Manual. The Super Panatar*, Hollywood, Panavision Inc., 1954, version HTML, *American WidesScreen Museum*, 2002, www.widescreenmuseum.com/widescreen/superpanatar-b.htm.

[873] D'après les informations de James Roudebush de la société Panavision International à Tarzana, Californie, *op. cit.*

[874] Pour Robert E. Carr & R. M. Hayes (*op. cit.*, pp. 173-177), le taux de compression, dans la première version du procédé, aurait varié entre 1,25 et 1,33, ce que dément catégoriquement Daniel J. Sherlock pour qui le taux d'anamorphose était fixé à 1,25 (*Wide Screen Movies Corrections*, éd. révisée 7 déc. 1997, édité par l'auteur, 1994-1997, p. 14, fichier Word).

Eté 1958 : Auto-Panatar (anamorphoseur de prise de vues à lentilles cylindriques pour film 35 mm) : l'incorporation d'un élément astigmatiseur à prismes circulaires

C'est à cette date[875] que **Panavision, soutenue par la MGM, entre en concurrence ouverte avec les optiques de Bausch & Lomb** pour le CinemaScope. S'inspirant de sa maîtrise de l'anamorphose variable à prismes[876], Panavision réussit à enrayer les défauts inhérents aux optiques du CinemaScope, principalement la variation du taux d'anamorphose dans les gros plans. Il est difficile d'obtenir des informations sur la formule optique de cet anamorphoseur amélioré qui va précipiter la fin du CinemaScope hérité de l'Hypergonar. Il s'agit d'un **anamorphoseur à lentilles cylindriques d'un taux de 2 sous la forme d'un monobloc**[877]. Plus récemment, David Samuelson indique que la **structure de l'anamorphoseur incorporait un système de prismes circulaires** traditionnellemnt utilisés pour contrôler l'astigmatisme des optiques et qui, relié à la bague de mise au point de l'objectif, permettait d'adapter le taux d'anamorphose en fonction de la distance focale[878]. L'objectif de Panavision offre ainsi un plus grand piqué et une meilleure définition de l'image. On ne peut en outre oublier les photographies promotionnelles du test comparatif sur la correction de la déformation de l'image par l'**Auto-Panatar** qui **autorise enfin la prise de vues en gros plan des visages**[879]. Face aux critiques de la 20th Century-Fox générées par les tests comparatifs organisés par Panavision aux studios MGM d'Hollywood en août 1958, Stephen Huntley (*id.*) remarque qu'après 4 années de domination du marché américain de l'optique anamorphique, CinemaScope n'avait pas conçu d'optique anamorphique pour filmer les gros plans évitant les déformations des visages (le défaut « *CinemaScope Mumps* ») : c'est une erreur stratégique, une brèche qu'exploite Panavision. La société sera récompensée par un Oscar technique en 1959 et sera défendue par des acteurs comme Frank Sinatra ou John Wayne qui exigeront les optiques Panavision pour leurs films ou pour les films de leur société de production[880].

On peut remarquer que sa date d'apparition aux Etats-Unis correspond approximativement à l'amélioration, en France, des optiques **Franscope par Jean Dicop sous la forme des « *semi-blocs* » du brevet Suprématic** (*cf.* 1.3.3, *supra*). Un article de mai 1960 de l'*American Cinematographer* annonce la

---

875 Pour James Roudebush (*op. cit.*) ainsi que pour Stephen Huntley, *art. cit.*, p. 318 ; plutôt 1957 pour l'article « 2.35 L'Odyssée du scope », *Les Années Laser*, n° 30, juil.-août 1996, p. 40 et l'*American WideScreen Museum*, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingcs7.htm (*cf.* photo de l'objectif, *ibid.* & Fig. 1.86., page suivante).

876 Cette remarque de James Roudebush ("*Panavision utilized its variable prism technology from the projection lens project and was able to eliminate the mumps completely*", *ibid.*) témoigne bien de l'incorporation d'un système de prismes dans l'objectif, comme nous allons le voir.

877 François Reumont (*Le guide image de la prise de vues cinéma, op. cit.*, p. 45) affirme que Panavision est le premier constructeur à proposer des monoblocs. C'est sans compter les optiques françaises **DyaliScope** (octobre 1954). Stephen Huntley (*id.*) indique : "*Little technical information exists on Panavision lenses. Gottschalk and his co-workers adopted a policy of secrecy regarding their business and their lenses*".

878 "*Gottschalk* […] *remembered too that optometrists have a special device for testing for astigmatism which consist of two thin, circular prisms that can be contra-rotated relative to one another to increase or decrease astigmatism. Gottschalk and his lens designer, Walter Wallin, incorporated such devices into their anamorphic lenses and linked them to the focus ring so that as the distance and focus setting were changed the prisms would rotate, adjusting the amount of anamorphic squeeze to suit the focal distance.*" *in* David Samuelson, "2003 : The Golden Jubilees of CinemaScope and Panavision" *in* IMAGO, *Making Pictures, op. cit.*, p. 424.

879 *Cf.* Fig. 1.14.k, vol. 2 : photographies reproduites *in* John Belton, *Widescreen Cinema, op. cit.*, p. 156 ou David Samuelson, *op. cit.*, 2003, p. 425.

880 *Cf.* Rick Mitchell, "The Widescreen Revolution", *Society Of Camera Operators Magazine*, 1995-1999, Society of Camera Operators, www.soc.org/opcam/10_jd97/mg10_wide.html.

mise au point d'un objectif Panatar ultra-rapide de focale 50 mm (« *Ultra-Speed Panatar lens* ») permettant la prise de vues anamorphiques de séquences de nuit en couleur, en limitant l'éclairage d'appoint. La société prévoit également à cette date l'élaboration d'un anamorphoseur de prise de vues très grand angulaire et un zoom anamorphoseur[881].

Figure 1.86. : anamorphoseur de prise de vues Auto-Panatar (monobloc de focale primaire 75 mm) de Panavision (été 1958)
Source : www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingcs7.htm

Panavision éclipse CinemaScope aux USA

Le succès rapide de l'objectif Panavision a aussi une raison économique. La petite société indépendante pouvait fournir n'importe quel studio, évitant à ce dernier de payer à la 20th Century-Fox les droits d'utilisation du procédé et de la marque CinemaScope[882]. Ainsi, progressivement, **d'autres studios commencent à avoir recours aux optiques Panavision** pour tourner leurs films, d'abord sous la marque CinemaScope, selon les termes du contrat avec la Fox[883], puis, **à partir du début des années 1960, sous le nom de marque Panavision**. Le premier film à avoir recours aux optiques Panavision est *Jailhouse Rock / Le Rock du bagne* de Richard Thorpe (1957, MGM, D.P. Robert Bronner), mais toujours sous le nom CinemaScope ; puis, à partir de 1960, apparaissent les premières mentions de la marque au

[881] Darrin Scot, "Panavision's Progress", *American Cinematographer*, mai 1960, version HTML, *The American WideScreen Museum*, www.widescreenmuseum.com/widescreen/panavision.htm.
[882] *Cf.* James Roudebush, *id.* : "*by providing the lenses to any studio, producers were released from the grip Fox held by charging a licensing fee for the use of the CinemaScope process"*.
[883] Pour cette période intermédiaire, on trouve au générique de certains films la mention insolite "*CinemaScope lenses by Panavision"* remplaçant le traditionnel "*CinemaScope lenses by Bausch & Lomb*".

générique des films[884]. Défendant seule son procédé jusqu'au bout, **la 20th Century-Fox produit encore pendant 5 ans des films en CinemaScope**, avant d'abandonner, au milieu des années 1960, les optiques de Bausch & Lomb[885] : c'est Panavision qui devient alors leader du marché américain des optiques anamorphiques de prise de vues. 1965 marque également l'apparition progressive de la marque sur des films français (*La Curée* de Roger Vadim, D.P. Claude Renoir, *cf.* Fig. 2.47.a, vol. 2).

Nous traiterons plus loin l'histoire de la marque américaine importée en France et le renouveau des produits anamorphiques initié par Panavision au milieu des années 1970 (*cf.* 2.2, *infra*).

Par ailleurs, après avoir éclipsé **CinemaScope** du marché les objectifs anamorphiques, Panavision en vient à construire et louer des systèmes complets de caméras 35 mm que nous ne traiterons pas dans cette étude.

[884] Par exemple : *A Hole in the Head / Un Trou dans la tête* de Frank Capra (1959, United Artists, D.P. William H. Daniels) avec Franck Sinatra ; *The Apartment / La Garçonnière* de Billy Wilder (MGM, D.P. Joseph LaShelle) ; *Swiss Family Robinson / Les Robinsons des mers du sud* de Ken Annakin (GB, Walt Disney, D.P. Harry Waxman) ; *Song without End / Le Bal des adieux* de Charles Vidor & George Cukor (Columbia, D.P James Wong Howe).

[885] Parmi les premiers films **Fox** tournés avec des objectifs **Panavision** : *Von Ryan's Express / L'Express du colonel von Ryan* de Mark Robson (1965, D.P. William H. Daniels & Harold Lipstein, partiellement sous la marque CinemaScope) avec Frank Sinatra, *How to Steal a Million / Comment voler un million de dollars* de William Wyler (1966, D.P. Charles Lang, tourné à Paris), *The Sand Pebbles / La Canonnière du Yang-Tsé* de Robert Wise (1966, D.P. Joseph MacDonald) ; sources : *The American WideScreen Museum*, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingcs7.htm.

CHAPITRE 2 : LES OBJECTIFS ANAMORPHIQUES MODERNES & RECENTS (1970-2000) : HEGEMONIE DES MARQUES ETRANGERES ET PERMANENCE DE L'ANAMORPHOSE AU CINEMA

2.1 EVOLUTIONS RECENTES

Les années 1970 marquent un net fléchissement des productions tournées en scope qui ne font plus recettes : on préfère techniquement le rendu de l'image large 65/70 mm mais son coût reste prohibitif et il ne peut être réservé qu'à de très gros budgets ; or, la plupart des maisons de production subissent, comme au début des années 1950, une forte désaffection du public qui a tendance à diversifier ses activités de loisir. En outre, c'est la télévision qui finance de plus en plus le cinéma et qui exige une plus grande compatibilité des formats de diffusion : le film doit pouvoir passer à la télévision après son exploitation en salles sans perte notable d'image sur le petit écran au rapport 1,33:1.

2.1.1 NOUVEAUX OBJECTIFS DE PRISE DE VUES

C'est dans ce contexte peu favorable que la société Panavision essaie de promouvoir à nouveau l'écran large, après son énorme succès dans les années 1950. Elle cherche encore à exploiter l'aspect spectaculaire du format, mais aussi en outre ses potentialités esthétiques. Ceci est conforté par les améliorations techniques apportées au procédé anamorphique visant à enrayer ses limitations dénoncées par les praticiens : ainsi emploie-t-on des méthodes de calcul informatisées pour les formules optiques afin de corriger les aberrations courantes et utilise-t-on des matériaux plus élaborés qui, adjoints à une plus grande sensibilité des pellicules, permettent un meilleur rendu de l'image tout en facilitant les conditions de la prise de vues en scope.

Bien que **Panavision** conforte sa position de leader mondial sur le marché anamorphique, d'autres fabricants apparaissent à partir de 1971 :

- **Todd-AO 35** (1971), commercialisé par le fabricant américain historique, à partir d'optiques anamorphiques japonaises d'abord conçues pour les caméras Arriflex[886]
- **Technovision** (1976), développé par Henryk Chroscicki et hérité de son **TotalScope**
- **JDC-scope**, mis au point par Joe Dunton, « dissident » anglais de Chroscicki[887]

[886] *In* Rick Mitchell, "The Widescreen Revolution. The Anamorphic Campaign: Rivals to CinemaScope", *Society of Camera Operators Magazine*, 1995-1999, www.soc.org/opcam/10_jd97/mg10_wide.htm).

[887] Pour Natasza Chroscicki, directrice de Technovision France que nous avons rencontrée le 25 fév. 2003, Joe Dunton travaillait avec le loueur Henryk Chroscicki à Technovision Londres puis a développé ses propres optiques « *concurrentes* » en collaborant avec des ingénieurs japonais. En tant que loueur, Joe Dunton Cameras Ltd a été hébergé, au milieu des années 1980, par les studios américains de Dino de Laurentiis en Caroline du Nord, pour

- **Arriscope** (1989), conçu pour les caméras Arriflex par l'allemand Isco[888]
- **Hawk Anamorphic** (1996) construit par le loueur allemand Vantage Film

Toutes ces nouvelles marques, outre qu'elles sont de conception et de fabrication étrangères, abandonnent le dispositif additionnel en généralisant le montage monobloc à lentilles cylindriques et à focale fixe unique, hérité du **DyaliScope**[889]. Seul le récent procédé **Hawk** améliore encore la formule optique en intégrant la partie anamorphique au centre d'éléments sphériques complexes. Les préoccupations majeures qui animent les ingénieurs sont, d'une part, le recul de la distance minimale de mise au point et, d'autre part, la conception d'optiques permettant de filmer dans des conditions de lumière réduite.

2.1.2 LA PROJECTION ANAMORPHIQUE ACTUELLE

Contrairement à leurs prédécesseurs des années 1950-1960, les constructeurs actuels ne développent que des anamorphoseurs pour la prise de vues (en même temps qu'ils louent majoritairement des optiques sphériques, des caméras, des accessoires) : **le marché de la projection anamorphique est dissocié** et concerne assez peu de fabricants[890], au point que certains auteurs distinguent maintenant entre formats (ou procédés) de prise de vue et formats de projection[891]. Pour **Alain Gauthier**, Directeur technique de Technovision France[892], l'explication réside dans le fait que les qualités optiques doivent être supérieures à la prise de vues ; les objectifs de projection ne présentent donc pas d'avancées techniques déterminantes : ils sont additionnels et sont fixés sur des tourelles porte-objectifs automatisées : le défilement de la pellicule en continu (y compris pendant les brefs entractes) commande le changement d'objectif et la modification des rideaux de l'écran (quand il y en a encore[893]). L'écran s'est standardisé au rapport-étalon de la projection anamorphique, soit 2,35:1 (ou 2,40:1 *cf. infra*) ; les

---

lesquels il a entre autres fourni du matériel anamorphique sur plusieurs longs métrages (*in* Rick Mitchell , *art. cit.*, www.soc.org/opcam/10_jd97/mg10_wide.htm). Joe Dunton & Co. Ltd est aujourd'hui l'un des principaux loueurs de caméras et de machinerie de Grande-Bretagne ; il est basé sur les studios d'Elstree et aux USA à Wilmington (Caroline du Nord, USA). Il a aussi récemment fondé à Londres une entreprise de conception, de construction et de location d'optiques anamorphiques dénommée **2.35 Research**. *Cf.* « Joe Dunton » *in* IMAGO, *Making Pictures, op. cit.*, 2003, p. 457.

[888] Le fabricant d'optiques de Göttingen **ISCO** a conçu une série d'objectifs anamorphiques de prise de vues adaptés spécifiquement aux caméras Arriflex de son compatriote Arri (ou Arnold & Richter). Il s'agit apparemment de monoblocs comprenant les focales 40, 50, 75, 100 et 135 mm. La construction semble similaire aux monoblocs concurrents Panavision et Technovision en présentant l'élément anamorphique cylindrique en avant de la partie sphérique. *Cf.* fig. XI-9 reproduisant la coupe d'un anamorphoseur Arriscope de focale 40 mm *in* François Favre, *op. cit.*, p. 258.

[889] *Cf.* L. Bernard Happé, *op. cit.*, 1971, p. 116. Cet auteur ajoute que la complexité des nouveaux éléments optiques impose une diminution de l'ouverture maximale à f : 2,3 pour les courtes focales et à f : 3 ou 3,5 pour les longues focales, *ibid.*

[890] C'est le cas pour en Europe de l'allemand Isco-Schneider.

[891] Mark R. Baldock, *Film Formats Directory*, 1995-1997, www.comp.brad.ac.uk/research/GIP/formats.html : il distingue entre « Cinematographic Processes » et « Release formats » ; *cf.* aussi Guy-Louis Mier « Cadres et Formats. Sculpter le champ visuel », *TF*, n° 508, 15 fév.-15 mars 2001, pp. 23-26.

[892] Au moment de notre entretien avec lui à Pantin, le 25 fév. 2003.

[893] Ce qui est rare dans les multiplexes actuels.

autres formats (1,65:1 et 1,85:1[894]) sont diffusés sur cet écran où ils apparaissent réduits en largeur par rapport au scope, car c'est le mode de projection à hauteur constante qui est dominant. Avec la nette recrudescence des films diffusés au format 2,35/2,40:1, depuis le milieu des années 1990, on voit de nouveau apparaître de grands écrans[895] qui succèdent aux écrans dits « timbres postes » des complexes cinématographiques des années 1970. 20 ans après, le pari de Panavision semble s'être réalisé.

Nouvelles normes de projection : du rapport 2,35:1 au rapport 2,40:1 (USA, 1971 ; France, 2003)

Une modification du rapport de l'image anamorphique projetée a été prônée outre-Atlantique depuis 1971 par Panavision : elle visait à diminuer en hauteur le rapport du scope 2,35:1, afin de rendre invisibles les collures entre les plans[896]. Il est difficile de savoir si les pratiques modernes de projection en France respectent cette modification. On sait que la **CST** a récemment publié un rapport technique[897] dans lequel elle **appuie l'adoption du projet de la nouvelle norme internationale ISO CD2907**, basée sur la norme américaine ANSI, en se montrant favorable au **nouveau rapport de projection 2,40:1** pour des raisons de compatibilité mondiale et de facilité d'échange des images entre les différents médias : les nouvelles normes ISO correspondent également aux conditions de transfert des films en télécinéma, aux conditions du report de la vidéo numérique sur film ou à celles du transfert des films pour l'exploitation numérique en salles. La hauteur de la fenêtre de projection pour le scope, telle qu'elle apparaît dans la norme française adoptée depuis près de 50 ans (environ 18,15 mm), « *ne permet pas de rendre totalement invisibles en projection les collages, même parfaitement exécutés par les laboratoires* ». La modification proposée (qui excède la limite des tolérances) correspond à une amputation en hauteur de 0,62 mm (soit 3,4 %), tandis que le léger changement en largeur (qui affecte tous les formats) n'a que peu d'incidences. On obtiendrait les nouvelles dimensions de la fenêtre de projection suivantes (champ d'image projetable maximal) :

- **20,96 x 17,53 mm** (au lieu de 21,11 x 18,15 mm)
- **rapport projeté (désanamorphosé) : valeur comprise entre 2,39:1 et 2,40:1** (au lieu de 2,35:1)[898].

---

[894] Le format « Academy » 1,37:1 est très peu utilisé de nos jours, au point que les salles ne peuvent plus diffuser les classiques du répertoire dans leur format d'origine (elles ne possèdent généralement plus de cache pour la fenêtre de projection au rapport 1,37:1) : ils sont, au mieux, projetés en 1,65:1 avec une amputation du haut et du bas de l'image originale. Une autre solution est de tirer le film avec des caches verticaux délimitant le cadre carré.

[895] Par exemple, à Paris, les écrans uniques du Forum Horizon (intégré aujourd'hui au multiplexe UGC Ciné Cité Les Halles, Paris, 1er) ou du Grand Ecran Italie (Paris, 13ème) qui vient toutefois d'être très récemment fermé par son exploitant Gaumont ; mais également la ou les salle(s) de prestige des multiplexes.

[896] *Cf.* Daniel J. Sherlock, *Wide Screen Movies Corrections*, éd. révisée 7 déc. 1997, édité par l'auteur, 1994-1997, p. 14 [fichier Word]. Historiquement, le problème était accru avec le CinemaScope magnétique au rapport 2.55:1 dont l'intérimage était réduite à un trait. Nous pouvons constater ce défaut dans le montage cut des plans sur une copie DVD du film *L'Ordre et la Sécurité du monde* (1978 PV AN. EC, D.P. Edouard van der Enden) de Claude d'Anna, PVB editions, 2002 *cf.* Fig. 1.87.a&b, page suivante.

[897] Michel Baptiste, « Une Normalisation mondiale des dimensions d'enregistrement et de restitution des images sur film 35 mm », *Dossier Technique de la CST*, n° 27, octobre 2000, CST, www.cst.fr/doc_index.html [fichier .zip].

[898] On semble plus volontiers retenir le chiffre arrondi de 2,40:1, mais François Reumont indique la valeur 2,39:1 (*op. cit.*, pp. 24, 34).

Visibilité des collures en 35 mm anamorphique (au rapport 2,35:1) : le rapport 2,40:1 modifié par Panavision (1971) demeure inusité en France :

Figures 1.87.a&b : 2 photogrammes successifs (champ/contre-champ) laissant apparaître les collures au bas de la première image (a) et en haut de la seconde (b) : les masques (bandes noires) du télécinéma ne recouvrent pas suffisamment les images dans cette copie DVD de *L'Ordre et la sécurité du monde* (1978) de Claude d'Anna, photographié en Panavision anamorphique & Eastmancolor par Edouard van der Enden, PVB Editions, 2002

En réalité, selon Michel Baptiste de la CST, cette modification du rapport de projection des images anamorphosées n'a qu'une portée relative qui ne doit pas poser de grandes résistances. Il fait en effet remarquer que **le chiffre 2,40:1 n'est qu'une valeur théorique** du rapport : en réalité, on constate que le format réellement projeté dans les salles est toujours inférieur à cette valeur ; or, c'est déjà le cas pour le rapport 2,35:1. Ainsi, la modification notable à apporter au matériel existant serait le changement du cache de la fenêtre de projection ainsi que, dans certains cas, le remplacement des objectifs anamorphiques de projection par d'autres de focale légèrement plus courte. Par ailleurs, **on n'envisage pas, dans ce projet, d'apporter de modifications à la fenêtre d'impression des caméras**. Elle reste aux dimensions normalisées 22 x 18,59 mm et au rapport 2,35:1. On peut néanmoins noter que la hauteur impressionnée sera amputée à la projection de façon conséquente par rapport à la norme et à la pratique actuelles ; mais peut-être que ce problème de composition entre rapport enregistré et rapport projeté reste plus théorique que pratique ou qu'il apparaît plutôt esthétique et ne doit pas entraver le pragmatisme des évolutions techniques de la projection, dans cette période de transition vers la technologie du tout-numérique. Quoi qu'il en soit, l'avantage principal de la nouvelle norme est d'**aligner le rapport de projection de l'anamorphose sur celui du procédé Super 35 mm très utilisé de nos jours** comme alternative à la prise de vues anamorphique. Selon les informations fournies par Michel Baptiste[899], ce projet de norme ISO CD2907, appuyé par une pratique américaine de plus de 30 ans, initiée par le leader Panavision, sera finalement **adopté en France en 2003**.

2.1.3 DIFFUSION HYBRIDE : LE SUPER 35 CONTRE L'ANAMORPHIQUE

D'autre part, face à l'offre anamorphique qui s'accroît progressivement et en réponse au « casse-tête » de la diffusion multiformat, Panavision propose, au début des années 1980 une alternative à l'anamorphique : le **Super 35 mm** (ou Super 35). Hérité du ***Super*scope** des frères Tushinsky (que nous traiterons *infra*), il permet d'obtenir une copie anamorphosée à partir d'un négatif standard non anamorphosé. Ce procédé évite ainsi les inconvénients de la prise de vues anamorphique en même temps qu'il permet une double exploitation du film au rapport 2,35/2,40:1 en salles et au rapport 1,33:1 (éventuellement 1,85:1) pour le télécinéma (TV et vidéo). En contrepartie, son extraction pour le format anamorphosé réalisée en laboratoire est coûteuse et génère du grain sur la copie d'exploitation, comme tout procédé issu d'un gonflage. Finalement, l'apparition du **Super 35**, qui a provoqué tout d'abord une concurrence entre les deux formats, a fini par engendrer une émulation qui a conduit à l'amélioration notable des anamorphoseurs récents et à la reprise certaine des tournages anamorphiques, plus pour des raisons esthétiques que techniques : on peut dire qu'aujourd'hui si l'on choisit encore l'anamorphique c'est aussi pour ses défauts optiques (*cf.* 3.2.3, *infra*).

[899] *In* entretien par l'auteur, Paris, le 25 jan. 2005.

2.2 LES OBJECTIFS ANAMORPHIQUES *PANAVISION* UTILISES EN FRANCE (DEPUIS 1964, USA) : RELANCE DE L'ANAMORPHOSE ; L'IMPORTANCE DU LOUEUR

2.2.1 LA FILIALE FRANÇAISE DE PANAVISION

L'Histoire de la filiale française de Panavision est liée à la société de location de matériel de prise de vues **ALGA-CINEMA**, créée entre 1948 et 1950 par l'association de plusieurs opérateurs (dont Philippe Agostini, Jean Lallier et Albert Viguier), visant à **s'affranchir de la politique quelque peu monopoliste du principal loueur de Paris, Chevereau**[900]. Albert Viguier prend la direction commerciale de la nouvelle maison qui connaît un tel accroissement qu'elle fait appel, en 1970, à la société Samuelson de Londres. Le fabricant anglais devient majoritaire et la société se nomme alors **SAMUELSON-ALGA**, puis **SAMALGA** et elle connaît deux adresses successives[901]. Le partenaire britannique apporte soutien financier et logistique, mais importe également du matériel Panavision (caméras Mitchell équipées d'objectifs sphériques Panavision, caméras Panaflex et, bien entendu, les optiques anamorphiques de la marque[902]). De 1991 à 1993, sous la nouvelle appellation **PANAVISION FRANCE**, la marque cherche à s'affranchir de Samalga pour devenir loueur de matériel[903], mais « *deux ans après leur ouverture, la filiale française de Panavision ferme ses départements caméra et éclairage, jugés trop peu rentables malgré l'effet "image de marque". L'exclusivité revient à SamAlga, son agent depuis 20 ans.* »[904]. En 1993, Alga rachète le loueur **Cinécam**[905] et déménage pour de plus vastes locaux à La Plaine-Saint-Denis (1995) puis, en juin 1997, rejoint le puissant groupe américain Panavision[906] : elle s'appelle alors **PANAVISION ALGA PARIS** dispose donc des derniers modèles de caméras et

---

[900] Henri Chevereau, ancien opérateur, a fondé en 1937 la première maison de location de matériel cinématographique *in* Jean Collomb & Lucien Patry *Du Cinématographe au cinéma, op. cit.*, p. 288. Une publicité de **Chevereau S.A.** (20 rue de la Chine Paris, 20ème) de 1965 indique que le loueur dispose d'un nombre importants de caméras 16 et 35 mm (ainsi que de 3 Mitchell pour 65 mm) et diffuse l'ensemble des objectifs anamorphiques du marché (Panavision, Franscope, Totalvision, DyaliScope) ainsi que des caméras modifiées pour le Techniscope (*in FF*, n° 1120, 26 nov. 1965, pp. 12-13).

[901] Adresses (1970) : 162 rue Saint-Maur, Paris 11ème ; (1972) 24-26 rue Jean Moulin, Vincennes (94).

[902] Samuelson Film Service Ltd était le représentant pour l'Europe des produits Panavision depuis 1965 *cf.* David Samuleson, "2003: The Golden Jubilees of CinemaScope and Panavision" *in* IMAGO, *Making Pictures, op. cit.*, 2003, pp. 422-425.

[903] *Cf.* couverture du n° 411 du *TF* (15 mars-15 avr. 1992) qui titre : « *Panavision France L'An 2* » *cf.* Fig. 2.47.c, vol. 2.

[904] *Cf.* « Panavision-France jette l'éponge », *La Lettre de l'AFC*, n° 9, mars 1993, p. 3 ; *cf.* aussi « Panavision. Le secteur location caméras disparaît », *TF*, n° 423, 15 avr.-15 mai 1993, p. 10.

[905] A partir de 1996, un accord entre Samalga, Panavision et Cinécam permet à ce dernier de diffuser du matériel Panavision à la location (*cf. La Lettre de l'AFC*, n° 42, mars 1996, p. 9).

[906] Guy Lecouvette, « Disparition d'Albert Viguier », oct. 2001, www.panavisionalga.fr/nousframesetviguierbio.htm.

d'objectifs de la marque[907]. Depuis 1999, une annexe de Panavision Alga a été ouverte à Marseille pour les tournages sur le sud de la France : PANAVISION MARSEILLE[908].

Avec **Technovision** (d'abord distribué par Chevereau) et **Hawk** (distribué par Iris caméra, groupe TSF), **Panavision** est le principal loueur d'optiques anamorphiques aujourd'hui en France : on ne compte en effet plus de fabricant français et le loueur participe à 80 % de la production française[909]. **Panavision** est ainsi leader sur le marché de l'optique anamorphique, qui ne constitue plus qu'une partie de sa prestation de services pour le cinéma professionnel : les films en Panavision anamorphique ne représentent plus que 10 % des tournages assurés par le loueur à la veille de l'an 2000[910].

2.2.2 L'IMPLANTATION DU PANAVISION ANAMORPHIQUE EN FRANCE (1964-2000)

Historiquement, **plus de 120 longs métrages français** ont utilisé les optiques anamorphiques américaines : elle représente donc la première marque d'optiques anamorphiques modernes du cinéma français. Historiquement, il arrive presque à détrôner le champion historique Cinépanoramic-Franscope avec ses quelques 125 films. Seulement, ce que réalise la marque nationale en 15 ans, il en faut plus de deux fois plus pour Panavision : la grande période du scope est révolue.

On peut dater l'implantation des optiques **Panavision** en France à partir de 1964-1965. Avant le rachat d'Alga par Samuelson, quelques films américains ou coproductions avec les Etats-Unis ou l'Angleterre familiarisent les techniciens français avec le matériel de la marque[911]. Puis en 1965, les optiques sont utilisées pour la première fois sur une production à majorité française : il s'agit de ***Viva Maria !*** (D.P. Henri Decaë) de Louis Malle dont le tournage débute en janvier 1965 ; mais le film est tourné au Mexique (extérieurs et studio) ; plus pertinent est alors le tournage du 2ème film français tourné en Panavision anamorphique, ***La Curée*** (D.P. Claude Renoir) de Roger Vadim à partir de novembre 1965 en région parisienne et aux Studios de Boulogne (*cf.* Fig. 2.47.a, vol. 2). Les premiers succès publics de Panavision lui assurent un développement certain[912]. A partir du moment où Samuelson s'installe à Paris,

---

[907] Adresse depuis 1995 : 35, rue Pleyel 93200 Saint-Denis, www.panavisionalga.fr. *Cf.* logo décliné, 2nde partie, Fig. 2.47.e, p. 219.

[908] Adresse : Parc Club des Aygalades 35 boulevard du Capitaine Gèze 13014 Marseille, www.panavisionmarseille.com.

[909] *Cf.* publi-reportage « Panavision-Alga. Filmer en Panavision », *TF*, n° 495, 15 déc. 1999-15 jan. 2000, pp. 20-21.

[910] *Ibid*., p. 21.

[911] *Lady L* de Peter Ustinov (USA/F/I, 1964, D.P. Henri Alekan, tourné en France et commencé en novembre 1964) ; *How to Steal a Million / Comment voler un million de dollars* de William Wyler (USA, 1965, D.P. Charles Lang, tourné en France) ; *Paris Brûle-t-il ? / Is Paris burning ?* de René Clement (F +USA, 1965 D.P. Marcel Grignon) ; *La Nuit des généraux / Night of the Generals* d'Anatole Litvak (F/GB, 1966, D.P. Henri Decaë).
N'oublions pas non plus qu'à la même époque le loueur leader en France, **Chevereau S.A.**, équipe des caméras avec des optiques anamorphiques Panavision, notamment pour le film *Paris brûle-t-il ?* (*cf.* publicité *in FF*, n° 1120, 26 nov. 1965, pp. 12-13).

[912] De 1964 à 1970, chronologiquement et de façon presque ininterrompue : *Viva Maria !* (classé 9ème au Box-Office français), *La Curée* (10ème), *Paris brûle-t-il ?* (3ème), *La Grande Vadrouille* (1966 de Gérard Oury, D.P. Claude Renoir, 1er), *La Nuit des généraux* (17ème), *Mayerling* (1966 d'Anatole Litvak, D.P. Henri Decaë, 13ème), *Le Clan des siciliens* (1969 d'Henri Verneuil, D.P. Henri Decaë, 3ème) et *Le Gendarme en balade* (1970 de Jean Girault, D.P. Pierre Montazel, 1er).

le matériel se diffuse au détriment des marques françaises moribondes (**DyaliScope**, **Totalvision**, **Franscope**), car l'heure n'est plus à la vogue de l'écran large. C'est surtout à partir des années 1975-1976 que les productions françaises utilisent plus volontiers le format anamorphique et les objectifs **Panavision**. Face à la désaffection du public des complexes cinématographiques de l'époque, la société américaine s'efforce de promouvoir son procédé de format large. Après une décennie caractérisée par une production plutôt confidentielle et qui voit monter en puissance le concurrent **Technovision**, les années 1990 (surtout à partir de 1995) montrent un net engouement pour le format scope, lié, entre autres, à la commercialisation des téléviseurs 16/9ème des installations domestiques (« home cinema ») qui minimisent l'incompatibilité des formats de diffusion des films. Alain Gauthier[913] va jusqu'à affirmer que Panavision n'arrive plus à fournir des optiques à ses nombreux clients et se voit contraint de proposer la solution du **Super 35**, employée surtout à partir la deuxième moitié des années 1980 (*cf.* 3.2.3, *infra*).

On doit ajouter que Panavision a reçu un Oscar technique de classe I en 1994 pour l'évolution continuelle de ses recherches dans l'élaboration de ses produits anamorphiques.

Finalement, sur l'ensemble de la période (1954-2000), la **marque Panavision** (anamorphique + Super 35) représente près d'un tiers (28 %) des films larges français et constitue ainsi la **première marque utilisée en France**. L'hégémonie de la marque américaine est encore plus flagrante pour la période récente (1970-2000), avec 57,5 % du marché français au format large (soit 206 films sur 358) : elle est leader, tant pour ses optiques anamorphiques (116 films) que pour l'équipement en Super 35 (45 films)[914].

2.2.3 OBJECTIFS ANAMORPHIQUES DE PRISE DE VUES

A la différence de leurs prédécesseurs, les fabricants contemporains d'optiques anamorphiques sont spécialisés dans les seules optiques de prise de vues et leurs accessoires, mais n'offrent pas de modèles pour la projection, généralement construits par d'autres entreprises (en particulier l'allemand **Isco-Schneider**). Ils sont également loueurs (et/ou concepteurs) de caméras et d'objectifs sphériques et proposent généralement tous le format **Super 35** qui n'exige pas l'élaboration d'un objectif supplémentaire, contrairement à l'anamorphique, mais seulement la modification de la fenêtre d'impression de la caméra. Les différences d'emploi et de rendu entre le scope anamorphique et le **Super 35** diffusé au rapport 2,35/2,40:1 seront étudiées avec ce dernier procédé (*cf.* 3.2.3, *infra*).

La politique commerciale de Panavision consiste à ne proposer son matériel (caméras et objectifs) qu'à la location. En outre, la marque américaine contraint d'utiliser ses objectifs avec ses seules caméras[915]. Cette position parfois ressentie en France comme « *impérialiste* »[916], renforce une attitude

[913] Directeur technique de Technovision *in* entretien réalisé par l'auteur, Pantin, 25 fév. 2003.
[914] *Cf.* 2nde partie, 1.1 & les Tabl. 2.2., 2.3., les Fig. 2.5., 2.6. et 2.7., vol. 2.
[915] François Reumont indique que Panavision a adopté pour ses montures modernes d'objectifs sur les caméras le tirage le plus long, qui est hérité des caméras Mitchell (que la société américaine avait modifiées) et qui empêche l'emploi d'autres objectifs que ceux de la marque (*op. cit.*, p. 68).
[916] Rapporté par François Reumont, *op. cit.*, p. 46.

souvent perçue comme monopoliste, celle-là même à laquelle la société naissante de Robert Gottschalk avait dû s'affronter, lors de sa concurrence aux Etats-Unis avec le **CinemaScope** de la Fox dans les années 1950 (*cf.* 1.3.6, *supra*). Néanmoins, les optiques de la marque, qui sont largement utilisées par les tournages français, sont globalement appréciées des praticiens, comme l'indique Jean Tournier : « *Les objectifs Panavision sont sans aucun doute supérieurs aux optiques françaises, mis à part certains zooms supérieurs en qualité du côté français.* »[917].

Caractéristiques techniques : une gamme étendue d'optiques cylindriques

Comme la très grande majorité des objectifs anamorphiques contemporains, les optiques Panavision sont des **monoblocs à lentilles cylindriques**. A la différence de son récent concurrent **Hawk**, la structure interne de l'objectif Panavision **intègre la partie anamorphique à l'avant de la partie sphérique**[918] : cette structure fait écho à la formule des premiers objectifs anamorphiques additionnels du CinemaScope ou l'Hypergonar Chrétien plaçant l'optique cylindrique en avant du sphérique, ce qui n'évite pas un certain encombrement de l'objectif. Une plaquette publicitaire de 1983 indique que Panavision utilise des calculs informatiques poussés afin d'établir la formule optique optimale combinant divers paramètres (rayon de courbure, indice des verres, etc.). La conception des objectifs, le polissage et le traitement des verres ainsi que l'assemblage des parties optiques et mécaniques sont réalisés dans les ateliers américains de la marque[919]. Panavision a proposé historiquement plusieurs séries d'optiques anamorphiques.

La série historique des **Auto-Panatar** conçue en 1958 et améliorée au cours des années, est utilisée jusque dans les années 1980 ; elle comprend une très large gamme de focales : 35, 40, 50, 75, 100, 200, 300, 360, 500, 750, 1000 mm, auxquelles s'ajoutent des modèles plus spécifiques : un 55 mm pour la prise de vues macro, un 25 mm (ultra grand angulaire), un 100 mm pour les inserts, un zoom anamorphique 50-95 mm dénommé **Panafocal**[920].

Selon François Reumont[921], la « ***Série C*** » actuelle reprend la même construction optique et propose une gamme de focales allant de 30 à 180 mm[922]. Comme il s'agit de la série la plus compacte, elle est encore employée aujourd'hui pour des séquences de prise de vues à l'épaule ou avec la Steadicam.

La « ***Série Super Speed*** » (avec des focales allant de 24 à 100 mm) comprend des **optiques « rapides »** conçues pour répondre à des conditions de tournage permettant de limiter l'éclairage additionnel, surtout pour les séquences nocturnes.

---

[917] *In* entretien écrit, 15 juin 2002. Jean Tournier a été D.P. de 2ème équipe sur *Paris brûle-t-il ?* (1965, D.P. Marcel Grignon) et D.P. sur *Moonraker* (1979), coproduction franco-anglaise de Lewis Gilbert tournée en France.
[918] Les optiques monoblocs **Technovision** utilisent une structure similaire.
[919] *Panavision optics*, Tarzana (Californie, USA), Panavision Inc., 1983 [plaquette commerciale], Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « Panavision ».
[920] Source : Henriette Dujarric (éd.), *Le Technicien du film. Manuel*, *op. cit.*, 1973, pp. 48-49.
[921] *Op. cit.*, p. 225.
[922] *Panavision Ultra precision equipment for the motion picture industry. North American Edition. Rental Catalog*, Tarzana (Californie, USA), Panavision, Inc., jan. 1988, [catalogue commercial], Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « Panavision ».

La « ***Série Golden Panatar*** », construite à partir de lentilles allemandes Zeiss, constitue la série **grande ouverture** de la gamme anamorphique Panavision ; elle comprend des focales s'étendant du 28 au 50 mm[923] ; on peut la mettre en parallèle avec la gamme « *Grande Ouverture (G.O.)* » de **Technovision**, également conçue à partir des optiques primaires Zeiss, mais pour montures BNC. Elle sera déclinée en « ***Série Ultra Speed Golden*** » (1985) avec des focales allant du 35 au 100 mm qui se caractérise par un rendu plutôt froid, à en croire François Reumont[924].

Puis vers 1988 (1990 pour François Reumont), une nouvelle déclinaison des **Auto-Panatars** apparaît avec la « ***Série E*** » dite « *color matched* » qui possède une gamme de focales étendue (du 28 au 180 mm) mais n'offre pas encore les avancées technologiques de la série suivante autorisant une mise au point rapprochée (minimum de point : 5 pieds ou 1,52 m environ).

Dérivée de la célèbre série d'objectifs sphériques « *Primo* » (1988)[925], la « ***Série Primo*** » anamorphique (1990)[926] est devenue une **référence chez les professionnels en matière de précision de l'image** ; elle présente « *un rendu neutre et une excellente définition, du centre aux bords de l'image.* »[927]. Tous les objectifs de la gamme (focales de 30, 40, 50, 75 et 100 mm) possèdent une même ouverture photométrique maximale (à T 2)[928] et une bonne construction mécanique. Seuls points noirs : **le poids et l'encombrement de la série qui excluent de l'utiliser pour les prises de vues à l'épaule ou à la Steadicam** et nécessitent donc le recours à des objectifs supplémentaires provenant des séries E ou C, au détriment de l'homogénéité du rendu de l'image.

Panavision propose également une série de **téléobjectifs anamorphiques** de focales comprises entre 360 et 2000 mm : c'est une spécificité de la marque.

Par ailleurs, une dizaine de modèles de **zooms anamorphiques** sont actuellement disponibles[929] : trois d'entre eux sont des adaptations de zooms Cooke (dénommés « *Super Panazoom* ») ; un modèle est construit à partir d'un zoom Angénieux (50 à 500 mm) ; deux produits sont adaptés de la série Primo.

Enfin, Panavision propose des anamorphoseurs conçus à partir d'optiques primaires d'autres marques et munies de montures exclusives **Panavision**, en particulier à partir de sphériques Zeiss, Cook et Canon[930].

---

[923] *Panavision. Film-Geräte-Verleih Schmidle & Fitz. Rental Price List*, Munich (Allemagne), Schmidle & Fitz, 1er août 1983, [catalogue], Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « Panavision ».
[924] *Op. cit.*, p. 227.
[925] François Reumont précise qu'il s'agit des « *premiers objectifs sphériques conçus réellement pour la prise de vues cinéma* », *op. cit.*, p. 197.
[926] La version améliorée « ***Primo Close Focus*** » date de 1998, selon François Reumont, *op. cit.*, p. 224.
[927] François Reumont, *op. cit.*, p. 224.
[928] N.B. : **L'ouverture photométrique** (« *T-stop* », notée par la lettre T) correspond au calcul de la lumière **réellement transmise** par l'objectif (surtout pour des optiques complexes comportant un grand nombre d'éléments internes), à la différence de l'ouverture relative, plus traditionnelle (« *F-stop* », notée f :).
[929] Catalogue Panavision USA, Panavision Alga Paris, http://panavisionalga.fr/pdf/PanavisionUSp1to18.pdf.
[930] On peut remarquer que Panavision distribue, pour ses propres caméras, ces séries anamorphiques supplémentaires qu'elle ne conçoit pas mais dont elle construit apparemment le carrossage et la monture, en concurrence avec d'autres fabricants comme Technovision. Ce dernier distribue en effet en monture BNC (et carrossage Technovision) les séries Cooke et Zeiss Standard. En outre, la série à partir de primaires Cooke est adaptée en monture BNC par la société anglaise Joe Dunton Cameras, Ltd pour son procédé dit **JDC-scope**. On peut noter que cette série d'objectifs **JDC-scope** est conçue à partir des mêmes éléments optiques que **Technovision** mais présente des différences sur le plan mécanique (*in* François Reumont, *op. cit.*, p. 217). Natasza Chroscicki indique en effet que Joe Dunton est un ancien collaborateur anglais d'Henryk Chroscicki (fondateur de

2.2.4 DIMENSIONS DES FENETRES DE PRISE DE VUES ET DE PROJECTION : HÉRITAGE DU *CINEMASCOPE* À 1 PISTE OPTIQUE

Prise de vues (2,35:1)

La fenêtre de prise de vues anamorphiques Panavision présente les dimensions standard du scope à 1 piste optique. C'est du reste la société américaine qui a contribué à la perpétuation de cette formule jusqu'à nos jours. Les cotes officielles sont exprimées en pouces (largeur x hauteur) : **0,868 x 0,735** soit, approximativement les dimensions conventionnelles de 22 x 18,7 mm. Le rapport anamorphosé sur le négatif est donc de 1,176:1, autrement dit, après désanamorphose, **2,35:1**. En revanche, on remarquera que pour le **Super 35** extrait du 35 mm en vue d'une projection anamorphosée, le négatif est déjà prévu au nouveau rapport de projection 2,40:1 et empiète sur l'espace traditionnellement réservé à la piste sonore avec les dimensions 0,945 x 0,394 pouces, soit 24 x 10 mm (rapport 2,40:1)[931].

Ainsi peut-on dire que **le nouveau rapport de projection 2,40:1** (préconisé par Panavision depuis 1971 mais seulement adopté en France depuis 2003, *cf. supra*) **n'affecte pas la fenêtre de prise de vues anamorphique de la caméra qui conserve ses dimensions traditionnelles (et son rapport 2,35:1)**[932].

Rapport de visée à 2,40:1

Outre les blocs ou loupes désanamorphosants équipés en série sur les caméras Panavision, le constructeur américain propose divers dépolis. Les dimensions du dépoli pour le format anamorphique mentionnent le rapport **2,40:1**[933] : c'est donc le rapport final, celui de la projection, qui sert de repère à la prise de vue, même si la fenêtre de la caméra continue apparemment d'enregistrer une image sur le film au rapport 2,35:1. Ce léger flottement au niveau du rapport semble pour le moins gênant, dans la mesure où « les essais caméra » préalables au tournage ont pour finalité de vérifier la conformité du cadre entre la visée et l'image impressionnée[934]. On peut supposer que l'alignement du dépoli et de la fenêtre d'impression (ou de prise de vues) tient compte de cet écart.

D'autre part, les dépolis contemporains comprennent des repères lumineux permettant de mieux visualiser le cadre lors de prises de vues sombres : Panavision réalise propose ce système sous le nom de **Panaglow**.

Technovision) qui aurait travaillé avec les mêmes concepteurs japonais que Technovision, afin de développer des optiques anamorphiques concurrentes (*in* entretien avec l'auteur, Pantin, 25 fév. 2003).

[931] Cotes *in* catalogue commercial *Panavision Ultra precision equipment for the motion picture industry*, *op. cit.*, jan. 1988, p. 2 & Fig. 1.88.a, page suivante.

[932] Il en est de même pour le procédé concurrent Technovision. Alain Gauthier affirme que les caméras préparées pour le format anamorphique sont au rapport 2,35:1.

[933] *in* « Ground Glass Formats », Catalogue Panavision USA, s. d., http://panavisionalga.fr/pdf/PanavisionUSp1to18.pdf. et Fig. 1.88.b, *infra*.

[934] *In* François Reumont, « Vérification de la visée », *op. cit.*, p. 65.

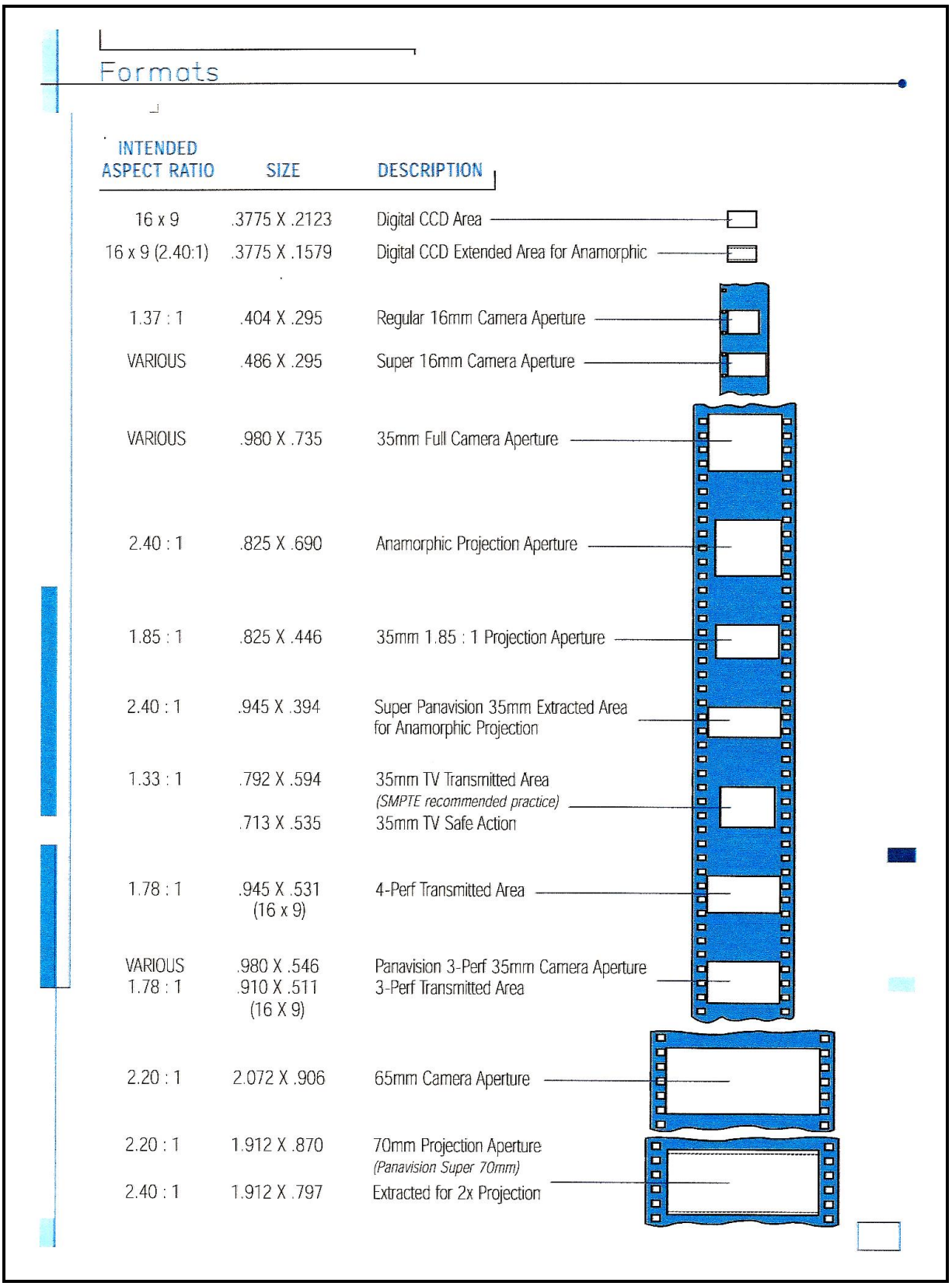


Figure 1.88.a : cotes des différents formats proposés par Panavision, Inc.
Source : www.panavision.fr/pdf/Formats.pdf

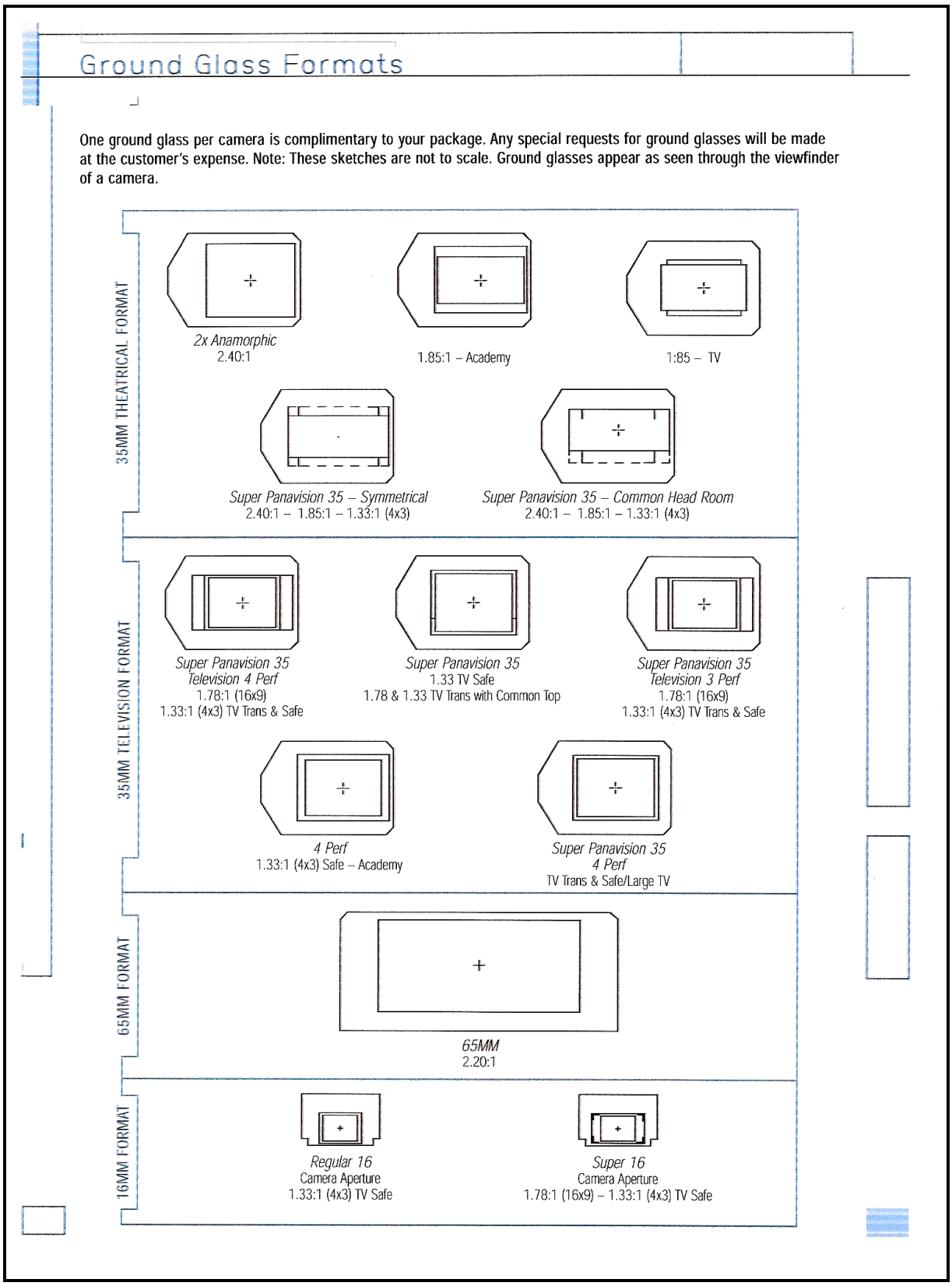


Figure 1.88.b : différents caches pour les fenêtres des caméras proposés par Panavison, Inc.
Source : www.panavision.fr/pdf/GroundGlass.pdf

Rapport de projection (2,40:1)

Dès **1971** Panavision propose de modifier le rapport de projection de 2,35:1 à **2,40:1**. François Reumont[935] parle de format de projection normalisé à 2,39:1. Cette modification, qui ne concerne pas la prise de vues (si ce ne sont les repères de la visée) ni le tirage des copies anamorphosées en laboratoire, semble n'affecter que la seule projection. Elle vise à **empêcher de percevoir les collures entre les plans**[936] et consiste à réduire en hauteur l'image projetée à partir d'un format impressionné au rapport 2,35:1. En effet, les dimensions de la fenêtre de projection du Panavision anamorphique sont de **0,825 x 0,690** pouces, soit **21 x 17,5 mm**[937] : elles sont effectivement plus réduites en hauteur (-0,66 mm environ) qu'en largeur (-0,3 mm environ) par rapport aux dimensions du format **CinemaScope** à piste optique traditionnel et présentent un rapport anamorphosé de **1,2:1**[938] ou, après désanamorphose, 2,40:1. Il faut en déduire en outre que les nouveaux écrans doivent à terme être conçus au rapport 2,40:1 et non plus 2,35:1. Néanmoins, cette pratique de la projection américaine sous l'influence de Panavision, n'a pas été répandue en France jusqu'à aujourd'hui[939], y compris pour la projection des films américains tournés en Panavision anamorphique après 1971. En outre, la fluctuation dans la mention du rapport entre 2,35:1 et 2,40:1 (ou 2,39:1), qui techniquement n'affecte que peu la projection dans la pratique[940], est souvent due à des sources peu rigoureuses assimilant les recommandations de Panavision au rapport historique dominant 2,35:1 ou reposant sur le discours des praticiens qui a tendance à confondre 2,35:1 et 2,40:1, comme il confondait le 1,37:1 du format standard « *Academy* » avec le rapport 1,33:1 du cinéma muet.

2.3 LES OBJECTIFS ANAMORPHIQUES *TECHNOVISION* (DEPUIS 1976, ITALIE) : L'ALTERNATIVE D'UN PASSIONNE DE LA PHOTOGRAPHIE LARGE

Il s'agit d'optiques anamorphiques commercialisées par la **société d'origine italienne Technovision de Rome** fondée, dans les années 1970, par **Henryk Chroscicki**. Cette gamme d'objectifs possède ainsi, sinon une parenté technique (comme on va le voir), du moins une parenté historique avec **Totalvision/TotalScope** en la personne du loueur romain. Devenue au fil des années non seulement un fabricant d'anamorphoseurs de prise de vues réputés, mais également un loueur de matériel de prise de

[935] *Op. cit.*, pp. 24, 34.
[936] *Id.*, p. 34. *Cf.* Fig. 1.87.a&b, *supra*.
[937] « Formats », www.panavisionalga.fr & Fig. 1.88.a, page précédente.
[938] Les cotes de la fenêtre de projection du CinemaScope 2,35:1 sont de 21,3 x 18,16 mm et présentent un rapport anamorphosé de 1,175:1.
[939] Selon les informations de Michel Baptiste, le **rapport 2,40:1 est normalisé en France depuis 2003** seulement (*cf. supra*) et ne concerne que les récentes salles (en particulier celles des multiplexes).
[940] Cette adaptation du cache de la fenêtre du projecteur est moins importante que celle qui, historiquement, affectait le passage du CinemaScope 2,55:1 au CinemaScope 2,35:1.

vues, la société ouvre une antenne en France en 1990 qui est actuellement dirigée par la propre fille de Chroscicki. Technovision France rivalise aujourd'hui sur le territoire national avec deux autres diffuseurs d'optiques scope : **Panavision Alga Paris** et Iris Caméra groupe TSF (qui distribue les optiques allemandes **Hawk anamorphic**).

2.3.1 LA SOCIÉTÉ FAMILIALE D'UN PASSIONNÉ DE L'IMAGE LARGE : HENRYK CHROSCICKI

On ne peut pas traiter de la création de Technovision sans évoquer la forte personnalité d'Henryk Chroscicki, ce passionné d'optiques anamorphiques.

Chroscicki acquiert des Hypergonars Chrétien

D'origine polonaise, sa famille émigre en Australie avant la 2ème Guerre Mondiale. Henryk Chroscicki devient interprète dans l'armée de Montgomery, à Vienne à la fin de la guerre, puis bénéficie en tant qu'ancien combattant d'une bourse lui permettant de s'installer en France, d'apprendre le français pour entrer à l'IDHEC, comme il le désire. Mais il ne peut pas être admis car, à cette époque, les étudiants étrangers n'étaient acceptés que sur titres. Il se rend alors à Rome et entre au Centro Sperimentale del Cinema. Politiquement proche du Parti Communiste Italien, « Enrico » Chroscicki devient ensuite le fidèle **opérateur de Gillo Pontecorvo sur ses documentaires militants** et, en 1954, décide avec lui de réaliser un film sur l'éruption contemporaine de l'Etna (1954) et sur le mezzogiorno en **CinemaScope**.

C'est là que le destin de Chroscicki croise une première fois l'histoire des procédés anamorphiques français. Ne pouvant obtenir un Hypergonar du **Professeur Chrétien** qui a vendu par contrat ses calculs et dessins à la 20th Century-Fox, il essuie aussi un refus du studio qui ne souhaite pas louer son système pour un petit documentaire social. Le Professeur oriente alors le jeune opérateur vers ses anciens collaborateurs. Les sources divergent ou sont imprécises[941], mais il semble bien que Chroscicki ait **rencontré une première fois Georges Bonnerot qui refuse de lui louer un prototype de l'Hypergonar, mais offre de le vendre**. Et c'est en mettant à contribution la caisse de la cellule italienne des cinéastes communistes que Chroscicki achète l'objectif pour la somme de 1000 $. Dominique Chapuis, quant à lui, précise que lors de cette seconde entrevue « *il n'était plus question de vendre le prototype, il fallait prendre les trois blocs cylindriques existants et préservés dans le buffet du salon. Trois Hypergonars primitifs ou rien !* ». C'est ainsi que Chroscicki se retrouve à adapter aux optiques primaires ces anamorphoseurs « *dépourvus de monture et de commande de point* » et à imaginer, avec

[941] En particulier : Dominique Chapuis, « L'Ami qui venait de l'Est », *La Lettre de l'AFC*, www.afcinema.fr ; "The Technovision Story", *Technovision & Cooke Anamorphic. A Complete Filming System for the Professional Cinematographer*, Twickenham (Angleterre), Technovision Ltd, s. d. [ca. 1979 ; catalogue], Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « Technovision » ; « Historique et Filmographie. L'Aventure TechnoVision ». s. d., http://www.technovision.fr/cadres_historique.php ; entretien réalisé par l'auteur avec Natasza Chroscicki, Directrice générale de Technovision France, Pantin, 25 fév. 2003.

l'aide de son mécanicien, « *un système de chariotage* »[942] pour placer ces objectifs additionnels en avant du primaire.

Pionnier en Italie du tournage en scope, il commence à louer ses anamorphoseurs à des amis opérateurs. Face à une demande contemporaine croissante, il semble bien qu'il se soit procuré d'autres Hypergonars par l'intermédiaire de Bonnerot, selon les renseignements fournis par le catalogue anglais Technovision. Sa carrière de loueur de matériel de prise de vues anamorphiques commence ainsi en 1955. Il dirige avec Agostino et Alfonso Sansone[943] la société **Attrezzatura Tecnica Cinematografica (ATC)** pendant une dizaine d'années[944].

Chroscicki diffuse les objectifs anamorphiques *TotalScope*

Satisfait de la qualité de définition des Hypergonars, il souhaiterait pourtant en corriger les déformations. **Il s'adresse une nouvelle fois à deux anciens collaborateurs de Chrétien, sans doute Georges Bonnerot et Elie Libman** (*cf.* 1.3.5 : **Totalvision**, *supra*) qui vraisemblablement lui proposent d'utiliser leurs propres optiques **Totalvision**, variantes du **CinemaScope**. Ils l'aident ainsi à diffuser en Italie leur matériel anamorphique (additionnel et/ou couplé mécaniquement) ou collaborent avec lui afin de mettre au point des optiques que Chroscicki rebaptise **TotalScope** pour le territoire transalpin[945]. Ils collaborent également à l'adaptation d'un anamorphoseur sur un objectif à focale variable **Pancinor** afin de constituer le premier zoom anamorphique au monde, pour lequel la marque est restée célèbre[946]. Sa réputation était également basée sur le fait qu'elle était la seule à l'époque à proposer une gamme très étendue de focales, allant du 32 mm au 150 mm[947]. Le loueur romain ATC était non seulement un diffuseur du procédé Totalvision/TotalScope mais possédait aussi un laboratoire optique et mécanique pour la conception, le montage et la maintenance de ses objectifs[948]. Pendant plus de 10 ans, ATC vend ou loue des objectifs TotalScope pour environ 457 longs métrages (en majorité italiens) et plus de 1000 documentaires[949]. Son premier grand succès reste sans aucun doute *La Dolce Vita / La Douceur de vivre* de Federico Fellini (1959, D.P. Otello Martelli), Palme d'or au Festival de Cannes 1960 et qui constituait aussi le 100ème film tourné en **TotalScope**[950].

Le succès du procédé, dû pour une large part à l'enthousiasme et à la force de conviction de son initiateur en même temps que sa connaissance des opérateurs et de leurs préoccupations, éclipse en Italie

---

[942] Dominique Chapuis, *op. cit.*
[943] *Cf.* publicité pour ATC *in A.I.C. Bollettino tecnico*, n° 3, mars-avr. 1959.
[944] Les bureaux romains de la société étaient situés Largo Nicola Spinelli, 5 (via Paisiello).
[945] La marque **TotalScope** est officiellement déposée par l'ATC (également dénommée Attrezzature Tecniche Cinematografiche et localisée initialement à Palerme) en mai 1957, sous le n° 132.848 *in Bolletino dei brevetti per invenzioni, modelli e marchi. Parte III – Marchi d'impresa*, Rome, Istituo poligrafo dello stato, fascicolo 7, juil. 1957.
[946] *Cf.* une publicité rendant compte de la démonstration du Pancinor/TotalScope *in A.I.C. Bollettino tecnico*, n° 8, oct. 1956 (= Fig. 1.81., *supra*).
[947] "The Technovision Story", *op. cit.* ; on a vu *supra* que Totalvision a construit un bloc anamorphique Cooke de 32 mm.
[948] L'adresse du « *laboratorio ottico meccanico* » était : via taro, 1a (Rome) *cf.* publicité *in* Gino Caserta & Alessandro Ferraù (ed.), *Annuario del cinema italiano 1957-58* (ed. internazionale), Roma, Cinedizioni, 1958.
[949] "The Technovision Story", *op. cit.*
[950] Publicité ATC-**TotalScope**, *A.I.C. Bolletino tecnico*, n° 3, mars-avr. 1959.

le **CinemaScope** sur son propre terrain[951]. La plaquette anglaise indique en outre que 150 films avaient déjà été tournés en **TotalScope** avant le lancement en Europe de **Panavision** (à partir de 1959), concurrent américain direct de ce sympathisant communiste. On trouve des films en **TotalScope** jusqu'en 1967. Le marché lucratif de la location a par ailleurs permis à Henryk Chroscicki de produire un certain nombre de films par l'intermédiaire de la société romaine **Sancro Film** constituée avec Alfonso Sansone, son associé d'ATC[952].

Mais à partir de 1963, Chroscicki se voit contraint de louer des caméras équipées pour le **Techniscope**, le procédé 2 Perforations mis au point par la société Technicolor de Rome. Le succès de ce format a constitué un facteur important de la désaffection progressive pour les optiques anamorphiques et leurs distorsions ; à l'inverse, Chroscicki défendait la qualité de définition des images anamorphosées et a cherché d'autres moyens de l'améliorer.

Développement des optiques anamorphiques *Technovision*

C'est en effet à l'instigation du directeur de la photographie italien **Pasqualino de Santis pour** le film de **Luchino Visconti** *Gruppo di famiglia in un interno / Violence et Passion* (1974) qu'apparaissent les objectifs Technovision. Après avoir travaillé sur *Morte a Venezia / Mort à Venise* (1970) de Visconti avec les objectifs anamorphiques **Panavision** qu'il avait appréciés pour leur rendu doux, De Santis cherchait, pour *Violence et Passion*, des optiques qui présentent une bonne définition avec un faible niveau de lumière (« *low-key lightning* »)[953] : il demande l'aide de Chroscicki et tourne le film en combinant des objectifs anamorphiques **Todd-AO 35**[954] et des prototypes **Technovision**. Satisfait de ce travail, De Santis s'est naturellement tourné vers Technovision pour son film suivant, *L'Innocente / L'Innocent* (1976), également réalisé par Visconti et qui constitue le premier film intégralement tourné avec des optiques Technovision.

La **société est constituée vers 1975, avec l'aide du cinéaste David Pringle qui apporte des capitaux américains à l'entreprise installée à Rome**. Le nom de marque **Technovision** est déposé vers 1976. Mais le cosmopolite Chroscicki avait hérité entre temps (vers 1970) du département caméra du

---

[951] On retiendra deux chiffres : en 1956, **TotalScope** représentait 70 % du marché anamorphique italien (*A.I.C. Bolettino tecnico*, n° 8, oct. 1956) ; globalement, il aurait assuré 90 % du marché, de 1956 à 1966, d'après le document promotionnel déjà cité "The Technovision Story".

[952] On peut lire dans le nom San-cro le rapprochement San-sone/C(h)ro-scicki ; parmi les films produits : *L'Ape regina / Le Lit conjugal* (1962) de Marco Ferreri (D.P. Ennio Guarnieri) ; on trouve aussi l'un des derniers films en **TotalScope** : *Strogoff / Michel Strogoff, le Courrier du Tsar* (1970) d'Eriprando Visconti (**SuperTotalScope** Technicolor, D.P. Luigi Kuveiller) produit par la « *Sancrosiap* ».

[953] *In* "The Technovision Story", *op. cit.*

[954] Système anamorphique américain au taux de 2 et au rapport 2.35:1, commercialsé par la société Todd-AO (Michael Todd & l'American Optical Co.), apparu en 1971 et de conception japonaise (*in* Rick Mitchell "The Widescreen Revolution. The Anamorphic Campaign: Rivals to CinemaScope", *Society of Camera Operators Magazine*, 1995-1999, www.soc.org/opcam/10_jd97/mg10_wide.htm). La société était plutôt connue pour avoir mis au point le procédé 65/70 mm Todd-AO en 1955. La mention finale « 35 » de la dénomination commerciale était parfois omise, ce qui conduit à une grande confusion (volontaire de la part des producteurs ?) quand on cherche à distinguer si on a affaire à un film en 70 mm, en 35 mm anamorphique ou à une copie 35 anamorphique gonflée en 70 mm. *Cf.* Carr & Hayes, *op. cit.*, p. 84.

studio anglais de Twickenham qu'il avait transformé en une antenne de location[955]. Cette double localisation lui permettait de s'adresser aussi bien au marché anglo-saxon qu'au marché continental. Le directeur de la photographie Vittorio Storaro a notamment été séduit par le rendu photographique des objectifs **Technovison**, à la suite de tests comparatifs effectués avec le **Todd-AO 35** pour *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola[956].

2.3.2 LA DIFFUSION DES OBJECTIFS TECHNOVISION

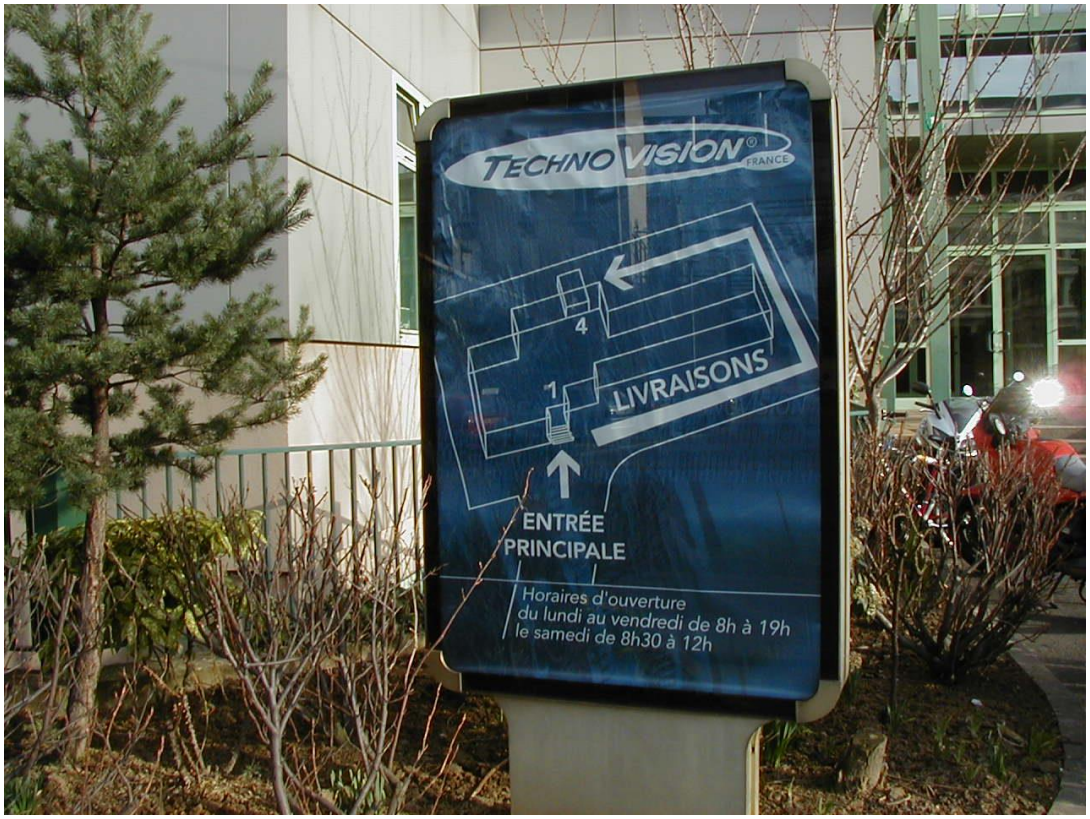
Le **loueur français Chevereau**, qui ne possédait plus de système anamorphique pour concurrencer Panavision (diffusé en France par Alga puis Samuelson-Alga à partir de 1970[957]), a fait appel à Chroscicki pour **distribuer en France les objectifs Technovision** jusqu'en **1990**, date à laquelle Technovision ouvre elle-même une **succursale à Paris**, devant l'insistance des professionnels parfois agacés par l'attitude monopoliste de Chevereau[958]. L'entreprise a depuis étendu ses compétences à la conception de caméras (Technoflex), de grues (Technocrane) et à la diffusion du système **Super 35** mm depuis les années 1985 (comme tous les autres loueurs). Elle est en outre distributeur exclusif du procédé **Univisium** mis au point et défendu par le D.P. italien Vittorio Storaro[959].

La première adresse romaine de la société, rencontrée dans un document approximativement daté de 1979[960], est toujours d'actualité[961]. Une succursale plus récente a été ouverte aux studios de Cinecittà[962]. En 1970, Henryk Chroscicki a donc ouvert une antenne de location de matériel à Londres. L'adresse anglaise de TECHNOVISION LONDON concerne toujours la localisation de Twickenham[963]. La succursale parisienne est d'abord installée à La Plaine Saint-Denis en 1991 avant de changer pour Pantin[964], adresse à laquelle nous avons eu la chance de rencontrer Alain Gauthier, Directeur technique et Natasza Chroscicki, la propre fille du loueur, actuellement directrice générale de TECHNOVISION France (*cf.* Fig. 1.89.a&b, page suivante)[965].

---

[955] Sa fille Natasza rapporte en effet qu'il avait loué du matériel au studio qui s'est ensuite trouvé dans l'impossibilité de le payer et lui a ainsi proposé en dédommagement le département caméra (*in* entretien réalisé par l'auteur, déjà cité).
[956] Il remporte d'ailleurs l'Oscar 1979 de la meilleure photographie.
[957] Entre 1964 et 1970, Chevereau S.A. avait diffusé en France les premiers objectifs Panavision, mais avec l'association du britannique Samuelson (revendeur exclusif de Panavision) et d'Alga, Chevereau perd ce marché.
[958] Une autre succursale a été ouverte à Milan en 1988 *in* publicité Technovision, *TF*, n° 441, 15 déc. 1993-15 jan. 1994.
[959] Il s'agit d'un procédé 3 perforations de rapport 2:1 (*cf.* 3.2.4, *infra*).
[960] « TechnoVision Anamorphic », 1 p. dactylographiée, s. d. [ca. 1979], Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « Technovision ». L'adresse correspond à un loueur dénommé **Equipaggiamento Cinematografico Europeo s.r.l. (ECE)** qui est le distributeur des optiques Technovision.
[961] Seuls les numéros de téléphone ont changé ! ; le site s'appelle actuellement TECHNOVISION ROMA AURELIO Via Spinazzola 14, 00164 Rome.
[962] TECHNOVISION ROMA CINECITTA' Via Tuscolana 1055, 1-0063 Rome
[963] Dans un document de 1978 on trouve : TECHNOVISION CAMERAS LTD Twickenham Film Studios St. Margarets, Twickenham, Middlesex TW1 2AW ; actuellement : TECHNOVISION LONDON 4 Saint Margarets Business Centre, Twickenham, Middlesex TW1 1JN.
[964] TECHNOVISION FRANCE 32 rue Delizy 93694 Pantin Cedex, www.technovision.fr.
[965] *Cf.* Fig. 1.89.b, *infra* : photographies personnelles prises lors de nos entretiens le 25 fév. 2003.

Figure 1.89.a : publicité Technovision, 1994
Source : *Le Technicien du film*, n° 441, 15 déc. 1993-15 jan. 1994



Figures 1.89.b : photographies personnelles du site de TECHNOVISION FRANCE (Directrice générale : Natasza Chroscicki ; Directeur technique : Alain Gauthier) 32, rue Delizy à Pantin (93), le 25 février 2003

Par ailleurs, les premiers objectifs Technovision ont été conçus et fabriqués à Rome alors que les ateliers de fabrication de toute la machinerie Technovision sont actuellement situés à Wrocław (Pologne). L'entreprise a en outre des représentants à Milan, Cologne, Los Angeles, New-York, Vancouver[966].

Un timide marché en France : une alternative anamorphique

Le nombre des films français tournés avec des optiques anamorphiques Technovision reste assez faible avec une **vingtaine de longs métrages** (contre plus de 120 pour le Panavision anamorphique)[967]. Il faut dire que le **premier film français n'est tourné en Technovision qu'en 1976** : la coproduction franco-italo-allemande *Une femme à sa fenêtre* (D.P. Aldo Tonti) de Pierre Granier-Deferre avec Romy Schneider. Néanmoins, les optiques connaîtront le succès grâce à certains films comme *Deux heures moins le quart avant Jésus-Christ* (1982, D.P. Mario Vulpiani, classé 3ème au « Box-Office » des entrées) de Jean Yanne, tous les films de **Luc Besson** (de *Subway*, 1984, D.P. Carlo Varini à *Léon*, 1993, D.P. Thierry Arbogast) ou les comédies de Francis Véber photographiées par Luciano Tovoli : *Le Dîner de cons* (1997) ou *Le Placard* (2000). On ne s'étonnera pas de voir figurer dans la filmographie française de Technovision de nombreux chef-opérateurs italiens. Quoi qu'il en soit, Technovision constitue le **deuxième fournisseur français** d'optiques anamorphiques (pour la période 1970-2000).

L'une des caractéristiques de cette société est de conserver une taille presque « artisanale » et de rester proche des préoccupations des opérateurs et des réalisateurs, dans l'esprit de son fondateur qui était opérateur et non ingénieur. Ses fidèles « clients » sont, par exemple, Carlo Varini, Bruno Nuytten, Luc Besson, Jean-Pierre Jeunet, etc.

2.3.3 DES OBJECTIFS DE PRISE DE VUES VISANT LA QUALITÉ PHOTOGRAPHIQUE

Conception

Comme Panavision, Technovision ne fabrique que des **objectifs anamorphiques de prise de vues** dont les exigences qualitatives sont supérieures aux optiques de projection, construites par d'autres fabricants. A l'instar de la totalité des optiques anamorphiques modernes, héritées de la conception du monobloc **DyaliScope**, les objectifs Technovision sont des anamorphoseurs **monoblocs à lentilles cylindriques** : les parties sphériques et anamorphiques sont montées et réglées à demeure[968]. Comme

[966] « TechnoVision dans le monde », s. d., www.technovision.fr/cadres_technomonde.php.
[967] *Cf.* nos statistiques : Tabl. 2.2. & 2.3. et les Fig. 2.5. & 2.7. En revanche, si l'on considère **Technovision comme loueur** (en particulier pour les tournages en **Super 35** 2,35:1), le nombre de films français concerné dépasse la cinquantaine. Mais ce dernier chiffre ne représente que **le quart des films larges français équipés par Panavision-Alga** (anamorphique + Super 35).
[968] Selon Alain Gauthier, Directeur technique de Technovision France *in* entretien réalisé par l'auteur, Pantin, 25 fév. 2003.

dans le cas classique des monoblocs **DyaliScope** ou des **Panavision**, mais à l'opposé de la conception des objectifs **Hawk**, la **partie anamorphique est située plutôt à l'avant du bloc optique** général. Cette structure présente plusieurs avantages :

- il est d'une réalisation technique plus aisée (que le montage **Hawk** à anamorphose centrale)
- il évite la double mise au point des anamorphoseurs additionnels
- il permet une grande fiabilité des calculs et des réglages entre les parties anamorphique et sphérique
- il présente un moindre encombrement.

En revanche, en termes de coût, le **monobloc revient plus cher**, car il exige la construction d'une partie anamorphique pour chaque optique sphérique de focale différente[969].

Chroscicki n'était pas un opticien, aussi a-t-il fait appel, pour concevoir ses anamorphoseurs, à un **ingénieur italien, Giuseppe Manni, en collaboration avec des fabricants japonais**. Le directeur de la photographie Bruno Nuytten, qui a tourné *Fort Saganne* (1984) d'Alain Corneau en Technovision anamorphique, indique qu'il s'agit d'un « *"scope" mis au point par des opticiens italiens, consistant en un primaire de type "Cooke" associé à un anamorphoseur de fabrication japonaise* »[970]. Les objectifs étaient (et sont encore) assemblés dans les ateliers romains, à partir d'éléments fabriqués par d'autres fournisseurs. Les formules du Technovision anamorphique sont conservées à Rome, pour d'évidentes raisons commerciales de confidentialité[971] (tout comme celles de Panavision, du reste).

Les différentes séries d'objectifs

Les premiers monoblocs Technovision ont été élaborés **à partir d'objectifs primaires Cooke**. On peut du reste établir une **filiation historique** entre le **Totalvision de Bonnerot** et le Technovison de Chroscicki, dans la mesure où Bonnerot a conçu, au début des années 1960, en plus de ses séries classiques d'anamorphoseurs additionnels (couplés ou non), deux blocs anamorphiques basés sur deux primaires Cooke de focale 32 et 40 mm (*cf.* 1.3.5, *supra*). Retenant sans doute la leçon de Bonnerot qui affirmait que la qualité d'une optique anamorphique était avant tout due à la bonne qualité de l'optique primaire, **Chroscicki a tout particulièrement souhaité utiliser cette base sphérique qu'il appréciait, notamment pour un rendu plus doux de la profondeur de champ**[972]. La **spécificité de Technovision**, qui constitue aussi le principal élément de distinction par rapport à son concurrent Panavision (qui réalise des monoblocs à partir de bases diverses) a été de proposer une **gamme cohérente présentant les mêmes qualités optiques et colorimétriques**, car l'élément anamorphique doit rester le plus neutre possible. François Reumont caractérise en ces termes les anamorphoseurs de la marque : « *ils offrent un rendu*

969 Ce qui était déjà le cas pour le monobloc DyaliScope (*cf.* 1.3.4, *supra*).
970 *In TF*, n° 324, 15 avr.-15 mai 1984, p. 48.
971 Selon Natasza Chroscicki (entretien cité).
972 « *Ils passent du net au flou avec une progression plus douce que les objectifs Zeiss*. » (Natasza Chroscicki *in* entretien cité).

plutôt doux, avec une légère dominante chaude. Très prisée pour les visages, leur image enveloppée rend souvent inutile tout filtrage de diffusion.»[973] (*cf.* Fig. 1.90.a&b, *infra*).

Une première série dénommée « *Série fixe* (*Fixed Lenses*) » est construite entre 1975 et 1980 **à partir de la gamme sphérique Cooke Speed Panchro** comportant les focales suivantes[974] : 25, 32, 40, 50, 75 et 100 mm. A cette série dite « *fixe* », Technovision propose des séries « *Macro* » (focales de 55 à 150 mm) et « *Telephoto* » (longues focales de 150 à 1600 mm) ; on trouve aussi une gamme « *Hi Speed* », conçue **à partir des optiques sphériques Zeiss ultra-rapides** (focales de 20 à 360 mm) ainsi que deux zooms anamorphiques basés sur des primaires Cine Varotal (40-200 et 50-500 mm).

Une deuxième série, plus performante, est construite **à partir des sphériques Cooke S3** apparus en 1980, encore proposée aujourd'hui par Technovision (*cf.* Fig. 1.90.b, *infra*)[975]. Comme les blocs Totalvision, cette gamme est équipée de montures pour caméras Mitchell BNC avec des focales de 32, 40, 50, 75 et 100 mm.

Par ailleurs, Technovision a étendu sa gamme de monoblocs en prenant pour base d'autres objectifs sphériques apportant leurs spécificités au tournage anamorphique[976] :

- « ***Série Zeiss Standard*** » (avec des montures BNC) : caractérisée par une colorimétrie plus froide[977], elle propose une large gamme de focales (25, 32, 40, 50, 85, 100, 200 mm) ; les optiques sphériques qui en constituent la base existent sur le marché depuis 1985 et manifestent un « *très bon piqué, contraste moyen, ton neutre-froid* »[978].
- « ***Série Zeiss Grande Ouverture (G.O.)*** » (montures BNC) : plus contrastée que la précédente, elle a « *la particularité d'offrir à pleine ouverture une mise au point très précise, avec une très faible profondeur de champ* » (F. Reumont[979]) ; ces optiques sont idéales pour les séquences nocturnes urbaines et présentent des focales de 20, 35, 40, 50, 85 mm
- « ***Série Kowa Compact*** » (montures BNC) : pour Alain Gauthier, son principal intérêt réside dans sa **compacité** (environ 1 kg) qui permet une utilisation à l'épaule, avec une Steadicam ou en équipe réduite (car son faible encombrement ne nécessite pas de porteur de matériel) ; d'un point de vue photographique, François Reumont indique que « *d'un rendu assez doux,*

[973] François Reumont, *op. cit.*, p. 216.
[974] *In* "Manufacturers Retail Price List – September 1978 – F.O.B. London. Anamorphic Lenses", Twickenham (Angleterre), TechnoVision Cameras Ltd, sept. 1978, 1 p. dactylographiée, Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « Technovision » ; également *Technovision. An experience-backed range to meet top cameramen's every need Anamorphic Lenses*, Twickenham (Angleterre), Technovision Ltd, s. d. [ca. 1979 ; plaquette commerciale], Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « Technovision » ; « TechnoVision Anamorphic », *op. cit.*
[975] François Reumont, *op. cit.*, p. 216 ; également *in Technovision 2001 Tarifs*, Technovision France, p. 76, [brochure spirale], Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « Technovision ».
[976] *Cf. Technovision 2001 Tarifs*, *op. cit.* ; François Reumont, *op. cit., passim.*
[977] Opinion d'Alain Gauthier *in* entretien cité.
[978] François Reumont, *op. cit.*, p. 202 ; *cf.* p. 228.
[979] *Op. cit.*, p. 203. Le D.P. **Luc Pagès** sur *Mille Bornes* (1998), premier film d'Alain Beigel déclare : « *Les optiques étaient la série G.O. Zeiss-Technovision, qui sont très précises, et peu sensibles aux flares.* » *in TF*, n° 481, 15 sept.-15 oct. 1998, p. 26.

elle est plutôt utilisée comme série de complément à cause de sa gamme de focales réduites » : 40, 50, 75, 100 mm[980].

- **Zooms anamorphiques** : ils sont conçus selon un **montage qui place la partie anamorphique à l'arrière** de l'optique sphérique à focale variable. Cette construction fait perdre un peu de luminosité (perte d'un diaphragme en ouverture). La partie anamorphique est traitée pour être optiquement neutre afin que l'objectif conserve les propriétés du zoom sphérique d'origine. 13 modèles sont actuellement proposés par Technovision, à partir de différentes bases : 10 zooms Cooke ou Techno/Cooke (qui proposent un « *rendu subtil des carnations* »[981]), 2 zooms Canon, 1 zoom Angénieux (qui présente un contraste assez fort et un rendu neutre-froid proche des Zeiss).
- **Téléobjectifs anamorphiques** : il s'agit d'objectifs fixes de très longue distance focale adaptés à la prise de vues anamorphosées ; 7 modèles sont commercialisés comportant des focales entre 400 et 1600 mm, à partir de bases sphériques Canon, Nikon ou Olympus.

[980] *Op. cit.*, p. 223.
[981] François Reumont, *op. cit.*, p. 209 qui précise que Cooke, spécialiste du zoom depuis 1971, propose « *un vrai système de mise au point interne limitant les effets du pompage optique* », *ibid.*

TECHNOVISION®

ANAMORPHIC

Seeing is believing, which is why many top cameramen are switching to todays most modern anamorphic system, TECHNOVISION. A quarter of a century of anamorphic engineering starting with Totalvision and Totalscope anamorphic lense systems has finally culminated with todays most perfect most up to date anamorphic system yet developed. Built around the long recognized leader in sharpness and definition, the Cooke master lense, and coupled with todays modern computerized techniques of lense grinding and aspherics, technovision proudly stands well above any and all anamorphic lense systems in sharpness, definition and distortion free quality. See for yourself as several of the leaders of the motion picture industry already have; Oscar winning Pasqualino DeSantis used Technovision on Visconti's "L'Innocenti", Vittorio Storaro is currently using Technovision on F. F. Coppola's "Apocalypse Now", just to name a few.

The Technovision system includes the following lenses :

40 to 200 mm T4 zoom - 50 to 500 mm T5 zoom

Fixed Lenses	Macro	Telephoto	Hi Speed
25mm T2.3	55mm T1.2	150 mm T3.5	15mm T1.8
32mm T2.5	150mm T3.5	200mm T3.5	20mm T1.4
40mm T2.5	200mm T3.5	304mm T4.0	35mm T1.4
50mm T2.8		406mm T5.6	40mm T1.4
75mm T2.8		634mm T5.6	50mm T1.4
100mm T3		812mm T5.6	55mm T1.2
		1120mm T7	85mm T1.4
			135mm T2
			360mm T2

Prices on Request

E.C.E.

EQUIPAGGIAMENTO CINEMATOGRAFICO EUROPEO s.r.l.
Via Spinazzola, 14 - 00164 Roma - Tel. 5376290 - 5376298

Cinémathq F, coll. Appareils, dossier Technov. [ca 1979]

Figure 1.90.a : publicité pour la série d'anamorphoseurs Technovision par le loueur italien ECE, ca 1979

Source : Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « Technovision »

Figures 1.90.b : anamorphoseurs de prise de vues monoblocs TECHNOVISION, « Série fixe Cooke » :
en haut : les anamorphoseurs de focales 75 & 100 mm placés dans leur boîte de transport ;
au centre & en bas : gros plans de l'anamorphoseur de focale 40 mm, clichés personnels, Technovision France, 25 fév. 2003

On le voit cette très large gamme, adoptant pour la prise de vues anamorphiques des bases sphériques bien connues des praticiens, vise à répondre à des nécessités de tournage très variées et contribue à offrir des rendus photographiques différents, souci premier des directeurs de la photographie qui apprécient la marque pour son offre alternative (par rapport à Panavision[982]), sa taille humaine et son ouverture d'esprit : sa position de second, sur le marché de l'optique anamorphique en France, lui permet d'être plus à l'écoute des demandes ponctuelles des praticiens[983].

2.4 LES OBJECTIFS *HAWK ANAMORPHIC* (DEPUIS 1996, ALLEMAGNE) : UN NOUVEL OUTSIDER

Ces optiques constituent la gamme la plus récente du domaine de la prise de vues anamorphique. Elles sont de conception et de fabrication allemandes et apparaissent pour la première fois sur un tournage français en 1996. Leurs qualités techniques, fort appréciées de certains directeurs de la photographie, en font rapidement un outsider sérieux sur le marché français de l'anamorphose. **Hawk** vise en effet à améliorer cette technique en répondant à l'insatisfaction souvent ressentie par les professionnels face aux tournages généralisés en **Super 35**.

2.4.1 LE PLUS RÉCENT DES FABRICANTS D'ANAMORPHOSEURS DE PRISE DE VUES UTILISÉS EN FRANCE

C'est la société allemande Vantage Film GmbH de Weiden qui commercialise ces optiques anamorphiques. Leur **concepteur est Peter Märtin**, actuellement gérant de l'entreprise[984]. Elle possède en outre des bureaux à Berlin et Prague.

L'Entreprise qui existe depuis 1993 est un loueur spécialisé dans le seul matériel de prise de vue (caméras et objectifs). Le développement de Vantage Film est né d'une nécessité ressentie par deux cinéastes allemands tournant de modestes courts métrages de bénéficier de matériel cohérent et complet ainsi que de conseils adaptés à leurs propres conditions de prise de vues[985]. A la suite d'une bonne croissance en Allemagne, Vantage Film a pu investir dans la recherche et le développement de nouveaux

---

[982] En particulier, l'adaptation pour l'anamorphique de la gamme des sphériques Cook. *Cf.* la déclaration de **Bruno Nuytten** : « *Ce système optique possède plusieurs atouts, notamment parce qu'il permet son utilisation sur bon nombre de caméras : Arriflex BL, Mitchell Mark II, Caméflex, etc. En outre, les qualités optiques des objectifs "Cooke Kinetal" sont loin d'être négligeables, non plus que le viseur proche d'un format comme le 24 x 36.* » *in TF*, n° 324, 15 avr.-15 mai 1984, p. 48.

[983] Pour Natasza Chroscicki : « *Ce que mon père a développé venait toujours d'une demande des utilisateurs.* […] *Encore aujourd'hui, on achète sur demande, non pas selon un plan de production.* » *in* entretien cité, 25 fév. 2003.

[984] Adresse : VANTAGE FILM GmbH Altstrasse 9, 92637 Weiden.

[985] "Vantage Film. About us", *Vantage Film*, 2003, www.vantage-film.com.

matériels de prises de vues (objectifs anamorphiques et zooms sphériques). Ainsi, en **1996**, est née une première série d'anamorphoseurs de prise de vues sous le **nom de marque Hawk anamorphic**.

La fabrication des objectifs est réalisée par Vantage Film en association avec la société allemande d'optique **Rodenstock Präzisionoptik GmbH**. La société exporte principalement son matériel en Europe de l'Est (République Tchèque, Pologne, Croatie, Estonie, Bulgarie) et en France, mais aussi aux USA, au Danemark ou en Italie.

Par ailleurs, Vantage est le seul fabricant actuel d'objectifs anamorphiques à proposer son matériel à la vente, en plus de la formule locative courante. Cette pratique, qui ne mise pas sur l'exclusivité comme dans le cas de Panavision, vise une plus grande diffusion des optiques[986].

Diffusion confidentielle en France

Les objectifs Hawk sont distribués exclusivement pour la France, la Belgique et le Luxembourg depuis 1996 par **Iris Caméra**, loueur de caméras et d'objectifs partenaire du **groupe TSF** installé à La Plaine-Saint-Denis[987]. Le groupe TSF possède des antennes à Cannes depuis 1999 et à Marseille depuis 2001.

La prise de vues anamorphiques avec les objectifs Hawk **ne concerne que 7 longs métrages français, utilisés depuis 1996** seulement par les directeurs de la photographie **Gérard Simon**[988] pour *Tenue correcte exigée* de Philippe Lioret et Philippe van Leeuw pour *La Vie de Jésus* premier film de Bruno Dumont (qui l'utilisera également sur son deuxième film, *L'Humanité*, 1998, D.P. Yves Cape), autrement dit de petits budgets : près de la moitié des films qui utilisent les anamorphoseurs Hawk sont des premiers ou deuxièmes films, tel *Petite Chérie* (1999, D.P. Pierre Milon) d'Anne Villacèque.

Si l'on prend en compte l'activité des tournages équipés en **Super 35** par Iris Caméra, on compte une quizaine de longs métrages français.

2.4.2 UNE NOUVELLE CONCEPTION OPTIQUE

Les objectifs Hawk sont les derniers nés de l'optique anamorphique et ont été conçus pour rivaliser en qualité avec les objectifs sphériques en offrant des conditions d'utilisation quasi-similaires. Ils rejettent le dispositif classique qui prend pour base le sphérique (couplé ou intégré) et proposent un **montage inédit plaçant la partie anamorphique au centre d'éléments sphériques antérieurs ET postérieurs**. Jean-Louis Dupoux indique que la position interne de la partie anamorphique correspond « *à la partie afocale du système* [et] *au meilleur emplacement, donné par le calcul, pour une focale*

---

[986] La société Iris Caméra (groupe TSF) a ainsi acheté à Vantage les objectifs qu'elle loue, selon les informations révélées par Alain Gauthier, Directeur technique de Technovision France *in* entretien déjà cité.
[987] *TF*, n° 458, 15 juil.-15 sept. 1996, couverture et p. 1 (*cf.* Fig. 1.91., vol. 2). Adresse : TSF 33 rue Proudhon, 93210 La Plaine-Saint-Denis, www.tsf.fr/site/flash.html.
[988] Qui s'enthousiasme pour ces optiques et les réutilise pour ses films à costumes suivant : *Lautrec* (1997) de Roger Planchon et *Le Roi danse* (2000) de Gérard Corbiau.

donnée »[989]. Poussant encore plus loin le principe, développé par le monobloc **DyaliScope**, de l'association d'un anamorphoseur unique pour une focale déterminée, l'optique Hawk bénéficie des techniques de calcul informatisées permettant de définir la formule anamorphique interne convenant le mieux à chaque distance focale. La structure de l'objectif est la suivante :

- éléments sphériques (primaire)
- partie anamorphique
- condenseur
- partie sphérique dioptrique (servant uniquement à la mise au point)[990].

Pour Alain Gauthier, cette conception originale coûte moins cher à la fabrication que les monoblocs **Panavision** ou **Technovision** à anamorphose avant, car les objectifs sont plus réduits, mais elle requiert une **masse considérable de calculs en amont**. A cet effet, les ingénieurs de Vantage auraient eu recours aux calculs d'anamorphose d'**un professeur russe, qui est lui-même à l'origine d'un autre système anamorphique russe dénommé Elite**[991].

Pour François Reumont, cette construction nouvelle offre à la gamme anamorphique « *les atouts des séries sphériques modernes* », à savoir, « *homogénéité des rendus et des mécaniques, haut contraste, rampe de mise au point surdimensionnée* »[992], ainsi qu'un recul significatif de la distance minimale de mise au point. La plupart des objectifs de la série la plus récente présente une mise au point à partir de 0,6 m, voire 0,4 m. Enfin, la position centrale de l'anamorphose élimine l'apparition de « *flares horizontaux* »[993] caractéristiques des dispositifs monoblocs concurrents[994].

Des **essais techniques** ont été réalisés en France, en **décembre 1997 par le Département Image de la CST** sur les objectifs de la première série dite « *Compact* » : les résultats concluants ont montré une bonne maîtrise des distorsions verticale et horizontale générées par l'anamorphose[995] ainsi qu'une unité dans la définition et le rendu colorimétrique de l'image.

Bien que, pour des raisons évidemment commerciales, de véritables tests comparatifs entre les diverses marques n'aient pas été encore réalisés, les objectifs Hawk ont la réputation, parmi les professionnels, de présenter une très bonne qualité générale de l'image et un rendu plus froid des visages, par rapport aux optiques concurrentes[996].

---

[989] Jean-Louis Dupoux, « Essais de la série d'objectifs anamorphiques HAWK », *Dossier Technique de la CST*, n° 2, décembre 1997, www.cst.fr/doc_index.html (= Fig. 1.92., vol. 2).
[990] Selon Alain Gauthier *in* entretien de l'auteur déjà cité.
[991] Selon les informations communiquées par Natasza Chroscicki de Technovision France *in* entretien déjà cité.
[992] François Reumont, *op. cit.*, p. 219.
[993] *Ibid.*
[994] Pour un exemple de « flare horizontal » (ou reflet parasite inopiné) *cf.* 2nde partie, Fig. 2.89.d.
[995] Le tableau des résultats donne une distorsion « négligeable » pour la moitié des mesures et affiche des distorsions variant de 0,76 à 7,78 % pour l'autre moitié (*in* Jean-Louis Dupoux, *op. cit.* & Fig. 1.92., vol. 2).
[996] Selon Natasza Chroscicki *in* entretien de l'auteur déjà cité.

2.4.3 L'OFFRE DES OBJECTIFS *HAWK ANAMORPHIC* : DES CONDITIONS D'UTILISATION PROCHES DE CELLES DES OPTIQUES SPHÉRIQUES

Vantage propose deux gammes d'objectifs anamorphiques de prise de vues en montures PL (c'est-à-dire la plus répandue)[997].

La première datant de 1996 a été conçue pour apporter une **compacité et** un **poids** aussi **réduits** que possible, tout en maintenant, grâce à une unité structurelle, l'uniformité dans la qualité de l'image. Il s'agit de la série dite « ***Compact*** », particulièrement étudiée pour les prises de vues mobiles des séquences d'action (caméra à l'épaule, Steadicam) ou pour les plans situés dans des espaces retreints. La série présente un large éventail de focales (30, 35, 40, 50, 60, 75, 100, 135, 180, 250 et 350 mm) et une distance de mise au point à 1 m ou 2 m (pour les focales 180, 250 et 350 mm), ainsi qu'un zoom anamorphique particulièrement léger (2,1 kg) de focale 55-165 mm[998].

La nouvelle « ***Série V Close Focus*** », apparue en 1999 améliore encore les qualités optiques (définition, planéité) en réduisant significativement la distance minimale de mise au point (entre 0,4 et 1 m), mais au détriment du poids et de l'encombrement (les objectifs sont ainsi fixés sur les tiges du parasoleil). La série présente également une gamme étendue de focales (25, 30, 35, 40, 50, 60, 75, 100 et 120 mm). Deux zooms complètent la gamme et offrent un rendu contrasté constant[999] (46-230 mm et 300-900 mm). *Cf*. Fig. 1.93., page suivante.

En juin 2002 est commercialisé un nouvel objectif de 120 mm de la « *série V* » qui permet en outre la prise de vues macrophotographique et intègre un porte-filtre interne. Sa structure optique comprend 14 éléments regroupés en 9 groupes de lentilles[1000].

D'autre part, les deux séries ont été conçues pour présenter le même rendu colorimétrique, ce qui permet de panacher leur utilisation lors d'un tournage, afin de profiter de leurs avantages complémentaires.

---

[997] *In* « Nouveautés techniques du 02.09.02 », *Groupe TSF*, 2003, www.tsf.fr/site/flash.html, onglet « Nouveautés » ; François Reumont, *op. cit.*, pp. 219-222.

[998] Pour *Tenue correcte exigée* (1996) de Philippe Lioret, le D.P. Gérard Simon déclare : « *nous avons opté pour les nouveaux objectifs Hawk et particulièrement le zoom anamorphique 46-243 (!) qui s'avéra être un outil magnifique, bien défini, homogène, compact, très peu sensible aux "flares", possédant une mise au point très rapprochée, le tout pour une ouverture maxi de 4 ! Les focales fixes de la même marque (que nous recevions parfois sur le tournage au fur et à mesure de leur fabrication !) révélèrent les mêmes qualités que le zoom et, plus claires, furent utilisées pour les extérieurs nuit.* » *in La Lettre de l'AFC*, n° 53, mars 1997, p. 12.

[999] François Reumont, *op. cit.*, p. 231.

[1000] "Hawk Anamorphic V-series 120mm", *Vantage Film*, 2003, www.vantage-film.com, section "News, June 2002: New Hawk Anamorphic Macro Lens available".

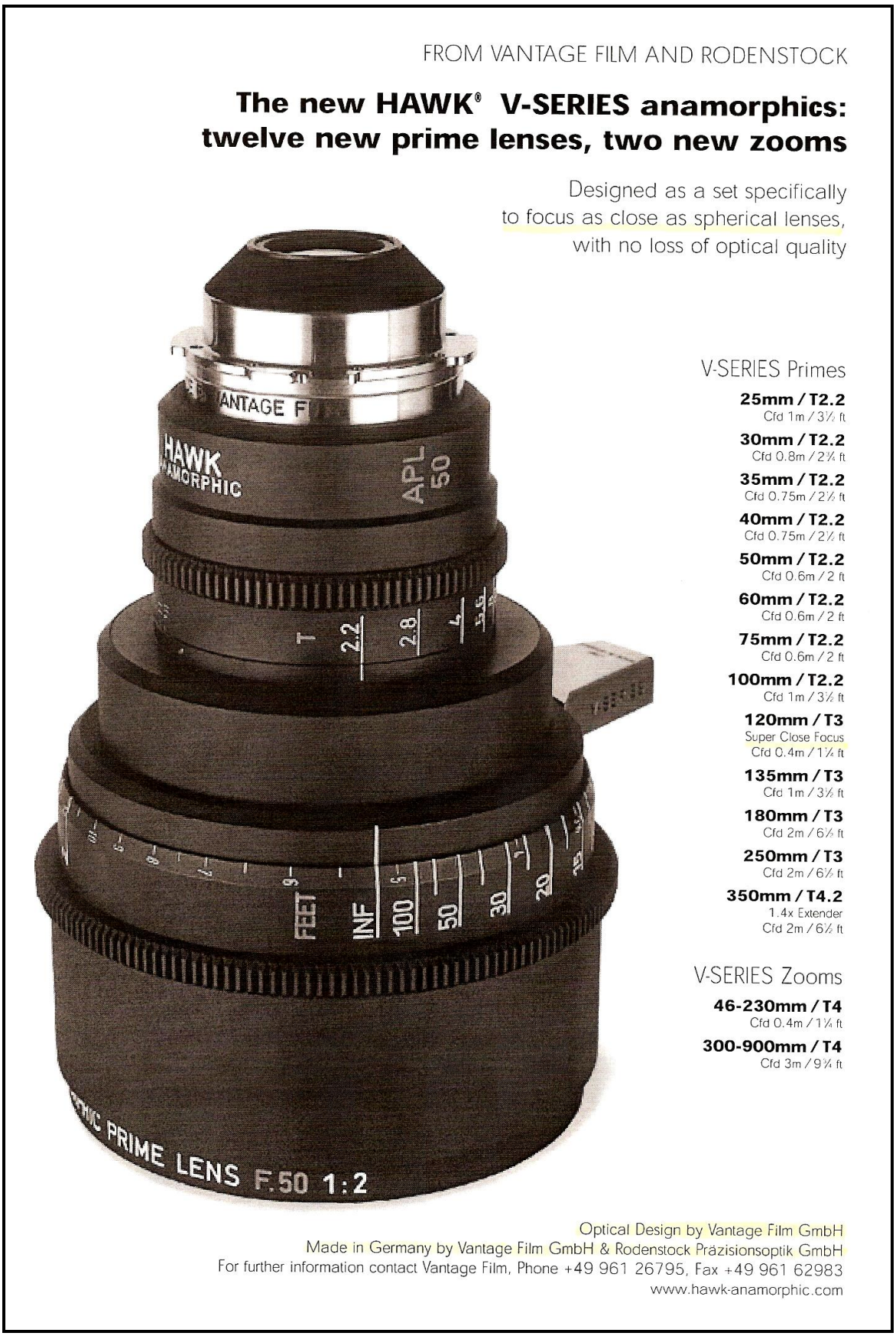


Figure 1.93. : publicité de Vantage Film GmbH pour la nouvelle série d'anamorphoseurs « Hawk-série V »

Source : www.hawk-anamorphic.com

2.4.4 AUTRES ACCESSOIRES POUR LA PRISE DE VUES

Vantage propose d'autres matériels comme :

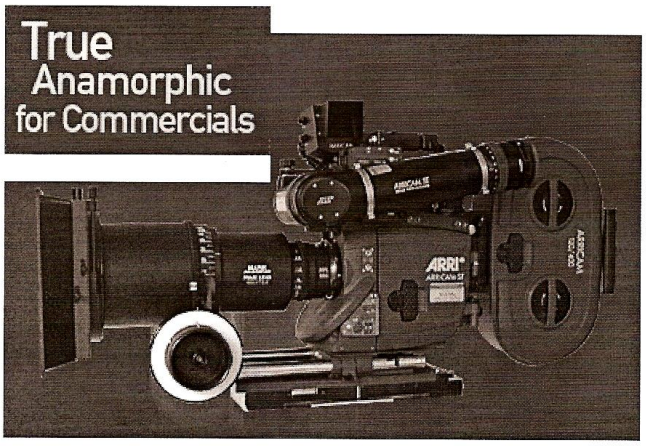
- un **élément anamorphique additionnel** arrière s'adaptant à des zooms Angénieux, des téléobjectifs Nikon ou Canon, ou encore des périscopes et qui permet de les transformer pour la prise de vues anamorphosée ; l'ajout de l'élément anamorphique à l'arrière du sphérique occasionne une perte de luminosité d'un diaphragme, mais le rendu de l'objectif d'origine est conservé[1001].
- des **viseurs anamorphiques** pour caméras Arriflex et Moviecam
- des **porte-accessoires** pour l'objectif (« *matte box* ») et des parasoleils
- un **convertisseur de format anamorphique** qui, relié à un moniteur de contrôle, désanamorphose l'image vidéo.

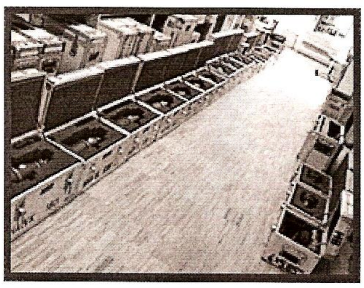
Des dépolis multiformats

Vantage construit également ses propres dépolis. Concernant la prise de vue anamorphosée, on trouve les dépolis suivants[1002] :

- « **scope** » au rapport 2,35:1 (et non 2,40:1, comme le propose **Panavision**)
- « **scope / 1:1.78** » présentant à la fois (à hauteur constante) les repères scope et la zone de réserve pour la télévision au format 16/9ème ; il est destiné aux films présentant une diffusion combinée en salles (au rapport 2,35:1) et à la télévision (au rapport 16/9 ou 1,78:1)
- « **scope / 1:1.85** » destiné au tournage anamorphique des publicités ; c'est une spécificité de Vantage Film qui propose de tourner les courts métrages publicitaires en prise de vues anamorphique mais cadrés dans le format de diffusion (cinéma ou télévision) 1,85:1, afin de bénéficier des avantages de rendu du scope[1003] (*cf. infra*).

[1001] Fançois Reumont, *op. cit.*, p. 231.
[1002] "Hawk Ground Glasses", *Vantage Film*, 2003, www.vantage-film.com, section "Equipment, Hawk Anamorphic Lenses".
[1003] "True Anamorphic for Commercials", *Vantage Film*, 2003, www.vantage-film.com, section "News, November 2002" (= Fig. 1.94., page suivante).



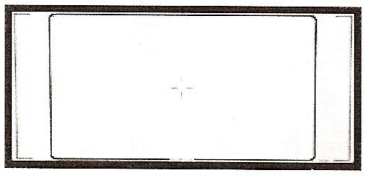


A typical scope commercial package

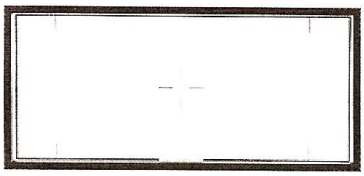
The percentage of anamorphic camera packages leaving our premises to shoot TV commercials increases considerably.

True Anamorphic with its large negative area, shallow depth of field and three dimensional character creates a different look. Your shots are captured in a new valuable way using the range of 21 Hawk Anamorphic Primes & Zooms combined with anamorphic Arricams, Arriflex 435s or Eyemos.

Vantage Film manufactures two new ground glasses for anamorphic shooting:



Scope 1.85 shows the 1.85 area within the 2.35 format. This ground glass supports framing for 1.85 TV commercials.



Scope 1.78 shows the 16:9 Save Action area within the 2.35 format often used for feature films with combined theatrical & TV release.

Please check the Film Format Comparison at our download section

Figure 1.94. : "True Anamorphic for Commercials" :
la prise de vues anamorphiques au rapport 1,85:1 pour la publicité
Source : www.vantagefilm.com

2.4.5 UNE NOUVELLE UTILISATION DE LA PRISE DE VUES ANAMORPHIQUE : LE « *SCOPE 1.85* » DE HAWK ANAMORPHIC

Hawk propose une nouvelle utilisation de la **prise de vues anamorphosée**, non pour le format large qu'il permet traditionnellement d'obtenir, mais **pour ses qualités photographiques, jusqu'alors plutôt perçues comme des défauts**. En effet, à partir de novembre 2002, la marque allemande propose d'adopter le scope pour le tournage de publicités diffusées ultérieurement au format standard 1,85:1 (après désanamorphose). Visant à concurrencer la prise de vue sphérique au rapport panoramique 1,85:1, le **scope 1.85 Hawk Anamorphic** tient à mettre à profit le rendu particulier de l'image anamorphosée, à savoir :

- la large surface d'impression du négatif[1004]
- une profondeur de champ plus réduite
- une « *qualité tridimensionnelle* » de l'image[1005] ; peut-être faut-il entendre par là la qualité de netteté des avant-plans (qui en quelque sorte sautent à l'œil) avec une profondeur de champ réduite.

Le film négatif utilisé possède apparemment toutes les caractéristiques du scope optique classique ; en particulier, le couloir de la caméra n'est pas recentré, comme c'est le cas avec le **Super 35** qui empiète sur la zone traditionnellement réservée à la bande sonore. Mais le tournage utilise le dépoli « scope / 1:1.85 » (présenté *supra*), afin de cadrer la zone utile pour le rapport final 1,85:1 (et non 2,35:1). On ne sait si l'excédent d'image (au-delà du rapport 1,85:1, sur les côtés de l'image) est effectivement impressionné ou si des caches spéciaux sont utilisés dans la caméra pour le masquer.

Le tirage par contact doit se dérouler comme pour l'établissement classique de copies positives désanamorphosées au rapport 1,85:1 à partir d'un négatif scope, à la différence près qu'ici la perte d'information sur les côtés de l'image originale était prévue dès le tournage et n'ampute donc pas la composition générale du cadre.

On le voit, la préoccupation première de Vantage Film et de sa marque d'objectifs Hawk Anamorphic est la **qualité du rendu de l'image** en prise de vues anamorphiques. Mais la politique de la petite société allemande est de **favoriser en outre l'extension du procédé**, en faisant reculer ses

---

[1004] Qui est égale, pour le scope 2,35:1, à 409 mm^2 (ou 92 % de la surface totale du négatif) ; rapportée au format 1,85:1, la surface d'impression équivaut à 320 mm^2 (ou 72 % de la surface du négatif) comparée aux 261 mm^2 du pano 1,85:1 sphérique *in* "Modern Feature Film Format Comparison", *Vantage Film*, 2003, www.vantage-film.com, section "Equipment, Downloads, Modern Film Format Comparison".

[1005] "*three dimensional character*" *in* "True Anamorphic for Commercials", *Vantage Film*, 2003, www.vantage-film.com, section "News, November 2002" (= Fig. 1.94.) ; on retrouve ici les mêmes abus de langage qu'au début du **CinemaScope** !

traditionnelles limitations par la conception d'objectifs répondant à toutes les conditions de tournage, à l'instar des séries sphériques modernes. Hawk privilégie ainsi le scope sur le procédé décrié **Super 35**, au nom de la qualité du rendu et va jusqu'à **louer les défauts inhérents de la prise de vues anamorphique (de plus en plus atténués, pourtant)** : le format scope est véritablement considéré pour ses **qualités esthétiques** et non plus seulement techniques dans le discours contemporain.

Le fabricant allemand a réalisé une timide incursion sur un marché français quasiment monopolisé par Panavision en proposant une alternative, à la fois en ce qui concerne les conditions de travail et la rigueur technique mais aussi dans la précision du rendu de l'image anamorphosée. Cette position partage les professionnels, tour à tour enthousiastes (comme le directeur de la photographie Gérard Simon[1006]) ou sceptiques (Thierry Arbogast)[1007].

[1006] A propos de *Le Roi danse* (2000) de Gérard Corbiau : « *Les objectifs Hawk ont fait le reste : compacts, complets, j'avais pu, lors d'essais comparatifs pour un précédent film, constater à quel point ils n'avaient rien à envier à des concurrents plus encombrants. Insensibles au "flare", lumineux et très bien corrigés, ils ont aussi une jolie rondeur sur les visages.* » *in La Lettre de l'AFC*, n° 94, déc. 2000, p. 22.
[1007] Selon Natasza Chroscicki *in* entretien déjà cité.

CHAPITRE 3 : LES FORMATS LARGES DU DEUXIEME TYPE : *FORMATS 35 MM PANORAMIQUES* (1,65:1 / 1,75:1 / 1,85:1) & *PROCEDES 35 MM A ANAMORPHOSE DE PROJECTION (2P, 4P, 3P)*

3.1 LES FORMATS PANORAMIQUES SUR FILM 35 MM DITS « *PANOS* » (FIN 1952, 1953-, USA) : DU FORMAT LARGE AU NOUVEAU STANDARD

Le procédé utilisé pour « faire de l'écran large » à partir du film standard 35 mm, autrement dit avec peu de modifications du matériel existant, a consisté, **paradoxalement**, à **réduire la surface de l'image impressionnée sur le film** afin d'allonger le rapport de ses dimensions.

Il peut aujourd'hui sembler surprenant de traiter, dans une étude sur les formats larges, des **formats dits panoramiques**. On les considère en effet **aujourd'hui plutôt comme des standards**, oubliant qu'à leur apparition, en 1952-1953, ils constituaient une alternative économique aux procédés anamorphiques et faisaient partie intégrante des « *Techniques nouvelles* », au même titre que le Cinerama, le CinemaScope ou le relief. Ce sont eux les premiers qui ont poussé les exploitants à augmenter la taille de leurs écrans et à moderniser leurs salles.

Les formats panoramiques apparaissent dans le contexte très confus de l'enthousiasme général de la profession et du public pour les procédés de relief et d'écran large pendant l'hiver 1952-1953 aux Etats-Unis et à la rentrée 1953 en France[1008].

3.1.1 DEFINITION : PRIMAUTÉ DE LA PROJECTION

Historiquement, on peut distinguer **deux types de réalisation de formats panoramiques**.

Au départ, ils concernent plutôt la seule projection. Il ne s'agit pas à proprement parler d'un procédé au sens d'invention technique mais plutôt, à l'origine, d'une adaptation, d'un « bricolage » du matériel de projection existant en vue d'obtenir sur l'écran une image plus large par **amputation** de ses bords supérieur et/ou inférieur (en anglais, pratique du « ***cropping*** »). Dans une **version primitive**, des bandes de velours noir placées en haut et en bas de l'écran panoramique absorbent les parties de l'image originale à éliminer[1009]. Plus généralement, un **cache** spécial, placé dans la fenêtre du projecteur et taillé au rapport de projection souhaité, associé à l'utilisation d'un objectif de projection de plus courte focale,

[1008] Pour les films français concernés, *cf.* 2nde partie, 2.1.1.
[1009] *Cf.* Armand Roux, « Formats et Dimensions. Projection panoramique », *TF*, n° 15, mars 1956, p. 17.

permet d'obtenir le même résultat. John Belton[1010] qualifie cette technique d'« *ersatz widescreen* ». Pierre Autré[1011] indique d'ailleurs que cette pratique s'exerce depuis longtemps déjà dans les salles d'exclusivité pour les scènes à grand spectacle.

Puis cette volonté de projection élargie de films standard 35 mm (prévus initialement pour une projection au rapport 1,37:1) va finir par généraliser de nouvelles proportions de l'image sur le film 35 mm par réduction de la surface utile en haut et en bas de l'image (autrement dit, par augmentation de l'interimage) au moyen de **caches** (technique du masquage, en anglais, « ***matting*** »). De technique de projection, elle **devient alors également technique de prise de vues**, dans la mesure où le directeur de la photographie et, *a fortiori* le réalisateur, vont anticiper sur le nouveau mode de présentation des films dans les salles en prévoyant, dès le tournage, le cadrage final. Les fabricants de caméras vont rapidement proposer de réaliser le masquage dès l'impression du film en équipant la fenêtre d'impression des caméras de caches aux différents rapports.

Encore aujourd'hui, les américains distinguent souvent entre deux techniques différentes de **caches**, témoignant de l'évolution historique de la pratique des formats panoramiques, passant progressivement du champ de la projection à celui de la prise de vues :

- le « ***soft matte*** » ou absence de cache physique sur le film permet de filmer **plein cadre** au format standard (1,37:1) en visualisant dans le seul viseur de la caméra les repères du format panoramique envisagé pour la projection ; on compose ainsi le cadre en délimitant des **zones de réserve** au-delà du rapport choisi, qui peuvent ainsi comporter parfois des accessoires de tournage (rails de travelling, perches et microphones, etc.) ; le film positif ne comporte pas non plus de caches et c'est le projectionniste qui réalise le format panoramique au moyen du cache approprié au niveau de la fenêtre du projecteur ; le rapport panoramique de projection doit être indiqué sur la bobine car, en son absence, le projectionniste peut difficilement préjuger du format à respecter. On voit que cette technique se rapproche finalement de l'ancienne pratique de l'amputation de l'image, mais une amputation anticipée au tournage qui ne doit affecter en rien la composition originale de l'image[1012].
- le « ***hard matte*** », au contraire, va réduire les incertitudes du projectionniste quant au rapport de projection en inscrivant physiquement deux caches horizontaux en haut et en bas du cadre standard dès la prise de vue (caches de la fenêtre d'impression) ou, à défaut, au tirage du positif (caches de la fenêtre de la tireuse). C'est la pratique adoptée en France qui conçoit le rapport de l'image et la composition qui en découle, irrémédiablement, dès le tournage ; le

[1010] *In Widescreen Cinema*, *op. cit.*, p. 116.
[1011] *In* « Tout sur le relief et l'écran large. Procédés. Equipement. Films réalisés », *FF*, n° 459, 24 avr. 1953, pp. 24-25. Peut-être l'auteur se réfère-t-il à l'objectif de projection additionnel **Magnascope** utilisé par Paramount pour agrandir 4 fois l'image standard dans un rapport variant de 1,33:1 à 2:1 suivant l'écran utilisé et la disposition de l'avant-scène, dans les grands théâtres cinématographiques des années 1930-1940 *cf.* Robert E. Carr & R. M. Hayes, *Wide Screen Movies*, *op. cit.*, p. 5.
[1012] On retrouve aujourd'hui cette technique du cadrage multiformats (souvent associé à l'expression d'un compromis) pour le procédé **Super 35** *cf.* 3.2.3, *infra*.

« *soft matte* », qui pervertit la notion d'échelle des plans[1013], apparaît plus comme un compromis commercial visant une multidiffusion du film, sans respect pour le cadre original[1014].

Ainsi le format panoramique ne constitue-t-il pas un véritable procédé : on ne trouve donc pas de brevets, simplement une normalisation progressive des dimensions de l'image. Apparus dès 1952-1953, les formats panoramiques sont progressivement mais lentement normalisés. Il sont examinés au **Congrès de normalisation de Stockholm (1955)**, puis **adoptés au Congrès d'Harrogate (Grande-Bretagne, 1958)** en vue d'une reconnaissance internationale. En ce qui concerne la France, c'est la norme NF S 25-007 de mars 1958 qui définit les dimensions des 3 formats panoramiques[1015]. Mais l'adoption effective dans les salles est bien plus lente et hétérogène : elle dépend avant tout du bon vouloir des exploitants et, face à de nombreuses plaintes de spectateurs, la CST se voit dans l'obligation de faire régulièrement des mises au point sur le respect des normes de projection des formats panoramiques dans les salles[1016]. Enfin, la norme NF S 25-007 est quelque peu révisée aujourd'hui par le projet de norme internationale ISO CD2907 d'octobre 2000, soutenu par la CST, qui vise un rapprochement des médias cinéma et vidéo, dans la perspective du tout-numérique, sur le modèle de la norme américaine ANSI (*cf. infra*).

3.1.2 UNE TYPOLOGIE HÉSITANTE ISSUE D'UNE BATAILLE COMMERCIALE

On distingue trois types de formats panoramiques, dénommés suivant le format d'impression de l'image sur le film ainsi que le format de la fenêtre de projection et, conséquemment, le rapport de l'image projetée, à savoir :

- le **1,65:1** (« un soixante-cinq »), communément dénommé **1,66:1** (c'est-à-dire offrant un rapport 5/3, par analogie avec le standard sonore [1,37:1] de rapport 4/3, lui-même issu d'une assimilation fautive avec le standard muet de proportions réelles 1,33:1, lors de la transition au parlant) ; c'est le format qui se rapproche le plus du Nombre d'Or : $\Phi = 1{,}618034$[1017]. Ce format représente une amputation de 18 % de l'image standard 1,37:1. On l'appelle également « **pano français** » ou, de nos jours, « **pano européen** »[1018]

[1013] En effet, un plan rapproché cadré en 1,85:1 apparaîtra plus large en plein cadre 1,37:1.
[1014] Pour « *soft matte* » et « *hard matte* » *cf.* Joe O'Connor, "Widescreen Formats in the Cinema", *Technosound Guide to Home Cinema*, Technosound Ltd, june 2003, www.technosound.co.uk/nav.php?pageid=hcg_widescreen.
[1015] *Cinématographie. Film 35 mm. Copies d'exploitation pour formats dits « panoramiques » avec son dit « stéréophonique » (Dimensions) NF S 25-007*, Paris, AFNOR, 1er tirage, juin 1958, 4 p., Cinémathèque française, Collection des appareils, dossier « Cinémascope ».
[1016] Par exemple, « Respect des formats de cadrage à la projection », *FF*, n° 1119, 19 nov. 1965, p. 15 & *BICNC*, n° 97, fév. 1966, pp. 24-25 (= Fig. 1.95., vol. 2). Sur ce problème spécifique et sur l'influence de la CST dans la normalisation des formats panoramiques *cf.* Valérie Peseux, « La difficile normalisation du format panoramique » *in La Projection grand spectacle, op. cit.*, 2004, pp. 141-142.
[1017] *Cf.* René Dupuy, « La Guerre des formats », *TC*, n° 144, juin 1954, p. 156.
[1018] Yann Lecœur, « Du cinéma à la télévision », *Home Theater*, n° 61, jan. 2001 ; Marie Archambault & Jean-Pierre Beauviala, « Formats d'hier et d'aujourd'hui : quels cadres choisir ? », *TF*, n° 432, 15 fév.-15 mars 1994, pp. 25-33.

- le **1,75 :1** (« un soixante-quinze »), format cinéma peu usité et disparu aujourd'hui ; il est souvent appelé « **pano italien** », sans qu'il s'agisse véritablement d'une habitude transalpine.
- le **1,85:1** (« un quatre-vingt-cinq », en anglais « one eight five »[1019]), format panoramique le plus rectangulaire, également dénommé « **pano américain** ».

L'association d'un format et d'une cinématographie nationale est abusive[1020], car elle ne recouvre pas la réalité du choix des formats par les réalisateurs qui est plus variable ; elle peut simplement donner des indications générales sur les habitudes nationales : on sait en effet que les films français recourent plus volontiers au 1,65:1, sur les recommandations de la CST (du moins des années 1960 aux années 1990) et qu'aux Etats-Unis, l'alternative entre les différents formats s'est vite réduite à l'offre binaire 1,85:1 ou 2,35:1/2,40:1.

Du reste, historiquement, l'apparition de ces proportions (somme toute assez voisines) est plutôt caractérisée par son **anarchie** ou relève d'une **stratégie plus commerciale que technologique**, dans la bataille que se livrent les studios américains pour sortir le plus rapidement possible et à peu de frais un « nouveau procédé » digne d'étonnement. Ainsi, aux Etats-Unis en 1953, le format panoramique était-il le signe distinctif d'un studio :

- 1,66:1 (=1,65:1) pour Paramount[1021], Republic Pictures, RKO
- 1,75:1 pour la MGM
- 1,85:1 pour Warner Bros., Universal[1022], Columbia
- 2,55:1 (procédé anamorphique **CinemaScope**) pour la 20th Century-Fox.

Cf. Fig. 1.96., page suivante.

[1019] Rob Hummel, "Pros and Cons of 1.85, 2.35 and Super 35 Film Formats" *in* Rod Ryan (ed.), *American Cinematographer Manual*, 7th ed., Hollywood, The ASC Press, 1993, p. 13.

[1020] Le *Manuel du Technicien du Film,* paru en 1973 ajoute encore à la confusion en clamant : « *Deux conceptions s'affrontent en ce domaine ; la France et l'Allemagne définissent un format 1,65x1 à partir duquel la norme française prévoit la possibilité de réaliser en projection les formats 1,75x1 et 1,85x1 par amputation dans le pied de l'image ; l'Angleterre et les Etats Unis ne définissent, par contre, que le format 1,75x1* [sic] » *in* Henriette Dujarric (éd.), *op. cit.*, pp. 142-143.

[1021] *Cf.* George Shutz, "Why New Aspect Ratios ?" *in* Martin Quigley Jr. (ed.), *New Screen Techniques*, *op. cit.*, pp. 204-208 : recommandations de Paramount : écran incurvé de rapport 1.65:1 représentant une réduction en hauteur de 20 % (10 % en haut, 10 % en bas) du format standard 1,37:1.

[1022] *Cf.* William Goetz, "There is no Substitute for Creative Talent" *in* Martin Quigley Jr. (ed.), *New Screen Techniques*, *op. cit.*, pp. 200-203 ; autres sources : « Ecran large. Cinéma panoramique », *FF*, n° 468, 26 juin 1953, pp. 42-43 ; Jean-Paul Morhange, « Une Année de techniques nouvelles », *FF*, nos 474-475, 21 août 1953, pp. 55-56.

ECRAN
CINÉMA PA

LA BATAILLE DES PROPORTIONS

DE HAUT EN BAS

1. — Une scène du film Universal THUNDER BAY, projeté suivant les proportions standard normales de 1,33 : 1 sur le nouvel écran large de cette compagnie.

2. — La même scène projetée sur cet écran large dans les proportions 1,85 : 1 avec un objectif à grand angle.

3. — Scène spéciale tournée à titre d'essai par Universal avec un objectif à grand angle et projetée sur toute la surface de l'écran large dans les proportions 2 : 1.

4. — Composition de Hal Pereira, directeur artistique des studios Paramount d'Hollywood, montrant la projection large de proportions 1,66 : 1 adoptée par cette société.

Dans le monde entier, les Exploitants expriment une certaine inquiétude au sujet de la diversité des formats de projection sur écran large.

Les documents photographiques, les graphiques et les schémas que nous reproduisons dans ces deux pages illustrent bien ce qu'on appelle aux U.S.A. « La Bataille des Proportions » (« Battle of Aspect Ratios »).

Le conseiller technique de l'Association des Exploitants Britanniques, M. Leslie Knopp, de retour d'Amérique, donne la classification suivante des écrans :

● GRAND ECRAN : proportions allant du format standard (1,33 : 1) jusqu'à 1,66 : 1. L'effet est obtenu en coupant de 10 0/0 environ le haut et le bas du cadre normal de l'image 1,33 : 1.

● ECRAN LARGE : proportions atteignant 2,1 : 1, le film étant tourné et projeté avec des objectifs à grand angle.

● ECRAN PANORAMIQUE : proportions dépassant 2,1 : 1, obtenues par l'emploi des objectifs anamorphoseurs (« Hypergonar » ou « Anamorphot »).

A l'heure actuelle, la S.M.P.T.E. vient de demander à toutes les salles des U.S.A. un certain nombre de renseignements techniques pour préparer l'établissement d'une standardisation des écrans.

ÉCRAN PANORAMIQUE AU PLAZA DE TOULOUSE

L'Avenir est à l'Ecran Large. METRO GOLDWYN MAYER a confié à WESTREX l'installation d'un écran panoramique M.G.M. dans chacune de ses salles du monde entier. Un de ces écrans sera prochainement au PLAZA de TOULOUSE (1.700 places) ; il permettra de passer les films réalisés selon le procédé PANORAMIQUE M.G.M., les films type 3-D tous formats et les films en format standard.

Cet écran et son support sont prévus pour recevoir les trois groupes de hauts-parleurs du son STEROPHONIQUE, car ce dernier élément va devenir rapidement le complément naturel de l'écran large.

La projection sur cet écran est obtenue par un objectif permettant de couvrir une surface plus étendue.

Il est certain que les exploitants suivront l'exemple du PLAZA car l'Ecran Large est la solution de l'Avenir.

Figure 1.96. : proportions comparatives des écrans larges prévus dans les salles américaines à l'été 1953

Source : *Le Film français*, n° 468, 26 juin 1953, p. 2

3.1.3 NEGATIF ET PRISE DE VUES : STANDARDISATION DU 1,65:1

La pratique des projectionnistes a d'abord consisté à obtenir, sans modification notable du matériel, des formats panoramiques **à partir de films 35 mm au rapport standard 1,37:1 par amputation ou « *cropping* »** : dans ce cas, l'image n'est pas modifiée (elle ne présente pas de caches en haut et en bas) et comporte les dimensions suivantes : 22 x 16 mm (largeur x hauteur) ; ces dimensions correspondent à une surface du négatif de 352 mm^2 (Pierre Brard[1023]).

Suite à la pratique de l'amputation, on a en effet assisté à une standardisation progressive du film 35 mm pour les formats panoramiques qui a consisté à officialiser une pratique en instituant, par une norme ISO, trois séries de dimensions de la surface impressionnée sur le film 35 mm : plus le format est allongé ou rectangulaire, plus la surface impressionnée de l'image sur le film diminue en hauteur, la largeur restant constante. On obtient les dimensions suivantes du **format d'impression** par l'emploi de **caches** (h. x l.)[1024] :

- pour le **1,65:1** : **22 x 13,25** mm, selon la norme française NF S 25-007 de mars 1958[1025] ; la surface du négatif est réduite à 290,4 mm^2 (pour Pierre Brard), c'est à dire une **perte de 17 %** par rapport au 1,37:1
- pour le **1,75:1** : **22 x 12,50** mm ; mais d'autres sources donnent comme dimensions de la surface d'impression : 22 x 13,25 mm (Gérard Duquesne[1026], P. Brard), autrement dit celles du format 1,65:1, car la surface impressionnée est en réalité cadrée dans ce dernier format ; la différence de rapport se fera à la projection
- pour le **1,85:1** : on aura la même alternance des cotes : **22 x 11,85** mm[1027] ; surface de 261,62 mm^2([1028]) et : 22 x 13,25 mm (Duquesne, Brard, Granger).

On le voit, cette hésitation des cotes pour les rapports 1,75:1 et 1,85:1 trahit bien le fait qu'il s'agit d'une **technique réalisée plus à la projection qu'à la prise de vues** : très souvent, le format enregistré est simplement cadré en 1,65:1, comme le recommande la CST[1029]. Cette pratique, qui vise à enregistrer une image plus haute que celle qui sera réellement projetée, deviendra le principe même du procédé **Super 35** mais qu'il appliquera au rapport 1,33:1 (*cf.* 3.2.3, *infra*). On risque alors de provoquer

---

[1023] *Technologie des caméras, op. cit.*, 1969, tabl. A : « Formats de films-Formats d'images », hors-texte.
[1024] La variation des cotes selon les sources, si elle ne provient pas d'une erreur des auteurs, s'explique par la tolérance généralement admise par la norme (+/- 0,05 mm).
[1025] Ou 22 x 13,5 mm pour Pierre Marie Granger *I sur O. L'Optique dans l'audiovisuel. Cinéma-Photo-Vidéo*, Paris, Editions VM, 1990, p. 112.
[1026] *Technologie de l'opérateur projectionniste, op. cit.*, p. 55 ; l'auteur ne distingue pas les cotes des fenêtres d'impression des 3 formats panoramiques.
[1027] Ou 22 x 11,90 mm pour un document CST cité par Gérard Duquesne, *op. cit.*, p. 78.
[1028] *In Les Techniques audiovisuelles Vidéo et Film, op. cit.*, p. 72.
[1029] Alla, Letheuil, Antoine, Matras & Vivié (Comité technique des formats de la CST), « Cadrage des images larges sur films 35 mm », *TF*, n° 15 juin-15 juil. 1959, p. 5, reproduit en Fig. 1.97., vol. 2.

une confusion, pour le projectionniste, sur le format réel de diffusion, si la copie d'exploitation ne contient pas de caches physiquement inscrits (« *hard mattes* ») : sans indications extérieures, le projectionniste ne saura pas quel format respecter[1030] :

- dans le cas d'une copie panoramique masquée en 1,65:1, le format de diffusion est-il 1,65:1, 1,75:1 ou 1,85:1 ?
- dans le cas d'une copie « *full frame* » (« plein cadre ») au rapport 1,33:1 (dénommée **Super 35** dans les années 1980[1031]), le format de diffusion est-il 1,37:1 ou 1,85:1 ?

Cette hésitation entre les différents formats panoramiques témoigne du désordre qui a accompagné leur apparition entre la fin de 1952 et 1958 ; ce n'est qu'à cette date, lors du **Congrès international de l'ISO à Harrogate** en Grande-Bretagne, que l'on instituera le **format 1,65:1 comme nouveau standard remplaçant le 1,37:1** ; on admet généralement certains allongements à ce format (le 1,75:1 et le 1,85:1), mais en aucun cas cette dernière valeur (1,85:1) ne doit être dépassée : elle est d'ailleurs considérée comme une « *limite non recommandable* »[1032], car la qualité de l'image devient discutable (*cf. infra*)[1033]. Mais dans la pratique, les cinéastes de la fin des années 1950, continuent de tourner quelques films au rapport 1,37:1 (et en noir et blanc), en particulier les jeunes réalisateurs de la Nouvelle Vague : *Le Beau Serge* (1958) et *Les Cousins* (1959) de Claude Chabrol, *A bout de souffle* (1959) de Jean-Luc Godard ou encore *Hiroshima mon amour* (1959) d'Alain Resnais.

Modifications réduites des caméras

Historiquement, les premiers films projetés au format panoramique étaient tournés pour le format standard 1,37:1. C'est à partir du moment où l'on a consciemment voulu tourner des films pour l'écran panoramique qu'il est devenu nécessaire de prévoir le rapport final dès la prise de vues. A cette fin, un article du *Film français* de juin 1953 indique qu'on eu recours à des objectifs de prise de vues à plus court foyer que la normale, afin de tenir compte du format projeté, plus large que haut[1034].

[1030] *Cf.* Jean-Pierre Frouard, « Le Bon Format S.V.P. Messieurs », *FF*, n° 1767, 27 avr. 1979.

[1031] Ce « procédé » dérive d'une pratique américaine antérieure, comme en témoigne Jean-Claude Maillet, visant à résoudre maladroitement le problème de l'écran panoramique et de son passage sur l'écran carré de la télévision en superposant les deux cadres dans le viseur (*in* « Les Formats. Des rapports image, qu'en est-il en 1973 ? », *TF*, n° 208, 15 oct.-15 nov. 1973, p. 41).

[1032] Claude Soulé, « L'Evolution des techniques cinématographiques dans le monde (1952-1965) », *TC*, n° 268, nov. 1965, pp. 36, 39 ; *cf.* aussi Jean-Pierre Frouard, « Copies non conformes ou La Sortie est à droite de l'écran », *Ecran 76*, *art. cit.*, pp. 27-40.

[1033] Nous remarquerons que la **CST** défend le rapport panoramique le moins allongé (1,65:1), alors que, 3-4 ans plus tôt, dans sa recherche de normalisation des copies magoptic, elle favorisait le rapport 1,85:1 (obtenu par lègère anamorphose, *cf. supra*, 1.2.1 & 1.3.2) : il ne faut pas y voir une contradiction ou un revirement, mais plutôt une exigence technique qui vise à privilégier, dans chaque cas, la plus grande surface d'impression du négatif, gage d'une qualité d'image suffisante.

[1034] *FF*, n° 468, 26 juin 1953, p. 36. Ceci est confirmé par un article de Paul Raibaud qui indique que des objectifs à court foyer donnant une bonne définition doivent être utilisés à la prise de vues comme à la projection, en corrélation avec des pellicules à grain très fin qui puissent supporter le grandissement de la projection (« Promoteurs et Réalisateurs du spectacle cinématographique sur écran large », *TC*, n° 160, déc. 1955, p. 400).

Puis on a plus simplement utilisé la méthode des caches, dès la prise de vue, qui consiste à modifier la surface utile ou impressionnée de l'image. Certaines caméras (de type *Arriflex*) réalisent cette adaptation en changeant automatiquement la fenêtre d'impression, d'autres (de type *Caméflex*) en intercalant un cache dans la caméra afin de donner à l'image le format choisi. Parallèlement, il convient de changer le dépoli sur lequel sont tracés les repères de cadre[1035].

A cet effet, Walter Beyer, Ingénieur en chef de Universal-International en 1960[1036], remarque que, dans le cas des formats panoramiques, les dimensions de l'ouverture réelle de la fenêtre de la caméra deviennent moins importantes pour l'opérateur que la composition de l'image induite par les formats de projection, généralement imposés par la production.

Selon l'*American Cinematographer Manual*[1037], les dimensions de la fenêtre de projection (*cf. infra*) correspondent également aux **repères du format sur le viseur** de la caméra, ce qui permet à l'opérateur de contrôler son cadre en fonction de l'image finale projetée.

De nos jours, ces formats ne sont plus considérés comme créant un effet « panoramique » : ils sont également dénommés « standards » ou « plats » (« *flat* »), par opposition au procédé anamorphique. C'est bien ce rapport 1,65:1 qui est considéré en France comme le nouveau « standard panoramique », dans la mesure où il est un compromis permettant le passage à la télévision et qu'il devient en outre un format étalon pour d'autres procédés, comme le **Super 16** (1969) et le 35 mm **Supersplit** d'Edmond Richard (1973)[1038]. Néanmoins, à l'image du marché américain, le 1,85:1 tend à éclipser actuellement en France le 1,65:1.

Par ailleurs, comme c'est le cas déjà pour l'ancien standard 1,37:1, les dimensions des cotes varient selon les étapes de la fabrication du film, afin d'éviter des imprécisions ou des délimitations fluctuantes du cadre. Ainsi, le cadre le plus large est-il réservé à la fenêtre de la tireuse optique du laboratoire (dimensions supérieures au format d'impression indiqué *supra*) ; puis les dimensions de la fenêtre d'impression de la caméra sont supérieures à celles de la fenêtre du projecteur. Le champ projeté réduit encore quand on veut inscrire du texte sur le film (cadre pour le titrage) ou que l'on diffuse le film à la télévision (cadrage télévision du télécinéma)[1039].

[1035] Arthur Cloquet, *op. cit.*, pp. 81-82.
[1036] "Wide Screen Systems" *in* Joseph V. Mascelli (ed.), *American Cinematographer Manual*, *op. cit.*, 1st ed., 1960, p. 44.
[1037] Rod Ryan (ed.), *op. cit.*, 7th ed., 1993, p. 2.
[1038] Tous deux cadrés en 1,65:1. Le Supersplit est un procédé 2 Perforations au format 1,65:1 : il sera brièvement traité *infra* avec les autres procédés 2/3 Perforations *cf.* Jean-Claude Maillet, « Les Formats. Des rapports image, qu'en est-il en 1973 ? », *TF*, n° 208, 15 oct.-15 nov. 1973, pp. 39-41.
[1039] *Cf.* schémas *in* G. Duquesne, *op. cit.*, pp. 10 & 78 (*cf.* Fig. 1.98., vol. 2) ; Philippe Agostini, président de l'Association Française des Cadreurs Professionnels (AFCP), estime que le **télécinéma rogne le format cinématographique de 9,5 % en largeur** (« Les Cadres en fil de fer », *TF*, n° 464, 15 fév.-15 mars 1997, p. 18).

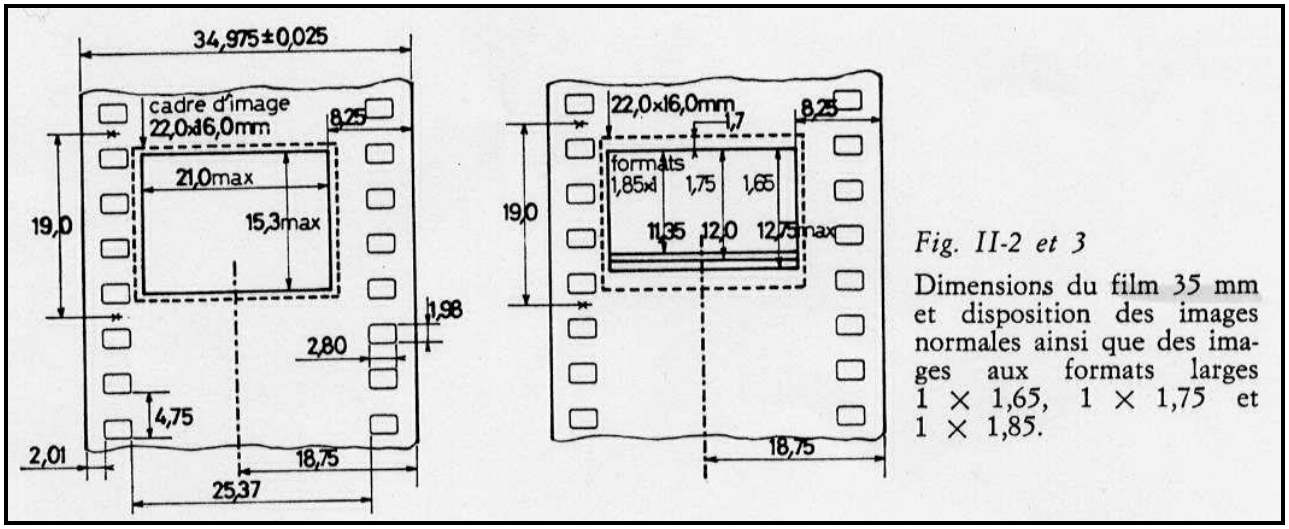
3.1.4 PROJECTION : UNE INSTALLATION PEU ONÉREUSE MAIS DE QUALITÉ DISCUTABLE

C'est à la projection que se réalise avant tout le format panoramique, qui marque ainsi son origine « artisanale », dérivant de la volonté des exploitants d'adapter à peu de frais leurs salles à la projection au format large.

Dans tous les cas, le projectionniste doit procéder à diverses adaptations de son matériel aux exigences des rapports panoramiques.

Il doit tout d'abord réduire la **fenêtre de projection** à l'aide d'un cadre-cache taillé aux dimensions suivantes, à savoir selon les sources, (hauteur x largeur, *cf.* Fig. 1.99.a, ci-dessous) :

- pour le **1,65:1** : **21 x 12,75** mm[1040] ; surface du positif : 268 mm^2
- pour le **1,75:1** : **21 x 12** mm ; 264 mm^2
- pour le **1,85:1** : **21 x 11,35** mm ; 238 mm^2
- par comparaison, pour le **1,37:1** : 21 x 15,3 mm ; 321 mm^2.



Figures 1.99.a : comparaison des cotes du film standard 1,37:1 et des formats panoramiques
Source : Jean Vivié, *Projection des images animées…*, vol. 2, 1968

Le passage d'un format à l'autre s'effectue, sur le projecteur, par la manipulation d'un jeu de plaquettes portant les différentes fenêtres dimensionnées ; certains systèmes permettent le changement de fenêtre de projection soit par translation ou par retournement de la plaquette, soit par manœuvre mécanique des côtés de la fenêtre (*cf.* Fig. 1.99.b, page suivante). Mais il faut être conscient que cette pratique a été rendue nécessaire par le manque de standardisation autour d'un rapport unique pour les formats panoramiques, qui s'ajoute à la diffusion du format anamorphosé, voire du film large 70 mm.

[1040] Sources : norme française NF S 25-007 de mars 1958 et norme ISO 2907-R 358, J. Vivié, *op. cit.*, 1968, P. M. Granger, *op. cit.*

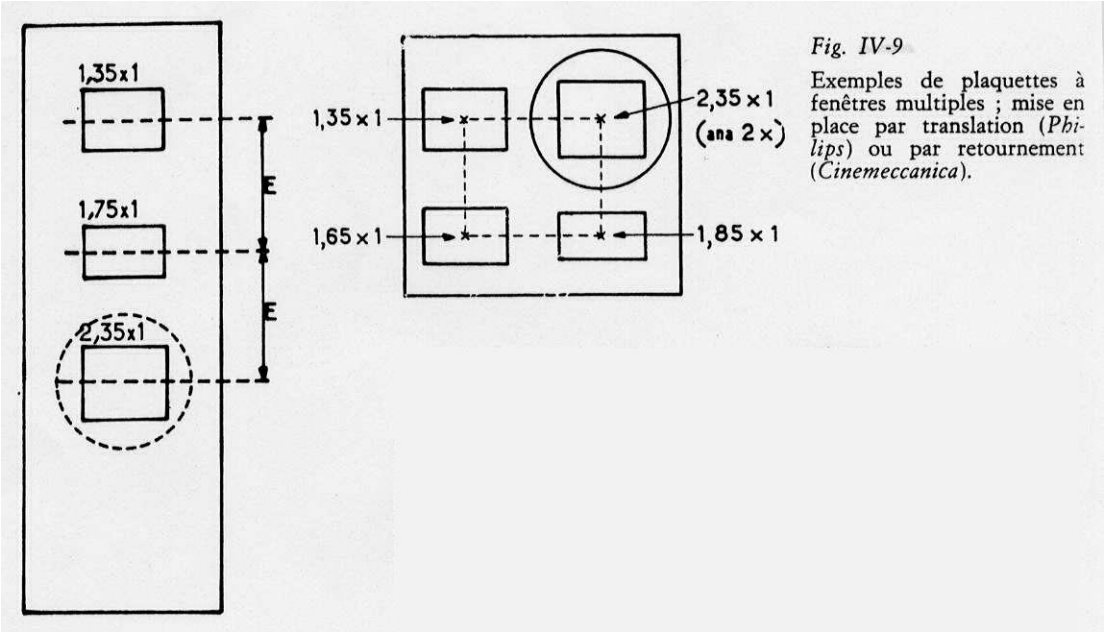


Fig. IV-9
Exemples de plaquettes à fenêtres multiples ; mise en place par translation (*Philips*) ou par retournement (*Cinemeccanica*).

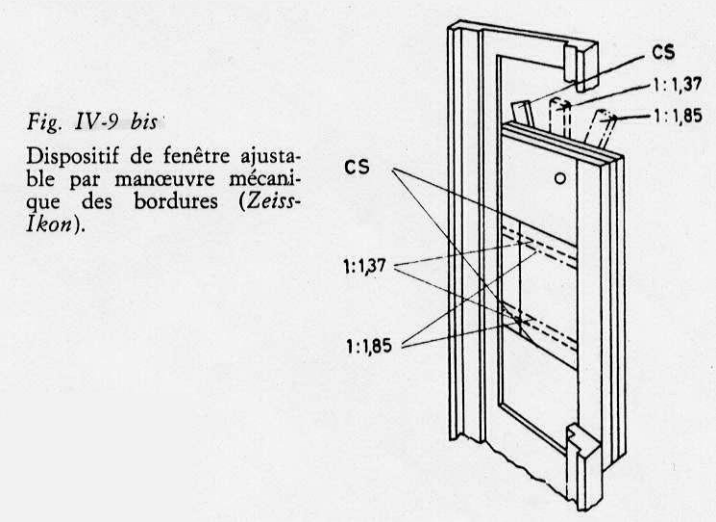


Fig. IV-9 bis
Dispositif de fenêtre ajustable par manœuvre mécanique des bordures (*Zeiss-Ikon*).

Figures 1.99.b : dispositifs de changement de caches pour différents formats de projection
Source : Jean Vivié, *Projection des images animées…*, vol. 2, 1968

A leurs débuts, néanmoins, **les formats panoramiques n'étaient prévus que pour être installés dans une seule salle, pour un écran unique**. Mais même dans ce dernier cas, on devait tenir compte du changement de format entre les actualités ou le film d'avant-programme (un dessin animé, par exemple) tournés en 1,37:1 et le « grand film » projeté au format panoramique.

La projection des formats panoramiques a exigé également la **modification du cache de la fenêtre de projection**, taillé aux dimensions spécifiques requises par la salle et par la position de la cabine de projection. Pour cela, à l'aide de la projection d'une mire de réglage, on lime par petits coups les côtés du cache jusqu'à apercevoir les repères du format désiré sur le film-test[1041]. Les caches panoramiques ont progressivement éclipsé le cache de l'ancien standard 1,37:1 qui a disparu des cabines de projection, sauf dans les salles de répertoire.

[1041] Celui de la CST par exemple, *in* Gérard Duquesne, *op. cit.*, p. 49.

Convertir la cabine aux formats panoramiques a en outre nécessité d'amplifier optiquement la projection par l'utilisation d'un **objectif de projection de focale plus courte** (80 mm au lieu de 120 mm, par exemple), autrement dit un objectif grand angle ; cette opération a pour effet d'agrandir l'image afin de lui redonner sur l'écran sa hauteur habituelle tout en gagnant de l'espace en largeur. Dans la solution de la présentation à hauteur constante des films sur l'écran, telle qu'elle se pratique communément, il convient de changer d'objectif de projection pour chaque format panoramique.

Enfin, il a fallu augmenter la **puissance lumineuse des projecteurs** nécessitée, d'une part, par l'accroissement de la surface de l'image projetée et, d'autre part, contrairement au format 1,37:1, par le fait que le faisceau du projecteur n'utilise plus qu'une partie de la fenêtre de projection.

On estime en outre que la réduction en hauteur de la fenêtre du projecteur fait perdre près du tiers de la luminosité par rapport à la projection du film standard 1,37:1[1042].

Limites qualitatives des formats panoramiques

On peut noter à ce propos, un inconvénient majeur de la projection du format panoramique : une **définition moindre et plus granuleuse, due à l'agrandissement de l'image projetée parallèlement à la diminution de la surface d'impression réellement utilisée**. Ainsi, estime-t-on que la surface impressionnée sur le film diminue de près de 45 % dans le passage historique du standard muet de rapport 1,33:1 au format le plus panoramique, le 1,85:1[1043]. De même, Yves Agostini montre en quoi l'utilisation de formats réduits en hauteur oblige à avoir recours à des focales plus courtes qui entraînent des différences de rendu de l'image par rapport à une image obtenue avec une plus grande surface négative (standard 1,37:1 ou 35 mm anamorphique) : « *Quand on commence à rabioter la hauteur du format en voulant maintenir la même taille des objets dans cette nouvelle image, on doit réduire les focales pour faire plus large, ce qui permet à ces objets de « rentrer » à nouveau dans la hauteur de l'image.* […] *Vous voyez qu'il y aura une belle différence dans l'aspect de l'image (perspectives, profondeurs de champ, et surtout, réduction de la présence du champ filmé à cause des courtes focales.* »[1044].

Par ailleurs, dans le cas de formats panoramiques obtenus par amputation de l'image 1,37:1, l'utilisation d'un objectif de type grand angulaire ne donne pas un rendu perspectif correct pour des spectateurs placés assez loin de l'écran.

[1042] « A travers l'industrie. Projection et Panoramique », *TC*, n° 139, jan. 1954 ; « Projection et Panoramique », *FF*, n°s 500-501, hiver 1954.
[1043] 43.49 % exactement selon Yves Agostini (*art. cit.*, p. 19) ; *cf.* Guy-Louis Mier, « 35 mm et plus, si affinité… », *TF*, n° 482, 15 oct.-15 nov. 1998, p. 28.
[1044] Yves Agostini, *art. cit.*, p. 19 ; *cf.* A.-P. R., « L'Equilibre des nouvelles images », *CF, Technique et Matériel*, n° 1600, jan. 1955, pp. I-II.

Installation d'un écran aux dimensions panoramiques

Dimensions et modes de présentation

Le changement de l'écran est rendu obligatoire, que l'on choisisse une installation de l'écran suivant le mode de présentation à grandissement constant ou la solution de présentation à hauteur constante qui s'est généralisée.

Présentation à grandissement constant

Cette solution qui procède par grandissement constant basé sur la hauteur des images inscrites sur le film est, d'après Jean Vivié, « *la plus logique du point de vue optique* », mais elle se borne au seul format panoramique de rapport 1.75:1 et est plus adaptée aux grandes salles (largeur d'écran maximale de 20 m) projetant également aux rapports 2,35:1 (film 35 mm anamorphosé) et 2,20:1 (film large 70 mm). Dans cette présentation, les surfaces des écrans varient à la fois en largeur et en hauteur quand change le format : il convient alors de commander simultanément le déplacement des bordures latérales et supérieure (sous la forme de rideaux de scène ; *cf*. Fig. 1.41., *supra*).

Présentation à hauteur constante

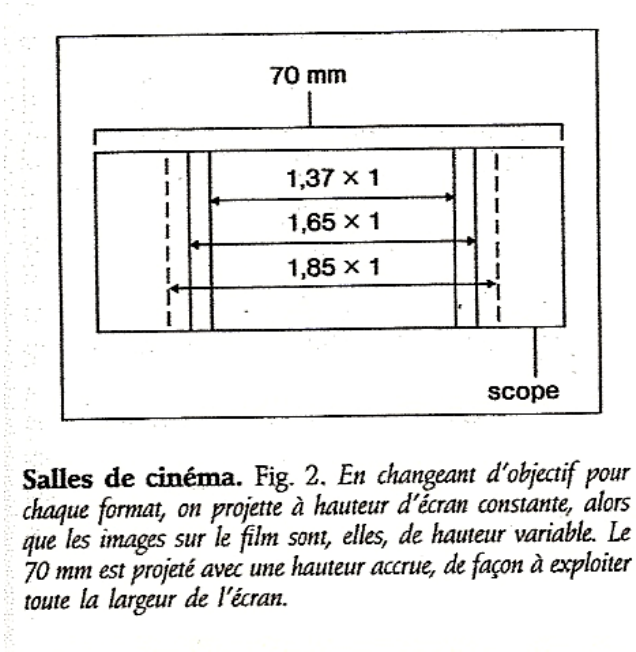
C'est la solution la plus économique et la plus rationnelle, pour Michel Baptiste[1045], qui s'est **généralisée progressivement en France sous l'appellation de norme française NF S 27001** (*cf*. Fig. 1.41., *supra* & Fig. 1.100., page suivante). En effet, le principe de l'écran à hauteur constante et à largeur variable (correspondant inversement à la fenêtre d'impression du film à largeur constante et hauteur variable) permet, d'une part, de limiter le déplacement des bordures de l'écran aux seuls rideaux de scène latéraux et respecte, d'autre part, la vision bornée en hauteur des spectateurs situés sous le balcon au fond de l'orchestre[1046].

Dans ce principe, la norme française définit la largeur optimale (L) de l'écran le plus large (c'est-à-dire le 35 mm anamorphosé de rapport 2,35:1) en fonction de la profondeur moyenne (D) de la salle par la formule : L = D/2. A partir de cet étalon, on obtient les dimensions d'écran suivantes en fonction de la profondeur de la salle :

- format **1,65:1** L = D/2,85
- format **1,75:1** non usité, car la norme est postérieure à son utilisation effective
- format **1,85:1** L = D/2,55
- par comparaison, format 1,37:1 L = D/3,5.

La hauteur constante pour tous les formats est de dimension D/4,7.

[1045] *In* entretien par l'auteur, Paris, 21 jan. 2005.
[1046] Bien qu'aujourd'hui, la construction des salles tende à remplacer la disposition théâtrale traditionnelle orchestre (+ corbeille) + balcon par un seul orchestre au dénivelé accru.



Salles de cinéma. Fig. 2. *En changeant d'objectif pour chaque format, on projette à hauteur d'écran constante, alors que les images sur le film sont, elles, de hauteur variable. Le 70 mm est projeté avec une hauteur accrue, de façon à exploiter toute la largeur de l'écran.*

Figure 1.100. : comparaison du mode de présentation des écrans à hauteur constante
Source : Jean-Pierre Frouard, article « Salles de cinéma », Jean-Loup Passek (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 1995, p. 1893

Constitution des écrans

A l'origine, les formats panoramiques réalisés par amputation réduisaient la brillance de projection au quart de sa valeur normale, du fait à la fois de la réduction de la surface impressionnée de l'image et de l'augmentation de la surface de l'écran.

L'élargissement de l'écran « transsonore » a obligé les installateurs à rechercher une meilleure uniformisation de la brillance des écrans traditionnels à enduit réfléchissant (qu'il soient perlés, aluminisés ou nacrés) ; d'où l'apparition des écrans gaufrés.

3.1.5 SITUATION DES SALLES EN FRANCE À L'AUTOMNE 1953 : UNE TIMIDE PERCÉE DES FORMATS PANORAMIQUES

En France, les premiers équipements de salles pour la projection des formats larges apparaissent en juillet 1953 et deviennent massifs à partir de la rentrée (septembre-octobre 1953). Contrairement aux Etats-Unis, peut-être parce que le décalage des sorties entre les Etats-Unis et la France autorise un délai d'observation supplémentaire sur le succès des sorties et des procédés techniques, **les exploitants français sortent d'abord prudemment les films en relief au format standard** dans une quinzaine de salles (dont 5 à Paris) d'**avril à juin 1953**[1047], alors qu'en **octobre** on compte (seulement pour Paris et sa

[1047] *FF* n° 462, 15 mai 1953 : il s'agit de 5 salles d'exclusivité : le Broadway, le New-York, le Paris, l'Olympia et l'Alhambra.

banlieue) une **vingtaine de salles équipées pour l'écran large**, généralement installé dans un seul format[1048] :

- 8 salles équipées pour la projection en 1,65:1 (dont une seule prévue également pour le relief)
- 5 salles équipées pour la projection en 1,75:1
- 3 grandes salles d'exclusivité équipées pour la projection au format anamorphique 2,55:1[1049]
- 1 salle équipée pour tous les formats (écran 10,8 x 8,1 m au rapport standard 1,37:1).

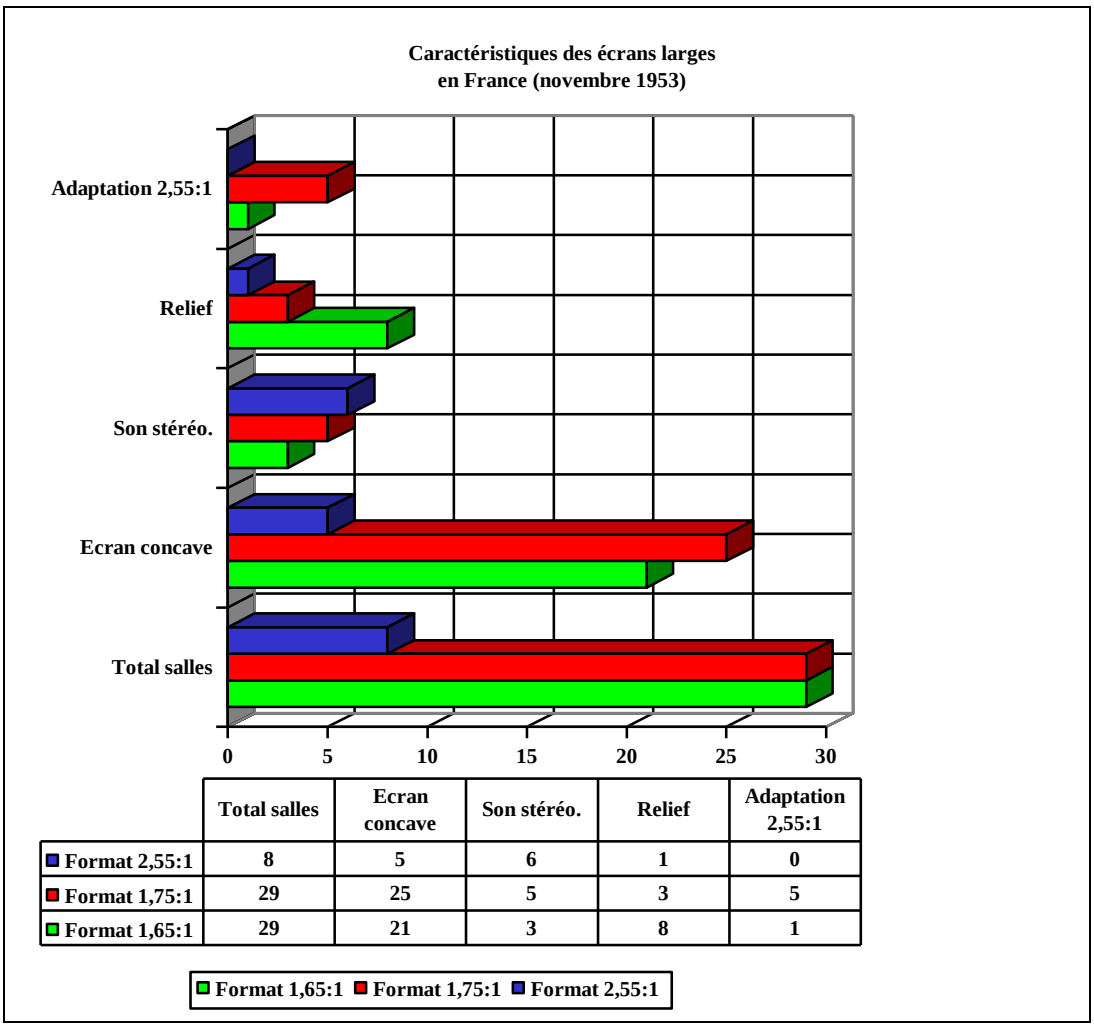
Puis un numéro spécial du *Film Français* de **novembre 1953**[1050] fait le point sur les installations nouvelles d'écrans pour le relief et l'écran large (panoramique + anamorphique). On comptait en France (Paris-banlieue + province + Afrique du nord) :

- 83 salles pour l'écran large (27 à Paris-banlieue [soit 32,5 %] ; 53 en province [64 %] ; 3 en Afrique du nord [4 %]) dont 17 également équipées pour le relief [20,5 %] et 15 pour le son stéréophonique [18 %]
- 67 salles pour le relief (17 à Paris-banlieue [25 %] ; 45 en province [67 %] ; 5 en Afrique du nord [7, 5 %]) dont 23 également équipées pour l'écran large [34 %].

Autrement dit, sur 150 salles nouvellement transformées, 66 le sont exclusivement pour l'écran large [44 %], 44 pour le relief [29, 5 %] et 40 peuvent projeter indifféremment écran large ou relief [26,5 %]. Les **83 salles équipées pour l'écran large** se répartissent ainsi suivant les formats (*cf.* Fig. 1.101., page suivante) :

- 29 salles pour le 1,65:1 dont 21 avec écran concave, 3 équipées du son stéréophonique et 1 prévue également pour la projection anamorphique (2,55:1)
- 29 salles pour le 1,75:1 dont 25 écrans concaves, 5 avec son stéréophonique et 5 prévues pour le scope
- 8 salles pour le format anamorphique (2,55:1) dont 5 écrans concaves, 6 avec son stéréophonique
- 2 salles pour le 2:1 (le Balzac à Paris et le Vox à Cannes) et 1 salle pour au rapport 2,2:1 (le Normandie à Saint-Nazaire)
- 1 salle pour le 1,8:1 (le Royal à Nice)
- 2 salles équipées pour tous les formats dont 1 écran concave avec son stéréophonique
- 13 salles pour lesquelles le format n'est pas précisé.

[1048] *Cf.* « De nombreuses salles parisiennes installent l'écran large », *FF*, n° 478, 11 sept. 1953, p. 9.
[1049] Les premières démonstrations du CinemaScope en Europe qui ont lieu à Paris, au Rex les 18, 19 et 20 juin 1953 sont considérées par *Le Film français* comme la première installation d'un écran large en France, alors qu'elle n'était que provisoire ; en effet, J. Hellmann, propriétaire du Rex, choisira d'installer un écran large au rapport 1,75:1 (11 x 6,3 m concave, avec son stéréophonique) dans sa salle à partir d'octobre 1953, avec la possibilité de projeter en CinemaScope 2,55:1.
[1050] *Cf.* également *FF*, n° 478, 11 sept. 1953, p. 9.



	Total salles	Ecran concave	Son stéréo.	Relief	Adaptation 2,55:1
Format 2,55:1	8	5	6	1	0
Format 1,75:1	29	25	5	3	5
Format 1,65:1	29	21	3	8	1

Figure 1.101. : caractéristiques des écrans larges (et panoramiques) en France, novembre 1953

Il apparaît ainsi clairement que, dès le début, en France, **la prédilection des exploitants va à l'écran panoramique fixe et concave (indifféremment au rapport 1,65:1 ou 1,75:1 mais jamais, à une exception près, au rapport 1,85:1)** : les 2/3 des nouvelles salles peuvent projeter sur écran large (contre un petit peu plus de la moitié pour le relief) ; **la projection anamorphique (2,55:1) demeure encore à l'état expérimental**, car il faut attendre la projection en France de *The Robe /La Tunique* en **CinemaScope** à partir de décembre 1953 pour voir le développement massif de ce format. D'autre part, en ce qui concerne les caractéristiques des installations, le **son stéréophonique** est plutôt installé avec l'écran 2,55:1 (CinemaScope) et 1,75:1 (films MGM) et la **projection en relief** est plutôt assimilée à l'écran de rapport 1,65:1. Quant à la compatibilité des écrans panoramiques avec la projection anamorphique (qui deviendra plus tard la norme), elle est surtout prévue pour les écrans 1,75:1 : peut-être faut-il voir là encore un signe de la politique de la MGM qui s'est ralliée au format CinemaScope exploité par la Fox dès avril 1953[1051].

[1051] *Cf. FF*, n° 459, 24 avr. 1953, p. 14.

Il n'est en outre pas étonnant de remarquer que **le développement des écrans larges concerne avant tout les salles de prestige** : sur 26 salles parisiennes nouvellement transformées, 16 sont des salles de 1ères exclusivités, 3 des salles d'avant-premières et 5 seulement des salles de quartier.

Dans ce climat de ferveur générale, même les architectes des salles en viennent à prédire que « *Par suite de l'emploi des écrans panoramiques, l'avenir est aux salles larges et courtes. Il s'agit de donner une ambiance en accord avec la projection* [...] *Avec une salle tout en longueur où l'oeil se perd, l'ambiance est rompue*. »[1052]. **On voit ainsi s'esquisser l'architecture moderne des salles se libérant des contraintes théâtrales pour se consacrer purement au spectacle cinématographique** (plan en largeur, projection à l'horizontale, disparition progressive de la scène et du balcon). Par ailleurs, on perçoit aisément que toutes ces transformations se font dans le plus joyeux **désordre**. A la suite des américains, les professionnels français réclament au plus vite une standardisation des formats. Dans un article du *Film français* de septembre 1956, intitulé « L'Evolution actuelle du format cinématographique », l'inventeur et constructeur **André Debrie** prêche pour une normalisation rapide des « Techniques nouvelles », aussi bien pour la prise de vue que pour le tirage des copies ou leur projection, en prenant en compte non seulement le point de vue technique, mais également l'aspect économique. En ce qui concerne les salles, il souhaite qu'on s'oriente naturellement vers une adaptation des écrans à la taille des salles, mais suggère également l'adoption de plusieurs formats de projection : « *Sans se limiter strictement à un procédé on peut, tout au moins pour l'utilisation dans des salles d'importance diverse,* ***adopter une ou deux variantes bien précises****, adaptées justement aux différences de la grandeur des salles*. »[1053]. On voit ainsi clairement se dessiner la solution de la projection à format variable qui est courante aujourd'hui.

Même si elle est significative, l'adoption des écrans larges (panoramiques + anamorphiques) est encore bien faible en 1953, puisqu'elle ne représente qu'approximativement 3 % du parc total de salles en France (environ 5300 pour 1953). On peut dire, cependant, que la transformation progressive des écrans et des salles est en marche et va conduire à la situation actuelle pour laquelle :

- les formats panoramiques 1,65:1 1,75:1 1,85:1 sont devenus les nouveaux standards remplaçant le 1,37:1 : la révolution de l'écran large a donc favorisé à la fois l'expansion de l'écran cinématographique en surface (agrandissement) et en largeur (format rectangulaire)
- les salles sont « universelles », équipées pour la quasi-totalité des formats, puisque la norme fixe la largeur de l'écran à partir du format le plus large (l'anamorphique de rapport 2,35:1) ; il s'ensuit que les formats panoramiques sont généralement projetés, à hauteur constante, à l'intérieur de cette largeur-étalon. Les salles de cinéma perdent l'aspect théâtral de leur architecture intérieure au profit d'une fonctionnalité accrue : la projection à formats multiples.

[1052] Propos des architectes A. Gorska et P. de Montaut *in FF*, nos 556-557, hiver 1955, p. 95.
[1053] *In FF*, n° 641, 21 sept. 1956, pp. 4-5 (nous soulignons).

3.1.6 FORTUNE ET RENOUVELLEMENT DES FORMATS PANORAMIQUES

Depuis leur apparition en 1952-1953, les formats panoramiques n'ont cessé de générer des critiques, de la part des professionnels : critiques qualitatives de la part de directeurs de la photographie, critiques pragmatiques de la part des exploitants et des producteurs. Ainsi, a-t-on tenté diversement d'apporter des solutions au problème :

- soit en privilégiant un format sur les autres, c'est le cas en France du 1.65:1 adopté pour le **Super 16** (gonflé en 35 mm) et pour l'anecdotique **Supersplit** d'Edmond Richard (1973) ; c'est aussi le cas du 1,85:1, adopté comme unique format plat de diffusion en salles aux Etats-Unis et comme cadre possible du **Super 35**[1054]
- soit en proposant de nouveaux formats, comme le **35 mm 3 Perforations** du constructeur Aaton (rapport d'impression 1,77:1[1055]), l'**Univisium** de Vittorio Storaro (35 mm 3 Perforations au rapport 2:1) qui n'ont pour le moment pas remporté l'unanimité. Parallèlement, le rapport **1,77:1** adopté pour la télévision 16/9ème, prélude au format de la future Télévision Haute Définition, permet peut-être d'entrevoir la perspective d'une compatibilité des formats de diffusion cinéma et télévision (vidéo).
- soit en revenant au rapport historique 1,33:1 avec l'ouverture muette dite « *full frame* » du **Super 35** (rapport impressionné 1,33:1) qui permet des adaptations aux différents formats de diffusion : 1,33:1 ou 1,77:1 pour la télévision, 1,85:1 ou 2,35:1 pour les salles.

Le **Super 35**, qui semble la solution idéale au casse-tête de la multiplicité des formats de diffusion, masque des difficultés liées aux compromis de cadrage auxquels oblige la multidiffusion.

Finalement, on pourrait bien assister à l'émergence d'un **nouveau format panoramique, le 1,77:1** étendu au cinéma, à cause de sa généralisation en vidéo et du passage de la prise de vues cinéma à la technologie numérique qui en vient à confondre les deux médias.

Projet de révision de la normalisation internationale (2000)

Du reste, les récentes évolutions qui touchent les formats panoramiques concernent un **projet de révision de la normalisation internationale, dénommé ISO CD2907**, qui vise justement à rapprocher les normes cinéma des normes vidéo, afin de permettre une meilleure interface et fusion des deux domaines, vraisemblablement pour des raisons économiques de rationalisation des moyens de diffusion. Ce projet de norme, présenté et défendu par la CST en **octobre 2000**, révise la largeur maximale des

[1054] C'est également le rapport final adopté par le constructeur des objectifs Hawk, Vantage Film, pour sa récente technique anamorphique dénommée « **scope 1.85** » (*cf.* 2.4.5, *supra*).
[1055] A noter qu'actuellement le 35 mm 3 Perforations permet également des cadrages aux rapports 1,85:1 et 2,40:1 (*cf.* François Reumont, *op. cit.*, p. 30).

formats panoramiques qui doit être réduite, à la projection, sur le modèle de la norme américaine ANSI[1056]. On aurait les **nouvelles dimensions** suivantes des **fenêtres de projection** :

- pour le format **1,65:1**, 20,96 x 12,62 mm
- pour le format **1,85:1**, 20,96 x 11,33 mm
- par comparaison, on a pour le format **1,37:1**, 20,96 x 15,29 mm.

Cette différence, correspondant à une amputation latérale inférieure à 0,50 % ne devrait pas avoir d'incidence en projection, selon Michel Baptiste. Les dimensions de la fenêtre de prise de vues pour chaque format panoramique restent en revanche inchangées. Mais la norme prévoit l'apparition d'un **nouveau format de rapport 1,77:1 ou 16/9**, réservé à la diffusion des films uniquement à la télévision (ou en vidéo) ; autrement dit, ce format ne doit pas concerner une projection en salles, mais seulement le transfert en télécinéma. Les dimensions du format 16/9 sont les suivantes :

- rapport **1,77:1**, 20,96 x 11,78 mm.

Par ailleurs, le projet de norme rend compte de l'apparition relativement récente de nouveaux formats de prise de vues (qui vont être étudiés *infra*) :

- **Super 35 mm 4 Perforations** au format « *full frame* » : 24,92 x 18,67 mm. Le projet de norme étend la largeur par rapport à la réglementation précédente (24,65 mm), mais ne mentionne toujours pas de cotes pour le recadrage au rapport 1,85:1
- **Super 35 mm 3 Perforations** qui est normalisé pour la première fois au rapport 16/9 : 24,92 x 13,87 mm (rapport 1,77:1).

Il est à noter que les formats panoramiques obtenus par ces dernières techniques sont dits « muets » ou « full [frame] », dans la mesure où l'image empiète sur l'espace traditionnellement prévu pour la piste sonore et qu'elle est centrée par rapport aux deux rangées de perforations, à la différence des formats panoramiques standard.

D'autre part, ces formats au rapport panoramique maximal de 1,85:1 ne sont plus considérés aujourd'hui comme une forme d'écran large.

Les caractéristiques données *supra* sont en définitive celles des nouveaux formats standard de prise de vues et de projection sur film 35 mm qui naissent à partir de 1952 et vont éclipser le standard 1,37:1 qui était resté inchangé depuis son adoption par la Motion Picture Academy de Los Angeles en 1932.

On remarquera ainsi que c'est l'émergence des procédés pour écran large (panoramiques et anamorphiques) qui renouvelle les dimensions de l'image projetée du film standard 35 mm. La bataille

[1056] Cette réduction à 20,96 mm (au lieu de 21 mm) permet, par le jeu des tolérances, une largeur maximale de 21,01 mm (au lieu de 21,11 mm actuellement) *in* Michel Baptiste, « Une Normalisation mondiale des dimensions d'enregistrement et de restitution des images sur film 35 mm », *Dossier technique de la CST, op. cit.*

des proportions qui s'est jouée à l'époque n'a finalement pas pu enrayer la multiplicité des formats et a institué quatre nouveaux standard pour le 35 mm : trois formats panoramiques et le format anamorphique (ou scope 2,35:1).

3.2 LES PROCEDES 35 MM À ANAMORPHOSE DE PROJECTION

Nous regrouperons sous cette dénomination des procédés hybrides qui utilisent, à la prise de vues, la technique des formats panoramiques vue *supra* mais en en allongeant le rapport et en recourant à l'anamorphose à la projection, afin d'atteindre un **rapport d'image projetée égal ou supérieur à 2:1**. Ils relèvent plus d'une ingéniosité pragmatique que d'une invention qui bouleverse les habitudes et le dispositif technique existant. Ils apparaissent après l'avènement du procédé CinemaScope et visent à répondre à la fois à :

- une meilleure compatibilité des formats et procédés de projection (multiplicité des rapports des images projetées, variation du taux d'anamorphose, incompatibilité entre la diffusion en salles et le télécinéma)
- une solution aux limitations imposées, à ses débuts, par la prise de vues anamorphique (distorsion, faible profondeur de champ, problèmes de mise au point, déformation des gros plans).

On dénombre historiquement en France les systèmes suivants, utilisés avec des fortunes diverses pour la production nationale :

- le ***Super*scope** (1954) et le ***Super*scope 235** (1956) ne sont pas utilisés dans la production française[1057]
- le procédé **2 Perforations** ou 2P, dit **Techniscope** (1960), largement utilisé en France de 1964 à 1977
- le procédé dit **Super 35 mm** (4 Perforations au rapport 2,35:1), initié en France (1980) et largement utilisé, comme concurrent de l'anamorphique, à partir de 1995
- les procédés **Super 35 3 Perforations** (ou « 3P ») au rapport 2,35:1 (utilisé sur 2 longs métrages français en 1999 et 2000) et l'**Univisium** (3 Perforations au rapport 2:1, 1997).

Le point commun de ces systèmes est qu'ils mettent tous l'accent sur l'étape intermédiaire du laboratoire où se réalise l'anamorphose.

[1057] A l'exception douteuse d'un film tardif, *cf. infra*.

3.2.1 PROCEDE 35 MM 4 PERFORATIONS À ANAMORPHOSE DE PROJECTION *SUPER*SCOPE (1954-1958, USA) ET *SUPER*SCOPE 235 (1956-1976, USA) : UNE RÉFÉRENCE HISTORIQUE

Si nous traitons ici ce procédé, ce n'est certainement pas parce qu'il est représentatif de la production française (comme l'anamorphique ou le **Techniscope**), mais plutôt parce qu'il fait appel à une technique conservée jusqu'à aujourd'hui sous la forme du **Super 35 mm** qui constitue la véritable alternative à l'anamorphique de nos jours, voire son plus sérieux concurrent. En effet, notre recherche n'indique qu'**un seul titre qui aurait utilisé cette technique en France : *Coplan FX 18 casse tout* de Riccardo Freda** (D.P. Henri Persin), sorti en France le 6 octobre 1965 ; encore s'agit-il d'une coproduction avec l'Italie dont la date tardive incite à penser que le film aurait plutôt utilisé la version améliorée du *Super*scope 235 au rapport 2,35:1, à moins que le rapport adopté soit simplement panoramique (comme le suggèrent d'autres sources) : seul un contrôle du négatif caméra et des copies d'exploitation pourrait résoudre cette incertitude. Il fort probable que la mention (tardive) de ce format soit purement commerciale.

Une conception économique reposant sur le principe des formats panoramiques

C'est en 1954, dans l'effervescence pour l'écran large que le milliardaire **Howard Hughes**, propriétaire du studio américain RKO Pictures, demande à **Joseph et Irving Tushinsky** de concevoir un procédé d'écran large original obéissant à deux impératifs : éviter de payer une licence à la 20th Century-Fox, propriétaire du CinemaScope sur le territoire américain et viser la compatibilité des formats de projection, afin d'emporter l'adhésion des exploitants[1058].

Le procédé est la propriété de la société **Superscope, Incorporated** située à Hollywood. Elle deviendra plus tard une société purement commerciale distribuant, pendant un temps aux Etats-Unis, les produits électroniques Sony[1059]. L'objectif *Super*scope est distribué en France dès octobre 1954 par RKO Radio Films[1060] et une démonstration à destination des professionnels est organisée dans la grande salle du Rex, à Paris, le 19 octobre 1954. Mais la marque de commerce (dactylographiée ***SUPER*SCOPE**) n'est déposée en France qu'en mars 1956[1061].

Principe technique

Le principe proposé par les frères Tushinsky à Howard Hughes permettait, à peu de frais, de faire de l'écran large en offrant une grande compatibilité avec les formats et procédés existants et à venir.

[1058] On se rappelle que le développement de l'objectif de projection (**Super Panatar**, 1954, *cf.* 1.3.6, *supra*) de Panavision obéissait à la même stratégie.

[1059] *In* Robert E. Carr & R. M. Hayes, *Wide Screen Movies*, *op. cit.*, pp. 67-72. L'adresse américaine de la société est la suivante : Superscope, Inc. 780 North Gower street, Hollywood 28, Californie, USA.

[1060] RKO Radio Films 52 av. des Champs-Elysées, Paris 8ème *cf.* Publicités *in TC*, n° 147, oct. 1954 ; *FF*, n° 536, 8 oct. 1954.

[1061] Marque n° 65.220 déposée le 8 mars 1956 par Superscope, Inc., parue au *Bulletin officiel de la propriété industrielle, 3ème partie : Marques de fabrique (et de commerce)*, t. LXXVI, INPI, 1956, p. 1202, n° 70.397.

Aussi est-ce un procédé hybride, utilisant des techniques variées suivant les étapes de fabrication du film, à la différence du CinemaScope et de ses clones, procédés « tout-anamorphiques ». Partant de la prise de vues des formats panoramiques sur film 35 mm, les deux frères imaginent d'étendre le rapport à 2:1, d'anamorphoser au tirage le négatif plat pour obtenir un positif anamorphosé au taux de 2, compatible avec les copies scope 2,35:1 et projeté à l'aide d'un anamorphoseur variable à prismes.

Le ***Super*scope 235**, deux ans plus tard, reprendra le même principe mais pour le rendre encore mieux compatible avec le scope, en adoptant le rapport 2,35:1 au tirage.

Négatif et prise de vues

On rencontre deux dispositions pour le négatif, selon les sources consultées : l'une basée sur le négatif muet, l'autre sur le négatif sonore standard.

Le négatif 35 mm 4 perforations présente la fenêtre d'impression du négatif muet (voire légèrement supérieure en hauteur) : **24,89 x 18,7 mm** (*AWSM*, Carr & Hayes[1062]) au **rapport 1,33:1** : l'image recouvre la zone traditionnellement réservée à la bande sonore et est centrée entre les deux rangées de perforations[1063]. D'après l'analyse des photogrammes présents dans les sources, on peut avancer l'hypothèse que cette formule négative donne, après tirage, un positif anamorphosé présentant une bande noire non impressionnée du côté opposé à la piste sonore optique (*cf. infra*).

D'autres sources (françaises, en particulier)[1064] donnent comme cotes les valeurs **24,89 x 16,03 mm** qui correspondent à des dimensions hybrides entre négatif muet (largeur) et négatif sonore standard (hauteur) et présentent un rapport insolite 1,55:1. S'il ne s'agit pas d'une erreur de ces trois sources, on peut légitimement penser que cette deuxième disposition part d'un négatif sonore standard (22 x 16 mm) prenant en compte la largeur de la piste sonore (2,54 mm) et présentant le traditionnel décentrage de l'image par rapport aux deux rangées de perforations. D'après les photogrammes de la « *Wall Chart* » de la BKSTS britannique[1065], cette disposition du négatif donnerait un positif anamorphosé dont la bande noire mentionnée plus haut est répartie également des deux côtés de l'image (*cf. infra*).

L'attrait principal du procédé était d'offrir **l'opportunité d'utiliser, à la prise de vues, les objectifs sphériques courants** qui possédaient de meilleures qualités optiques et un poids plus léger que leurs équivalents anamorphiques de l'époque[1066]. L'*American WideScreen Museum* ajoute que la prise de vues devait tenir compte du recadrage au rapport 2:1 qui allait intervenir au tirage et pouvait, à cet effet, privilégier l'emploi de courtes focales qui avaient l'avantage de présenter une plus grande profondeur de

---

[1062] Cotes converties au taux de 1 pouce = 2,54 cm et données par le site de l'*American WideScreen Museum*, "Specifications at a glance – *Superscope & Superscope 235*", 1988, www.widescreenmuseum.com/widescreen/superscopespecs.htm.

[1063] Comme c'est le cas pour le CinemaScope 2,55:1 à perforations carrées. Ici, en revanche, les perforations sont standard (B. H. 2,8 x 1,85 mm).

[1064] Jack Alicoate (ed.) *The 1956 Film Daily Year Book of Motion Pictures*, *op. cit.*, pp. 537, 539 ; « Quelques aspects de nouvelles techniques à la portée de tous », *TC/Bulletin d'informations du Festival international du film 1957*, n° 2, mai 1957 ; P. Haire, « Caractéristiques des différents procédés cinématographiques » [tableau], *TC*, n° 198, mai 1959, pp. 138-9.

[1065] Grant Lobban, *Widescreen & 3-D Film Formats*, *op. cit.*

[1066] "*SUPER*SCOPE The Rich Man's Poor Man's Version of CinemaScope", *The American WideScreen Museum*, 1997-2000, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingss2.htm.

champ et de limiter l'éclairage supplémentaire ; atouts avec lesquels la prise de vues anamorphosée ne pouvait pas encore rivaliser.

Le négatif du procédé ***Super*scope 235** est de même facture. Il utilise donc une ouverture caméra maximale (supérieure au scope), ce qu'on appelle « *full frame* » ou « *full aperture* » qui est reprise aujourd'hui par le format **Super 35**.

Recadrage et anamorphose de tirage en laboratoire

C'est au laboratoire qu'intervient véritablement le cadrage du format ou plutôt le **recadrage de l'image dans le rapport souhaité pris à l'intérieur de la fenêtre d'impression muette avec une perte certaine de la surface utile**. Le recadrage de l'image consiste à masquer le haut et le bas de l'image muette dans un rapport fixé à 2:1 dans le cas du ***Super*scope** (1954), puis 2,35:1 dans le cas du ***Super*scope 235** (1956).

On voit ce que cette technique du recadrage doit à la pratique de la prise de vues panoramique, popularisée depuis la fin de l'année 1952, sauf qu'elle intervient en l'occurrence au laboratoire. Il va sans dire qu'elle suppose l'utilisation de repères sur le dépoli, à la prise de vues, afin de permettre à l'opérateur de conserver l'action principale dans le cadre imposé. Néanmoins, il semble que certains films tournés au rapport standard 1,37:1 ont subi le traitement du ***Super*scope** sans qu'il ait été prévu, à l'instar de l'amputation des premiers films « panoramiques »[1067].

Une fois achevé le recadrage au rapport souhaité, intervient **une anamorphose au taux de 2** de l'image, permettant de convertir le négatif plat en positif anamorphosé du type CinemaScope à 1 piste optique. Ce double traitement en laboratoire, outre qu'il présente un **coût supplémentaire** par rapport au tirage par contact des copies anamorphiques, **a l'inconvénient de générer du grain** sur le positif du fait du gonflage optique (plus important dans le cas du ***Super*scope 235** que pour le ***Super*scope** 2:1)[1068].

Film positif et projection : évolution vers la compatibilité avec le scope 2,35:1

Le film positif ***Super*scope** a semble-t-il connu plusieurs variations avant de se standardiser sur les dimensions du positif scope 2,35:1. Daniel J. Sherlock[1069] affirme en effet que la **première version du procédé** devait utiliser la fenêtre d'impression du scope optique (et non la fenêtre du muet) ainsi qu'une anamorphose de coefficient **1,5**. Face aux protestations des exploitants qui souhaitaient pouvoir utiliser leurs objectifs anamorphoseurs de projection au taux fixe de 2, déjà installés pour le CinemaScope, les concepteurs fixèrent l'anamorphose de tirage à 2 : en conséquence, l'image du ***Super*scope** cadrée pour le rapport 2:1 laissait, sur le positif scope (prévu pour un rapport 2,35:1)[1070], une zone non impressionnée qui prenait la forme d'une bande noire située entre l'image et la rangée de perforations opposée à la piste

---

[1067] Ce serait le cas de 2 des plus célèbres films « en *Super*scope », selon l'*American WideScreen Museum* : *Vera Cruz* de Robert Aldrich (1954, D.P. Ernest Laszlo) et *Invasion of the Body Snatchers / L'Invasion des profanateurs de sépultures* de Don Siegel (1956, D.P. Ellsworth Fredericks).
[1068] "*SUPER*SCOPE The Rich Man's Poor Man's Version of CinemaScope", *op. cit.*, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingss4.htm.
[1069] *Wide Sceen Movies Corrections*, *op. cit.*, p. 10.
[1070] Il faudrait dire plus justement que le positif présentait une image anamorphosée de rapport 1:1, au lieu du rapport 1,175:1 habituel du scope à 1 piste optique.

sonore[1071]. La projection d'un tel positif exigeait de recentrer le projecteur, car la surface de l'image projetée ne couvrait plus la surface totale de l'écran (généralement prévu aux rapports 2,55:1 et 2,35:1), du fait de la présence de cette bande noire d'un seul côté de l'image. Ce recentrage ne posait pas de problème quand on utilisait un anamorphoseur variable à prismes (de type ***Super*scope**), qui permet de déplacer l'image projetée à l'aide d'un simple bouton, mais, dans le cas de l'utilisation d'un anamorphoseur à lentilles cylindriques d'un taux fixe de 2 (de type **CinemaScope**), il obligeait à déplacer le projecteur lui-même. C'est pour cette raison que les concepteurs choisirent de répartir de façon égale la surface de la bande noire de chaque côté de l'image : ainsi pouvait-on projeter, sans déplacer le projecteur, le film *Super*scope dont le rapport 2:1 ne couvrait toujours pas la surface totale de l'écran scope[1072].

Le film positif ***Super*scope** présente les caractéristiques suivantes :

- dimensions de la fenêtre de projection (largeur x hauteur) : 18,16 x 18,16 mm (P. Haire), à côté du **CinemaScope** optique : 21,3 x 18,16 mm
- rapport de l'image anamorphosée sur le film de 1:1
- rapport de l'image projetée, après désanamorphose au taux de deux, 2:1
- présence d'une piste sonore optique monophonique de largeur 2,54 mm[1073]
- décentrage de l'image par rapport aux perforations, sur le modèle du scope à 1 piste optique.

Il est facile de comprendre les raisons qui poussèrent à améliorer la formule en supprimant la bande noire sur le positif par un cadrage de la surface impressionnée au rapport 2,35:1 (au lieu de 2:1) ; le positif possédait alors à peu près toutes les caractéristiques du **CinemaScope** optique. Ainsi le ***Super*scope 235** (1956) présente-t-il une fenêtre de projection de :

- 21,21 x 18,16 mm (P. Haire)
- rapport de l'image anamorphosée de 1,175:1
- rapport de l'image projetée de 2,35:1.

P. Haire indique que certaines copies ***Super*scope** au rapport 2,35:1 pouvaient être traitées en stéréophonie sous la forme de copies **magoptic** (à 4 pistes magnétiques et 1 piste optique réduite à la largeur de 1,27 mm).

Objectif de projection : l'anamorphose à taux variable remise en cause

Il est difficile de savoir si l'anamorphoseur à prismes utilisé pour projeter les films en ***Super*scope** a été conçu antérieurement au dispositif proposé par les frères Tushinsky à RKO Pictures. En effet, dans

[1071] *Cf.* photogrammes *in* Carr & Hayes, p. 68 ; *AWSM*, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingss2.htm.
[1072] *Cf.* schéma d'un positif Superscope à 2 bandes noires égales *in* Michael Coate, "What's so super about Super 35", *Widescreen Review*, n° 34, sept./oct. 1999, p. 86.
[1073] Un article américain du *Film Daily* du 30 sept. 1955 (repris *in FF*, n°s 597-598, automne 1955, p. 67) indique que le ***Super*scope** 2:1 pouvait bien évidemment être traité selon le procédé optique directionnel **Perspecta** qui permettait, via un « intégrateur », de diriger alternativement le son monophonique sur 3 amplificateurs de scène pour créer une pseudo-stéréophonie (*cf. supra*, 1.2.1).

le sillage de l'apparition du procédé concurrent **VistaVision** soutenu par la Paramount, en cette deuxième moitié de l'année 1954, on voit apparaître nombre d'anamorphoseurs de projection misant sur la variation du taux d'anamorphose en projection. Ce type d'appareil permettait en effet d'éviter de changer d'objectif au cours d'une même séance alternant les actualités, bandes annonces, dessins animés au format standard et le film au format anamorphosé. Il était en outre le seul à pouvoir diffuser des copies anamorphosées à des taux inférieurs à 2, comme devait le proposer les premières versions du ***Super*scope** et du **VistaVision** (*cf. infra*). Mais **les exploitants ont vivement résisté face à l'émergence d'un taux d'anamorphose de projection différent de 2**, pour des raisons de compatibilité avec le CinemaScope-Fox, et ont fait reculer les concepteurs. L'objectif à anamorphose variable n'était alors plus une obligation ; il présentait néanmoins quelques avantages sur l'anamorphoseur fixe de type CinemaScope :

- compatibilité avec les standards non anamorphosés (1,37:1 et panoramiques) et possibilité d'adapter tout film de format standard à la projection panoramique ou scope, sans agir physiquement sur le positif[1074]
- simplicité du passage d'un format à l'autre (un seul bouton de commande préréglé) sans modification de la fenêtre de projection
- possibilité d'ajuster l'image latéralement sur l'écran sans déplacer le projecteur
- les qualités optiques (luminosité maximale et uniforme, suppression du flou sur les bords de l'image) dues à l'emploi de prismes[1075].

L'objectif de projection ***Super*scope** inaugure une lignée d'anamorphoseurs variables à prismes, comme le **Super-Panatar** de Panavision (1954) ou le **Multimorph** français de la société ARCO (1955). Mais il est victime de la standardisation du coefficient d'anamorphose à la projection sur le modèle du CinemaScope. Les exploitants ont en effet eu tendance à généraliser les tourelles porte-objectifs plutôt que d'avoir recours au seul anamorphoseur à prismes qui, selon certaines sources, était plus absorbant et exigeait une projection plus intense.

Quant à la projection du ***Super*scope 235** au rapport 2,35:1, elle nécessitait encore moins un anamorphoseur variable. Cette version standardisée du procédé est présentée en France pendant le Festival de Cannes 1956. Elle est considérée comme une alternative économique au scope, permettant même de freiner « *les récents progrès des films en rapport 1,85 x 1* » jugés incompatibles avec le « *grand écran large* »[1076]. A cette occasion, on annonce 20 productions contemporaines tournées en Europe avec le ***Super*scope 235** dont les droits d'utilisation se montent à environ 4000 $ par film. L'actuel **Super 35** possède globalement les mêmes caractéristiques que lui et constitue son héritier direct (*cf.* 3.2.3, *infra*).

En définitive, l'avènement du ***Super*scope** des frères Tushinsky reste, dans l'histoire des techniques cinématographiques, comme une étape décisive mettant en lumière un procédé simple et

[1074] Les publicités de l'époque prennent l'exemple des dessins animés de Walt Disney *Fantasia* (1940) et *Pinocchio* (1940) au format 1,37:1 adaptés à la projection scope et « *donnant d'intéressants effets sans distorsion apparente* » *in* « RKO Radio a démontré au Rex le procédé Superscope », *FF*, n° 538, 22 oct. 1954 ; *cf. TC*, n° 147, oct. 1954.
[1075] Selon les dires d'Armand Roux, concepteur de l'objectif à prismes français **Multimorph** *cf. supra*, 1.1.2.
[1076] *In* « Les Frères Tushinsky inventeurs du Superscope sont à Cannes », *FF/Cinémonde, Bulletin d'informations du Festival du film de Cannes*, n° 11, 3 mai 1956.

économique qui va connaître une fortune aussi durable que son concurrent anamorphique **CinemaScope** : le Super 35 mm au rapport 2,35:1.

3.2.2 PROCEDE 35 MM 2 PERFORATIONS (DIT « 2 PERFOS » OU « 2P ») A ANAMORPHOSE DE PROJECTION DE TYPE *TECHNISCOPE* (1963-1980, ITALIE) : UNE ALTERNATIVE ÉCONOMIQUE DU SCOPE EN FRANCE (1954-1969)

Ce procédé d'origine italienne reprend le principe mis en œuvre par le ***Super*scope** et les formats panoramiques qui consiste à faire de l'écran large en réduisant la surface impressionnée d'un négatif standard 35 mm. Mais ce sont avant tout des considérations économiques qui expliquent son développement : pour les maisons de productions italiennes des années 1960, il fallait pouvoir « faire du scope » en limitant le coût supplémentaire qu'occasionne le procédé anamorphique, en particulier la location des objectifs. Aussi est-ce l'Italie qui utilise en premier ce procédé, à partir de 1962[1077], puis les Etats-Unis à partir de 1963 (*The Law and the Lawless* de William F. Claxton[1078]), enfin la France, à partir de 1964 (***Un monsieur de compagnie*** de Philippe de Broca, D.P. Raoul Coutard, sorti le 4 novembre 1964, puis ***Comment épouser un premier ministre*** de Michel Boisrond, D.P. Raymond Lemoigne, une semaine plus tard) où il connaît un grand succès dans la deuxième moitié des années 1960 pour les films à petit budget, concurrençant quelque peu les procédés anamorphiques. **Avec 51 films tournés de 1954 à 1969[1079], il est le deuxième procédé large utilisé en France à cette époque (14 % de la production large nationale)**[1080].

On appelle parfois le procédé, le **Techniscope II**[1081], qui désigne la version exclusivement destinée à la prise de vues, afin de la dissocier de son utilisation en projection également, sous les noms de marque **Ultra-semi-scope** ou **Arabiscope** (*cf. infra*).

Une conception italienne visant l'économie

Le procédé a été développé au laboratoire **Technicolor Italiana SpA** de Rome par Giulio Monteleoni et Giovanni Ventimiglia[1082]. Il restera lié au laboratoire, en Italie et aux Etats-Unis, dans la

---

[1077] *In* L. B. Happé & G. Marpicati, "Further applications of the Techniscope process", *Les Techniques modernes d'enregistrement, de transmission et de restitution des messages audio et vidéo. Cinéma et Télévision. Actes du IXème Congrès de UNIATEC*, Anvers (Belgique), International Audio-Visual Technical Centre & Foundation 2000 Antwerp, 1971, pp. 21-27.

[1078] Production Paramount ; D. P. Lester Shorr.

[1079] Et 57 sur la totalité de la période, de 1954 à 1977, date de sa dernière utilisation identifiée pour ***Prison de femmes*** de Patrice Rondard (D.P. Gérard Brissaud), film inédit, interdit par la censure : « classé X pour incitation à la violence » *cf. Catalogue de la production cinématographique française 1979*, t. I « Films de long métrage, films de court métrage, actualités filmées », CNC (Service des Archives du Film), 1986. Le dernier film français tourné en TS et exploité en France est alors ***La Comtesse noire***, 1973, film érotico-fantastique de Jess Franco (également D.P.), sorti en plusieurs versions à cause de la censure.

[1080] *Cf.* nos statistiques : Tabl. 2.2. & 2.3., vol. 2 et Fig. 2.2. à 2.7., vol. 2.

[1081] Pierre Brard, *op. cit.*, 1969, tabl. A ; Vincent Pinel, *Vocabulaire technique du cinéma*, *op. cit.*, p. 396.

[1082] Source : H. Mario Raimondo Souto, *The Technique of Motion Picture Camera*, *op. cit.*, p. 322.

mesure où, à ses débuts, il était associé au procédé de tirage couleur par imbibition (« *dye transfer printing* ») de Technicolor[1083] et où la marque **Techniscope** correspondait au procédé 2 Perforations exclusivement traité par le laboratoire Technicolor. Aux Etats-Unis, les films 2 Perforations non traités par le laboratoire Technicolor devait porter la marque contractuelle de **Cromoscope**[1084].

En France, en revanche, après la fermeture du **laboratoire Technicolor de Joinville** en 1958[1085], le procédé a été traité par les laboratoires traditionnels et tiré sur film couleur monopack Eastmancolor de Kodak.

Une marque commerciale déposée en France dès 1953

Les clauses contractuelles sur l'utilisation du procédé et de la marque ne semblent pas avoir été respectées comme en Italie ou aux Etats-Unis. La marque avait pourtant été déposée en France près de dix ans auparavant. Technicolor Motion Picture Corporation d'Hollywood a déposé la marque **Techniscope** (n° 61.850) à Paris le 28 août 1953[1086]. Elle paraît désigner à l'origine un système cinématographique global comprenant des appareils de prise de vues, de projection et des écrans, mais nous n'avons pas trouvé de brevets correspondant à cette marque et nous ne savons pas non plus s'il s'agissait déjà, à cette date, d'un procédé 2 Perforations. Le dépôt de la marque ne visait sûrement qu'à protéger le préfixe *Techni-*, quel que soit le procédé cinématographique envisagé ultérieurement par le laboratoire.

Une technique simple et ancienne

Comme c'était le cas pour ses concurrents anamorphiques, **la technique de la réduction de la hauteur de l'image négative à deux perforations était connue avant l'apparition du Techniscope**. Un **brevet suisse** déposé à Paris en février 1954 (et en Suisse un an auparavant) par la société H. & J. J. **Bessire** S. A. utilisait la réduction de l'image négative à deux perforations dans le but de réaliser « *l'enregistrement et la projection d'images panoramiques* »[1087]. Cette invention voulait constituer une

---

[1083] Puis l'amélioration progressive du film monopack à développement chromogène **Eastmancolor** de Kodak (apparu en 1951) permet d'envisager, au début des années 1960, la technique du négatif 2 Perforations (L. Bernard Happé, *op. cit.*, 1971, p. 45 ; H. Mario Raimondo Souto, *op. cit.*, p. 323).

[1084] Robert E. Carr & R. M. Hayes, *op. cit.*, pp. 74, 77.

[1085] Un **accord** américano-français **entre Technicolor et le laboratoire Générale des Travaux Cinématographiques (GTC)** installé sur l'ancien site de Pathé à Joinville-le-pont (94) devait regrouper en une seule société le traitement des 2 modes de tirage des films négatifs couleurs monopack Eastmancolor (le procédé trichrome Technicolor a été abandonné au tournage vers 1954-1955) : tirage soit sur film positif monopack Eastmancolor, soit sur positif trichrome Technicolor à 3 matrices noir et blanc filtrées en rouge, vert et bleu (tirage par imbibition) ; **inaugurée en juillet 1955**, l'usine française de Technicolor est vite concurrencée par l'ouverture d'une autre succursale Technicolor à Rome : elle abandonne le tirage des positifs Technicolor par imbibition qui deviendront l'apanage des laboratoires Technicolor de Rome ou de Londres jusqu'au début des années 1970 et ferme ses portes en 1958 *cf.* Jean Collomb & Lucien Patry, *Du Cinématographe au cinéma, op. cit.*, pp. 145-146 ; *cf.* publicité *in FF*, n° spécial, oct. 1956 donnant les adresses de la société française Technicolor : (siège social) 49 av. Montaigne Paris 8ème tél. ELYsées 55-26 ; (usine et bureaux) Joinville-le-Pont tél. GRAvelle 49-02.

[1086] Deux autres marques sont déposées à la même date : **Technivision** (n° 61.849) et **Technirama** (n° 61.848). Cette dernière sera exploitée avec succès par le laboratoire pour un procédé de film large anamorphosé à partir de 1956, *cf. Bull. officiel de la propriété industrielle*, t. LXXIII, INPI, 1953.

[1087] L'invention du **brevet Bessire** consiste à réduire l'image du négatif standard 4 perforations aux proportions 3:8 (autrement dit diviser par 2 sa hauteur sans toucher à sa largeur), puis à tirer deux fois la même image l'une au-dessus de l'autre sur le positif d'une hauteur de 4 perforations. L'auteur du brevet indique que l'intérêt de cette invention vise à donner à la projection des images panoramiques la luminosité suffisante qu'elles réclament par leur projection sur un écran doublé en largeur ; ceci est réalisé par la projection du positif à double image qui passe

alternative améliorée au procédé anamorphique CinemaScope en en réduisant les défauts, notamment la déformation due à l'anamorphose de prise de vues et le problème du doublement de l'intensité des projecteurs. Ce procédé ne semble pas avoir été commercialisé, mais il contient déjà en germes l'idée d'obtenir le format scope directement sur le négatif en réduisant de moitié la hauteur de l'image. Mais, à la différence du **Techniscope**, développé 7 ans plus tard, le négatif du procédé Bessire conserve la hauteur de 4 perforations ; autrement dit, il fait perdre près de la moitié de la surface impressionnée du négatif, ce qui engendre un problème de définition de l'image (grain), comme c'est le cas du reste avec les procédés similaires que sont le ***Super*scope 235**, le **Super 35** cadré en 2,35:1 et le **Techniscope** lui-même.

Négatif 35 mm sur une hauteur de 2 perforations

Comme dans le cas des formats panoramiques sur film standard 35 mm et du procédé *Super*scope, **c'est sur le négatif que se décide le rapport de l'image que l'on désire obtenir** ; à la différence près que, dans ce cas, on va figer la hauteur du négatif qui ne pourra pas être utilisé au format pleine image (« *full frame* ») pour une éventuelle diffusion télévisée au rapport 1,33:1. Le Techniscope est un format large conçu pour l'écran de cinéma (comme les procédés anamorphiques) et supporte mal les adaptations à d'autres formats, car le négatif est irrémédiablement impressionné dans le rapport large. Le **principe** retenu par les ingénieurs du laboratoire Technicolor de Rome est de **réduire, physiquement et non par masquage, la surface du négatif** en ramenant le film standard 35 mm de 4 à 2 perforations. Le négatif Techniscope possède les caractéristiques suivantes (*cf.* Fig. 1.102.a&b, page suivante[1088]) :

- film standard 35 mm à 2 rangées de 2 perforations traditionnelles B. H. (2,8 x 1,85 mm)
- sens et cadence de défilement classiques : 24 images par seconde défilant verticalement, mais avec un entraînement sur 2 perforations seulement
- dimensions de l'image négative : **22,05 x 9,45 mm** (Michel Wyn[1089])
- **rapport de l'image négative** : **2,35:1** (c'est la différence essentielle par rapport au négatif scope traditionnel)
- interimage réduite à un trait minimal
- image décentrée de façon traditionnelle par rapport aux deux rangées de perforations, afin de ménager une zone non impressionnée à destination de la piste optique sur le positif ; autrement dit, pas de fenêtre d'impression muette dite « *full frame* », comme dans le cas du ***Super*scope 235** ou du **Super 35**.

---

d'abord par un séparateur composé de 2 miroirs dédoublant les deux images sur deux déviateurs qui, à leur tour, renvoient chacun une image sur l'écran, de telle sorte qu'elle vienne exactement se superposer à l'autre. L'intensité du projecteur est moins absorbée que dans le cas d'un anamorphoseur. Par ailleurs, l'inventeur indique que ce procédé à double image peut être appliqué à la projection de films stéréoscopiques, en vogue à l'époque. *Cf.* Brevet d'invention n° 1.096.308, demandé le 8 fév. 1954, Paris, Service de la Propriété industrielle (INPI).

[1088] *Cf.* photogrammes *in* Brard, *op. cit.*, tab. B.

[1089] *Le Cinéma et ses techniques*, *op. cit.*, pp. 172-173. ou **22 x 9,36 mm** pour François Reumont, *op. cit.*, pp. 29-30.

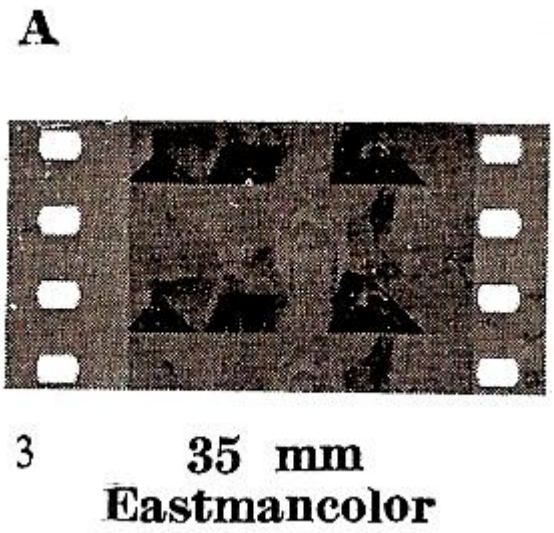


Figure 1.102.a : photogramme négatif 2 perforations du procédé Techniscope (1)
Source : Pierre Brard *Technologie des caméras. Formats standard & substandard. Manuel de l'assistant-opérateur*, Paris, Editions Techniques Européennes, 1969, Tableau B, p. 54

Figure 1.102.b : photogramme négatif 2 perforations du procédé Techniscope (2)
Source : *AWSM*, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingts1.htm

Modifications pour la prise de vues : un rendu différent de l'anamorphique pour un rapport similaire

L'adaptation la plus conséquente du négatif Techniscope pour les caméras est bien évidemment la **transformation du mécanisme d'avance du film sur une hauteur de 2 perforations** au lieu de 4. Mais cette modification est réalisée sans trop de difficultés techniques et est très peu coûteuse, selon Michel Wyn[1090]. Il faut en outre prévoir de changer le **cache de la fenêtre d'impression** de la caméra d'une hauteur équivalant à 2 perforations. Mario Raimondo Souto[1091] indique que certains constructeurs se sont spécialisés dans la conversion de diverses caméras au nouveau système de prise de vues : ce sont les cas de Mitchell Camera Corporation, de Panavision, de Birn & Sawyer Cine Equipment aux Etats-Unis, d'Arnold & Richter en Allemagne ; en France, **Eclair** a conçu un modèle de caméra facilement transformable pour le Techniscope, la **Caméflex CM-3T**.

Les **repères du format sur le dépoli** réduisent les dimensions de la fenêtre d'impression à **21,3 x 9 mm**[1092]. Par ailleurs, la caméra n'a plus besoin d'employer une loupe de visée désanamorphosante.

La prise de vues 2 Perforations devait apporter un avantage décisif sur son concurrent anamorphique : une **économie importante du budget de la prise de vues** : on réduit en effet les coûts de 50 % du stock de pellicule négative. Cet élément était accru par le sentiment, chez les directeurs de la photographie, d'un gâchis de la surface impressionnée dans le cas des formats panoramiques. La publicité faite par Technicolor concernant son procédé 2P indiquait en outre la possibilité de tourner des scènes plus longues, sans craindre de manquer de pellicule ainsi qu'une autonomie des magasins de la caméra multipliée par deux, permettant un tournage plus rapide, moins interrompu par les nécessités techniques : les acteurs peuvent mieux se concentrer sur le plateau ![1093].

Mais surtout **on n'est plus dans l'obligation de louer des objectifs anamorphiques plus chers et réputés moins performants que leurs homologues sphériques de l'époque**. En outre, pour Pierre Brard, « *il est plus simple et plus rationnel de réaliser l'opération anamorphotique en laboratoire que lors de la prise de vues* »[1094]. Comme c'était déjà le cas pour le ***Super*scope** sept ans auparavant, l'utilisation d'objectifs sphériques a l'avantage de :

- **réduire les distorsions** dues à l'anamorphose, en particulier en ce qui concerne les mouvements de caméra et les gros plans de visage
- avoir la possibilité d'employer des **objectifs de plus courte focale offrant une plus grande profondeur de champ** ; en effet, pour un angle de prise de vues équivalent, le Techniscope emploie des objectifs de plus courte focale que le 35 mm 4 Perforations, permettant un gain sensible de profondeur de champ
- bénéficier d'objectifs plus « rapides » pour travailler dans des conditions d'éclairage réduit

[1090] *Op. cit.*, pp. 172-173.
[1091] *Op. cit.*, pp. 323, 358.
[1092] Au rapport théorique 2,37:1, selon Carr & Hayes, *op. cit.*, p. 75, après conversion au taux de 1 pouce = 2,54 cm.
[1093] *Cf.* Reproduction d'une publicité américaine de Technicolor *in* Carr & Hayes, *op. cit.*, p. 73.
[1094] Pierre Brard, *op. cit.*, 1969, p. 55.

- pouvoir utiliser sans aucune déformation des **zooms** sphériques[1095]
- réduire de façon importante le **poids et** l'**encombrement du matériel** de prise de vues, ce qui rend la caméra plus maniable (*cf.* Fig. 1.103.a,b,c&d, , pages suivantes).

Ainsi, le chef-opérateur **Raoul Coutard**, qui a utilisé les deux procédés (anamorphique et 2 Perfos), nous a-t-il confirmé les avantages (et les inconvénients) du Techniscope à la prise de vues[1096]. Quand les italiens lui ont proposé le procédé, en **1963** pour ***Le Mépris*** de Godard, il demeurait des problèmes techniques qui lui ont fait préférer le **Franscope** anamorphique : il n'existait pas encore de caméra insonorisée (car les italiens ont l'habitude de ne pas utiliser le son synchrone du tournage, à la différence des français), la technique de tirage n'était pas bien maîtrisée et, surtout, le fait de **tourner avec des focales plus courtes** (« *la focale normale était le 28 mm, correspondant à un 40 mm en format standard* ») **modifiait quelque peu le rendu perspectif**. Puis, Coutard vient à utiliser le **Techniscope** dès la première production française (*Un monsieur de compagnie* de Philippe de Broca, 1964), puis sur trois films de Godard en 1965 et 1966 (*Pierrot le fou*, *2 ou 3 choses que je sais d'elle* et *Made in USA*)[1097]. Il confirme ainsi certains avantages du procédé (qui ne posait pas de problèmes particuliers dans la composition de l'image allongée) : travailler avec des objectifs (sphériques) à grande ouverture augmentait la profondeur de champ, ne posait pas de problèmes de déformations géométriques (comme la ligne d'horizon bombée en anamorphique), en particulier lors des mouvements de caméra ; enfin, le poids et l'encombrement réduits facilitaient la mobilité de la caméra (en particulier pour les prises de vues à la main) et les objectifs non anamorphiques limitaitent les reflets lumineux intempestifs (ou « *flares* ») dans l'optique.

Finalement, ces **avantages** sont **à relativiser**, dans la mesure où, au milieu des années 1960, les objectifs anamorphiques ont surmonté nombre de leurs défauts optiques. De même, le procédé 2 Perforations présente l'inconvénient d'être issu d'une surface négative réduite par rapport au standard 1,37:1[1098] : il semble optiquement aberrant de projeter sur un écran plus large un positif issu d'un négatif de surface réduite. La qualité du négatif va nécessairement souffrir de l'agrandissement optique effectué en laboratoire afin de ramener l'image sur une hauteur de 4 perforations, puis de sa projection sur un grand écran.

D'autre part, il est vite apparu aux producteurs soucieux de faire des économies à la prise de vues que le **Techniscope** s'avère beaucoup plus coûteux au laboratoire que le tirage par contact du négatif anamorphosé.

[1095] On connaît la fréquence d'utilisation des objectifs à focale variable pour l'écran large dans les années 1965-1975. Ils semblent de meilleure qualité et plus faciles d'emploi que les zooms anamorphiques.
[1096] *In* entretien par l'auteur, Nanterre, 9 avr. 2002.
[1097] Puis encore en 1968 pour *L'Etoile du Sud* de Sidney Hayers.
[1098] La surface utile du négatif **Techniscope** est de **209 mm²** par rapport au négatif standard 4 perforations (rapport 1,37:1) de 352 mm² et au négatif scope de 413 mm².

Le Techniscope : absence des « défauts » de la prise de vues anamorphique avec l'avantage d'un format de rapport 2,35:1

Figures 1.103.a&b : profondeur de champ « normale » (avec objectifs sphériques) : approche d'un personnage éloigné, sans rattrapage de point entre avant- et arrière-plans ;
Photogrammes tirés de *Avec la peau des autres* (1966 TS EC, Deray, D.P. Boffety)

Figures 1.103.c&d : les reflets et halos lumineux flous (à l'avant- ou à l'arrière-plan) ne présentent pas l'ovale caractéristique de la prise de vues anamorphosée :
Photogrammes tirés de *Avec la peau des autres* (1966 TS EC, Deray, D.P. Boffety)

Le laboratoire : une opération finalement coûteuse

C'est l'étape décisive pour le **Techniscope**, et la plus coûteuse : on voit bien en quoi ce procédé, comme le ***Super*scope**, est plutôt un procédé de laboratoire à part entière ; au contraire, les procédés anamorphiques relèvent plus de recherches et de préoccupations liés à la prise de vues photographique. Le négatif Techniscope va subir une conversion par **agrandissement optique (gonflage)** pour être adapté au film à 4 perforations en même temps qu'il est **anamorphosé au taux de 2** afin d'être compatible avec les copies anamorphiques optiques. Cette opération est réalisée par une « *tireuse agrandisseuse-anamorphoseuse* »[1099] munie d'un objectif sphéro-cylindrique[1100]. Les caractéristiques du **film positif** projeté sont les suivantes :

- dimensions de l'image positive et de la fenêtre de projection : **21,3 x 18,16 mm**
- rapport de l'image anamorphosée sur le film de 1,175:1
- rapport de l'image projetée de 2,35:1
- présence d'une piste sonore optique monophonique de largeur 2,54 mm
- décentrage de l'image par rapport aux perforations (*cf.* Fig. 1.104., page suivante).

La copie positive peut également prendre la forme d'un positif stéréophonique **magoptic** si besoin est ; mais ce traitement onéreux est contradictoire avec l'économie que vise l'emploi du procédé : **on ne dénombre aucun film français associant Techniscope et stéréophonie**.

L'intérêt du Techniscope au tirage est qu'il réalise également une **économie de 50 % sur le développement du négatif** qui présente une longueur réduite par deux. Cependant, là où le procédé se démarque du scope c'est dans la **complexité du tirage en laboratoire qui nécessite l'ajout d'éléments intermédiaires** et augmente, conséquemment, les **coûts** de cette étape de fabrication. Pierre Brard rappelle tout d'abord que l'agrandissement optique anamorphosé direct à partir du négatif n'autorise qu'un tirage à vitesse réduite, car la différence des surfaces le rend particulièrement délicat ; il ne peut être réservé qu'au tirage des rushes. Pour les tirages en série à une cadence industrielle, il faut établir **un interpositif sur 4 perforations** à partir du négatif 2 Perforations, p**uis un internégatif 4 perforations**, avant de pouvoir tirer par contact, à la vitesse habituelle, des copies positive scope à partir de cet internégatif (*cf.* schéma de tirage du Techniscope, Fig. 1.105., *infra*).

[1099] Pierre Brard, *op. cit.*, 1969, p. 56.
[1100] *Cf. supra*, 1.3.5, le matériel fabriqué par Totalvision, par exemple.

Figure 1.104.a : photogramme positif 35 mm 4 perforations Ferraniacolor établi à partir d'un négatif Techniscope (1)

Source : Pierre Brard *Technologie des caméras. Formats standard & substandard. Manuel de l'assistant-opérateur*, Paris, Editions Techniques Européennes, 1969, Tableau B, p. 54

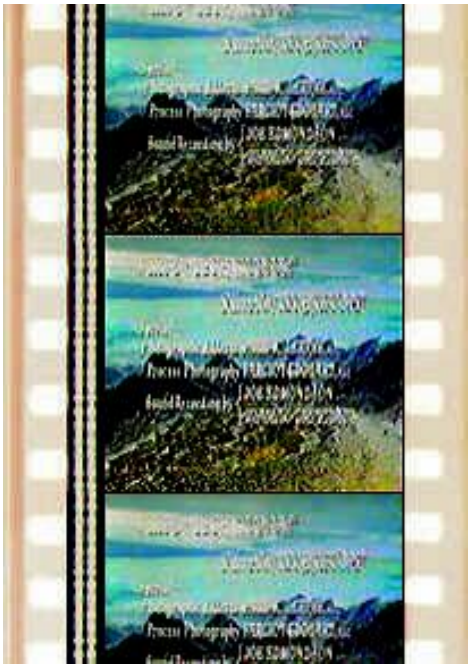


Figure 1.104.b : photogramme positif 35 mm 4 perforations à 1 piste sonore optique établi à partir d'un négatif Techniscope (2)

Source : *AWSM*, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingts1.htm

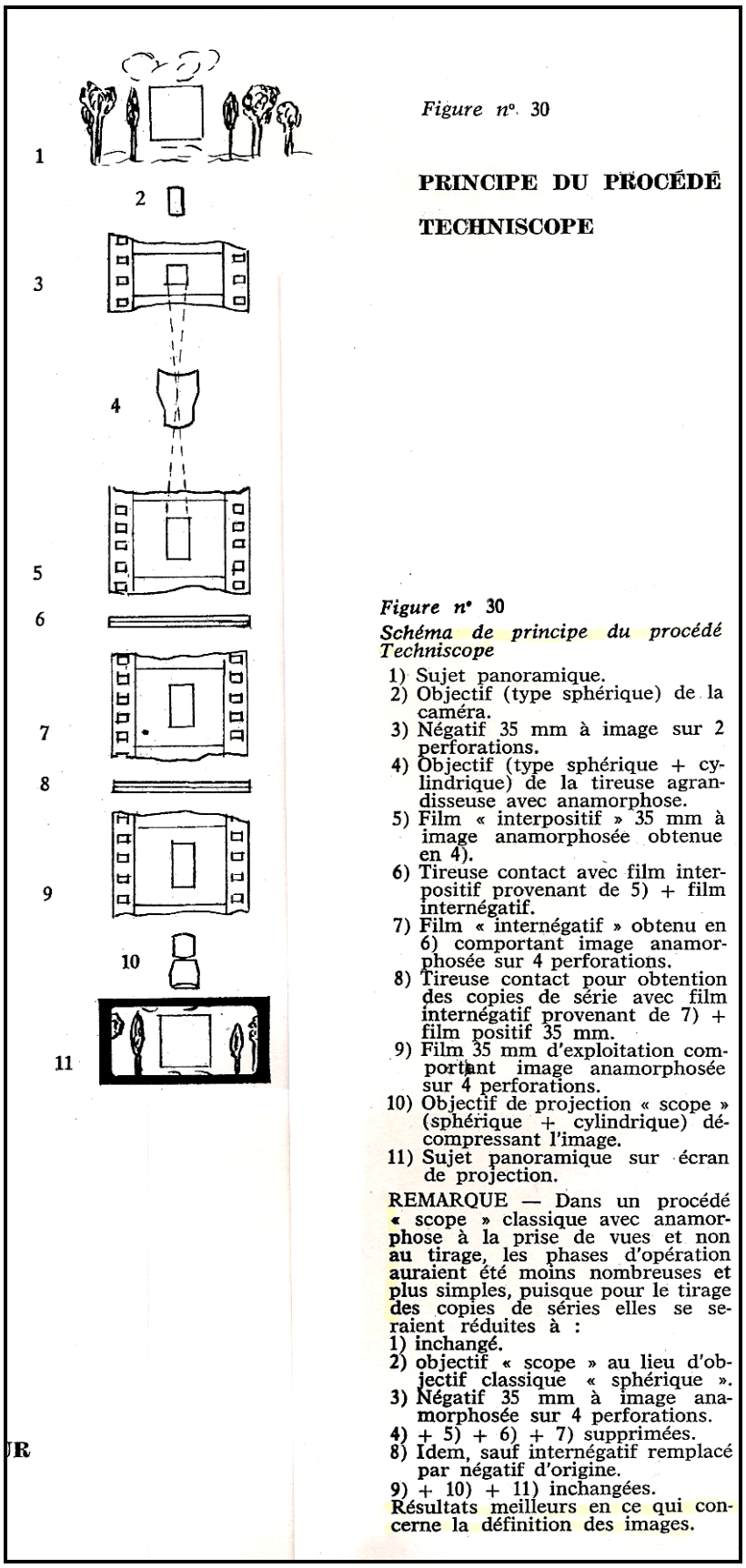


Figure 1.105. : schéma du principe du procédé 2 perforations Techniscope

Source : Pierre Brard *Technologie des caméras. Formats standard & substandard. Manuel de l'assistant-opérateur*, Paris, Editions Techniques Européennes, 1969, pp. 56-57

Finalement, comme on l'a vu plus haut, **l'agrandissement optique** que subit le négatif 2 Perforations ne peut pas permettre d'obtenir une image d'une qualité comparable au scope : le négatif possède traditionnellement la **granulation** la plus forte et cette dernière « *ne peut évidemment se réduire du fait de l'agrandissement anamorphotique de tirage* »[1101] mais va plutôt être transmise telle quelle sur le positif qui présente un grain plus fin. Le film Techniscope se caractérise donc par un **manque de définition à la projection**[1102], encore plus visible sur de très larges écrans. En définitive, tous les auteurs ne sont pas d'accord sur le manque de définition du Techniscope par rapport à l'anamorphique qui semble plus théorique que réel ; la pratique de la projection nuance souvent ce jugement[1103].

Alternatives en 2 Perfos, évolution et héritage du Techniscope

Formule alternative de projection : *Ultra-semi-scope, Arabiscope*

A. Antoine indique en 1974 que le tirage direct du négatif 2 Perforations que nous venons d'évoquer pour le tirage des rushes (dit **Techniscope II**) peut également servir à obtenir, par contact, des positifs 2 Perforations au format scope non anamorphosé pouvant être projetés avec des objectifs de projection à courte focale. L. Bernard Happé confirme l'existence de ce type singulier de tirage des copies positives qui s'apparente alors à celui des films panoramiques par masquage[1104]. Bien que ce traitement n'ajoute pas d'intermédiaire au tirage, la qualité de l'image souffre de l'agrandissement sur un écran à partir d'une petite surface positive. Ce dernier mode de présentation n'a pas été popularisé en France ni en Europe, mais a connu un certain succès **au Japon** où il a pris le nom d'**Ultra-semi-scope** et **en Egypte**, sous la dénomination d'**Arabiscope**. Il va sans dire que le mécanisme d'entraînement du film et la fenêtre des projecteurs sont modifiés en conséquence. Parmi les modifications, on trouve :

- dimensions de l'image positive et fenêtre du projecteur : 21,3 x 9 mm ou 21 x 9 mm (L. B. Happé & G. Marpicati)[1105]
- surface de l'image positive : 209 mm^2
- rapport de l'image positive (non anamorphosée) : 2,35:1
- présence de 2 rangées de 2 perforations standard K. S.
- pas des images positives modifié à 9,5 mm (au lieu de 19 mm)
- présence de la piste sonore optique traditionnelle (2,54 mm)

[1101] Pierre Brard, *op. cit.*, 1969, p. 56.
[1102] A. Antoine, *Pratique de la projection cinématographique*, 3ème éd., Paris, Desforges éditeur, 1974, p. 95.
[1103] Ainsi, Claude Soulé, ingénieur en chef du contrôle technique du cinéma à la CST, rend compte d'une projection 2 Perforations réalisée avec la participation des laboratoires français à la fin de l'année 1964 : « *La projection n'a pas fait apparaître de déformations géométriques sensibles et la définition était sensiblement celle à laquelle on parvient généralement au moyen de copie[s] anamorphosées classiques.* » (« Bilan technique 1964 », *TC*, n° 260, jan. 1965, p. 37).
[1104] Schéma *in* L. Bernard Happé, *op. cit.*, 1971, p. 45
[1105] *Art. cit.*, p. 23. D'autres sources reprennent pour le positif les dimensions de l'image négative : 22 x 9,5 mm (Claude Soulé, « L'Evolution des techniques cinématographiques dans le monde (1952-1965) », *art. cit.*, pp. 36-41).

- réduction de moitié de la vitesse de défilement de la piste sonore optique (soit 228 mm/s.), qui ne peut qu'affecter la qualité de la restitution sonore[1106].

L'intérêt évident de cette variante du Techniscope est d'**étendre l'économie réalisée sur la matière première à la pellicule positive et de réduire les frais de laboratoire** en évitant l'intermédiaire gonflé et anamorphosé. Claude Soulé[1107] ajoute en 1965 qu'on peut aussi envisager « *une diminution du prix et du poids pour un même temps de projection* », une meilleure manipulation des bobines améliorant leur durée de vie, enfin, une simplification des moyens de projection permettant d'entrevoir l'emploi d'un seul projecteur pour un programme entier ; autrement dit, on voit poindre les préoccupations de l'automatisation de la projection.

Variante SPES (ca. 1964, Italie)

Une variante de cette dernière disposition a été démontrée en France fin 1964 : il s'agit d'essais réalisés par E. Finestauri des **laboratoires SPES (Sviluppo Pellicole E Stampa)** de Rome. Elle consiste à tirer par contact le négatif 2 Perforations sans anamorphose sur un positif 4 Perforations : l'image y est donc inscrite sur une hauteur de 2 perforations, mais le projecteur n'est pas modifié pour l'avance sur 2 perforations (excepté le cache de sa fenêtre). Il faut cependant prévoir d'adapter sur le projecteur un objectif de très courte focale « *dont l'angle d'ouverture peut, dans certains cas, ne pas convenir aux caractéristiques dimensionnelles de la salle*. »[1108]. Claude Soulé indique que l'image projetée présentait une excellente définition, sans déformations. Pourtant cette variante est restée à l'état d'expérimentation.

Disposition « tête-bêche » (ca. 1968, Espagne)

Jean Vivié en 1968[1109] précise que la technique des 2 Perforations a été envisagée en Espagne dans une autre configuration : il s'agit de tirer, sans agrandissement anamorphosé, sur un positif normal de 4 perforations deux images 2 Perforations disposées tête-bêche l'une au-dessus de l'autre ; ce procédé requiert donc deux passages dans la tireuse par contact. L'image à demi-hauteur est projetée sans anamorphose ni modification du projecteur à partir du positif 4 perforations[1110]. La bobine sera ensuite projetée dans l'autre sens[1111]. L'enchaînement des bobines doit alterner l'ordre normal de leur projection en interdisant tout rembobinage entre leur passage dans le projecteur. On le voit, cette expérimentation, qui reprend ce qui se faisait en France pour les bandes d'actualités d'après Jean Vivié, a pour seul intérêt d'exploiter les avantages de l'Ultra-semi-scope ou de l'Arabiscope sans modifier notablement les projecteurs.

[1106] Jean Vivié, *op. cit.*, p. 28.
[1107] *Art. cit.*, p. 40.
[1108] Claude Soulé, « Bilan technique 1964 », *art. cit.*, p. 37.
[1109] *Op. cit.*, p. 28.
[1110] Il faut pourtant prévoir de modifier la hauteur de la fenêtre de projection.
[1111] La copie doit donc comporter 2 pistes optiques disposées en sens inverse, de chaque côté de l'image ; mais Jean Vivié ne précise pas si la présence de ces 2 pistes sonores engendre une réduction du rapport projeté.

Le brevet de J. Malige (ca. 1968, France)

Claude Soulé de la CST rapporte, dans un article de *La Technique cinématographique* de février 1968, l'apparition d'un autre procédé basé sur la technique 2P : un brevet déposé par le français J. Malige vise à économiser le film négatif 35 mm, concurrencé à l'époque par le 16 mm dont le devis technique revient moins cher. J. Malige « *a imaginé un procédé qui permette de tourner en Eastmancolor 35 mm à un prix de revient pouvant concurrencer le 16 mm* »[1112]. Il utilise un négatif 35 mm 2 Perforations anamorphosé à la prise de vues, mais dans le sens inverse de l'anamorphose des procédés scope courants (l'image 2 Perforations est comprimée verticalement et paraît aplatie dans le sens de la longueur) ; le tirage du négatif peut prendre une double forme : soit un tirage par contact nécessitant une projection 2P avec désanamorphose verticale pour rendre ses dimensions à l'image (au rapport 1,37:1), soit un tirage avec désanamorphose et gonflage optique sur positif 4 Perforations traditionnel, toujours au rapport 1,37:1[1113].

On peut conclure que ce brevet ne constitue pas, à la différence du Techniscope, un procédé de format large, puisqu'il aboutit à une image au rapport de l'ancien standard 1,37:1 : il est clairement destiné à la télévision ou aux actualités filmées utilisant habituellement le film 16 mm en leur permettant une qualité d'image proche du 35 mm.

Le procédé *Supersplit* d'Edmond Richard (1966, 1973, France)

Dernier avatar historique du procédé 2P, il n'a pas non plus pour but l'élargissement de l'écran, mais la recherche de la qualité, l'économie de la matière première et l'amélioration des conditions de multidiffusion des films de cinéma. On a déjà parlé de ce procédé proposé par le directeur de la photographie français qui constitue un hybride entre le procédé 2 Perforations et le format panoramique au rapport standardisé 1,65:1[1114]. Il constitue une **réappropriation du Techniscope pour le format panoramique**. Le 5 juin 1973 Edmond Richard présente à la CST son procédé qui vise l'économie de la pellicule négative pouvant permettre d'envisager en 35 mm le confort et l'autonomie des prises de vues à l'épaule avec une caméra 16 mm (ou Super 16 mm) en améliorant sensiblement la qualité d'image[1115]. Une Caméflex est modifiée pour l'impression d'un négatif 2 Perforations présentant une image au format 1,65:1 de dimensions 15,7 x 9,45 mm et de surface égale à 150 mm^2. On tire ce négatif avec un agrandissement optique de 1,4 fois pour occuper une hauteur de 4 perforations sur un positif standard projeté normalement. Ce procédé visait également la multidiffusion des images 35 mm : passage à la télévision en limitant l'amputation de l'image comme en scope, possibilité d'exploitation en 16 mm par tirage en réduction permettant de conserver les qualités de l'image originale. Mais ce procédé n'évite pas l'étape du gonflage optique en laboratoire ayant tendance à augmenter le grain de la pellicule. Il se plaçait

---

[1112] Claude Soulé, « Du nouveau dans les procédés 2P », *TC*, n° 293, fév. 1968, p. 20.
[1113] *Cf.* schéma, *art. cit.*, p. 20.
[1114] *Cf.* Jean-Claude Maillet, *art. cit.*, 1973 ; « Edmond Richard met au point un nouveau format respectant la création des auteurs : Le SUPERSPLIT », *TF*, n° 205, 15 juin-15 juil. 1973, p. 21 ; « Le Supersplit. Premières applications avec Daniel Gaudry », *TF*, n° 210, 15 déc. 1973-15 jan. 1974, pp. 50-51.
[1115] La surface de l'image négative est supérieure de 65 % par rapport au Super 16 ; mais la surface est réduite de 45 % par rapport au panoramique 1,65:1 sur 35 mm.

comme concurrent du Super 16 mm (au format 1,65:1 et dont l'exploitation requiert un gonflage sur 35 mm) lancé en 1970, mais il n'a pas rencontré le succès et est, en définitive, resté confidentiel. Edmond Richard l'avait expérimenté sur le tournage de la bataille de *Falstaff / Chimes at Midnight* d'Orson Welles (Espagne, 1966), afin d'accroître l'autonomie de la caméra. Le premier (et seul?) film français tourné en **Supersplit** est *Vous intéressez-vous à la chose ?* de Jacques Baratier (1973, D.P. Daniel Gaudry).

***

En conclusion, on s'aperçoit que la technique 2 Perforations qui, à son origine, constituait une alternative au scope visant l'économie du négatif en même temps que l'élimination des limitations conférées par l'anamorphose de prise de vues, a vu son utilisation évoluer pour s'attacher à des formules économiques mieux adaptables au petit écran qui, à partir des années 1970, devient un partenaire financier de plus en plus important du cinéma : la télévision exige en retour l'abandon progressif du format large incompatible avec son écran carré. Ainsi, la proposition de L. B. Happé et G. Marpicati, au XIème Congrès de l'UNIATEC en 1971, concerne-t-elle l'utilisation du 2P pour économiser le négatif 35 mm au format panoramique 1,75:1, éliminant en outre le gaspillage de la surface impressionnée inhérent à la version traditionnelle à 4 perforations[1116]. Enfin, le procédé 2P a été finalement envisagé pour concurrencer économiquement le 16 mm en apportant une amélioration qualitative de l'image.

[1116] *Op. cit.*, pp. 22-24 ; *cf.* 3.1, *supra*.

3.2.3 PROCEDE 35 MM 4 PERFORATIONS *SUPER 35 MM* OU *SUPER 35* A ANAMORPHOSE DE PROJECTION ET AU RAPPORT PROJETE 2,35:1 / 2,40:1 (1980- FRANCE ; 1984- USA)

Une initiative et une première utilisation françaises

C'est une technique très utilisée aujourd'hui pour faire des films au format large (rapport supérieur à 2:1). Dérivant du procédé ***Super*scope 235** américain (1956), il ne constitue pas un procédé breveté en tant que tel, mais relève plutôt d'une adaptation pragmatique du matériel 35 mm existant à la portée de n'importe quel fabricant de caméra ou de loueur, ce qui explique sa large diffusion actuelle. Il est utilisé en France avant les USA, par **Claude Lelouch** et ses techniciens photo (le chef-opérateur **Jean Boffety** et le premier assistant **Jean-Yves Le Mener**) dès **1980** pour son film-fleuve ***Les Uns et les Autres***, dont la coproduction avec la télévision (TF1) l'oblige à prévoir deux versions, l'une pour le cinéma qu'il veut filmer au format large et l'autre pour la télévision (sous la forme d'une série de 6 épisodes au format 1,33:1)[1117]. Face à ces exigences contradictoires, la solution est trouvée dans la « revitalisation » de cette technique déjà connue, qui sera traitée par le laboratoire Eclair. Le Mener (devenu directeur de la photographie) utilisera à 8 reprises le procédé sur les films de Lelouch et considère, 10 ans plus tard en 1990, que la technique est au point et que « *toutes les étapes de post-production sont maintenant compatibles avec ce procédé : projections de rushes, montage, télécinéma, ...* »[1118]. Du reste, d'autres films français, en particulier les films dits d'auteur au budget modeste, recourront à cette technique avant son utilisation progressive aux USA à partir de 1984-1985[1119]. **En France**, pour la période 1980-2000, **le Super 35 représente 30 % des films au format large (109 films)**, juste après l'anamorphique (43 %, 155 films)[1120] : le marché est, ici aussi, dominé par le loueur Panavision-Alga-Samuleson (45 films), avant Technovision (24 films) ; d'autres loueurs ont fait leur apparition (Cinécam, puis Iris Caméra dépendant du groupe TSF). **Le Super 35 au rapport 2,35:1 est donc en train de réduire progressivement la part de marché des tournages en anamorphique**.

[1117] *Cf.* le témoignage de Lelouch : « *Je n'avais accepté la série télé que pour financer le film. Nous avons livré une série de cinq heures que je n'aime pas beaucoup et qui n'apporte vraiment rien de plus que la version cinéma. Comme nous avons tourné en Super 35, nous pouvions livrer tous les formats possibles, y compris 1/33* [sic], *le format télévisuel.* » *in* Yves Alion & Jean Ollé-Laprune, *Claude Lelouch mode d'emploi*, Paris, Calmann-Lévy, 2005, p. 187.

[1118] *Cf.* « Jean-Yves Le Mener, directeur de la photo : "les contraintes sont des paris" », *TF*, n° 391, 15 mai-15 juin 1990, pp. 44-45 & Fig. 1.106., vol.2.

[1119] *Cf.* ***Edith et Marcel*** de Claude Lelouch (1982, D.P. Boffety, asst. Le Mener, labo. Eclair) ; puis ***La Pirate*** de Jacques Doillon (1984, D.P. Bruno Nuytten, loueur Technovision) ; ***Rendez-vous*** d'André Téchiné (1984, D.P. Renato Berta, loueur Chevereau, labo. Eclair) ; ***Double messieurs*** de Jean-François Stévenin (1984, D.P. Pascal Marti, loueur Alga-Samuelson & Chevereau, labo. Eclair) ; ***Le Lieu du crime*** de Téchiné (1985, D.P. Marti, loueur Chevereau, labo. Eclair), etc.

[1120] Notre affirmation doit être néanmoins nuancée, car nos statistiques sont incomplètes et font état de **25 % de films larges au procédé non identifié**, à cause de la difficulté de l'accès aux copies et des carences de l'édition vidéo *cf.* Tabl. 2.2. & 2.3., vol. 2 et Fig. 2.2., 2.4. & 2.7., vol. 2.

Le Super 35 a hérité de nombreuses caractéristiques des procédés 35 mm étudiés *supra* :

- l'emploi du film standard 35 mm (fenêtre d'impression agrandie au rapport 1,33:1)
- l'absence d'anamorphoseur à la prise de vues et l'utilisation du matériel courant
- un cadrage réalisé à la prise de vues dans le viseur de la caméra
- un traitement en laboratoire avec gonflage et anamorphose
- la compatibilité avec les copies positives anamorphosées projetées au rapport 2,35:1 (« deux trente-cinq », en anglais « two three five »[1121]) ou 2,40:1 (« deux quarante »)
- une meilleure compatibilité avec les formats de diffusion télévisé et vidéo.

Le Super 35, en tant que technique visant la réalisation du format large sans grande modification ni matériel supplémentaire, ne se borne pas à obtenir des copies anamorphosées au rapport 2,35:1/2,40:1 : il permet également de cadrer au rapport panoramique 1,85:1 ainsi qu'en 1,33:1 ; autrement dit, il autorise virtuellement tous les rapports compris entre le 1,33:1 et le 2,40:1. Voilà qui confirme sa versatilité (son incohérence diront certains) qui n'en fait pas à proprement parler un format large ; on le compare souvent à un ersatz du scope qui ne possède ni ses qualités en projection, ni ses défauts optiques à la prise de vues.

Formules historiques antérieures

Les sources consultées font remonter le Super 35 au *Super*scope des frères Tushinsky, plus exactement à sa version améliorée de 1956 offrant un rapport projeté de 2,35:1, le ***Super*scope 235**[1122]. **Le principe retenu est de se réapproprier la surface utile du négatif, dans une proportion similaire à la fenêtre d'impression du scope ou du négatif standard (1,37:1), ce que la pratique des formats panoramiques avait paradoxalement entravé**.

Outre le procédé *Super*scope 235, utilisé confidentiellement sur quelques longs métrages américains de 1956 à 1976[1123], on rencontre historiquement d'autres tentatives relevant de la technique des 4 Perforations à pleine ouverture (ou retour à la fenêtre d'impression du muet). Il en est ainsi de cette **variante proposée, dès 1956, par Georges Bonnerot de la société française Totalvision** qui envisage un type de projection au rapport 2,35:1 à partir d'un négatif standard « plat » (16 x 22 mm et non avec la pleine ouverture muette) ; il tentera de faire adopter ce dispositif jusqu'en 1962, mais en vain (*cf.* 1.3.5, *supra* & Fig. 1.84.a, vol. 2 et Fig. 1.84.b, *supra*).

4 Perforations muet au rapport panoramique (1959)

En 1959, le directeur de la photographie américain **Ted Mc Cord et le laboratoire Technicolor** expérimentent cette formule pour le tournage d'un western de Delmer Daves *The Hanging Tree / La Colline des potences* au rapport panoramique. La fenêtre de prise de vues est agrandie aux proportions de la fenêtre muette (environ 24,4 x 18,4 mm), c'est-à-dire en recouvrant la zone réservée à la piste sonore et

[1121] Rob Hummel, *art. cit.*, p. 13.
[1122] François Reumont, *op. cit.*, p. 28 ; Michael Coate, "What's so super about Super 35", *Widescreen Review*, n° 34, sept.-oct. 1999, p. 86.
[1123] Selon Carr & Hayes, *op. cit.*, p. 134.

en repositionnant l'image au centre exact des deux rangées de perforations[1124]. Le but avoué est l'amélioration de la qualité de l'image par le recours à la technique de tirage par réduction du négatif qui minimise le grain de l'image, traditionnellement plus élevé sur le négatif, surtout dans le cas du film couleur ; de même, « *l'élargissement de la fenêtre permet d'utiliser les objectifs dans les conditions mêmes pour lesquelles ils ont été calculés, ce qui améliore nettement la perspective de l'image* »[1125]. Cette technique procède **par réduction optique au tirage** afin d'obtenir un format panoramique (1,85:1 par exemple), d'où une relative amélioration du grain de l'image par comparaison avec le film panoramique traditionnel qui masque la surface débordant le rapport visé[1126]. En revanche, dès qu'il s'agit d'extraire du négatif 35 mm muet un format supérieur à 2:1, l'opération de laboratoire employée est l'agrandissement lié à une anamorphose : l'amélioration du rendu de l'image est alors plus discutable. Technicolor proposait également de réaliser des copies au moyen de son procédé couleur par imbibition (« *dye transfer* ») en opérant la réduction au stade de la fabrication de la matrice servant à dupliquer les copies, avec un résultat qualitativement supérieur. Cette technique est parfois encore utilisée de nos jours sous la dénomination de **Super 1,85** bénéficiant d'une plus grande surface négative que le panoramique 1,85:1 traditionnel.

Le projet de super-35 mm de Mitchell (1967)

Un article signé Jean Vivié et paru dans *La Technique cinématographique* en décembre 1967[1127] rend compte d'une proposition du constructeur américain de caméras qui visait à établir un « super-35 mm », dans le sillage de ce qui s'était fait deux ans auparavant pour le format substandard **Super 8 mm**, en accroissant la surface utile par la suppression d'une rangée de perforations du côté opposé à la piste sonore : la zone réservée à cette dernière était conservée, mais il a fallu déplacer de 1,44 mm l'axe de l'image sur le film. Les dimensions de la fenêtre d'impression ont été portées à 24,9 x 18,65 mm (au lieu de 22 x 16 mm pour le 1,37:1 et à côté du scope optique de dimensions 22 x 18,8 mm environ). Le constructeur estimait que l'augmentation de la surface était de l'ordre de 30 % mais ne préconisait pas de rapport d'image particulier : le procédé était vraisemblablement plutôt réservé aux différents rapports panoramiques qu'au format large. Ce qui semble avoir finalement freiné l'adoption de ce projet de **Super 35**, c'est la transformation des perforations : non seulement, la nouvelle disposition supprimait-elle une rangée de perforations en posant un problème mécanique de traction par un seul côté du film, mais elle impliquait en outre l'adoption de perforations positives K.S.[1128]. On sait qu'à partir de 1970 Kodak commercialisera le format **Super 16 mm** qui supprime de la même façon une rangée de perforations ainsi

---

[1124] *Cf.* schéma *in TC*, n° 199, juin 1959, p. 155.
[1125] Arthur E. Gavin, « Le Cinéma en couleurs grand format sur pellicules standard », *TC*, n° 199, juin 1959, p. 155, repris d'un article de l'*American Cinematographer*, fév. 1959.
[1126] On peut néanmoins noter que le tirage optique nécessitant un contretype négatif (c'est-à-dire un intermédiaire supplémentaire) génère « *une perte de qualité qui peut surpasser le* [gain] *de qualité dû à la réduction* », *ibid.*
[1127] Jean Vivié, « Allons-nous connaître un super-35 mm ? », *TC*, n° 291, déc. 1967, p. 33.
[1128] « *Le pilotage du film ne pouvant plus s'exercer que d'un côté, le projet prévoit la mise en place d'une contre-griffe à 6 intervalles de perforations au-dessus de la griffe d'entraînement : or il ne peut s'agir que d'un pilotage en largeur et de ce fait, il n'est réalisable qu'avec un contour rectangulaire.* » Jean Vivié, *art. cit.*, p. 33 (*cf.* schéma, *ibid.*).

que la zone de la piste sonore, ce qui en fait un support réservé à la seule prise de vues (format d'impression au rapport 1,65:1) et destiné au gonflage en 35 mm aux rapports 1,65:1, 1,85:1 ou 2,35:1.

Super Techniscope & System 35 (1980)

Les auteurs américains Robert E. Carr et R. M. Hayes affirment que la technique du *Super*scope 235 a également été utilisée sous d'autres appellations aux Etats-Unis : **Super Techniscope** quand c'est le laboratoire Technicolor qui s'occupait du tirage des copies d'exploitation ; **System 35** quand ce soin était laissé à d'autres laboratoires[1129]. Contrairement au **Techniscope** de Technicolor, le **Super Techniscope** n'est pas un procédé 2P mais bien 4P ; on comprend que, pour éviter la confusion des techniques utilisées, on n'ait pas voulu conserver cette dénomination, liée en outre au seul laboratoire américain, alors que la caractéristique essentielle du **Super 35** est de pouvoir être réalisé par n'importe quel fabricant ou loueur de caméras et d'optiques.

L'appellation du procédé reste incertaine, même au milieu des années 1980, lorsque le procédé retrouve un regain d'intérêt pour concurrencer le tournage des films en anamorphique. ***Greystoke* de Hugh Hudson (1984)**[1130] **est généralement crédité comme le premier film américain de fiction « moderne » utilisant le procédé Super 35** : le générique porte cependant la mention « **Super Techniscope** ». A partir de ce film, les tournages en Super 35 ne cesseront d'augmenter.

Négatif : agrandissement de la fenêtre d'impression au rapport 1,33:1

Le film négatif 35 mm à 2 rangées de 4 perforations B.H. standard présente un agrandissement de la surface d'impression dû à l'empiètement sur l'espace habituellement réservé à la piste sonore. On a donc une ouverture maximale (« *full frame* ») dépassant quelque peu la fenêtre d'impression du standard muet 1,33:1 (24,4 x 18,4 mm), à savoir : **24,65 x 18,67** (document CST[1131]). Le négatif Super 35 (tout comme celui de son ancêtre *Super*scope) présente donc la **surface utile la plus grande des formats historiquement exploités par le cinéma standard 35 mm**[1132], sensiblement supérieure au négatif du scope à 4 pistes magnétiques et petites perforations C.S. (23,8 x 18,7 mm). **Le recouvrement de la zone dédiée à la piste sonore aligne l'axe central de l'image sur l'axe central du film**, à l'instar du standard muet et du scope magnétique 2,55:1, mais à la différence du standard sonore 1,37:1, des formats panoramiques, du Techniscope et du scope 2,35:1, tous procédés décentrés, dont le négatif prévoit dès le

[1129] Carr & Hayes dénombrent seulement 2 films portant cette dénomination : *Revolution* (US, 1985) de Hugh Hudson (D.P. Bernard Lutic) et *Absolute Beginners* (GB, 1986) de Julien Temple (D.P. Oliver Stapleton) ; d'autres sources mentionnent **Super Techniscope** pour ce dernier titre.
[1130] *Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes / Greystoke : La Légende de Tarzan, Seigneur des singes* (Warner Bros.), D.P. John Alcott ; le film sort en France en octobre 1984.
[1131] Michel Baptiste, « Une Normalisation mondiale des dimensions d'enregistrement et de restitution des images sur films 35 mm », *Dossier Technique de la CST, op. cit.* ; d'autres sources donnent les cotes : **24,89 x 18,66 mm** (F. Reumont) et 25 x 18,75 mm (Philippe Loranchet, « Les Formats bien sous tous rapports », *Télé Satellite*, n° 92, juil. 1997, p. 31).
[1132] Si l'on excepte le format **VistaVision** à double image standard 35 mm défilant horizontalement.

tournage l'espace attribué à la piste sonore[1133]. Le **rapport enregistré** sur le négatif est de **1,33:1** et c'est à l'intérieur de la fenêtre d'impression « full » qu'on va extraire le rapport final désiré qui peut varier de 1,33:1 à 2,40:1, suivant le ou les circuit(s) de diffusion considéré(s) (*cf*. Fig. 1.106., vol. 2).

Un récent **projet de norme ISO CD2907 soutenu par la CST** prévoit d'étendre encore la largeur de la fenêtre muette du négatif Super 35 : elle serait de 24,92 x 18,67 mm[1134]. Ce changement, qui n'apporte pas de modification conséquente sur le film, doit permettre d'unifier les normes internationale (ISO) et américaine (ANSI) et d'harmoniser les cotes pour faciliter les conditions de transfert ou de report des copies dans la perspective du tout-numérique.

Un format de prise de vues

C'est à cette étape que le Super 35 trouve sa raison d'être et son avantage sur son concurrent anamorphique : il s'agit en effet d'une **technique de prise de vue qui permet l'utilisation du matériel courant avec peu de modifications et qui offre une grande souplesse d'utilisation** : Michael Coate parle de format « versatile », car il autorise un cadrage multiple trouvant ultérieurement des applications variées au stade du tirage et/ou de la projection. En outre, quand se pose le **problème du choix du format large**, entre anamorphique et Super 35, ce sont souvent les conditions de prise de vues qui vont décider le réalisateur et le directeur de la photographie pour l'un ou l'autre des procédés, car chacun possède des caractéristiques bien distinctes[1135]. Ainsi, **Renato Berta** pour ***Rendez-vous*** (1984) de Téchiné, indique que l'appareillage moins encombrant du Super 35 facilite la mobilité de la caméra et sa flexibilité : « *l'avantage essentiel est dans la profondeur de champ, plus grande qu'en scope traditionnel. On rejoint là le souci de favoriser au maximum les déplacements imprévus des comédiens. Et puis les caméras sont pratiquement des caméras normales, moins lourdes que celles de Panavision* [pour l'anamorphique]. »[1136]. Tout comme le *Super*scope et le Techniscope avant lui, le **Super 35** possède des **avantages certains à la prise de vues** ; il permet de :

- bénéficier des atouts des objectifs sphériques par rapport à leurs homologues anamorphiques : pas de déformation géométrique, meilleure profondeur de champ, poids et encombrement réduits autorisant des conditions de prise de vues difficiles caractérisées par l'exiguïté du

---

[1133] Ce recentrage de l'axe du **Super 35** est d'environ 1 mm en direction de la zone réservée à la piste sonore (François Reumont).

[1134] Michel Baptiste, *op. cit*.

[1135] Sur la collaboration entre réalisateur et D.P. et la nécessaire soumission de ce dernier aux souhaits du premier, *cf*. le témoignage du D.P. Darius Khondji qui tourne en scope *Le Trésor des Iles Chiennes* (1989 TECHNO AN. NB de F.-J. Ossang) et *L'Ombre du doute* (1992 AN. CLR d'Aline Issermann) : "*The important thing for me is the choice of the director I work with. My work naturally changes from one director to another and I find this difference exciting. I never choose anything by myself, it's always with the director.*" *in* "Inside The Light", *Sight & Sound*, vol. 6, n° 4, apr. 1995, p. 19.

[1136] *In* entretien avec Renato Berta par Philippe le Guay, *Cinématographe*, n° 110, mai 1985, p. 17. De même, **Romain Winding**, D.P.sur ***Le Septième ciel*** de Benoît Jacquot (1997), déclare : « *Pour le tournage à la main, nous avons pris, en plus de la Moviecam Compact, une Aaton 35* […] *C'est une rêve, en effet, de savoir qu'avec ce poids plume sur l'épaule sortira une somptueuse image Scope. Nous l'utilisions dans les décors bruyants, rues, grands magasins, métro, voitures et dans les scènes muettes* […] *Pour le Scope, le Super 35 s'est révélé fabuleux durant le tournage : pleine ouverture, pas de strobo dans les panos, diffusions, lumières douces, etc.* » *in La Lettre de l'AFC*, n° 62, jan. 1998, p. 14.

décor, la maniabilité de la caméra (mouvement ou mise au point complexes) ou le faible éclairage (*cf.* Fig. 1.107.a, page suivante[1137]) ; en outre, la location d'une série d'objectifs sphériques est plus cohérente et moins onéreuse, voire plus facilement disponible chez les loueurs[1138]

- utiliser une surface d'impression maximale en prise de vues sphérique, à la différence des formats panoramiques, afin de profiter d'une meilleure qualité d'image[1139]
- autoriser une logistique plus conséquente lors de tournages importants (multiplication des caméras et des équipes de prise de vues)
- jouer sur la versatilité des formats de diffusion en autorisant un cadrage satisfaisant quels que soient les formats choisis (cadrage multiformats) ou en changeant de format suivant les canaux de diffusion (salles, télévision, vidéo)
- intégrer avec plus de flexibilité les plans à effets spéciaux visuels, particulièrement les effets générés par ordinateur ou les séquences de générique[1140] (*cf.* Fig. 1.107.b, page suivante)
- limiter en largeur la construction des décors (Michael Coate[1141]), car l'angle horizontal de prise de vues n'est pas doublé comme dans le cas du scope.

[1137] Comparer avec les plans tournés en scope anamorphique (*cf.* Fig. 2.89.a,b&c & Fig. 2.79.a&b, 2nde partie) ainsi qu'avec les plans en tournés en Techniscope (objectifs sphériques) *cf.* Fig. 1.103., *supra*.

[1138] On a déjà évoqué, à propos de **Panavision**, la volonté du fabricant d'optiques anamorphiques de promouvoir l'usage du Super 35, lorsque la demande d'objectifs anamorphiques dépasse l'offre (*cf. supra*, 2.2).

[1139] Lorsque le Super 35 est cadré pour le rapport 1,85:1 (il est alors parfois dénommé **Super 1,85**), il procède, à l'instar de ce qu'on a déjà vu *supra* (*cf.* 4 Perforations muet au rapport panoramique), à un tirage par réduction sur un positif panoramique 1,85:1 et présente ainsi une meilleure définition de l'image que le format panoramique obtenu par masquage, car il est issu d'une plus grande surface négative. Cependant, cette affirmation est réfutée par Rob Hummel pour qui le traitement optique du Super 35 en laboratoire (qui accroît les intermédiaires) réduit fortement cet avantage par rapport au mode classique de tirage par contact du 1,85:1 panoramique (Rob Hummel, "Pros and Cons of 1.85, 2.35 and Super 35 Film Formats" *in* Rod Ryan (ed.), *American Cinematographer Manual*, *op. cit.*, 1993).

[1140] **Thierry Arbogast** affirme que ***Le 5ème élément*** (1997, loueur Arri Media Film Service à Londres) de Luc Besson « *a été tourné en Super 35 à cause des effets spéciaux* » *in La Lettre de l'AFC*, n° 55, mai 1997, p. 8. *Cf.* le **tournage hybride de *La Tour Montparnasse infernale*** de Charles Némès (2000, D.P. Etienne Fauduet) qui associe tournage en Panavision anamorphique pour les scènes avec les acteurs et tournage de certains plans truqués en Super 35 pour l'insertion des effets spéciaux numériques conçus par le prestataire Eclair numérique *cf.* entretiens *in La Lettre de l'AFC*, n° 98, avr. 2001, pp. 7-11.

[1141] *Art. cit.*, p. 89.

Figure 1.107.a : avec les objectifs sphériques du Super 35, absence des « défauts » de la prise de vues anamorphique : les halos lumineux flous (à l'arrière-plan) sont ronds (et non anamorphosés) ; Photogramme tiré de *Taxi* (1997 S35 CLR, Gérard Pirès, D.P. Jean-Pierre Sauvaire)

Figure 1.107.b : insertion des effets spéciaux numériques (caches peints + bandes noires du format 2,35:1, sur la moitié gauche) à l'image tournée plein cadre en décors réels dont on limite ainsi la construction (moitié droite) ; photogramme du « Making of » de *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre* (2000, S35, CLR, Alain Chabat, D.P. Laurent Dailland, SFX numériques Duboi)

Les nécessités de la prise de vues vont donc amener le réalisateur et le directeur de la photographie à discuter de l'opportunité du procédé le mieux adapté à la diégèse et au style photographique du film. A ce propos, on ne doit pas négliger de prendre en compte les **limitations imposées par le Super 35** cadré au rapport 2,35:1. Ainsi **l'image** générée par le procédé est réputée plus **granuleuse**, du fait de son agrandissement en laboratoire, obligeant souvent le directeur de la photographie à anticiper le phénomène en **surexposant** volontairement l'image au tournage, afin de rétablir, au stade du laboratoire, une exposition normale qui permette de combattre la dégradation visuelle due aux opérations de tirage[1142]. Le Super 35 peut également conduire le directeur de la photographie à une position inconfortable, car il est difficile de prévoir ce que le traitement de l'image au tournage (utilisation des filtres, des zooms, dosage des sources lumineuses) peut rendre en projection, à la différence des procédés panoramiques et anamorphiques. Michael Coate[1143] remarque à ce sujet que le **visionnage des rushes** tournés en Super 35, issus directement du négatif et projetés avec une bande sonore en interlock[1144], ne présente pas le rendu final du film qui doit encore subir des dégradations lors des différents états intermédiaires du tirage. En outre, pour **Yves Agostini**, l'utilisation de **courtes focales en Super 35**, visant à conserver le même angle de prise de vues horizontal qu'en scope, va conduire à des modifications de la perspective et de la profondeur de champ qui ne vont pas disparaître au tirage[1145]. De même, le Super 35 semble restreindre le champ d'action latéral de la mise en scène, par rapport au scope anamorphique : le directeur de la photo Laurent Dailland indique au réalisateur Alain Chabat, lors du tournage d'*Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre* (2000, S35 CLR) : « *Le problème du Super 35, c'est que j'ai de la place en haut et en bas, mais je n'en ai pas sur les côtés.* »[1146].

D'autre part, l'on ne peut pas négliger non plus, de nos jours, l'attrait esthétique exercé par son concurrent anamorphique (lorsque les conditions budgétaires le permettent) qui peut l'emporter sur les considérations pragmatiques du tournage : **le scope est aujourd'hui recherché justement pour ses « défauts » qui deviennent comme les marques de sa palette stylistique** (*cf.* 2nde partie, 5.6) :

- profondeur de champ plus réduite (*cf.* 2.4.5, *supra* l'argumentaire du procédé « **Scope 1.85 Hawk anamorphic** »)[1147]

[1142] Selon les informations de Michael Coate, *art. cit.*, p. 92 ; **Yves Agostini** rappelle le principe qui veut que « *plus on agrandit une image, et plus on agrandit ses défauts (grains et définition)* » ; il indique que la hauteur d'image du Super 35 2,35:1 équivaut à une perte de plus de 8 mm par rapport au scope : la qualité de l'image est donc largement inférieure à celle du scope *in* « Les Cadres en fil de fer », *art. cit.*, p. 19.

[1143] *Art. cit.*, p. 89.

[1144] Rob Hummel (*op. cit.*, p. 25) précise en outre que la projection de la **copie de travail** au format « *full* » nécessite un cache spécifique (recentré) faisant apparaître la zone traditionnellement réservée à la piste sonore ; de même qu'il faut modifier en conséquence les tables de montage.

[1145] Là où en scope on utilise un objectif de 75 mm de focale, par exemple, il faudra employer en Super 35 2,35:1 un objectif de 41 mm pour couvrir le même champ en largeur (Yves Agostini, *art. cit.*, p. 19).

[1146] *In* « Making of (Dans les coulisses du film le plus déjanté de l'histoire de la Gaule », supplément au DVD *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre*, Pathé Vidéo, 2002.

[1147] Le D.P. **Philippe Lesourd** indique, à propos de ***Peut-être*** (1998, S35, loueur Technovision) de Cédric Klapisch : « *Le film a été tourné en Super 35, essentiellement pour des raisons de profondeur de champ, qui n'est pas du tout la même lorsqu'on tourne en "vrai scope". Bien que j'adore cette "non profondeur de champ" propre à la prise de vue anamorphique, il était important de pouvoir tourner ce film sans trop de lumière, avec une certaine*

- aberrations géométriques dans certaines conditions (gros plans, mouvements de caméras)
- qualité ovale des flous (F. Reumont[1148])
- conditions de luminosité très spécifiques.

Ainsi, le chef-opérateur **Eric Gautier** déclare-t-il à propos de ***Ceux qui m'aiment prendront le train*** (1997) de Patrice Chéreau, tourné en Panavision anamorphique : « *la profondeur de champ est plus faible en scope* [anamorphique]*, et surtout le "flou" n'a pas la même structure qu'avec les optiques sphériques. Les focales n'étant pas les mêmes, il en résulte une image plus "stylisée" qui évoque instinctivement le cinéma.* »[1149] (*cf.* Fig. 2.89.a,b&c & 2.79.a&b, 2nde partie).

Inversement, le désir d'un rendu granuleux de l'image pourra faire préférer le procédé Super 35. En définitive, il convient de remarquer que, même si l'anamorphique possède l'avantage d'une longue tradition photographique exigeante, la qualité des optiques sphériques modernes ainsi que l'amélioration de la sensibilité des pellicules négatives tendent à réduire la différence qualitative entre les deux procédés.

Le cadrage multiformats : compromis ou compromission ?

La versatilité du procédé provient avant tout de sa capacité à gérer la multiplicité des rapports d'image. A l'opposé du procédé anamorphique qui supporte très mal la modification du rapport de l'image établi à la prise de vues, le **Super 35 est essentiellement un super-format, au sens où il tente de gérer l'incompatibilité traditionnelle entre l'exploitation en salles et la diffusion à la télévision ou en vidéo devenue incontournable**. L'avantage de travailler avec une fenêtre d'impression au rapport muet 1,33:1 est d'avoir la possibilité de prévoir tous les formats possibles à l'intérieur de ce cadre. On peut ainsi cadrer pour plusieurs formats au tournage, en conservant l'essentiel de l'action dans une zone commune aux différents cadres ; aussi les **dépolis de visée** portent-ils les traces des différents formats en ménageant clairement ce que l'on nomme la **réserve** ou en anglais « *safe-action area* ». On trouve ainsi différents types de dépolis conçus, soit par les fabricants de caméras, soit par les loueurs eux-mêmes ; les cotes de ces dépolis ne semblent pas toutes normalisées pour le Super 35 et se présentent parfois, de façon pragmatique, comme de simples traces manuscrites au feutre réalisées par le loueur ou l'assistant lors des essais caméra[1150]. Les dépolis pour le Super 35 au rapport 2,35:1/2,40:1 proposés par les différents constructeurs présentent généralement 2 ou 3 cadres qui se superposent :

- **format plein cadre ou « *full* » 1,33:1 + rapport 2,35:1** (dimensions théoriques du cadre : 23,5 x 10 mm[1151]) **ou 2,40:1** (24 x 10 mm chez Panavision[1152]), c'est-à-dire format large avec

---

légèreté, et surtout une profondeur de champ suffisante pour la mise en scène. » *in* entretien par François Reumont, *TF*, n° 488, 15 avr.-15 mai 1999, p. 32.

[1148] *Op. cit.*, p. 29.

[1149] *In* entretien par François Reumont, *TF*, n° 479, juin 1998, p. 26.

[1150] Sur le protocole des essais caméras *cf.* Olivier C. Benoist & Philippe Coroyer, *Les Essais caméra, une mission de l'assistant opérateur*, Paris, éd. Dujarric, 2002.

[1151] Nous déduisons la largeur du cadre de la hauteur la plus communément admise de 10 mm. Arthur Cloquet (*Initiation à l'image de film*, *op. cit.*, p. 83), quant à lui, donne les dimensions de 24,9 x 10,6 mm pour arriver au cadre 2,35:1, mais ces cotes ressemblent plus au rapport d'impression du négatif qu'au format de la visée, nécessairement réduit.

réserve pour la télévision 4/3 : ce dépoli permet de conserver l'essentiel de l'action à la fois pour une diffusion en salles et à la télévision sans sacrifier la largeur de l'image, mais en conférant aux deux diffusions **une échelle des plans radicalement différente**.

- **format 1,33:1 + rapport 2,35:1/2,40:1 + rapport panoramique 1.,85:1** (dimensions du cadre 24 x 13 mm[1153]), c'est-à-dire format large avec réserve pour le format panoramique (et toujours réserve pour la télévision 4/3) : on peut ainsi envisager une double diffusion en salles avec deux rapports différents (à destination d'écrans de taille variée) ou une diffusion hybride en salles (format large) et à la télévision (format panoramique), tout en conservant l'avantage de présenter un « format cinéma sur le petit écran » ; l'échelle des plans entre les deux versions reste différente mais est moins accusée que dans le système précédent. Ce traitement est à rapprocher de celui des copies scope désanamorphosées en copies plates au rapport 1,85:1, proposé historiquement par tous les fabricants d'optiques anamorphiques, mais il présente, dans le cas du Super 35, l'avantage de ne pas amputer l'image en largeur : la différence entre les cadres 2,35:1/2,40:1 et 1,85:1 correspond à la hauteur et non à la largeur de l'image originale (*cf.* Fig. 1.107.c, page suivante).
- **format 1,33:1 + rapport 2,35:1/2,40:1 + rapport TV 16/9ème (1,77:1)**. Il s'agit d'une variante du traitement précédent destinée à une diffusion hybride en salles (format large) et à la télévision 16/9ème (format 1,77:1).

On trouve également deux types de disposition des **repères de cadrage sur les dépolis** des caméras préparées pour le Super 35 :

- la disposition la plus courante, dénommée « ***common-center*** », ordonne les différents formats par rapport à un centre commun sur la surface impressionnée : tous les formats sont alignés en largeur et les différents cadres sont réalisés en réduisant leur hauteur : le cadre le plus allongé correspond alors au rapport 2,35:1 ou 2,40:1 ; il montre ainsi dans quelle proportion l'image cadrée en 2,35:1/2,40:1 réduit la surface totale, impressionnée au rapport 1,33:1 (*cf.* Fig. 1.108.a, *infra*)
- la disposition dite « ***common-top*** » ou « ***common topline*** » aligne, quant à elle, les différents cadres sur la ligne supérieure de la hauteur qui devient commune à tous les formats ; cette technique est censée atténuer la difficulté de cadrer simultanément pour plusieurs formats en respectant, pour tous les cadres, la même zone supérieure de l'image, celle généralement occupée par les têtes des personnages (en anglais « *headroom* ») : ce qui variera d'un format

---

[1152] Il semble que la norme indique seulement les dimensions de la fenêtre muette (24,65 x 18,67 mm) et non les **dimensions des recadrages en 1,85:1, 2,35:1 ou 2,40:1 laissés à l'initiative des constructeurs ou des loueurs** ; d'où la **fluctuation, en France, entre les rapports 2,40:1 (officiel ou théorique) et 2,35:1 (pratique et traditionnel)** : hormis peut-être Panavision, les autres loueurs et fabricants d'optiques en France, comme Technovision et Vantage-Hawk-TSF, **cadrent le Super 35 en 2,35:1**, par souci de compatibilité avec le rapport final du scope, comme nous l'a confirmé Alain Gauthier, directeur technique chez Technovision (entretien de l'auteur, Pantin, le 25 fév. 2003).

[1153] 0.945'' x 0.511'' *in* Rod Ryan (ed.) *American Cinematographer Manual*, *op. cit.*, 1993, p. 4.

à l'autre, c'est le bas de l'image[1154] (*cf.* Fig. 1.108.b, *infra* & Fig. 1.107.c, c-dessous & Fig. 2.64.c, 2nde partie).

Le cadrage multiformats en Super 35 : retour d'image du dépoli sur le moniteur vidéo :

Figure 1.107.c : moniteur vidéo (ou « combo ») présentant un cadrage multiformats : plein cadre 1,33:1 (image filmée intégrale), format 1,85:1 (parties grisées) pour l'exploitation télévisée et repères de cadre pour le 2,35:1 (exploitation en salles) ;
photogramme tiré du documentaire « Les Visiteurs revisités », réal. François-Cyril Geroult, supplm. au coffret de DVD *Les Visiteurs*, Gaumont Vidéo, 2005

[1154] Et substantiellement la largeur pour le cadre 1,33:1 (*cf.* Fig. 1.108.b, *infra*).

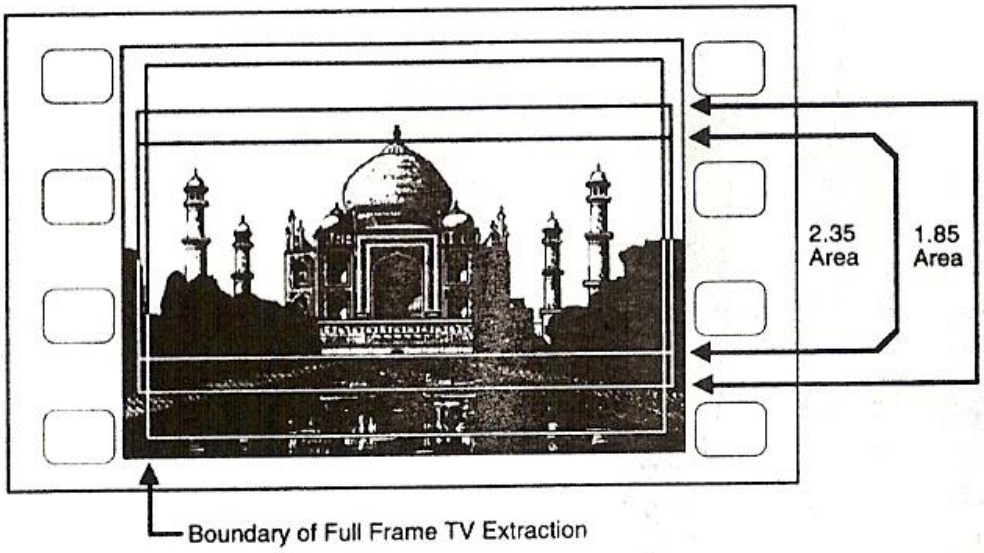


Illustration 7 - Standard Super 35/Super Techniscope

Figure 1.108.a : repères de cadrage centrés (*common-center*) pour les différents formats d'extraction du Super 35

Source : Hummel, Rob "Pros and Cons of 1.85, 2.35 and Super 35 Film Formats" *in* Rod Ryan (ed.), *American Cinematographer Manual*, 7th ed., Hollywood, The ASC Press, 1993, p. 21

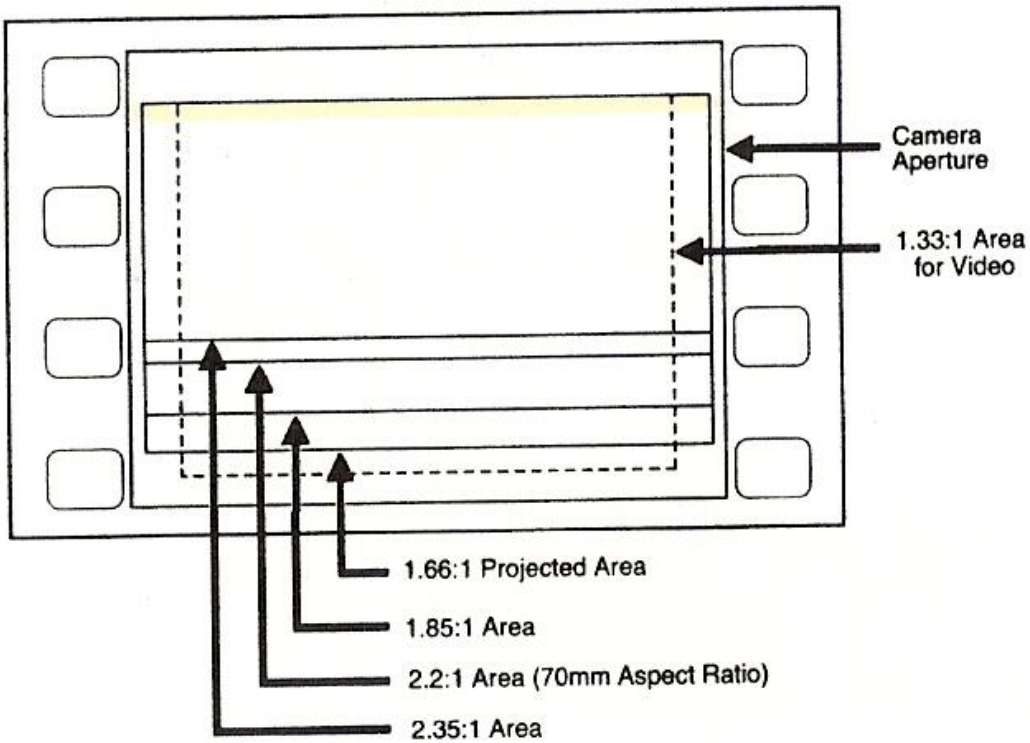


Illustration 8 - Super 35/Super Techniscope Common Topline

Figure 1.108.b : repères de cadrage alignés sur le haut de l'image (*common-topline*) pour les différents formats d'extraction du Super 35

Source : Hummel, Rob "Pros and Cons of 1.85, 2.35 and Super 35 Film Formats" *in* Rod Ryan (ed.), *American Cinematographer Manual*, 7th ed., Hollywood, The ASC Press, 1993, p. 22

Lorsque le choix du ou des formats de diffusion a été clairement établi entre le directeur de la photographie, le réalisateur et/ou le producteur, on peut envisager de limiter le nombre de cadres dans le viseur en masquant ceux qui sont indésirables, ce que proposent certains constructeurs comme Arri (*cf.* photo *in* Reumont p. 61). On voit également souvent, sur les tournages récents, l'emploi de **moniteurs de contrôle ou de visée vidéo** dont l'écran au rapport 1,33:1 est occulté aux dimensions du format 2,35:1 par de l'adhésif noir (« *gaffer* », en jargon) recouvrant la zone non utilisée pour la projection en salles : l'opérateur et le réalisateur peuvent ainsi à loisir composer pour un seul format, quitte à négliger les éléments risquant d'apparaître dans la réserve télévision (comme les micros[1155] ou les perches de la prise de son, les accessoires de plateau comme les rails de travelling, etc.), *cf*. Fig. 1.109.b&c, pages suivantes, comparant les moniteurs de contrôle vidéo pour un tournage en Super 35 (Fig. 1.109.a sur *L'Art (délicat) de la séduction*) et un tournage en Hawk anamorphique (Fig. 1.109.b sur *Le Roi danse*).

[1155] *Cf*. Fig. 1.109.c, *infra*.

Figure 1.109.a : moniteur de contrôle vidéo avec bandes noires de « gaffer » montrant le cadre en 2,35:1 de la diffusion en salles ;
photogramme tiré du « Making of » du film *L'Art (délicat) de la séduction* (2000 S35 CLR FJ, Richard Berry, D.P. Dominique Bouilleret)

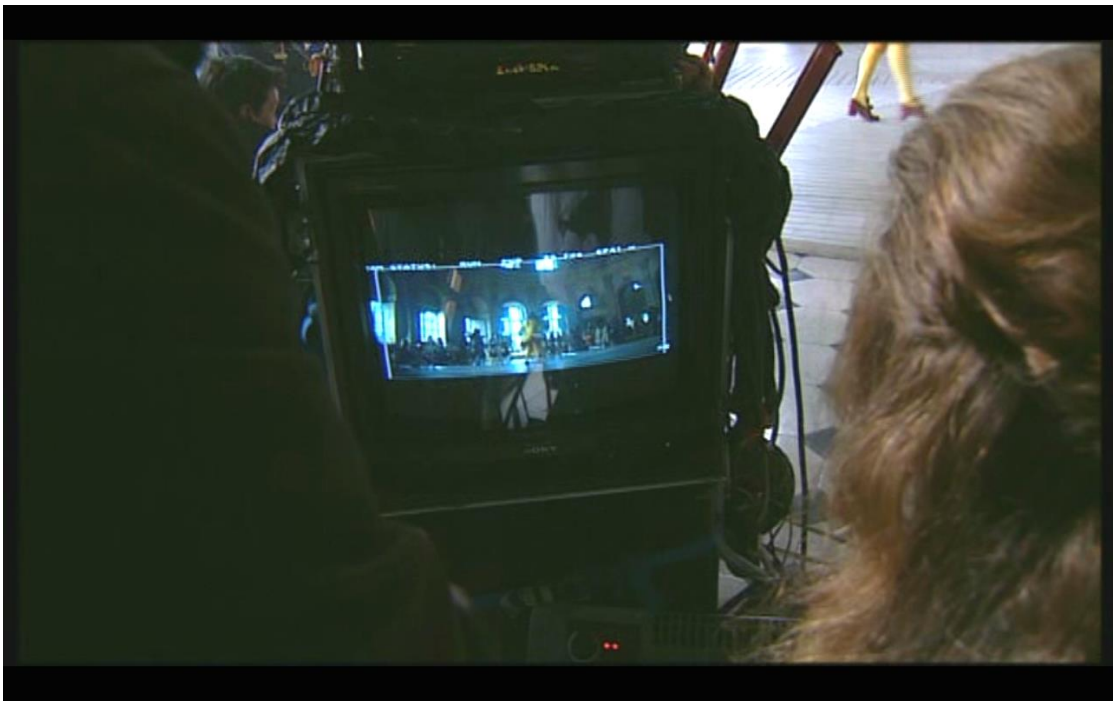


Figure 1.109.b : moniteur de contrôle vidéo pour scope anamorphique : image désanamorphosée, caches noirs intégrés et traces lumineuses du format cinéma 2,35:1 ;
photogramme de « Carnet de notes », Making of, supplément au DVD *Le Roi danse* (2000 HAWK AN. CLR, Gérard Corbiau, D.P. Gérard Simon)

Figure 1.109.c : rushes cadrés au format 1,85:1 laissant apparaître, dans la partie haute de l'image, la tête d'un micro ;
photogramme tiré du « Bêtisier », supplément au DVD *Les Anges Gardiens*, Warner Home Vidéo, 2002

On conçoit bien la **difficulté de cadrer avec un système de visée multiformats**[1156]. Le cadre du Super 35 est souvent vécu par les opérateurs comme une **incohérence**, un **compromis** entre des exigences contradictoires, voire des esthétiques différentes. Bien souvent une opposition entre la vision créatrice du réalisateur et celle plus « économique » du producteur va générer deux esthétiques de l'image, deux films radicalement différents, diront certains. En effet, **l'échelle des plans et la composition de l'image se voient modifiées par le cadrage multiple** : un gros plan cadré au rapport 2,35:1 se transformera en plan moyen dans un cadre 1,85:1 et *a fortiori* 1,33:1. Un paysage ou un monument cadré en 1,85:1 confèrera plus d'informations en hauteur que le 2,35:1, pour une largeur similaire (*cf.* Fig. 1.110., page suivante). **La superposition comparative des cadres a ainsi tendance à exacerber leur caractère intrinsèque** : le 2,35:1 apparaît plus aplati que les autres, le 1,33:1 irrémédiablement carré et présentant des zones inutiles en haut et en bas de l'image[1157] et le 1,85:1 fait figure de compromis. Finalement vouloir cadrer simultanément un film pour le cinéma (en 2,35:1) et la vidéo (en 1,85:1, 1,77:1 ou 1,33:1) relève de « **la quadrature du cercle** » et oblige à ré-envisager la composition des images pour le format vidéo[1158].

Finalement, la **transformation des caméras pour le Super 35 est assez limitée** : il faut prévoir de **décaler la monture de l'objectif de la caméra**, à cause du recentrage opéré par le procédé sur le négatif. Si cette modification n'est pas réalisée, on ne pourra pas utiliser correctement des zooms, car l'axe du mouvement sera décentré[1159]. Ce **réalignement d'environ 1 mm** vers la zone de la piste sonore est une manipulation aisée sur toutes les caméras récentes. Puis, on doit **changer le couloir de la caméra** taillé pour l'ouverture muette (fenêtre dite « *full* »), ainsi que le **dépoli** en fonction des différents cadres que l'on souhaite.

En outre, on peut noter que le **viseur de la caméra** qui renvoie l'image du dépoli n'a pas besoin d'être équipé d'un bloc optique désanamorphosant, comme c'est le cas pour la prise de vues anamorphique.

[1156] "*Most cinematographers find it disagreeable to compose for multiple formats*", Rob Hummel, *op. cit.*, p. 22.
[1157] On a aussi l'impression d'être plus éloigné des acteurs ("*If the entire 1.33:1 Super 35 is used in the video transfer, then the shots may seem to be too far away from the actors.*" Michael Coate, *art. cit.*, p. 94).
[1158] A ce propos, on pourrait penser que le Super 35 offre plus de flexibilité que le scope en permettant de revenir au négatif impressionné au rapport 1,33:1 : l'image ne souffre pas d'amputation sur les côtés, comme c'est le cas pour le transfert vidéo du scope anamorphique en plein cadre 1,33:1. Mais comme l'échelle des plans et la composition de l'image sont très différentes entre le négatif et la projection du Super 35, on a **tendance à effectuer le transfert vidéo à partir d'une copie d'exploitation (donc anamorphosée)** : on se retrouve alors face au même dilemme que pour le télécinéma d'un film en anamorphique : formats 1,33:1/1,78:1 amputés ou « ***letterboxing*** » (*cf.* Fig. 2.14., vol. 2). Le **transfert vidéo du Super 35 2,35:1 est en outre réputé de moins bonne qualité**, car il est issu d'une surface négative moindre (Rob Hummel, *op. cit.*, p. 24).
[1159] *Cf.* François Reumont, *op. cit.*, p. 29.

fects and special event cinematography and would require a separate article.

Composition

Before getting into specifics about the different formats, I want to point out the composition differences between the two aspect ratios of 2.35 and 1.85, regardless of how they are achieved photographically.

Illustration 1 displays a given scene of the Taj Mahal. On this image, a 2.35 aspect ratio is outlined by a white rectangle.

In Illustration 2, two 1.85 aspect ratios are outlined by white rectangles. The larger of those two rectangles represents a 1.85 composition equal in its *width* to the 2.35 aspect ratio in Illustration 1. The smaller 1.85 rectangle is equal in *height* to Illustration 1's 2.35 rectangle.

Illustrations 1 and 2 demonstrate that a 1.85 image has potential of encompassing as much width as a 2.35 image. Although 1.85 will take in the same width with greater height in the composition, it's important to realize that wide sets and vistas are not restricted to the 2.35 format.

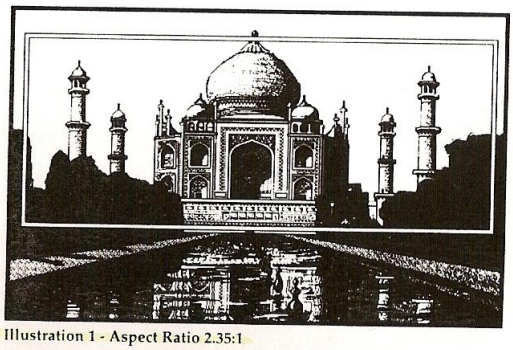


Illustration 1 - Aspect Ratio 2.35:1

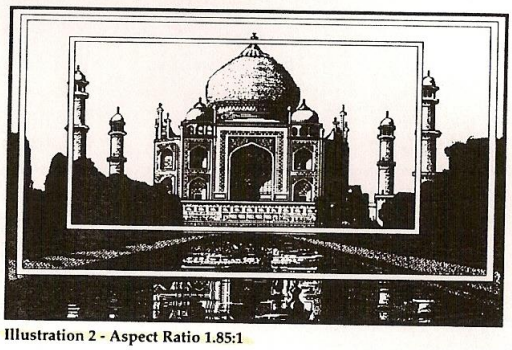


Illustration 2 - Aspect Ratio 1.85:1

<u>Figure 1.110. : comparaison des compositions pour le rapport 1,85:1 et le rapport 2,35:1 dans le procédé Super 35</u>

Source : Hummel, Rob "Pros and Cons of 1.85, 2.35 and Super 35 Film Formats" *in* Rod Ryan (ed.), *American Cinematographer Manual*, 7th ed., Hollywood, The ASC Press, 1993, p. 21

L'étape décisive et coûteuse du laboratoire : recadrage + gonflage + anamorphose

Cette étape est décisive, puisque c'est au tirage que sont finalisés les formats de diffusion du film. Comme pour son ancêtre *Super*scope, **le négatif du Super 35 doit subir un tirage associant un décentrage et un agrandissement optique à une anamorphose d'un taux de 2** afin d'aboutir à un positif compatible avec le scope 2,35:1 traditionnel. Michael Coate indique que la partie de l'image située dans le cadre au rapport 2,35:1 est comprimée de moitié horizontalement et élargie presque deux fois verticalement[1160] : on nomme cette opération une **extraction**. **Ce tirage optique augmente le nombre de d'intermédiaires** par rapport à un tirage par contact traditionnel : s'ajoutent donc un **interpositif**, tiré du négatif original, puis un **internégatif** afin de tirer les copies positives[1161] (*cf.* Fig.1.111., *infra*). Aussi, au grain négatif rendu plus visible par le gonflage et l'anamorphose optiques, s'ajoute une **détérioration de la qualité de l'image** due à la nécessité d'employer 4 générations de films (2 intermédiaires). Mais il faut relativiser ce constat qui nourrit souvent le discours des détracteurs du procédé : en effet, cette détérioration **n'affecte que la sortie en salles**, car le télécinéma (le transfert vidéo) est réalisé au niveau de l'interpositif (à la 2ème génération) : voilà pourquoi le film diffusé en vidéo paraîtra moins granuleux que sa version sortie en salles (de 4ème génération)[1162]. En outre, l'argument souvent avancé qui veut qu'un tirage scope soit de meilleure qualité que le tirage du négatif Super 35 est réfuté par Michael Coate qui affirme que, pour établir un grand nombre de copies d'exploitation, on recourt au tirage à 4 générations, quels que soient les procédés considérés[1163] : le bénéfice du tirage par contact du scope disparaît donc.

Le Super 35 est bien un procédé actuel, dans la mesure où il prend en compte le transfert vidéo au même stade que la copie d'exploitation en salles (en ayant prévu grossièrement la compatibilité des rapports d'image dès la prise de vues). Le tirage en laboratoire permet ainsi d'obtenir différents positifs selon les circuits de diffusion envisagés :

- copie d'exploitation en salles : positif scope optique de dimensions **21,3 x 18,15 mm** (rapport de l'image anamorphosée : 1,175:1) ou **21 x 17,5 mm** (rapport anamorphosé 1,20:1[1164]) ; la copie retrouve le décentrement caractéristique des copies scope optique
- copie plate au rapport panoramique 1,85:1 de dimensions 21 x 11,35 mm destinée au télécinéma (passage à la télévision ou transfert vidéo)

[1160] *Art. cit.*, p. 92.
[1161] **L'anamorphose** peut être réalisée soit au niveau de l'interpositif, soit au niveau de l'internégatif ; l'intérêt de la réaliser à l'étape finale (internégatif) permet d'exploiter l'interpositif non anamorphosé pour un télécinéma et une diffusion vidéo aux rapports 1,33:1, 1,78:1 (TV ou DVD 16/9ème) ou 1,85:1 (Michael Coate, *art. cit.*, p. 92).
[1162] "*On video, the grain all but disapears*." (Michael Coate, *ibid.*).
[1163] "*Typically, if any special prints are struck, the top theatres in Los Angeles, New York or the location of the premiere will get that* [second generation] *print. Otherwise, release prints are fourth generation regardless of film format used*", *art. cit.*, p. 89.
[1164] Ou 1,195:1 pour François Reumont, *op. cit.*, p. 29.

- copie plate pour l'établissement d'un télécinéma au rapport 1,77:1 (format de la télévision 16/9ème) de dimensions 20,96 x 11,78 mm
- copie plate au rapport 1,33:1, issue d'un tirage par contact du négatif, mais qui n'est pas diffusée telle quelle : elle est utilisée soit pour les rushes, soit pour la copie de travail, soit encore pour l'établissement d'un télécinéma au rapport 1,33:1
- éventuellement gonflage sur copie 70 mm au rapport panoramique (1,85:1) ou large (2,20:1), mais le résultat est souvent médiocre, du fait de l'étroitesse de la surface négative par rapport au scope et malgré le fait que le Super 35 gonflé en 70 mm ne nécessite pas d'opération de désanamorphose en laboratoire[1165].

On le voit, les opérations de laboratoire du Super 35 sont nombreuses et délicates, elles demandent une étroite collaboration entre le directeur de la photographie et les techniciens du laboratoire, afin de réduire la marge d'incertitude généré par le traitement du procédé qui est finalement assez récent : les professionnels ne possèdent pas encore autant d'expérience pour ce procédé que celle acquise pour le panoramique et le scope au long de ces 50 dernières années.

Enfin, l'avantage financier qui veut que le Super 35 permette de réaliser des économies sur le budget de la prise de vues se trouve nié par le **surcoût des opérations de traitement du négatif en laboratoire**.

[1165] Rob Hummel, *op. cit.*, p. 24.

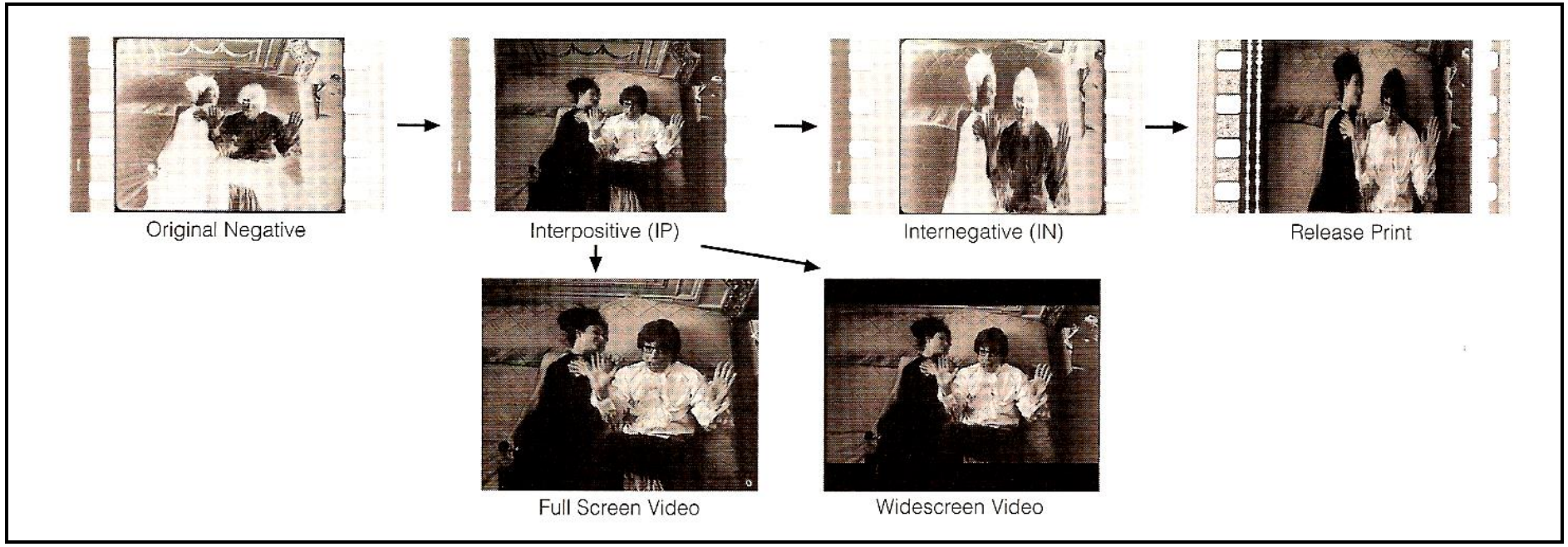


Figure 1.111. : schéma de tirage du procédé Super 35
Source : Michael Coate "What's so super about Super 35", *Widescreen Review*, n° 34, sept.-oct. 1999, p. 92

Projection avec copie positive anamorphosée

La projection des copies positives Super 35 au rapport 2,35:1/2,40:1 n'exige pas de recommandations particulières, dans la mesure où la copie d'exploitation suit les normes du positif scope optique : les mêmes remarques évoquées à leur propos peuvent être reprises ici[1166]. Le projecteur, muni d'un désanamorphoseur au taux de 2, décompresse l'image qui apparaît

- soit au **rapport 2,35:1** qui est le plus courant encore à l'heure actuelle en France (dimensions de la fenêtre de projection : 21,3 x 18,15 mm)
- soit **au rapport 2,39:1/2,40:1**, selon la norme américaine ANSI en passe d'être internationalement reconnue (fenêtre de projection : 21 x 17,5 mm pour Panavision ou 20,96 x 17,53 mm pour le projet de norme ISO CD 2906 soutenu par la CST).

Par ailleurs, on a déjà évoqué *supra* la controverse concernant le rendu réputé plus granuleux de l'image projetée issue du Super 35 par opposition au scope. Certains réalisateurs et directeurs de la photographie favorables au Super 35 affirment qu'il n'y a aucune raison de s'opposer à son utilisation, à partir du moment où la qualité de la copie projetée ne distrait pas le spectateur[1167].

Perspectives

Le journaliste R. Michael Hayes écrit, dans la revue américaine *Widescreen Review*, que le Super 35 est promis à un bel avenir, car, dans la perspective de la Télévision Haute Définition au rapport 16/9, il est le plus viable économiquement : dès qu'aux alentours de 2005, la TVHD aura officialisé le rapport 16/9, les producteurs et les chaînes de télévision voudront sans doute rationaliser les conditions de diffusion de leurs films en évitant le problème récurrent de l'incompatibilité des formats entre le cinéma et la télévision. Les films auront une existence multiple qui ne sera pas limitée à la sortie en salles (comme c'est déjà de plus en plus le cas depuis les années 1980)[1168]. Grâce au tournage en Super 35, ce « *format à géométrie variable* »[1169], on pourra envisager une sortie cinéma au format panoramique ou au format 2,35:1/2,40:1, puis une diffusion TV/vidéo au format panoramique s'adaptant sans amputation excessive au rapport 16/9 (1,77:1). On voit déjà poindre cet aspect dans la duplication des films pour le marché du DVD vidéo au format 16/9.

Est-ce à dire qu'on verra disparaître du marché audiovisuel (TV et vidéo) le rapport 2,35:1/2,40:1 ? Rien n'est moins sûr : il sera vraisemblablement conservé pour la TVHD, ne serait-ce que

---

[1166] Michel Baptiste de la CST (entretien par l'auteur, Paris, 21 jan. 2005), il existe une possibilité de projeter le Super 35 sans anamorphose avec son Dolby SRD.
[1167] Michael Coate, *art. cit.*, p. 92.
[1168] Et même depuis 1961 aux Etats-Unis pour R. Michael Hayes : "*After 1961 the idea that movies belong only in theatres and not TV was dead. Movies' life is TV, via network* […] *or home video and not limited solely to theatres.*" *in* "Anamorphic Surpasses Super 35", *Widescreen Review*, n° 12, jan./feb. 1995, p. 30 ; *cf.* l'avis de René Briot pour qui le Super 35 « *paraît donc très prometteur* » *in Les Techniques cinématographiques*, 2ème éd., Editions de l'ESRA, 1988, p. 7.
[1169] Philippe Loranchet, *art. cit.*, p. 31.

par respect pour le patrimoine cinématographique, mais aussi parce qu'il est plus qu'un rapport, il a une essence esthétique.

On voit finalement en quoi le marché cinématographique, qui a été dominant au XXème siècle, perd de son influence aujourd'hui et se voit intégré au marché plus vaste et plus rentable de l'audiovisuel grand public : il risque moins de faire respecter ses choix.

3.2.4 PROCEDES 35 MM 3 PERFORATIONS (DITS « 3 PERFOS » OU « 3P ») *SUPER 35 3P* (FIN 1980-, USA ; 1999-, FRANCE) ET *UNIVISIUM* (1997-, ITALIE)

Le Super 35 3 Perfos : une économie substantielle

Il constitue la dernière vague des procédés cinématographiques apparue à la fin des années 1980[1170] mais est utilisé en France, pour le cinéma commercial, de façon confidentielle depuis 1999 seulement : 2 longs métrages français seulement ont eu recours à ce procédé : ***Bronx-Barbès*** (1999, D.P. Stéphane Fontaine), premier film d'Eliane de la Tour, puis ***Les Morsures de l'Aube*** (2000, D.P. Pierre Aïm), premier film d'Antoine de Caunes. C'est donc bien l'économie des petits budgets qui pousse le développement récent du 3P en France[1171]. Au moins deux autres films ont été envisagés en Super 35 3P mais au rapport 1,85:1 qui ne nous concerne pas ici[1172].

Le Super 35 3P provient d'une pratique de la télévision américaine, pour qui sa qualité d'image en même temps que l'économie qu'il permet de réaliser en font un format de prise de vues idéal pour la future TVHD. En effet, il permet d'accroître d'environ 25 % l'autonomie du magasin de la caméra et réduit en conséquence le coût du métrage négatif. Parallèlement, il offre l'opportunité de bénéficier d'une plus grande surface négative que le panoramique 1,85:1, gage d'une qualité supérieure avec un **format d'impression muet de 24,89 x 13,87 mm**[1173] fixé au **rapport 1,77:1** de la TV 16/9ème et de la TVHD à

[1170] Notre source la plus ancienne remonte à 1988 (René Briot, *op. cit.*, p. 7), mais la technique est plus ancienne : Claude Soulé (« L'Evolution des techniques cinématographiques dans le monde (1952-1965) », *art. cit.*, p. 40) rend en effet compte d'une réalisation, par le constructeur allemand Arri, d'un procédé 35 mm 3P à une seule rangée de perforations, sans préciser le rapport de l'image impressionné. Arri comptait apparemment étendre cette technique à la projection. *Cf.* « Le Super 35 3Perfo » *in La Lettre de l'AFC*, n° 83, déc. 1999, pp. 8-9 et reproduit en Fig. 1.112., vol. 2.

[1171] **Stéphane Fontaine** déclare : « *Le film disposait d'un petit budget qui logiquement devait nous conduire à tourner en Super 16. Or, Eliane tenait à l'ampleur du Cinémascope. C'est alors que Jean-Pierre Beauviala a surgi de sa boîte pour suggérer le Super 35 3Perf (format 2,35). D'un strict point de vie de production, l'économie de pellicule (achat, développement, télécinéma) compensait la différence entre le 16 et le 35. En 60 jours de tournage, nous avons utilisé 36 000 mètres de pellicule. Outre l'autonomie accrue des magasins, l'autre avantage était la diminution du nombre de chutes.* » *in La Lettre de l'AFC*, n° 94, déc. 2000, p.15.

[1172] Un projet de documentaire de Bernard-Henri Lévy *Pour l'Algérie* (D.P. Carlo Varini *cf. La Lettre de l'AFC*, n° 67, juin 1998, p. 8) et en 2000 *Malus* de Jacques Deschamps (D.P. Eric Guichard, *cf. La Lettre de l'AFC*, n° 85, fév. 2000, pp. 11-12), pour lequel le laboratoire LTC fabrique une fenêtre d'impression « Super 1,85:1 ».

[1173] On a pour le pano 1,85:1, 22 x 11,85 mm ; le gain est moindre par rapport au **Super 1,85** vu *supra* (24 x 13 mm). Le projet de norme ISO CD2907 (décembre 2000) normalise quant à lui le procédé 3P pour la première fois en donnant les dimensions 24,92 x 13,87 mm.

venir. Inversement, il nécessite la modification du mécanisme d'entraînement du film sur 3 perforations, ce que ne permettent pas encore tous les modèles de caméras disponibles à l'heure actuelle en France, selon François Reumont[1174]. C'est Jean-Pierre Beauviala, concepteur de la caméra Aaton 35, qui semble avoir été le premier en France à modifier un prototype pour le 3P en 1994 (qui permet, du reste, une « *réduction notable du bruit de fonctionnement* » de l'Aaton 35[1175]), après le succès obtenu aux Etats-Unis par la conversion des caméras de Panavision. D'autre part, comme dans le cas du **Super 35 4P**, il faut décaler la monture des objectifs et changer le couloir de la caméra pour s'adapter à une fenêtre d'impression recentrée de diagonale mesurant 27,56 mm et au rapport 1,77:1 (et non plus 1,33:1). La modification du matériel concerne également les laboratoires qui doivent tirer le négatif 3P, soit en télécinéma direct (au rapport 1,77:1), soit, plus rarement, sur copie positive 4 perforations standard (au rapport 1,85:1) en procédant à un tirage optique par réduction. Pour Vincent Pinel, il est « *utilisé exclusivement comme format de prise de vues et de conservation sous la forme de rushes non coupés. Images et son sont assemblés en montage virtuel et la diffusion se fait uniquement par le biais de la vidéo* »[1176].

On a pourtant vu ses applications évoluer ces dernières années. Initialement prévu au rapport panoramique (1,85:1 ou 16/9-1,77:1), le **Super 35 3P** est également adaptable à un cadrage au rapport 2,35:1/2,40:1 et à une projection anamorphique, comme son aîné 4P. On peut supposer que les mêmes remarques faites *supra* sur la qualité de la projection du **Super 35 4P** peuvent s'appliquer au 3P, puisque le processus de tirage est le même (agrandissement optique + anamorphose[1177]) ; le coût au laboratoire est d'ailleurs du même ordre. Le positif correspond alors à la norme de la copie anamorphique traditionnelle. Mais le succès de ce procédé intéressant semble bien faible en France, à côté de son utilisation massive aux Etats-Unis pour la production des téléfilms : un seul laboratoire parisien (GTC) a investi pour la post-production en 3P.

Finalement, ce procédé semble bien entériner la convergence actuelle des médias audiovisuels (cinéma, télévision, vidéo) vers une simplification des formats par l'adoption d'un nouveau standard, le 16/9 ou 1,77:1.

L'*Univisium* ou *Univision* mis au point par Vittorio Storaro

L'**Univisum** est une tentative isolée du directeur de la photographie italien Vittorio Storaro de réaliser un rapport large intermédiaire (**2:1**) en **3 Perforations sans anamorphose**. Cette conception personnelle du format large, fruit d'une longue pratique dans le domaine, associe le choix d'un rapport de proportions jugées plus satisfaisantes que le 2,35:1[1178] à une volonté rationnelle d'obtenir une image

[1174] *Op. cit.*, p. 30 ; pp. 52-53.
[1175] François Reumont, « Le colloque sur les formats », *TF*, n° 440, 15 nov.-15 déc. 1994, p. 15.
[1176] *Vocabulaire technique du cinéma, op. cit.*, p. 415.
[1177] *Cf.* Fig. 1.112., vol. 2. Seulement, la modification mécanique des tireuses optiques (trucas) entre le négatif 3P et le positif 4P est moins aisé à réaliser que pour le 2P (Techniscope), selon Michel Baptiste.
[1178] Michael Coate (*art. cit.*, p. 96) indique que Storaro, inversement, trouvait que le compromis du format 16/9 n'était pas assez large.

d'une qualité optimale. Son nom peut signifier « *une seule vision pour deux médias* »[1179]. Le procédé est caractérisé par :

- la modification du mouvement des caméras sur 3 perforations (économie de 25 % du négatif)
- une fenêtre d'impression muette (centrée) cadrée pour un seul rapport (2:1) et de dimensions 24 x 12 mm
- le tirage par contact (sans le recours à un traitement optique) sur un positif 3P de mêmes dimensions que le négatif ; autrement dit, le positif ne ménage pas d'espace pour la piste sonore, puisque les 3 formats sonores numériques actuels (**Dolby Digital**, **SDDS**, **DTS**) ne l'utilisent pas
- la modification en conséquence des projecteurs
- le télécinéma direct au rapport 2:1 pour l'exploitation à la télévision ou en vidéo
- **l'élimination totale de l'anamorphose (prise de vues, tirage, projection)**
- la possibilité d'établir une copie positive anamorphosée (au rapport 2:1 avec deux caches apposés de chaque côté de l'image[1180]).

On voit ainsi ce que cette conception nouvelle doit à ses ancêtres ***Super*scope** (rapport d'image) et Techniscope (sous sa forme projetée en 2P : **Ultra-semi-scope**, **Arabiscope**).

Malgré une réelle volonté d'apporter une solution rationnelle au problème des formats cinématographiques, on peut aisément identifier les inconvénients de ce nouveau procédé, dont l'utilisation se limite à quelques rares longs métrages (***Tango*** 1997 de Carlos Saura[1181]) :

- la modification des projecteurs (recentrement, rapport projeté modifié, son optique impossible) qui se heurte aux résistances de l'exploitation
- l'unicité du rapport 2:1 que certains créateurs jugeront étouffante
- le peu de compatibilité avec le format de la TV 16/9 et de la future TVHD.

Le procédé de Storaro est distribué en Europe et dans le monde par **Technovision** et en Amérique du Nord par **Clairmont** (sous la dénomination d'**Univision**), mais il demeure confidentiel et ne concerne pas à ce jour le cinéma français.

[1179] Michael Coate, *ibid.*

[1180] Ce qui rappelle étrangement la première version du ***Super*scope** avec bande noire latérale qui a été un frein certain à son exploitation *cf.* François Reumont, *op. cit.*, p. 28.

[1181] Encore que Michael Coate indique que ce premier long métrage « en **Univisium** » a été réalisé en 4 Perforations ! Autres films réalisés en **Univisium** 3P : *Mirka* (1999), *Goya* (1999) et *Picking up the pieces* (2000).

CHAPITRE 4 : LES FORMATS LARGES DU TROISIEME TYPE : LES PROCEDES *35 MM A IMAGE LARGE* ET LES PROCEDES A *FILM LARGE 65/70 MM*

4.1 PROCEDE 35 MM À IMAGE LARGE ET DÉFILEMENT HORIZONTAL SUR 8 PERFORATIONS *VISTAVISION* (1954-1963, 1970-, USA)

4.1.1 CONCEPTION : UN CONCURRENT DU CINEMASCOPE-FOX MISANT SUR LA QUALITÉ PHOTOGRAPHIQUE

Le studio américain Paramount n'a jamais voulu soutenir ni adopter le CinemaScope de la 20th Century-Fox, du fait de ses insuffisances en termes de qualité d'image : déformations des premiers objectifs anamorphiques, grain élevé, mise au point problématique, profondeur de champ réduite. N'abandonnant pourtant pas l'idée de l'agrandissement de l'écran, le studio adopte, dans un premier temps, la technique du format panoramique (principalement au rapport 1,66:1) qui ne résout cependant pas le problème du grain apparent sur un écran de taille élargie. Le studio cherche alors une autre voie que l'élargissement par anamorphose de la Fox ou le grossissement de la surface du film 35 mm masqué des formats panoramiques. A l'image de tous ses concurrents, le service des recherches techniques de la Paramount se tourne vers les procédés maisons expérimentés par le passé. Outre le célèbre **Magnascope**, lentille de projection conçue en 1924 par Lorenzo del Riccio permettant d'agrandir 4 fois l'image conventionnelle au rapport muet 1,33:1 lors de scènes spectaculaires, Paramount avait brièvement considéré la solution du film large 56 mm au rapport 1,85:1, également élaborée par Lorenzo del Riccio et baptisée **Magnafilm**[1182], qui n'a été utilisée que pour un seul court métrage en 1929 avant d'être abandonnée[1183]. Pour Robert E. Carr et R. M. Hayes, **le studio arrête son choix sur le rapport 1,85:1 du procédé précédent, considéré comme plus harmonieux que la proportion très allongée du**

[1182] Selon Daniel J. Sherlock (*op.cit.*, p. 3), Robert E. Carr & R. M. Hayes, dans leur ouvrage *Wide Screen Movies* (*op. cit.*, p. 6), confondent cette marque avec la dénomination **Magnifilm** qui correspond à un procédé 65 mm de rapport projeté 2:1 utilisé pour le tournage du film américain *The Bat Whispers / Monsieur Bat et les fantômes* (1930) de Roland West.

[1183] *You're in the army now* de Joseph Stanley (1929) *cf.* Robert E. Carr & R. M. Hayes, *Wide Screen Movies, op. cit.*, p. 463. Le studio prévoyait également de tirer par réduction des copies 35 mm au rapport panoramique, projetées par l'intermédiaire de l'objectif **Magnascope** afin d'obtenir une image de meilleure définition qu'avec le format standard. Daniel J. Sherlock corrige les 2 auteurs en affirmant que le négatif 56 mm **Magnafilm** présentait une fenêtre de 41,10 x 19 mm au rapport 2,18:1 pour une projection sur un écran de rapport 2:1 et non 1,85:1 (ce dernier semble plutôt correspondre au format des copies réduites sur 35 mm).

CinemaScope (2,55:1), mais se tourne vers une autre technique de film large : un procédé mis au point en 1928 par le technicien britannique **George Hill** et l'inventeur italien **Filoteo Alberini**[1184] consistant à **faire défiler horizontalement le film 35 mm**, tant à la prise de vues qu'à la projection[1185]. Redécouvert par Lorenzo del Riccio, ce procédé est expérimenté par Paramount qui fait construire un prototype de caméra surnommé « Paramount Lazy 8 Butterfly Camera », en raison de sa technique de défilement et de sa forme générale : les deux magasins horizontaux et symétriques ressemblent à deux ailes de papillon. **Loren L. Ryder**, directeur du service son et des recherches techniques, et **John R. Bishop**, directeur du service caméra de Paramount, mettent au point les caractéristiques techniques du procédé qu'ils rebaptisent commercialement **VistaVision**[1186]. Tous deux seront récompensés par un Oscar technique en 1956.

Paramount dévoile donc son propre procédé large assez tardivement, **presque un an après l'arrivée du CinemaScope**, lors d'une démonstration au Radio City Music Hall de New-York le **27 avril 1954**.

Le **principe du VistaVision** vise à obtenir une amélioration de la définition de l'image projetée par :

- le recours à un négatif de plus grande surface, suivant la règle qui veut que pour agrandir un écran, il convient également d'accroître la surface impressionnée du négatif, traditionnellement plus granuleux que le film positif
- l'emploi de la réduction optique au tirage en laboratoire qui a la particularité de limiter les défauts du négatif
- l'absence d'objectifs anamorphiques, dans la chaîne de fabrication du film, qui sont généralement accusés d'apporter des déformations géométriques, du grain[1187] et du flou (peu de profondeur de champ).

[1184] Par ailleurs concepteur d'un des premiers procédés larges de l'histoire du cinéma, le **Panoramico Alberini** (1914), procédé 70 mm à 5 perforations par image et au rapport 2,20:1 (ou 2,52:1 pour Daniel J. Sherlock, *op. cit.*, p. 2), utilisé pour une séquence du film *Il Sacco di Roma* (1923) d'Enrico Guazzoni, considéré comme le premier film au format large.

[1185] Une autre autorité plus ancienne est évoquée par les responsables de Paramount : Thomas Edison utilise une caméra à défilement horizontal dès 1896 *in* Loren L. Ryder, *VistaVision. Explications données par Mr. Loren L. Ryder à l'occasion de la première démonstration en France de VistaVision*, [Paris, théâtre Paramount], 21 juin 1954, document dactylographié, p. 2, Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « VistaVision ».

[1186] François Reumont propose une genèse quelque peu différente du procédé *in Le Guide image de la prise de vues cinéma*, *op. cit.*, p. 32.

[1187] L'anamorphoseur de projection grossit dans une proportion double et dans le sens de la largeur seulement le grain du négatif.

4.1.2 UNE PRODUCTION FRANÇAISE RELEVANT DE L'ANECDOTE : UN SEUL FILM (1956)

La première démonstration pour l'Europe continentale a lieu à Paris, au théâtre Paramount, le 21 juin 1954[1188].

Alors que la production américaine en VistaVision (91 films environ) s'étend jusqu'en 1963 et concerne quelques autres studios, l'Europe reste cependant assez réticente à utiliser le procédé, à l'exception de la Rank Organisation britannique, car il impose un coût approximativement 4 fois supérieur au 35 mm panoramique. Seuls un film français est concerné par le procédé : ***Œil pour œil* d'André Cayatte** (D.P. Christian Matras), coproduction franco-italienne de 1956 réalisée en Eastmancolor et projetée au rapport 1,85:1. Le tournage de ce premier (et seul) film français en VistaVision, dans les extérieurs désertiques d'Almería en Espagne, est évoqué dans la presse spécialisée par un article du cadreur du film, Alain Douarinou[1189]. Le film est en sélection française à Cannes en 1957 et présenté en avant-première au Festival de Venise 1957[1190].

Une autre source (italienne[1191]) mentionne un autre film français qui aurait été tourné en VistaVision, *Les Loups dans la bergerie* (1959) d'Hervé Bromberger (noir et blanc, D.P. Jacques Mercanton), mais la mention de ce dernier film est plus que douteuse, dans la mesure où aucune source française ne reprend l'information.

4.1.3 PRINCIPE DU *VISTAVISION* : UN PROCÉDÉ À IMAGE LARGE NÉGATIVE

Négatif 35 mm à défilement horizontal sur 8 perforations

C'est le stade le plus original du procédé. **S'inspirant de la disposition adoptée pour la photographie fixe 24 x 36 mm**, le film négatif est incliné de 90° pour défiler horizontalement dans la caméra et impressionner des **photogrammes de largeur double**, étendus sur 2 rangées horizontales de 8 perforations. Les dimensions de la fenêtre de la caméra ou fenêtre d'impression varient sensiblement selon les sources mais présentent une image au **rapport 1,50:1** : 37,7 x 25 mm (*Le Technicien du film. Manuel*[1192]). Cette fenêtre présente une diagonale de 45 mm sans espace prévu pour la piste sonore (négatif muet). La surface impressionnée atteint 950 mm^2, ce qui double la surface utile par rapport au

[1188] *Cf. FF*, n° 520, 11 juin 1956, p. 13.
[1189] Alain Douarinou, « En tournant avec la caméra VistaVision », TF, n° 26, mars 1957, pp. 6-7 & couverture, *cf.* reproduction de l'article en Fig. 2.33., vol. 2.
[1190] Sur l'exploitation du film, *cf.* 2nde partie, 4.2.2 avec Fig. 2.34.
[1191] Il s'agit de la base de données du site Internet de *La Rivista del Cinematografo*, Bancadati : www.cinematografo.it/cinematografo/s2magazine/index.jsp?idPagina=4607.
[1192] Henriette Dujarric (éd.), *op. cit.*, p. 141. D'autres sources indiquent : 37,72 x 25,17 mm (Jack Alicoate, ed. *The 1956 Film Daily Year Book of Motion Pictures*, *op. cit.*, p. 537) ; 37,7 x 25,2 mm (Jean Brismée, *op. cit.*, p. 231) ; 37,5 x 25 mm (Pierre Brard, *op. cit.*, 1969, p. 47) ; 37,4 x 25,3 mm (Paul Raibaud *in* « Le Procédé VistaVision de Paramount », *TC*, n° 145, juil. 1954, pp. 191-194).

négatif scope 2,55:1 (445 mm^2) et représente un accroissement de 65 % par rapport au négatif standard cadré pour le panoramique 1,85:1 (290,4 mm^2)[1193]. La vitesse de défilement conserve la cadence de 24 images/seconde mais doit être doublée par rapport au défilement vertical à 4 perforations. (*Cf.* Fig. 1.113.a&b, vol. 2).

Caméras et prise de vues

Les premières caméras adaptées pour le VistaVision sont conçues soit par le laboratoire américain **Technicolor**, soit par le fabricant de caméras **Mitchell**. Paramount utilise également au début des caméras Stein modifiées pour le procédé. C'est Technicolor de Londres qui modifie des caméras pour les tournages européens à partir de la 2ème moitié de l'année 1954[1194]. En 1956, au moment du tournage du premier film français, **Mole-Richardson est le distributeur exclusif en France** des caméras Mitchell pour VistaVision[1195]. Les nouvelles caméras ne reprennent plus la forme en « papillon » du prototype mais adoptent des magasins coaxiaux disposés verticalement[1196] ; elles exigent en outre les modifications suivantes :

- agrandissement de la fenêtre d'impression au rapport 1,50:1 (supérieur aux fenêtres panoramiques)
- transformation du mécanisme de défilement du film sur 8 perforations (système de double griffe et double contre-griffe)
- mouvement horizontal du défilement, en basculant la caméra de 90° sur le côté grâce à une plateforme appropriée.

Théoriquement, ce mode de défilement assure une plus grande stabilité du film dans le couloir de la caméra, car il est guidé sur les plus longs côtés[1197].

Comme les procédés panoramiques et 35 mm 2P, 4P ou 3P étudiés *supra*, le VistaVision utilise des objectifs sphériques exempts des limitations imposées par les optiques anamorphiques. **Du fait de l'agrandissement de la surface du négatif, les objectifs sphériques courants inférieurs au 75 mm ne peuvent pas être utilisés**, car ils ne couvrent pas en totalité cette surface : on emploie donc des « *objectifs grands-angulaires de type Leica* »[1198], du 28 mm au 50 mm L'objectif de focale dite normale sera le 40 mm et non le 50 mm comme pour la prise de vues traditionnelle[1199].

[1193] Un document italien indique que le négatif présente une surface 2,66 fois plus grande que la normale *in* Massimo Puleio, « Presentazione del Vista Vision », *Ferrania*, n° 9, sept. 1954, p. 28, *cf.* Fig. 1.113.b, vol. 2.
[1194] Loren L. Ryder, *op. cit.*, p. 2.
[1195] Alain Douarinou, *art. cit.*, n° 26, 1957, pp. 6-7.
[1196] *Cf.* fig. n° 193 *in* Pierre Brard, *op. cit.*, 1969, p. 213 & photographies *in* Fig. 2.33., vol. 2.
[1197] « VistaVision est en train de conquérir le monde entier ! », *FF*, édition spéciale, oct. 1956, pp. 58-59.
[1198] Paul Raibaud, *art. cit.*, p. 194.
[1199] Encore présente-t-il un champ plus large que le 50, du fait du raccourcissement de la focale et de l'accroissement en largeur de la surface négative : 46° sur une largeur négative de 34 mm, contre 24° sur 21 mm pour la focale 50 mm (Paul Raibaud, *art. cit.*, p. 194). La caméra VistaVision comporte donc des objectifs sphériques de **focales** : 28, 35, 40, 50, 75, 85, 100, 150 mm ainsi qu'un zoom Berthiot Pan-Cinor 60-240 mm (*in* Joseph V. Mascelli (ed.) *American Cinematographer Manual*, *op. cit.*, pp. 82-83).

Tandis que l'ouverture de la caméra présente un rapport de 1,50:1, le **cadrage final s'opère dès la prise de vues grâce au viseur et au dépoli** prévus pour différentes proportions :

- rapport **1,65:1** : 34 x 20,4 mm (Jean Vivié[1200], Pierre Brard, Carr & Hayes)
- rapport **1,85:1** : 34 x 18,36 mm (Carr & Hayes)
- rapport **2:1** (dimensions non indiquées).

L'opérateur doit donc connaître le ou les formats de projection, afin d'éliminer des zones de la réserve en haut et en bas de l'image tout élément indésirable. Ce phénomène, qui n'est pas propre au VistaVision mais concerne tout procédé dont les formats d'impression et de projection ne correspondent pas (panoramique, *Super*scope, Super 35), oblige le cadreur à prendre des précautions lors du tournage[1201] :

- éviter de cadrer la hauteur totale des décors, sous peine d'apercevoir les passerelles dans la zone de la réserve en haut de l'image
- réduire de 50 cm environ la longueur des travellings dans l'axe de la caméra, car on risque d'en voir les rails
- placer les microphones plus haut que d'ordinaire.

Un **autre inconvénient** dans l'emploi de la caméra concerne le viseur. La caméra VistaVision ne possède pas de visée reflex, mais un « **viseur clair** » placé au-dessus de l'objectif (et non à côté) : il présente donc une **parallaxe verticale** (et non horizontale comme pour les caméras traditionnelles) mais qui n'est pas synchronisée avec la mise au point, « *ce qui provoque un manque de précision entre les cadrages correspondant à un sujet éloigné qui se rapproche jusqu'à un gros plan ou un plan moyen* »[1202]. Le contrôle de la mise au point est donc réalisé à l'arrêt, avant ou après chaque prise, grâce à la visée sur dépoli[1203]. Conséquence d'une visée claire disposée au-dessus de l'objectif, la position et la taille du parasoleil ont été modifiées : certaines prises de vues à contre-jour, avec le soleil placé un peu bas sur la ligne d'horizon deviennent problématiques[1204]. La mise au point peut également être contrôlée, au cours de la prise de vues, par une télécommande à cadran.

D'un point de vue pratique, la caméra est équipée de magasins de 600 m, afin d'éviter de trop fréquentes interruptions[1205] et nécessite des pieds élévateurs spécifiques : elle n'est en effet **pas plus encombrante** qu'une autre caméra, **mais** est **plus lourde** et, de ce fait, requiert des manipulations plus minutieuses et plus longues que d'habitude ; de même, elle n'autorise guère des mouvements rapides[1206].

[1200] *Cf.* fig. n° II-5 *in Projection des images animées & Reproduction des sons, op. cit.*, t. 2, 1968, p. 20.
[1201] *Cf.* les remarques du caméraman Alain Douarinou sur le tournage de *Œil pour œil* (1956), *art. cit.*, p. 6.
[1202] Pierre Brard, *op. cit.*, 1969, p. 211.
[1203] Qui utilise un système de basculement entre la fenêtre de l'objectif et celle du dépoli sur l'axe optique, comme pour les autres caméras Mitchell. *Cf.* Pierre Brard, *op. cit.*, fig. n° 191, p. 210 + schéma *in* A. Douarinou, *art. cit.*, p. 7 (Fig. 2.33., vol. 2).
[1204] Pierre Brard, *op. cit.*, 1969, p. 211 ; fig. n° 192, p. 213.
[1205] Ce que dénonçait Alain Douarinou en 1956 (*art. cit.*, p. 6), car ce type de magasins n'était pas encore disponible en France à cette époque.
[1206] Alain Douarinou, *art. cit.*, pp. 6-7 (Fig. 2.33., vol. 2).

4.1.4 TIRAGE EN LABORATOIRE ET POSITIFS : VERSATILITÉ

Positif 35mm à défilement vertical et aux rapports panoramiques

Le principe initial du procédé VistaVision est l'amélioration de la qualité de l'image par l'adoption d'un négatif de plus grande largeur, tout en conservant la compatibilité avec les conditions de projections traditionnelles du film positif 35 mm. Aussi peut-on considérer qu'**il s'agit avant tout d'un procédé de prise de vues**. Avant d'être projetée, l'image large doit subir un traitement en laboratoire associant un **tirage par réduction** à **une rotation de 90°** pour retrouver le défilement vertical normal. Le coefficient de réduction du négatif est de l'ordre de 1,6 (Jean Vivié & *American Cinematographer Manual*) ; autrement dit, le positif est réduit dans une proportion de 2,66 fois[1207]. Cette réduction du négatif permet d'en diminuer le grain et d'obtenir ainsi un positif présentant de meilleures netteté et définition de l'image. La réduction permet une **extraction de l'image négative et son report à un format pouvant varier du rapport 1,37:1 à 2:1**. L'image sur le positif standard 4 perforations à défilement vertical présente les dimensions suivantes (correspondant classiquement à celles de la fenêtre de projection)[1208] :

- rapport **1,37:1** : 20,95 x 15,24 mm (*The 1956 Film Daily Yearbook of Motion Pictures*)[1209]
- rapport **1,65:1** : 21 x 12,75 mm (dimensions nominales du format panoramique)
- rapport **1,75:1** : 21 x 12,6 mm (dimensions nominales)
- rapport **1,85:1** : 21 x 11,33 mm (Paul Raibaud), cas du film français *Œil pour œil* (1956)
- rapport **2:1** : 20,95 x 1048 mm (*The 1956 Film Daily Yearbook of Motion Pictures*).

Ce positif contient **une seule piste sonore optique** (monophonique) à l'endroit habituel. La **stéréophonie** a uniquement été envisagée sous la forme du système sonore **Perspecta** proposé par la MGM, mais qui consiste en la présentation d'effets directionnels et non d'une véritable stéréophonie[1210].

Malgré une certaine versatilité des rapports de projection que permet le VistaVision, la **Paramount recommande expressément, aux Etats-Unis, le rapport 1,85:1** ; le rapport 2:1 est conçu comme une limite à ne pas dépasser. **En Europe**, les recommandations du studio privilégient le rapport

[1207] Massimo Puleio, *art. cit.*, p. 28.
[1208] *Cf.* schéma du positif multicadre, fig. 2 *in* Massimo Puleio, *art. cit.*, p. 29, reproduit en Fig. 1.113.b, vol. 2.
[1209] Ce rapport semble destiné aux salles possédant encore un écran standard. Il n'est pas sûr qu'avec la transformation des salles pour l'écran large qui double en largeur la surface de l'écran, ce rapport puisse être encore envisagé dans certaines salles (Paul Raibaud, *art. cit.*, p. 193) ; on perd en outre le bénéfice du format panoramique allongé. Ce rapport correspond par ailleurs à une amputation de l'image négative impressionnée au rapport 1,50:1.
[1210] On est à une époque où la stéréophonie à 4 pistes magnétiques imposée par le « package » du CinemaScope de la Fox est très contestée par les exploitants. Sur le système **Perspecta** *cf. supra*, 1.2.1.

1,66:1 pour les petites salles (écran inférieur à 9 m de base) et le 1,85:1 pour les salles dont l'écran dépasse 9 m de base[1211].

Positif 35 mm anamorphosé au rapport 2:1 (1954)

Toujours par souci d'une qualité optimale de l'image projetée, la Paramount a envisagé, mais sans véritablement le développer, l'établissement de copies anamorphosées, après avoir constaté qu'un positif VistaVision, cadré au rapport 2:1 avec la méthode du tirage par réduction, correspondait à une perte de 45 % de la surface de l'image initiale et à une diminution de près de 40 % du flux lumineux issu du projecteur[1212]. L'idée des ingénieurs de la Paramount est alors d'utiliser la surface maximale du positif, c'est-à-dire 21 x 15,3 mm correspondant au rapport 1,37:1, tout en conservant un rapport panoramique 2:1 par le recours à une légère anamorphose horizontale au tirage qui s'ajoute à la réduction et à la rotation déjà mentionnées *supra*[1213]. Le **coefficient d'anamorphose est fixé à 1,5** ; ce taux inférieur à celui des procédés anamorphiques traditionnels est réputé en atténuer les défauts intrinsèques[1214]. Associée à un positif de rapport 1,37:1, l'anamorphose de 1,5 permet d'obtenir un rapport d'image (après désanamorphose au même taux) d'environ 2,05:1, sensiblement proche du rapport **2:1** envisagé. Ce type de copies positives présente une piste optique traditionnelle et nécessite l'utilisation d'un **anamorphoseur de projection au taux (non standardisé) de 1,5**[1215] ; le studio recommande, aux Etats-Unis, l'emploi de l'anamorphoseur ***Super*scope** ; l'anamorphoseur de projection français **Multimorph** de la société ARCO remplit la même fonction[1216]. Ces anamorphoseurs variables à prismes offrent l'avantage de pouvoir projeter également les copies anamorphosées au taux de 2. Prévues dès le lancement du procédé et destinées plutôt aux grandes salles ou aux salles en plein air (des « drive-ins »), les copies anamorphosées VistaVision n'ont pas connu, semble-t-il, une diffusion importante, du fait même des résistances de Paramount[1217]. Pour l'*American Wide Screen Museum*, les informations manquent pour savoir si ce format a réellement été utilisé aux Etats-Unis[1218] ; on peut supposer que c'est encore plus douteux pour la France.

[1211] Massimo Puleio, *art. cit.*, p. 28 ; A. Antoine précise que le rapport reste théorique et dépend de la configuration de la salle ; il donne l'exemple du « **théâtre Paramount** » **de Paris** dont l'angle de projection de 22° ampute le **rapport de l'image projetée réduit à 1,72:1** *in La Pratique de la projection*, *op. cit.*, 1957, p. 120.
[1212] A l'instar de ce qui se passe pour les formats panoramiques *cf.* Paul Raibaud, *art. cit.*, p. 193 ; Massimo Puleio, *art. cit.*, p. 29.
[1213] Paul Raibaud précise que, dans ce cas, le taux de réduction est moindre que celui utilisé pour les positifs panoramiques.
[1214] Paul Raibaud, *art. cit.*, p. 192.
[1215] *Cf.* fig. 3 *in* Massimo Puleio, *art. cit.*, p. 29 (= Fig. 1.113.b, vol. 2) ; le taux serait de 1,6 pour Pierre Brard, *op. cit.*, 1969, p. 46.
[1216] *Cf. supra*, 1.1.2.
[1217] « *Cette Société ne préconise pas l'utilisation de copies de ce genre.* » *in* Pierre Autré, « La Première démonstration en France du procédé VISTAVISION a eu lieu à Paris lundi dernier 21 juin », *FF*, n° 522, 25 juin 1954, p. 5.
[1218] "Specifications at a glance. VistaVision", *The American Wide Screen Museum*, 1998, www.widescreenmuseum.com/widescreen/vistavisionspecs.htm.

Positif 35 mm 8 perforations à défilement horizontal (1954-1956)

C'est seulement dans un deuxième temps que la Paramount envisage d'exploiter pleinement la qualité du négatif 8 perforations en tirant par contact un positif de même facture[1219]. Le positif grand format est cadré au **rapport 1,85:1** (34,7 x 18,3 mm) ou **2:1** (36 x 18,3 mm[1220]) et ménage une zone pour la piste sonore optique courant horizontalement entre le haut de l'image et la rangée supérieure de perforations[1221]. La qualité d'image s'améliore nettement du fait de l'accroissement considérable de la surface impressionnée par rapport aux autres positifs obtenus par réduction : 625 mm^2 pour le 1,85:1 contre 238 mm^2 et 659 mm^2 pour le 2:1 contre 219 mm^2. Ce type de positif reste exceptionnel et complique davantage les opérations de tirage du négatif large VistaVision augmentant encore leur coût de laboratoire : il sera vite abandonné.

4.1.5 PROJECTION

Les frais d'installation du VistaVision se limitent aux travaux d'installation des nouveaux écrans larges dans les salles, généralement réalisés avant l'introduction du procédé : doublement de la largeur de l'écran, renforcement de l'intensité lumineuse des projecteurs et recours à des objectifs de projection de plus courte distance focale[1222]. L'écran métallisé, améliorant la brillance, est naturellement recommandé ; il ne doit pas faire apparaître de coutures entre les lés qui doivent être collés ou soudés. La fenêtre de projection doit présenter des caches aux dimensions des différents rapports projetés, du 1,37:1 au 2:1. L'avantage indéniable du VistaVision sur ses concurrents anamorphiques est de présenter une **qualité d'image projetée accrue (définition, netteté, grande profondeur de champ, absence de déformation géométrique et de grain)**. Le procédé permet en outre d'envisager l'utilisation de certaines places de l'auditoire qui étaient déconseillées dans le cas de la projection anamorphique : les fauteuils situés devant l'écran et sur les côtés de la salle[1223].

La projection des positifs spéciaux (positif anamorphosé et positif 8 perforations) nécessite en revanche un équipement particulier :

- pour le **positif anamorphosé** : un objectif additionnel anamorphique de coefficient 1,5 (anamorphoseur variable à prismes du type ***Super*scope** ou **Multimorph**) et une fenêtre de projection de dimensions 21 x 15,3 mm (rapport anamorphosé 1,37:1)
- pour le **positif 8 perforations** : un nouveau projecteur modifié pour le défilement horizontal présentant des caches élargis aux rapports 1,85:1 ou 2:1. De tels projecteurs ont été construits ; ils présentent un mouvement singulier : le film est chargé dans le carter inférieur en position verticale, opère une rotation de 90° pour passer horizontalement devant l'objectif,

[1219] *Cf.* fig. B, 9 & 10, Tabl. B *in* Pierre Brard, *op. cit.*, 1969, p. 54 & Fig. 1.113.a, vol. 2.
[1220] Cotes *in* Henriette Dujarric (éd.), *Le Technicien du film. Manuel, op. cit.*, p. 141.
[1221] *In* Jack Alicoate (ed.), *The 1956 Film Daily Yearbook of Motion Pictures, op. cit.*, p. 537.
[1222] Paul Raibaud, *art. cit.*, p. 193.
[1223] Massimo Puleio, *art. cit.*, p. 28.

avant d'effectuer une nouvelle rotation afin de s'enrouler verticalement sur le carter supérieur[1224]. A. Antoine précise que le lecteur de son optique est placé verticalement, avant la fenêtre de projection, immédiatement après le carter inférieur. Réservée à l'exploitation de très grandes salles et annoncée en **mars 1955** pour la première new-yorkaise de ***Strategic Air Command*** d'Anthony Mann (D.P. William Daniels), la **projection horizontale VistaVision**, vraisemblablement trop coûteuse, est vite abandonnée. On en trouve quelques traces **en France** : elle est inaugurée au théâtre Paramount de Paris pour la première continentale du même film le 6 **octobre 1955**[1225] ; le fabricant italien Cinemeccanica envisage la construction de tels appareils disponibles à partir d'avril 1956[1226] ; on ne trouve plus, après cette date, d'information sur ce mode de projection vraisemblablement limité à une exploitation exceptionnelle et éphémère ; elle ne concerne pas l'exploitation de *Œil pour œil* à partir de septembre 1957.

4.1.6 HERITAGE DU *VISTAVISION* : UNE RÉFÉRENCE QUALITATIVE

Finalement, la voie choisie par Paramount pour l'écran large, à la différence du CinemaScope de la Fox, **a privilégié l'amélioration de la qualité de projection de l'image élargie** sur toute autre considération, en particulier **sur l'horizontalité du format large**. Le procédé permet la variation des rapports de projection, à l'instar des formats panoramiques et du procédé actuel Super 35, qui est parfois perçue comme une souplesse d'adaptation du format au sujet du film[1227] et qui répondait à l'époque au manque de standardisation des rapports d'écrans dans les salles. VistaVision inaugure en outre **l'élargissement du négatif comme condition nécessaire à une meilleure définition de l'image**, qui aboutira à l'avènement du film large 65/70 mm en 1955[1228]. Finalement, ce procédé astucieux perd la bataille de l'écran large face au CinemaScope, déjà bien implanté dans les industries techniques et standardisé sous sa forme à une piste optique. En effet, la projection horizontale du VistaVision, seule à même de restituer les qualités optimales du négatif large, est jugée trop dispendieuse ; de même le procédé semble multiplier, dans un joyeux désordre, les formules alternatives des copies d'exploitation.

[1224] *Cf.* photographies du projecteur *in* « Le Projecteur à projection large horizontale VistaVision », *CF*, n° 1638, 15 oct. 1955, p. I, reproduit en Fig. 1.114., vol. 2.
[1225] *Cf. FF*, n° 591, 14 oct. 1955, p. 15 ; *CF*, n° 1638, 15 oct. 1955, p. I.
[1226] Encadré publicitaire Cinélume *in CF*, n° 1638, 15 oct. 1955, p. 63.
[1227] Ainsi Cecil B. De Mille, réalisateur de *The Ten Commandments / Les Dix Commandements* (1956) en VistaVision, déclare-t-il : « *Je suis l'exemple des grands peintres qui ont toujours proportionné les dimensions de leurs toiles au sujet de leur tableau* » *in FF*, n° 515, 7 mai 1954, p. 5. Cette considération esthétique entre en contradiction avec les impératifs économiques de la standardisation technique.
[1228] Le discours promotionnel considère d'autre part que le **CinemaScope 55** de la Fox (négatif de 55 mm de largeur) en est directement inspiré *in* « VistaVision est en train de conquérir le monde entier ! », *art. cit.*

Survivance du procédé : prise de vues pour effets spéciaux visuels

L'excellence qualitative du procédé VistaVision, jointe à une utilisation rationnelle et ingénieuse du film 35 mm, l'a fait perdurer jusqu'à nos jours, où il est encore utilisé dans la prise de vues de certains effets spéciaux visuels. Dès 1954, on perçoit en quoi le procédé à film large tiré par réduction permet de réduire le grain du négatif dans le cas d'effets spéciaux visuels nécessitant la rétroprojection ou l'établissement de contretypes (états de tirage intermédiaires)[1229]. On parle plutôt aujourd'hui d'image composite juxtaposant des fragments d'images de sources diverses[1230] ; c'est le cas de :

- transparence
- projection frontale
- surimpression et inscrustation
- fondu enchaîné
- caches peints (« painted mattes » ou « matte paintings ») et contre-caches
- caches mobiles (« travelling mattes »)
- split screen
- « speed shots » ou prise de vues à des vitesses différentes de la cadence normale.

Dans les années 1970[1231], la caméra a été employée pour intégrer les effets visuels des films tournés en scope, afin de bénéficier d'une meilleure qualité d'image pour les très gros plans (prises de vues de maquettes, par exemple)[1232]. On l'utilise encore aujourd'hui avec la technologie numérique, quand certains plans nécessitent plusieurs couches d'effets visuels numériques. C'est le cas de certains plans de grand ensemble du film ***Astérix et Obélix : mission Cléopâtre*** d'Alain Chabat (2000, par ailleurs filmé en Super 35 2,35:1) : le directeur de la photographie **Laurent Dailland** utilise la caméra VistaVision afin d'obtenir une définition suffisante pour ces plans très larges qui vont nécessiter un traitement visuel (en particulier l'adjonction de « matte-paintings » numériques)[1233].

La caméra et le procédé ont donc subi quelques modifications :

- variation de la vitesse de défilement de 4 à 32 images/secondes
- négatif muet uniquement
- cadrage aux rapports 1,65:1, 1,77:1, 1,85:1 et 2,35:1/2,40:1 ; les rapports 1,75:1 et 2:1 sont obsolètes
- tirage optique par réduction sur interpositif standard (35 mm vertical à 4 perforations) toujours possible mais il n'est plus réalisé par les laboratoires français[1234]

[1229] Massimo Puleio, *art. cit.*, p. 28.
[1230] Vincent Pinel, *Vocabulaire technique du cinéma, op. cit.*, p. 83.
[1231] François Reumont date l'émergence de la caméra **VistaVision** pour les effets spéciaux à son utilisation par John Dykstra pour les effets spéciaux de maquettes de *Star Wars / La Guerre des étoiles* de George Lucas (1977, Panavision anamorphique) *in* François Reumont, *op. cit.*, p. 32.
[1232] Carr & Hayes, *op. cit.*, pp. 151-152.
[1233] *Cf.* François Reumont, *op. cit.*, p. 54 & entretien avec Laurent Dailland *in La Lettre de l'AFC*, n° 107, fév. 2002, p. 14 ; *cf.* Fig. 1.107.b, *supra*.
[1234] François Reumont, *op. cit.*, p. 32.

- numérisation du négatif VistaVision en très haute définition avant sa réintégration, après trucage, sous la forme d'internégatifs 35 mm traditionnels[1235].

En France, le **loueur Technovision** propose à la location un modèle de caméra VistaVision pour effets spéciaux, apparentée à une caméra Mitchell des années 1960 et présentant la forme caractéristique du prototype « Lazy 8 Butterfly camera » (magasins horizontaux) qui n'autorise pas l'exécution de mouvements complexes ; elle a été modernisée par l'adjonction d'une visée reflex et d'une visée vidéo ; les magasins ont une autonomie de 120 ou 305 m Comme pour son ancêtre, les objectifs sont limités « *en termes de couverture de champ* »[1236].

On peut ainsi constater que l'héritage du procédé VistaVision est important. Historiquement, il est directement à l'origine d'autres procédés de film large : le **Technirama** (et le **Super Technirama 70**) ainsi que l'**Imax** et l'**Omnimax** recourant à un film 65/70 mm à défilement horizontal.

4.2 PROCEDE 35 MM À DÉFILEMENT HORIZONTAL SUR 8 PERFORATIONS ET ANAMORPHOSE *TECHNIRAMA / SUPER TECHNIRAMA 70* (1956-1968 & 1985, USA-GRANDE BRETAGNE-ITALIE)

4.2.1 CONCEPTION : ADAPTATION DU *VISTAVISION* AU RAPPORT STANDARDISÉ DE LA PROJECTION ANAMORPHIQUE 2,35:1

L'histoire de ce procédé est lié au laboratoire privé américain **Technicolor** d'Hollywood, notoirement connu pour avoir mis au point entre 1932 et 1934 un système couleur trichrome et son mode de tirage par imbibition (« *dye transfer* ») et avoir dominé le marché du cinéma en couleur des années 1930 et 1940. L'avènement du film couleur monopack **Eastmancolor**, commercialisé par la société américaine Eastman Kodak en 1951, a représenté une menace sérieuse pour le Technicolor, en permettant la projection de films en couleur sur de plus larges écrans. Alors que l'Eastmancolor est progressivement adopté par les différents laboratoires (américains), Technicolor cherche à maintenir l'alternative du tirage par imbibition et demande à son fournisseur de matière première, qui n'est autre qu'Eastman Kodak, de mettre à sa disposition des négatifs de meilleure qualité supportant la projection sur grand écran ; ce qui est fait, après quelques réticences, autour de 1954. Conscient de la perte financière touchant son principal produit, **Technicolor cherche à diversifier ses activités et se lance dans la course à l'écran large, en**

[1235] *Id.*, p. 54
[1236] *Cf.* photographies, *id.*, pp. 153-155.

soutenant le procédé VistaVision de la Paramount (1954) dont le laboratoire met à profit le mode de tirage des positifs par réduction optique qui a la propriété d'atténuer les défauts du négatif. Tirant les leçons du demi-échec du procédé Paramount, Technicolor décide de faire cavalier seul et **recherche une plus grande compatibilité entre le film large** (**VistaVision** ou **Todd-AO** [70 mm], apparu en 1955) **et le CinemaScope** et ses dérivés, universellement adoptés depuis 1953[1237].

Le **nom de marque Technirama** est déposé par Technicolor, à Paris, le 28 août 1953, sans qu'il corresponde à un procédé cinématographique clairement défini : dans l'effervescence des « techniques nouvelles » de l'époque, le laboratoire américain a sans doute cherché à protéger par avance les dénominations commerciales liées à son nom, éventuellement utilisées ultérieurement[1238].

Le **brevet** correspondant au procédé Technirama est d'abord déposé à Londres dès le 2 novembre 1954 par l'ingénieur anglais Frank George Gunn au nom de la société américaine Technicolor Motion Picture Corporation, puis à Paris un an après, le 31 octobre 1955[1239]. Deux années sont nécessaires à l'élaboration technique du procédé, en particulier à la mise au point du système anamorphoseur : la présentation du **premier film réalisé en Technirama** a lieu à Turin en **décembre 1956** et le **lancement** à destination des professionnels des industries cinématographiques se déroule à Londres le **1er juin 1957**, soit approximativement deux après l'introduction du VistaVision et **trois ans après** celle du **CinemaScope**[1240].

Les recherches pour l'élaboration du procédé se font principalement au **laboratoire londonien de Technicolor Ltd**, sous la supervision de l'**ingénieur Frank George Gunn**[1241]. Le **principe** retenu vise à concevoir un procédé **synthétisant les avantages du film large du VistaVision et ceux du CinemaScope**. Le VistaVision permet de bénéficier des avantages optiques d'une large surface négative, compatible avec le matériel existant (ce qui n'est pas vraiment le cas à cette date du film 65/70 mm) ; il se caractérise en outre par une grande versatilité dans l'établissement des copies d'exploitation. Le CinemaScope permet quant à lui de conserver, via une anamorphose, un rapport étendu en largeur auquel se sont habitués utilisateurs et spectateurs et offre la compatibilité des copies pour la très grande majorité des salles déjà converties à l'écran large.

[1237] *Cf.* Grant Lobban, "The Technirama Story. Historical Background", *in70mm.com The 70mm Newsletter*, n° 61, juin 2000, www.in70mm.com/newsletter/2000/61/technirama/technirama.htm.

[1238] Outre « Technirama » (marque n° 61.848), on trouve les noms « Technivision » (marque n° 61.849) et « Techniscope » (marque n° 61.850) *in Bulletin officiel de la propriété industrielle, 3ème partie : Marques de fabrique (et de commerce)*, t. LXXIII, INPI, 1953, p. 2780, nos 17.147, 17.148 & 17.149.

[1239] Brevet d'invention n° 1.135.048, « Production photographique d'enregistrements anamorphes », 4 p., 1 planche de 5 figures reproduite Fig. 1.115., vol. 2.

[1240] *Cf. Kine Technirama Special*, supplément de *Kinematograph Weekly*, 30 mai 1957, 12 p., Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « Technicolor ».

[1241] Grant Lobban, "The Technirama Story. The Birth of a Process", *in70mm.com The 70mm Newsletter*, *op. cit.*, www.in70mm.com/newsletter/2000/61/technirama/technirama_birth.htm ; *Kine Technirama Special*, *op. cit.*, p. III.

4.2.2 RÉDUIRE LES PROBLÈMES LIÉS À L'ANAMORPHOSE

A l'image de ce que Panavision et la MGM développeront à partir du 4 octobre 1957[1242] pour le procédé **MGM Camera 65** puis **Ultra Panavision 70**, le **Technirama associe le film large et l'anamorphose aux stades de la prise de vues et de la projection**. Technicolor prend soin d'éviter les limitations inhérentes aux optiques anamorphiques cylindriques du CinemaScope en utilisant une autre technique et surtout en **limitant le taux d'anamorphose à la prise de vues**. Ainsi le brevet du Technirama prévoit-il de répartir le taux d'anamorphose global de 2, compatible avec les copies CinemaScope, en **une anamorphose de prise de vues d'un taux de 1,5 et une anamorphose secondaire au tirage d'un coefficient 1,33**[1243]. La réduction du taux à une valeur inférieure à 2, à la prise de vues, est supposée améliorer la définition et réduire la distorsion géométrique dans l'image[1244]. Ainsi, théoriquement, une scène cadrée pour l'écran large de proportions 2,33:1 est impressionnée sur le négatif VistaVision 8 perforations à défilement horizontal avec une anamorphose horizontale d'un taux de **1,5** (autrement dit elle est comprimée des 2/3 ou d'un facteur de 0,67) : on obtient ainsi un **négatif de rapport 1,56:1** ; son **tirage** fait intervenir **à la fois une anamorphose horizontale supplémentaire d'un taux de 1,33 (compression des ¾ ou de facteur 0,75), une réduction optique de l'image originale associée à une rotation de 90°**, afin d'établir un positif CinemaScope 4 perforations à défilement vertical de rapport 1,17:1 anamorphosé au taux global de 2 ; après désanamorphose, l'image présente sur l'écran un rapport **2,34:1**, très proche du rapport 2,35:1 du CinemaScope à 1 piste optique[1245].

La technique d'anamorphose envisagée par le brevet est celle qui utilise des lentilles cylindriques[1246], mais, dans la pratique, c'est la technique des prismes qui sera utilisée. Selon Grant Lobban, **Technicolor a fait concevoir en France, en février 1955, un anamorphoseur de prise de vues à prismes d'un taux de 1,5 par Georges Bonnerot (et sa société Totalvision)**, mais il n'a semble-t-il pas donné de résultats satisfaisants : il ne réglait pas les problèmes de variation du taux d'anamorphose dans le champ et en fonction des distances de mise au point[1247]. Après des essais également infructueux avec d'autres objectifs anamorphiques à Hollywood, Frank Durban, directeur général de J. Frank

---

[1242] Date de la sortie aux Etats-Unis de *Raintree County / L'Arbre de vie* d'Edward Dmytryk (D.P. Robert Surtees), premier film tourné en **MGM Camera 65** *in* Carr & Hayes, *op. cit.*, pp. 173, 405.
[1243] Le produit de ces deux taux d'anamorphose équivaut au taux du **CinemaScope** : 1,5 x 1,33 = 2.
[1244] "Technirama Process Debuts in Italy", *International Projectionist*, mai 1957, repris *in* "The Technirama Wing", *The American WideScreen Museum*, 1997-2000, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingtr1.htm.
[1245] Le calcul de l'anamorphose globale s'exprime mathématiquement dans le brevet de la façon suivante : 2,33 x 0,67 = 1,56 (anamorphose de prise de vues) ; 1,56 x 0,75 = 1,17 (anamorphose de tirage) ; 1,17 x 2 = 2,34 (désanamorphose de projection) *in* Brevet d'invention n° 1.135.048, *op. cit.*, fig. 5 (*cf.* Fig. 1.115., vol. 2).
[1246] L'anamorphoseur de prise de vues illustré dans le brevet comprend une lentille cylindrique divergente et une lentille cylindrique convergente associée classiquement à une lentille sphérique, *id.*, fig. 1 ; de même pour l'anamorphoseur de tirage, *id.*, fig. 2 (*cf.* Fig. 1.115., vol. 2).
[1247] Grant Lobban, *op. cit.*, www.in70mm.com/newsletter/2000/61/technirama/technirama_birth.htm ; *cf. supra*, 1.3.5 & schéma technique daté du 8 fév. 1955 et intitulé « PRISE DE VUES 1,5 – TOTALVISION », Cinémathèque française, Collection des appareils, don 03-05 (fonds Bonnerot), n° 14 reproduit Fig. 1.116., vol. 2 ; *cf.* aussi photographies de l'exemplaire conservé par la Collection des Appareils de la Cinémathèque française, Fig. 1.83., vol. 2.

Brockliss Ltd à Londres, propose d'utiliser les optiques hollandaises **Delrama** dont la société anglaise est le distributeur exclusif au Royaume-Uni[1248]. Ces **optiques, conçues par le Professeur Albert Bouwers de la société N. V. Optische Industrie De Oude Delft** à Delft en Hollande, reposent en effet sur la technique d'anamorphose utilisant deux surfaces courbes réfléchissantes, sous la forme de prismes. Mettant à profit la propriété optique de la réflexion des surfaces courbes, le **Delrama** réduit les aberrations chromatiques et géométriques ainsi que la réflexion interne des éléments constitutifs de l'objectif[1249]. Vivement intéressé par cette technique, Technicolor commande à De Oude Delft des anamorphoseurs de prise de vues au taux fixé à 1,5 capables de couvrir le large diamètre des optiques sphériques requises par le négatif 8 perforations et aptes à embrasser un champ horizontal d'au moins 60°. Le Professeur Bouwers conçoit ainsi un prototype employant des prismes dont la surface a nécessité un design spécifique calculé par ordinateur ainsi que l'élaboration de moules en verre particuliers, outre la modification des machines à polir courantes[1250]. L'anamorphoseur à prismes est couplé avec la lentille sphérique de l'objectif primaire lors de la mise au point[1251]. Il présente l'avantage d'être plus simple, plus clair et plus contrasté que l'anamorphoseur à lentilles cylindriques ; mais il est plus encombrant et surtout plus lourd, disposé dans une monture quelque peu cubique conçue par Technicolor[1252].

Le prototype est largement testé en Italie, à la station de sports d'hiver de Sestriere, et se montre particulièrement performant en termes de qualité de l'image anamorphosée. Technicolor acquiert les droits mondiaux de distribution du nouveau Delrama afin d'empêcher tout autre procédé de bénéficier de cet anamorphoseur et baptise son système de film large en recourant à un mot-valise associant les deux concepteurs : **Technicolor + Delrama = Technirama**[1253].

4.2.3 PRODUCTION : SPÉCIFICITÉS EUROPÉENNES ET FRANÇAISES : UNE ÉTAPE HISTORIQUE VERS LE 70 MM

Le procédé est définitivement adopté par Technicolor à la suite des prises de vues en extérieur très satisfaisantes de la production italienne de la Titanus ***Montecarlo*** (*The Monte Carlo Story / Une Histoire de Monte-Carlo*, 1956) de Samuel Taylor (D.P. Giuseppe Rotunno), **premier film tourné en Technirama**, inauguré au cinéma Reposi de Turin le 19 décembre 1956.

En définitive, ce procédé de film large a été assez populaire, pendant la décennie 1956-1966, en Europe, où les procédés 65/70 mm mettent plus de temps à se développer que sur le marché

[1248] Grant Lobban, *ibid.* ; *Kine Technirama Special, op. cit.*, p. II.
[1249] R. Howard Cricks, "Delrama – The Technirama camera anamorph", *Kine Technirama Special, op. cit.*, p. X.
[1250] *Cf.* schémas optiques du **Delrama** *in The American WideScreen Museum, op. cit.*, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingtr2.htm ; L. Bernard Happé, "Wide Screen Processes", *The Focal Encyclopaedia of Film and Television Technique, op. cit.*, 1969, p. 982 (fig. d).
[1251] Une mise au point à distance est également possible par le moyen de la télécommande « Selsyn » *in* R. Howard Cricks, *art. cit.*, p. X.
[1252] *Cf.* photographies *in The American WideScreen Museum, op. cit.*, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingtr2.htm (Fig. 1.117., vol. 2).
[1253] Grant Lobban, *op. cit.* On a vu que ce nom avait été déposé bien avant et qu'il n'était donc pas spécifiquement lié au nom Delrama dont le suffixe est du reste très courant pour la dénomination de toute sorte de procédés.

américain[1254]. Cette différence de situation des deux côtés de l'Atlantique va conduire à des pratiques sensiblement distinctes dans l'utilisation du Technirama et modifier en conséquence certaines de ses caractéristiques techniques. **Puis avec l'avènement du 65/70 mm en Europe à partir de 1959** la situation évolue : la **version du Technirama adaptée à la projection en 70 mm et dénommée Super Technirama 70** apparaît ainsi plus compatible avec les autres procédés 70 mm.

En ce qui concerne la **production nationale** elle est plutôt modeste : on a pu dénombrer 2 coproductions en **Technirama** (*Les Misérables* de Jean-Paul Le Chanois, 1957, D.P. Jacques Natteau, *Et mourir de plaisir* ou *Le Sang et la Rose / Il Sangue e la Rosa* de Roger Vadim, 1959, D.P. Claude Renoir), puis 4 films en **Super Technirama 70** dont 1 inédit : *Un, deux, trois, quatre* ou *Les Collants noirs / Black Tights* de Terence Young (1960, D.P. Henri Alekan)[1255], *La Fayette* de Jean Dréville (1961, D.P. Claude Renoir & Roger Hubert), *Madame sans-gêne* de Christian-Jaque (1961, D.P. Roberto Gerardi) et *Santo Modico* de Robert Mazoyer (1960 inédit, D.P. Andréas Winding). L'autre intérêt du procédé, dans sa version gonflée sur film 70 mm pour les salles de prestige, est de **réintroduire le son stéréophonique multipistes** (à 6 pistes magnétiques), rapidement « enterré », 6 ans auparavant, à l'arrivée du CinémaScope 2,55:1.

A l'image de la production internationale, la France abandonnera le procédé à la faveur du 65/70 mm, à partir de 1962 (avec *Shéhérazade* de Pierre Gaspard-Huit, filmé en Superpanorama 70 par Christian Matras).

4.2.4 NEGATIF : USA VS EUROPE

Le négatif utilisé par le procédé **reprend la disposition et les dimensions du négatif VistaVision** : film 35 mm à 8 perforations et défilement horizontal. La différence principale entre les deux négatifs réside dans le fait que le Technirama **anamorphose l'image dans un coefficient de 1,5**. Une légère variation des dimensions de la surface impressionnée apparaît en outre pour le Technirama selon les sources. Grant Lobban[1256] explique ce fait par une **pratique différente à la prise de vues, correspondant à un mode de diffusion varié aux Etats-Unis et en Europe** :

- aux **Etats-Unis**, le négatif se rapproche plus de celui du VistaVision : (largeur x hauteur en mm) **37,7 x 25,2** (*The American WideScreen Museum, American Cinematographer Manual*[1257]) pour un rapport d'image variant **de 1,49:1 à 1,51:1** similaire à celui du VistaVision

[1254] *Cf.* L. Bernard Happé, *op. cit.*, 1969, p. 983. On rencontre en effet peu d'équipement capable de traiter le 65/70 mm avant 1958-1959 dans les laboratoires européens.
[1255] *Cf.* photographie de tournage *in* Brard, *op. cit.*, fig. n° 31, p. 57 (= Fig. 1.118., vol. 2).
[1256] Grant Lobban, "The Technirama Story. The Curtain rises on Technirama", *in70mm.com The 70mm Newsletter*, *op. cit.*, www.in70mm.com/newsletter/2000/61/technirama/technirama_curtain.htm.
[1257] Joseph V. Mascelli (ed.), *op. cit.*, 1960, pp. 48-49. **Variantes** : 37,74 x 25,197 mm (Guy Louis Mier, « Cadres et Formats. Sculpter le champ visuel », *TF*, n° 508, 15 fév.-15 mars 2001, pp. 23-26 ; P. Haire, « Caractéristiques des différents procédés cinématographiques », *TC*, n° 198, mai 1959, pp. 138-139) ou 37,5 x 25,2 mm (Pierre Brard, Vincent Pinel *Vocabulaire technique du cinéma*, *op. cit.*, p. 396.), voire 38 x 25,2 mm (Grant Lobban)

- en **Europe**, la surface du négatif est légèrement réduite, du moins en hauteur : **37,5 x 23 mm** (Pierre Brard)[1258] pour un rapport d'image anamorphosé sensiblement réduit à **1,62:1 ou 1,63:1**.

Cette différence de surface d'impression du négatif Technirama pourrait sembler insignifiante, voire provenir d'une variation assez courante des sources consultées, si Grant Lobban ne rappelait qu'elle s'explique par l'alternative des copies de prestige (dites « *roadshow* ») du procédé. Aux Etats-Unis en effet, où la projection horizontale de copies VistaVision n'a pas connu de succès durable après l'avènement du **Todd-AO** 65/70 mm en 1955, le procédé n'a été d'abord envisagé que sous la forme de copies réduites anamorphosées de type CinemaScope ; à partir de 1959, le procédé utilisera le report sur film 70 mm pour les copies de prestige (Super Technirama 70). **En Europe** en revanche, le 65/70 mm ne constitue pas véritablement un concurrent et **les laboratoires romain et londonien de Technicolor envisagent, à l'image du VistaVision, une version du Technirama à projection horizontale pour certaines copies de prestige ou d'exclusivité** ; ces dernières, présentant la piste sonore optique courant horizontalement sur la partie supérieure de l'image, nécessitent une prise en compte de cet espace dès la prise de vues. Aussi, le **négatif européen du Technirama possède-t-il une réduction de l'image en hauteur**[1259].

4.2.5 CAMÉRAS ET PRISE DE VUES

L'idée de Technicolor, dans la conception du Technirama, est d'exploiter les avantages optiques du film large VistaVision en l'adaptant à la prise de vues avec anamorphose, afin d'obtenir « *une image au format du monde moderne présentant la qualité de définition de l'image standard 1,37:1* »[1260]. Ainsi, l'avantage essentiel du procédé est-il d'éliminer les défauts inhérents à la prise de vues anamorphique :

- netteté et précision de la définition, y compris dans les avant-plans et les arrière-plans, pour les détails éloignés[1261] ainsi que sur les côtés extrêmes de l'image[1262]

[1258] Ou 37,6 x 23,2 mm Grant Lobban.
[1259] *Cf.* photogrammes Technirama 8 perforations *in The World Famous Technicolor Organisation is proud to present Technirama*, Londres, The Leslie Frewin Organisation ltd, s. d. [1ère moitié de 1957 ; plaquette commerciale] = Fig. 1.119., vol. 2. C'est ce que l'*American WideScreen Museum* indique un peu elliptiquement : "*The resulting Technirama frame was very similar to VistaVision except that Technirama lowered the top of the aperture to create an aspect ratio of 2.35:1 and this left room for an optical soundtrack when printed directly to 35mm 8-perf film*", *op. cit.*, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingtr1.htm.
[1260] "*For the first time, cinema audiences saw a picture in the modern format, with the sharpness of definition of the 3 x 4 picture – a standard of photography which removes the reproach that in magnifying the picture we have lost its pictorial qualities.*" R. Howard Cricks, *art. cit.*, p. X.
[1261] Grant Lobban citant un article du *Motion Picture Herald* du 8 déc. 1956 *in* "The Technirama Story. Cites Advantages of Technirama Process", *in70mm.com The 70mm Newsletter*, *op. cit.*, www.in70mm.com/newsletter/2000/61/technirama/technirama_herald.htm.
[1262] R. Howard Cricks, *op. cit.*, p. X.

- absence de « *flare* » (tache ou trait lumineux parasite) et de distorsions géométriques, surtout en ce qui concerne les gros plans (suppression du défaut surnommé « *CinemaScope mumps* » dans les plans rapprochés sur le visage des acteurs)
- atténuation du grain du film négatif, grâce au taux d'anamorphose réduit à la prise de vues et au tirage du négatif en réduction au laboratoire
- profondeur de champ accrue, proche de la qualité des anciens films standard en noir et blanc[1263].

Tout comme son prédécesseur VistaVision, **le négatif large permet d'employer des objectifs de grande ouverture** réputés « rapides » (courtes focales pour les plans moyens et les plans d'ensemble) en conservant de bonnes définition et profondeur de champ ; il offre aussi l'avantage de tourner dans des ambiances de basse lumière, voire de nuit, sans perte notable de la qualité de l'image[1264]. Ce dernier élément est habilement repris dans le discours promotionnel du Technirama qui insiste sur le fait que ses qualités optiques permettent de réduire le budget de la prise de vues, en limitant le temps d'installation de la caméra et les sources d'éclairage, alors même qu'on s'attend logiquement à un doublement de la consommation de film négatif ; ainsi le budget de la prise de vues ne se trouverait-il augmenté que de 60% ou 65% au lieu du double[1265] !

Par ailleurs, l'accroissement de la définition de l'image autorise une intégration aisée des plans à effets spéciaux visuels[1266].

Caméras pour le *Technirama*

Les **caméras VistaVision** sont évidemment très facilement adaptables au Technirama. Technicolor réutilise d'abord ses anciennes caméras couleur trichrome remontant parfois aux années 1930 et modifiées antérieurement pour le VistaVision. L'adaptation au Technirama nécessite en outre la modification de la fenêtre de prise de vues ainsi que l'adjonction du nouvel anamorphoseur à prismes **Delrama** placé dans un caisson vitré et couplé à l'objectif sphérique. Le défilement horizontal de l'image sur 8 perforations de droite à gauche utilise des griffes et contre-griffes bilatérales quadruples, afin de stabiliser le film dont la vitesse est doublée[1267]. Cette caméra dispose les deux magasins coaxiaux de 300 ou 600 m (= 1000 ou 2000 pieds) côte à côte, en position verticale au-dessus du mécanisme, si bien que le film doit présenter deux boucles, afin de passer de la position verticale, à la sortie du magasin débiteur, à

[1263] R. Howard Cricks, *op. cit.*, p. VIII.

[1264] *In* "Production and Photography", *The World Famous Technicolor Organisation is proud to present Technirama*, Londres, The Leslie Frewin Organisation ltd, s. d. [1ère moitié de 1957 ; plaquette commerciale] ; "*Extreme sharpness without need for excessive amounts of studio lighting" in* Baynham Honri, "No Teething Troubles. Maximum definition without tears in "Davy"– the first Technirama film", *Kine Technirama Special, op. cit.*, p. VI.

[1265] *Cf. The World Famous Technicolor…, op. cit.* ; Baynham Honri, *art. cit.*, p. VI ; d'autres éléments d'économie sont évoqués, mais qui avait déjà été exploités par le **CinemaScope** 3 ou 4 ans auparavant : limitation des contre-champs, des gros plans et du montage excessif due à la largeur de l'écran (*in The World Famous Technicolor…, op. cit.*).

[1266] *Cf. The World Famous Technicolor…, op. cit.* ; *Kine Technirama Special, op. cit.*, p. III.

[1267] Equivalant pour une caméra standard 4 perforations à une vitesse de défilement de 48 images/seconde *cf.* Pierre Brard, *op. cit.*, 1969, pp. 208-211 & Tabl. n° 1.

la position horizontale devant l'objectif, avant de retrouver une position verticale dans le magasin récepteur. **La caméra, particulièrement bruyante, nécessite l'adjonction d'un blimp encombrant en fibre de verre pour le tournage en son synchrone**. La **visée** est réalisée, pendant le tournage, à l'aide d'un viseur clair latéral à correction de parallaxe avec caches semi-transparents et, à l'arrêt, au moyen d'une visée sur dépoli comprenant les mêmes repères[1268]. Pierre Brard indique d'autre part qu'« *à chaque changement d'objectif il est nécessaire de changer le cache de délimitation de champ, la bonnette du viseur et de régler la parallaxe* ». Mais la caméra présente l'inconvénient majeur d'être lourde, volumineuse et donc difficilement maniable : elle nécessite l'emploi de pieds solides, de chariots Dolly ou de plateformes à manivelles[1269].

Technicolor a vite cherché à améliorer les conditions de tournage en Technirama en doublant la capacité des magasins (de 1000 à 2000 pieds) afin d'éviter de constants rechargements de film puis en construisant un **nouveau modèle de caméra, silencieuse et légère, disponible à partir de la moitié de l'année 1957**. Cette dernière présente en outre une différence avec son aînée : elle reprend la caractéristique des magasins de la « lazy 8 Butterfly camera » VistaVision, en adoptant la disposition horizontale de magasins non coaxiaux limités à 300 m[1270].

Les **viseurs** comprennent des repères pour le rapport 2,35:1 et une zone de réserve pour le rapport 1,85:1 des copies désanamorphosées. Ces repères présentent classiquement des dimensions réduites par rapport à la fenêtre d'impression du négatif, à savoir :

- pour le rapport final **2,35:1** : 33,1 x 21,3 mm (*American Cinematographer Manual*[1271])
- pour le rapport final désanamorphosé **1,85:1** : 27,8 x 21,3 mm (*American Cinematographer Manual*).

Les objectifs couramment utilisés avec les caméras Technirama comprennent les focales 50, 75, 100 et 135 mm[1272].

[1268] Le bouton d'engagement ou de dégagement du dépoli, qui prend alternativement la place de l'objectif dans la fenêtre de prise de vues, est localisé sur la face arrière de la caméra. Ce système de visée ne permet qu'un contrôle approximatif car non simultané de la mise au point lors d'une prise.

[1269] *Cf.* photographies *in* Brard, p. 209-210 (= Fig. 1.120.a&b, pages suivantes) ; *AWSM* & *Kine Technirama Special*, p. IV. *Cf.* photographie de tournage du film *Un, deux, trois, quatre* aux studios de Boulogne, fig. 31 *in* Pierre Brard, *op. cit.*, 1969, p. 57 (= Fig. 1.118., vol. 2).

[1270] *Ibid.* ; une autre caméra légère VistaVision construite par Mitchell a été convertie au Technirama *in* Grant Lobban, "The Technirama Story. Continued Developments", *in70mm.com The 70mm Newsletter*, *op. cit.*, www.in70mm.com/newsletter/2000/61/technirama/technirama_engineers.htm.

[1271] Joseph V. Mascelli (ed.), *op. cit.*, pp. 80-81 ; Jean Vivié (*op. cit.*, t. 2, fig. II-10, p. 21) donne la cote alternative 33,3 x 21,2 mm qui correspond peut-être plutôt à la dimension de la fenêtre de projection pour le positif Technirama 8 perforations à défilement horizontal.

[1272] Joseph V. Mascelli (ed.), *op. cit.*, pp. 80-81 ; *Kine Technirama Special*, *op. cit.*, p. III.

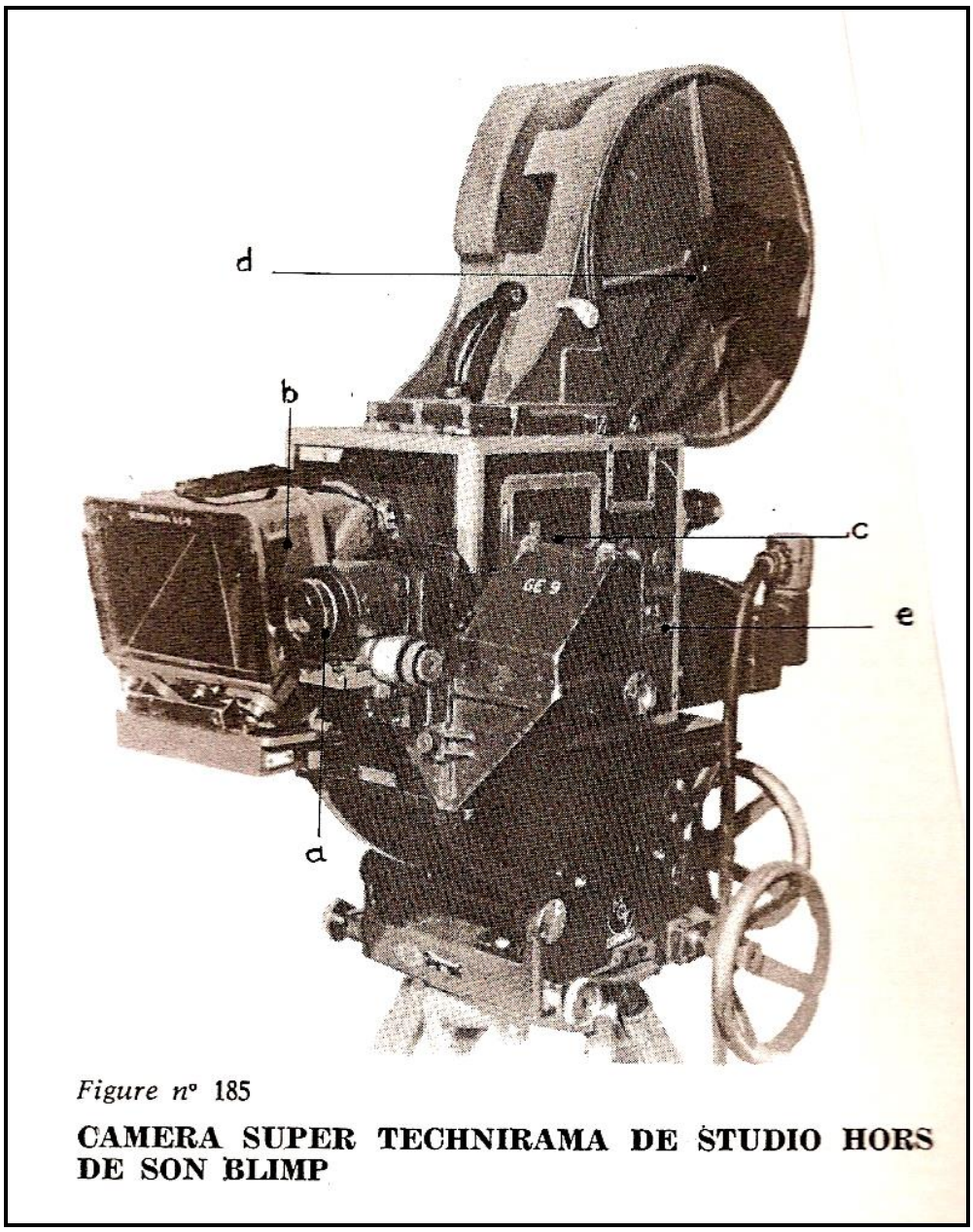


Figure 1.120.a : caméra (Super) Technirama à magasins coaxiaux de 600 mètres
Source : Pierre Brard *Technologie des caméras. Formats standard & substandard. Manuel de l'assistant-opérateur*, Paris, Editions Techniques Européennes, 1969, p. 209

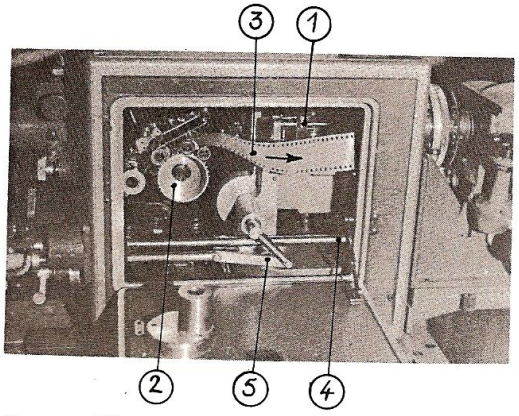


Figure n° 186

SUPER TECHNIRAMA - Porte de chargement et organes internes

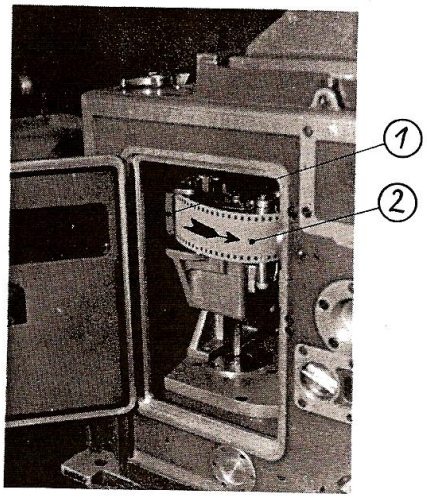


Figure n° 187

SUPER TECHNIRAMA - Porte de visite, côté viseur

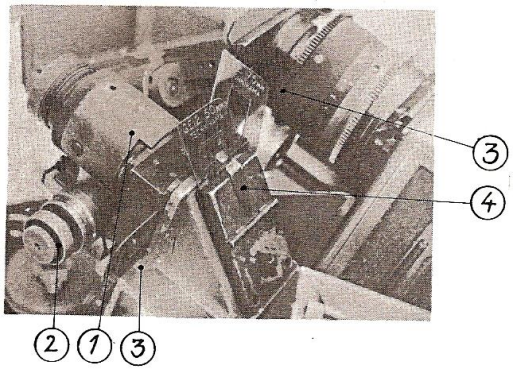


Figure n° 188

SUPER TECHNIRAMA - Détails du viseur à correction du parallaxe

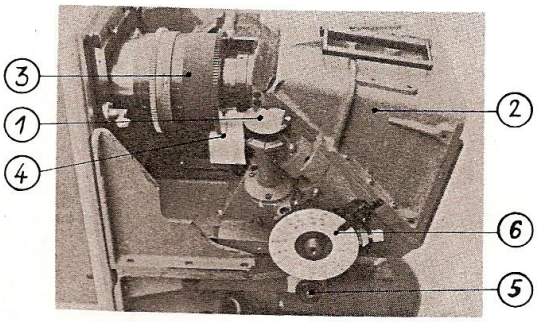


Figure n° 189

SUPER TECHNIRAMA - Détails du bloc anamorphoseur et organes de mise au point

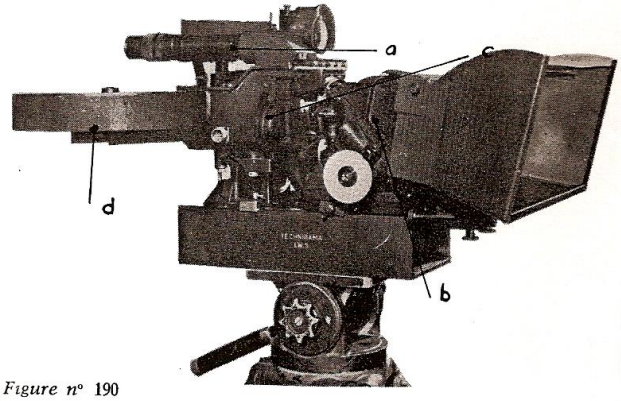


Figure n° 190

SUPER TECHNIRAMA - Caméra type « léger » sans blimp

<u>Figure 1.120.b : détails de la caméra pour procédé (Super) Technirama</u>

Source : Pierre Brard *Technologie des caméras. Formats standard & substandard. Manuel de l'assistant-opérateur*, Paris, Editions Techniques Européennes, 1969, p. 210

N.B. : légende des figures page suivante

Fig. 186. — Caméra Super-Technirama côté mise au point. Porte de chargement.

1 — Griffes et contre-griffes
2 — Tambour débiteur, avant passage du film dans la fenêtre horizontale
3 — Sens de progression du film vers la fenêtre
4 — Axe de commande du dépoli
5 — Axe de commande de variation de l'obturateur.

Fig. 187. — Caméra Super-Technirama. Porte de visite côté viseur.

1 — Couloir horizontal
2 — Sens de progression du film. Boucle.

Fig. 188. — Caméra Studio Super-Technirama. Partie avant opposée au côté mise au point. Détails du viseur.

1 — Viseur
2 — Système de correction de parallaxe du viseur
3 — Caches de délimitation de champ, à changer pour chaque objectif
4 — Magasin réserve des caches

Fig. 189. — Détails de l'avant caméra-studio.

1 — Verrouillage des focales du bloc anamorphoseur
2 — Bloc anamorphoseur
3 — Objectif sphérique
4 — Transmission de la mise au point du sphérique
5 — Commande de la mise au point
6 — Cadran de la mise au point avec index mobile.

Fig. 190. — La caméra Super-Technirama « Légère » à magasins horizontaux de 300 mètres.

a) Viseur à correction de parallaxe
b) Bloc anamorphoseur
c) Corps de la caméra
d) Magasin
e) Compteur en feet.

Fig. 191. — Caméra Vistavision. Le défilement de la pellicule est horizontal. La caméra n'étant pas réflexe, le contrôle de mise au point se fait sur le dépoli à l'arrêt. Le dépoli D descend et vient se mettre à la place de la fenêtre de prise de vue. Il est alors en ligne avec la loupe de visée située sur l'axe optique Y'Y.
On remarque que la visée pendant tournage ne peut se faire qu'avec le viseur clair dont on corrige la parallaxe à la main.

Y'Y — Axe optique de la caméra
X'X — Axe de visée faisant un angle avec Y'Y
L — Loupe de mise au point et de visée à l'arrêt
F — Fenêtre d'impression et film
P — Bouton de mise au point
D — Dépoli mobile
p — Parasoleil d'objectif
t — Valeur de la translation
V — Viseur clair.

4.2.6 TIRAGE DES POSITIFS : VERSATILITÉ ET COMPATIBILITÉ

Le travail en laboratoire est une étape déterminante : le procédé nécessite des opérations optiques en plus d'un simple développement, afin d'obtenir différents types de copies d'exploitation. Cette versatilité du Technirama a été utilisée comme un argument promotionnel prônant l'adaptabilité du procédé à toutes les conditions de projection, encore plus que le VistaVision deux ans auparavant (*cf.* Fig. 1.119., vol. 2).

On rencontre également, au stade du laboratoire, des pratiques américano-européennes divergentes.

Positif 35 mm 8 perforations anamorphosé à défilement horizontal (1956-1957) pour l'exploitation de prestige

Ce type de positif, inspiré de la projection horizontale du VistaVision, a été **surtout développé et promu par les laboratoires européens de Technicolor**, qui voyaient dans ce mode de présentation une version de très haute qualité technique du procédé destinée à une exploitation de prestige ou d'exclusivité (« *roadshow* »[1273]). Prévue dès le brevet de novembre 1954, cette version cherche à exploiter les qualités optiques engendrées par :

- le tirage par contact du négatif sur film Eastmancolor ne faisant pas intervenir d'états intermédiaires
- le coefficient d'anamorphose de 1,5 (au lieu de 2) atténuant grain et déformations géométriques
- l'absence de réduction optique en laboratoire qui permet la projection d'un positif de larges dimensions.

Théoriquement, le négatif de rapport 1,56:1 anamorphosé au taux de 1,5 devait présenter sur l'écran, après désanamorphose au même taux, un rapport de 1,56 x 1,5 = 2,34:1. En réalité, **il semble que cette version n'ait été développée qu'en Europe et de façon éphémère**[1274] : c'est donc le « négatif européen » Technirama présentant un rapport plus allongé de 1,62:1 (permettant l'adjonction d'une piste sonore optique dans la partie supérieure de l'image) qui a été concerné par la projection horizontale. Une plaquette commerciale britannique datant de la première moitié de 1957[1275] indique en effet pour les dimensions du positif[1276] 8 perforations : **35,81 x 22,38 mm (rapport 1,60:1) pour un rapport projeté**

[1273] *The World Famous Technicolor…, op. cit.* (& Fig. 1.119., vol. 2) ; *cf.* 2nde partie, 4.2.2 & 4.2.3.
[1274] "*… sources at Technicolor-Burbank know of no horizontal Technirama showings in North America.*" *in The American WideScreen Museum, op. cit.*, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingtr1.htm.
[1275] "Specifications", *The World Famous Technicolor…, op. cit.*
[1276] Il s'agit en réalité des dimensions de la fenêtre de projection qui sont traditionnellement les mêmes que celles du positif projeté.

de 1,60 x 1,5 = **2,40:1**[1277]. La projection du premier film en Technirama à Turin (décembre 1956) est très sensiblement similaire : 36,11 x 22,38 mm (rapport projeté 2,42:1)[1278]. Ce positif pouvait subir un traitement sonore monophonique (à 1 piste optique à défilement horizontal) ou stéréophonique (à 6 ou 7 pistes magnétiques sur une bande séparée en « interlock »)[1279]. La projection de ce type de positif de haute qualité nécessitait la conception de nouveaux projecteurs, ce qui a fortement limité son exploitation à quelques salles de prestige.

Positif 35 mm 4 perforations anamorphosé à défilement vertical de type *CinemaScope* : une diffusion maximale

C'est le positif Technirama qui a connu le succès le plus durable, car il offrait une **compatibilité totale avec le CinemaScope**, tout en bénéficiant d'une meilleure qualité d'image, souvent comparée à l'ancien standard 1,37:1. Le tirage du négatif 8 perforations utilise des objectifs construits par Taylor & Hobson de Londres[1280] et associe :

- une anamorphose horizontale au taux de 1,33
- une réduction optique
- une rotation de l'image de 90° afin qu'elle retrouve sa position traditionnelle sur le film à défilement vertical.

Par ailleurs, Technicolor entend bien utiliser sa nouvelle méthode de tirage par imbibition établissant des matrices séparées directement tirées du négatif, sans recourir à des intermédiaires (internégatifs) qui détérioreraient la qualité de l'image. Sur grand écran, les copies tirées par imbibition présentent ainsi la même qualité que les copies Eastmancolor du CinemaScope tirées par contact[1281].

Le positif Technirama peut prendre toutes les formes des copies CinemaScope traditionnelles :

- copie anamorphique au rapport **2,35:1** à 1 piste optique monophonique
- copie anamorphique au rapport **2,55:1** à petites perforations (C.S.) et stéréophonie à 4 pistes magnétiques ; dans ce cas, le rapport initial au format 2,35:1 est légèrement masqué en haut et en bas de l'image afin d'obtenir les proportions 2,55:1[1282]
- copie anamorphique **magoptic** au rapport **2,35:1** à petites perforations (C.S.) et à 4 pistes magnétiques + 1 piste optique de demi-largeur.

Pour des raisons économiques, des rushes anamorphiques peuvent être établis en noir et blanc[1283]. De même, afin de faciliter le tournage en extérieurs dans des régions éloignées, Technicolor propose, à

[1277] *Cf.* photogrammes *in The World Famous Technicolor…* (= Fig. 1.119., vol. 2).
[1278] "Technirama Process Debuts in Italy", *The American WideScreen Museum, op. cit.*, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingtr1.htm.
[1279] "Specifications", *The World Famous Technicolor…, op. cit.*
[1280] *The American WideScreen Museum, op. cit.*, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingtr3.htm.
[1281] *The World Famous Technicolor…, op. cit.* ; R. Howard Cricks, *op. cit.*, p. VIII ; *The American WideScreen Museum, ibid.*
[1282] R. Howard Cricks, *ibid.*
[1283] *The World Famous Technicolor…, op. cit.*

partir du printemps 1960, une caravane équipée d'un mini-laboratoire de campagne, permettant d'établir des rushes sans avoir à les expédier, à grands frais, au laboratoire : c'est le « Technirama Mobile Printer »[1284].

Positif 35 mm 4 perforations désanamorphosé au rapport 1,85:1 à défilement vertical

Tout comme ses concurrents anamorphique, le Technirama prévoie également l'établissement de copies désanamorphosées pour des salles non encore équipées. Ces copies qui semblent avoir eu un certain succès (surtout en Allemagne[1285]) sont vite abandonnées avec la généralisation de la projection multiformats dans toutes les salles. L'opération de désanamorphose (au taux de 1,5) a lieu au tirage[1286] et nécessite un recadrage de l'image originale qui se voit amputée en largeur (*cf.* Fig. 1.119., vol. 2). Le brevet initial prévoyait même d'établir des copies désanamorphosées au rapport 1,37:1 pour la projection standard[1287].

Positif 70 mm 5 perforations désanamorphosé à défilement vertical dénommé *Super Technirama 70* (1959-1968) : une diffusion de prestige

Souvent considéré comme un procédé de film large à part entière, le **Super Technirama 70** ne constitue finalement qu'un **report du négatif horizontal Technirama sur film positif 70 mm** en vogue à partir de 1959[1288]. Abandonnant la copie d'exploitation 8 perforations qui nécessitait l'emploi d'un projecteur horizontal spécifique, le laboratoire Technicolor[1289] décide d'accroître davantage la versatilité de son procédé maison en permettant le gonflage du Technirama sur 70 mm pour les copies de prestige, gageant que les projecteurs bistandard 35/70 mm sauraient conserver durablement la compatibilité des diverses copies de projection : cette hypothèse a été vérifiée pendant près de 10 ans[1290]. Le tirage optique du Technirama sur copie 70 mm a été **initié par Walt Disney pour son long métrage d'animation *Sleeping Beauty / La Belle au bois dormant* (1959)** avec le concours de Panavision, inc. qui conçoit l'objectif de la tireuse[1291] ; le report sur 70 mm nécessite :

- une désanamorphose de l'image au taux de 1,5
- un léger gonflage optique de l'image désanamorphosée qui affecte principalement la largeur de l'image, la hauteur restant approximativement la même[1292].

[1284] "Technirama on wheels", *in70mm.com The 70mm Newsletter*, *op. cit.*, www.in70mm.com/newsletter/2000/61/technirama/technirama_wheels.htm, reprise d'un article de *Kinematograph Weekly*, 29 sept. 1960.
[1285] Selon Grant Lobban, *op. cit.*, www.in70mm.com/newsletter/2000/61/technirama/technirama_curtain.htm.
[1286] Outre la réduction optique et la rotation de 90°.
[1287] *Cf.* fig. 5 *in* Brevet d'invention n° 1.135.048, *op. cit.* (= Fig. 1.115., vol. 2).
[1288] Il en est de même pour d'autres procédés comme le **(Super) TotalScope (70)**, gonflage sur 70 mm d'un négatif 35 mm Totalvision/TotalScope.
[1289] En 1958, les laboratoires Technicolor de Londres et de Rome pouvaient enfin traiter le film 65/70 mm.
[1290] Grant Lobban, *op. cit.*, www.in70mm.com/newsletter/2000/61/technirama/technirama_70.htm.
[1291] Grant Lobban ajoute que de semblables objectifs pour tireuse sont construits par Cooke-Taylor, Taylor & Hobson, vraisemblablement pour les laboratoires européens, *id.*
[1292] Carr & Hayes, *op. cit.*, p. 157.

L'*American WideScreen Museum* précise, qu'**avec l'avènement du tirage sur 70 mm, la fenêtre d'impression du négatif Technirama retrouve la hauteur sensiblement accrue du négatif VistaVision au rapport 1,50:1** : ce qui permet d'obtenir dès le tournage un rapport proche du 70 mm (2,20:1) avec **2,25:1** (au lieu de 2,35:1), limitant le recadrage lors du report[1293].

Le **positif Super Technirama 70** présente ainsi les caractéristiques courantes du film 70 mm :

- film 70 mm 5 perforations à défilement vertical et à une cadence de 24 images/seconde
- image non anamorphosée de dimensions 48,5 x 22 mm (Pierre Brard)[1294]
- image projetée au rapport **2,21:1** et de superficie 1067 mm^2 (par comparaison au scope 2,55:1 de 426 mm^2 et du scope 2,35:1 de 386 mm^2)
- stéréophonie à 6 pistes magnétiques inscrites sur le film.

A la différence des tirages sur 35 mm, Technicolor n'a pas utilisé sa méthode de tirage par imbibition pour les positifs 70 mm : ils étaient toujours tirés sur des films positifs Eastmancolor[1295]. Comme le gonflage optique génère un peu plus de grain que le tirage par contact d'un négatif 65 mm (non anamorphosé), le laboratoire a mis un soin particulier au développement des copies pour le 70 mm en utilisant un bain de blanchiment spécifique (« *zircotan bleach* »[1296]) qui permettait d'améliorer le grain et le contraste de l'image pour l'étape du tirage optique ; par ailleurs, le tirage du négatif employait une nouvelle méthode dans laquelle le film était plongé dans une solution chimique ayant la propriété d'atténuer les rayures de la pellicule qui auraient pu apparaître sur la copie positive[1297] : le résultat a semblé très satisfaisant et offrait à Technicolor l'accès au marché prestigieux de la projection en 70 mm

Autres positifs anecdotiques : *ARC-120* (*Wonderama*), *70 mm single-lens Cinerama*

Au début des années 1960, la projection de prestige de certains films français tournés en Technirama a pu subir d'autres traitements. Grant Lobban indique que le film ***Un, deux, trois, quatre / Les Collants noirs* (1960)** de Terence Young a été ponctuellement converti au procédé **ARC-120** renommé **Wonderama** : l'image large était coupée en son centre et les deux moitiés de film, réduites et disposées verticalement sur positif 35 mm à 2 pistes sonores magnétiques, étaient projetées au moyen d'un projecteur à double objectif qui recomposait l'image sur un écran très incurvé au rapport 2,64:1[1298]. Par ailleurs, le film de Jean Dréville ***La Fayette* (1961)**, tiré en **Super Technirama 70**, a été adapté, en Angleterre, pour la projection en Cinerama 70 mm à objectif unique (**70 mm single-lens Cinerama**). Le laboratoire Technicolor a donc conçu une optique pour tireuse ayant la particularité d'anamorphoser

---

[1293] *The American WideScreen Museum, op. cit.*, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingtr3.htm.
[1294] Ou 48,6 x 22 mm (Carr & Hayes).
[1295] Grant Lobban, *op. cit.*, www.in70mm.com/newsletter/2000/61/technirama/technirama_70.htm.
[1296] *Id.*
[1297] *Id.*
[1298] Grant Lobban, *op. cit.*, www.in70mm.com/newsletter/2000/61/technirama/technirama_engineers.htm ; Grant Lobban, *Widescreen & 3-D Film Formats, op. cit.* [wall-chart] ; *cf.* Carr & Hayes, *op. cit.*, pp. 52-53 ; Daniel J. Sherlock (*op. cit.*, p. 8) ajoute que **le procédé a été utilisé au Lutétia de Paris** pour la projection de *Parisian Ballet*, vraisemblablement un extrait du long métrage *Un, deux, trois, quatre / Les Collants noirs*.

légèrement les bords de l'image : projetée sur un écran très incurvé, l'image retrouvait des proportions et une perspective normales[1299].

4.2.7 PROJECTION

La versatilité du Technirama au tirage a permis de répondre à toutes les conditions de projection contemporaines, en même temps qu'elle a facilité sa transition vers la projection en 70 mm.

Projection horizontale 35 mm 8 perforations

On a largement exposé *supra* le tirage spécifiquement européen d'un positif 8 perforations à défilement horizontal. La projection d'une telle copie de prestige (« *roadshow* ») a nécessité l'élaboration de **projecteurs spéciaux**. Deux modèles **européens** sont apparus mais ils ont connu, l'un comme l'autre, un succès éphémère, voire expérimental (1956-1957) :

- projecteur italien **Micronlambda** utilisé pour la première de *Montecarlo / The Monte Carlo Story* au cinéma Reposi de Turin (3000 places) le 19 décembre 1956. Conçu par la société turinoise Microtecnica, il a été adapté à partir d'un projecteur horizontal VistaVision par l'adjonction d'un anamorphoseur à miroirs de type Delrama d'un taux de 1,5 pour projeter une image au rapport 2,42:1. Les dimensions de la fenêtre de projection (36,11 x 22,38 mm) nécessitaient l'emploi d'objectifs sphériques de plus grande ouverture[1300].
- projecteur britannique **Gaumont-Kalee** utilisé à la première démonstration du Technirama à l'Odeon, Leicester square de Londres le 1er juin 1957, consistant en une projection du court métrage promotionnel *The Curtain rises on Technirama*, incorporant des prises de vues des tests effectués à Sestriere[1301]. Construit par la société londonienne Gaumont British-Kalee ltd, il possède les caractéristiques de son ancêtre VistaVision horizontal (débit du film de bas en haut, lecteur sonore situé après le carter inférieur[1302]) auquel on a apporté quelques modifications : ouverture sensiblement réduite à 35,81 x 22,38 mm (rapport projeté 2,40:1), objectifs sphériques spéciaux de courtes focales « Vistatal » conçus par Taylor & Hobson, en conjonction avec un anamorphoseur à prismes de type Delrama au taux de 1,5 (également construit par Taylor & Hobson) qui avait la particularité de compresser verticalement l'image anamorphosée ; on considérait en effet que la **compression verticale de l'image**

[1299] Grant Lobban, "Technirama Update", *in70mm.com The 70mm Newsletter*, n° 62, sept. 2000, www.in70mm.com/newsletter/2000/62/technirama/technirama.htm.
[1300] "Technirama Process Debuts in Italy", repris de *International Projectionnist*, mai 1957 *in The American WideScreen Museum, op. cit.*, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingtr1.htm ; *cf.* photo du lecteur sonore, *ibid.*
[1301] Grant Lobban, *op. cit.*, www.in70mm.com/newsletter/2000/61/technirama/technirama_curtain.htm.
[1302] Le son présente une avance sur l'image de 18,5 images (à 8 perforations) ; le projecteur possède un lecteur optique (son monophonique) ainsi qu'un lecteur pour la stéréophonie magnétique multipiste.

anamorphosée offrait de meilleurs résultats que son expansion horizontale traditionnellement employée[1303].

A. Antoine précise que **ce type de projection horizontale n'a pas connu de carrière commerciale en France ; les seules projections en VistaVision horizontale qui ont eu lieu à Paris, au théâtre Paramount et au Normandie, étaient également d'exceptionnelles démonstrations à destination des professionnels**[1304]. Conçue initialement par Technicolor comme le système de projection prestigieux de l'avenir[1305], la projection horizontale du Technirama n'aura connu qu'une diffusion occasionnelle et éphémère, limitée à l'Europe. Le manque de compatibilité du matériel de projection fera préférer la solution du gonflage sur film 70 mm : quoi qu'il en soit, ces deux derniers modes d'exploitation représentent la qualité maximale de la projection d'un film tourné en Technirama.

Projection verticale conventionnelle

Les films Technirama réduits sur positifs 35 mm ou gonflés en 70 mm à défilement vertical présentent les mêmes caractéristiques que leurs homologues issus des autres procédés. On peut ainsi projeter presque toutes les copies d'exploitation courantes à partir du négatif **Technirama** :

- copie scope à perforations C.S., au rapport projeté 2,55:1 avec son stéréophonique magnétique 4 pistes inscrites sur le film ; dimensions de la fenêtre de projection : 23,16 x 18,16 mm ; anamorphoseur de projection au taux de 2
- copies scope au rapport 2,35:1 à 1 piste optique monophonique ; fenêtre de projection : 21,21 x 18,16 mm
- copie scope magoptic à perforations C.S., au rapport 2,35:1 et son stéréophonique 4 pistes magnétiques ou son monophonique 1 piste optique de largeur réduite
- copie désanamorphosée au rapport panoramique 1,85:1 à 1 piste optique monophonique ; fenêtre de projection : 21 x 11,35 mm
- **Super Technirama 70** : copie 70 mm désanamorphosée au rapport 2,21:1 à 6 pistes stéréophoniques magnétiques[1306] ; fenêtre de projection : 48,5 x 22 mm.

Technicolor ne préconise pas l'utilisation d'écran particulier pour la projection du Technirama qui peut s'adapter à un écran courbe ou plat, à la convenance de l'exploitant. Le soin apporté aux conditions optiques de prises de vues sur négatif large transparaît également à la projection qui bénéficie

---

[1303] *Cf.* photos *in AWSM*, wingtr1.htm, & *Kine Technirama Special, op. cit.*, p. V. Grant Lobban, *op. cit.*, www.in70mm.com/newsletter/2000/61/technirama/technirama_curtain.htm ; "*It has been found that if the compressed horizontal geometry of the film image is compensated by vertical compression in projection instead of horizontal expansion, then the anamorphotic attachment will reduce the effects of any small residual errors in the projection lens and, at the same time, its own contribution of errors will be greatly reduced." in* "How the double-frame system works", *Kine Technirama special, op. cit.*, p. XII.

[1304] A. Antoine, *op. cit.*, 1974, pp. 92, 96-97.

[1305] "Road Shows", *The World Famous Technicolor…, op. cit.*

[1306] Alimentant les groupes de haut-parleurs de scène Gauche, Centre Gauche, Centre, Centre Droit et Droit ainsi que les haut-parleurs d'ambiance monophoniques.

d'une meilleure définition de l'image projetée, riche en détails et en profondeur de champ et libérée des limitations de la prise de vues anamorphosée au taux de 2.

Le procédé Technirama tombera finalement en désuétude à la fin des années 1960 pour plusieurs raisons :

- le surcoût important affectant le budget du négatif et les frais de laboratoire (contrairement à ce qu'affirme Technicolor)
- l'amélioration de la sensibilité des pellicules 35 mm qui autorise leur gonflage en 70 mm sans perte notable de qualité
- la concurrence économique d'un autre procédé Technicolor, le **Techniscope** à partir de la 2ème moitié des années 1960[1307].

En définitive, le Technirama demeure, dans l'histoire des procédés cinématographiques pour écran large, comme un point de référence pour ce qui concerne la qualité de l'image sur film 35 mm ; c'est un procédé de prise de vues universel (permettant l'établissement de tout type de copies d'exploitation), développé scientifiquement et tenant mieux compte des implications pratiques du tournage pour écran large que son concurrent CinemaScope. Le **dernier film** tourné en **Technirama** (et présenté en **Super Technirama 70**) date de 1968[1308], si l'on excepte la tentative isolée de résurgence du procédé pour le film d'animation des studios Disney *The Black Cauldron / Taram et le chaudron magique* en 1985.

[1307] Grant Lobban, *op. cit.*, www.in70mm.com/newsletter/2000/61/technirama/technirama_engineers.htm.
[1308] *Clint el solitario / Clint the Lonely Nevadan* d'Alfonso Balcazar, coproduction hispano-italo-ouest-allemande tournée en Espagne (D.P. Victor Monreal).

4.3 PROCEDES DE FILM LARGE 65/70 MM : *TODD-AO* (1955-1971, 1992, USA), *SOVSCOPE 70* (1958-, URSS) *SUPER PANAVISION 70* (1959-, USA), *SUPERPANORAMA 70* OU *MCS 70* (1962-1970, RFA), *DEFA 70* (1967-1974, RDA) ET *PANAVISION SUPER 70* (1992-, USA)

Dernier procédé à film large utilisé historiquement en France pour le tournage et la présentation de films de fiction, le procédé communément appelé « 70 mm » recouvre un ensemble de marques et de constructeurs utilisant un film d'une largeur double du format standard, aux Etats-Unis et en Europe, avec sensiblement les mêmes caractéristiques techniques. **Conçu au départ comme une amélioration simplifiée du Cinerama**, il présente de hautes qualités photographiques surpassant la définition du 35 mm anamorphique : il est alors employé pour la réalisation de films commerciaux de prestige pendant les années 1960. A la différence des procédés précédents, il cherchera très vite à jouer la carte de la compatibilité avec le format standard 35 mm au risque de disparaître progressivement.

4.3.1 CONCEPTION HISTORIQUE : LE *TODD-AO* (1955)

Quelques utilisations antérieures du film 65/70 mm

Le film de largeur 70 mm n'est pas une invention des années 1950 : on pourrait presque affirmer qu'il est un **format de pellicule antérieur au cinéma, dans la mesure où il correspond à la largeur du film sans perforations fabriqué aux Etats-Unis par l'Eastman Kodak Company pour ses appareils de photographie fixe à partir de 1888**. C'est le laboratoire d'**Edison** qui, utilisant ce négatif pour ses essais de photographie en mouvement, le coupe en deux bandes de 35 mm, largeur qui deviendra le standard internationalement adopté pour le cinéma[1309]. On trouve ensuite plusieurs procédés utilisant le film large 65/70 mm avant sa résurgence dans les années 1950 : le **Cinéorama** (1896) de Raoul Grimoin-Sanson employant 10 projecteurs 70 mm disposés en étoile pour recréer un panorama circulaire filmé, le procédé **Fox Grandeur** (70 mm) faisant partie de la première vague des formats larges de la fin des années 1920, ainsi que le matériel complet pour film 65 mm conçu pour la Paramount par le constructeur français **André Debrie** comprenant une caméra et une tireuse brevetées en septembre-octobre 1930[1310]. Pour A. Antoine, le matériel Debrie a été abandonné en raison de la difficulté d'empêcher le film de « *gaufrer* » dans le projecteur ; la solution adoptée dans les années 1950 sera le couloir courbe, « *une autre invention française* », selon cet auteur[1311].

[1309] Scott Marshall, "Todd-AO and 70mm Cinerama out of one hole", *Widescreen Review*, n° 30, jan.-fév. 1999, pp. 104-107.
[1310] « Renouveau du film large », *TC*, n° 158, oct. 1955, p. 280 ; « Le premier film français en 65 mm », *TC*, n° 234, sept. 1962, p. 203.
[1311] A. Antoine, *op. cit.*, 1957, p. 80.

Michael Todd et l'American Optical : « *Cinerama out of one hole* » (1953-1956)

C'est sous l'impulsion du producteur américain **Michael (Mike) Todd** qu'est ré-exploité le 65/70 mm au milieu des années 1950. Coproducteur à succès du premier film documentaire en **Cinerama** sous le titre *This is Cinerama* (1952), Michael Todd restait insatisfait de la lourdeur et des imperfections techniques du premier procédé pour l'écran large des années 1950 à triple caméra et triple projecteur 35 mm : déformations géométriques, jointures visibles des images, problèmes de synchronisation et d'étalonnage[1312]. **Il décide d'améliorer le Cinerama** et travaille **en collaboration avec Brian O'Brien**, vice-président du service de recherche de la société American Optical de Southbridge dans le Massachusetts, afin de **créer une formule de Cinerama à objectif unique** (« *Cinerama out of one hole* »). C'est de 1953 à 1955, alors que le CinemaScope (autre procédé à objectif unique) connaît un succès fulgurant, qu'est élaboré le matériel de la nouvelle version du Cinerama qui devient le premier procédé 65/70 mm des années 1950 caractérisé comme suit :

- le **négatif** de largeur 65 mm sur 5 perforations remplace le triple film 35 mm du Cinerama
- l'**objectif de prise de vues très grand angulaire**, de courte distance focale (12,7 mm) dénommé « *bug-eye lens* » (optique en forme d'œil d'insecte) est capable de couvrir un champ horizontal théorique de 132° produisant, sur le négatif, une image de **128°** ; il devait s'approcher du champ de 146° couvert par les 3 objectifs du Cinerama ; 4 exemplaires de cet objectif, dont l'**utilisation initiale concernait un simulateur de vol militaire pour les pilotes de l'après-guerre**[1313], seront construits par l'American Optical, mais leur utilisation pour le tournage de films de fiction sera réduite au seul grand film contrôlé par Michael Todd, *Around the World in 80 days / Le Tour du Monde en 80 jours* (1956, D.P. Lionel Lindon) réalisé par Michael Anderson[1314]
- la camera qui reçoit l'objectif « bug-eye » est une ancienne **camera 65 mm Fearless Superfilm** datant de la fin des années 1920, adaptée par le fabricant Mitchell Camera Company pour filmer à une **cadence de 30 images/seconde** (comparée à la caméra à triple film 35 mm du Cinerama tournant à la vitesse maximale de 26 images/seconde[1315]) : cette cadence supérieure à la normale avait été choisie afin d'améliorer l'illusion du mouvement, la finesse du grain ainsi que la luminosité de la projection dénuée de scintillement[1316]

[1312] *Cf.* Fig. 1.22., vol. 2.

[1313] Pierre Juillet indique en outre que le format 70 mm aurait été développé pour des besoins militaires par l'armée américaine pendant la 2ème guerre mondiale *in* « Considérations sur l'utilisation du 70 mm en image 23 x 48 non anamorphosée », *TC*, n° 246, oct. 1963, p. 255. Ce qui confirme **la parenté entre innovation militaire et utilisation cinématographique** (comme l'Hypergonar Chrétien ou le Cinerama de Fred Waller le démontraient déjà).

[1314] *Cf.* photos *in AWSM*, wingto2.htm & wingto6.htm. *Around the World in 80 days*, 2ème film en Todd-AO, est une fiction produite par Michael Todd (qui revend ses parts de la société Todd-AO Corporation pour garder le contrôle artistique du film), inspirée de Jules Verne, qui contient des séquences proches des « *travelogues* » ou documentaires touristiques à grand spectacle tournés en Cinerama ; *cf.* "Todd-AO. 70mm film finally makes the big time", *The American WideScreen Museum*, 1997-2000, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingto6.htm.

[1315] Scott Marshall, *art. cit.*, p. 105.

[1316] *Cf.* photos de la caméra *in* Scott Marshall, *art. cit.* & *AWSM* wingto2.htm.

- un **projecteur 65 mm Ernemann** datant de la fin des années 1920 projette une **copie positive 65 mm en synchronisme avec une bande sonore séparée 35 mm contenant 6 pistes magnétiques**, en comparaison du film sonore séparé à 7 pistes magnétiques du Cinerama : la différence du nombre de pistes sonores provient du fait que le Cinerama utilise 2 voies pour les canaux d'ambiance, ce que ne reprendront ni le CinemaScope à 4 pistes magnétiques, ni le 65/70 mm standardisé, condamnant ainsi les haut-parleurs de salle à une reproduction monophonique[1317]. En l'absence de pistes sonores magnétiques couchées sur la copie positive, le **rapport de projection était semblable au rapport d'impression, à savoir 2,28:1**. Mais il semble qu'au départ le rapport de projection ait varié de 2:1 à 2,28:1, en fonction des exigences architecturales des salles et de la position de la cabine[1318] ; après 1956, il sera standardisé à 2,20:1
- l'**écran** initial imite celui du Cinerama en présentant une **courbe de 128°** (contre 146°) ; la surface de l'écran comprend des « miroirs lenticulaires » ayant la propriété d'éviter la réflexion de la lumière sur la partie opposée de l'écran, ce que le Cinerama avait surmonté en adoptant une surface constituée de fines bandes verticales réglables ; par ailleurs, les **premières copies Todd-AO** tenaient compte des déformations générées par une cabine de projection placée en hauteur projetant sur l'écran incurvé : elles étaient tirées, au moyen de la tireuse optique Todd-AO Mark III, en étant rectifiées optiquement afin de limiter les distorsions géométriques[1319].

Le premier nom envisagé pour le procédé était **Magna**, du nom de la maison de production possédant la compagnie Todd-AO Corporation[1320] : **Magna Theatre Corporation**[1321]. Mais devant les essais concluants du procédé, Michael Todd a tenu à voir figurer le nom de ses concepteurs en proposant la **dénomination** de **Todd-AO** (Michael Todd et l'American Optical). Le producteur tenait à adapter la comédie musicale à succès *Oklahoma!* de Rodgers & Hammerstein comme première production en Todd-AO. Ces derniers[1322] sont enthousiastes face à la qualité photographique du procédé mais refusent d'utiliser l'objectif « *bug-eye* » qui déforme les gros plans des visages et s'adapte mal à la mise en scène théâtrale des numéros chantés : Michael Todd se retire alors du projet et part tourner des séquences proches de celles de *This is Cinerama* (1952) et *Cinerama Holiday* (1955) pour un « documentaire touristique » intitulé *The Miracle of Todd-AO* (1956) exploitant véritablement les possibilités

[1317] *Ibid.*
[1318] Rapport 2:1 dans les premières sources : Jack Alicoate (ed.), *The 1956 Film Daily Year Book, op. cit.*, p. 539 ; « A propos du Todd-AO », *EC*, n° 178, 20 nov. 1956, p. 239 ; **les copies de prestige du film *Le Tour du monde en 80 jours* exploitées en France ont été réduites sur 35 mm (23,16 x 16,8 mm), anamorphosées au taux de 1,5 et projetées au rapport 2:1** *in* « Le Matériel CINEMECCANICA et la S^té^ CINELUME ont été choisis par la Société Nouvelle des Etablissements Gaumont pour l'équipement de sa nouvelle salle LE RICHELIEU », *FF*, n° 682, 14 juin 1957, p. 29 ; rapport 2,15:1 (49,5 x 23 mm) *in* « Renouveau du film large », *art. cit.*
[1319] *Cf.* schémas et photos *in The American WideScreen Museum, op. cit.*, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingto4.htm.
[1320] Constituée par Michael Todd et l'American Optical pour l'élaboration du prototype.
[1321] *The American WideScreen Museum, op. cit.*, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingto4.htm.
[1322] Rejoints par le producteur Arthur Hornblow Jr., le réalisateur Fred Zinnemann et le directeur de la photographie Robert L. Surtees.

spectaculaires du procédé[1323]. Pour les besoins du tournage d'*Oklahoma!*, l'American Optical fabrique trois nouveaux objectifs de plus longue distance focale que le « *bug-eye* » et dont les angles horizontaux couvrent 37°, 48° et 64°[1324].

4.3.2 STANDARDISATION DU FILM LARGE 65/70 MM (À PARTIR DE 1957-1958)

Malgré l'enthousiasme déployé par Michael Todd pour faire du Todd-AO un Cinerama à objectif unique, **l'exploitation commerciale du procédé va réduire, comme souvent en pareil cas, ses possibilités et qualités techniques** : la vulgarisation (due à sa rentabilisation) guette toute technique qui ne se plie pas strictement aux standards en vigueur. **Après 1956** et la sortie des deux premiers films en Todd-AO[1325], **le développement du procédé 65/70 mm se standardise en opérant des modifications** qui l'éloignent davantage du Cinerama. La standardisation du Todd-AO à partir du tournage et de la sortie du 3ème film, *South Pacific* (1957-1958) de Joshua Logan (D.P. Leon Shamroy), est à la base des caractéristiques techniques largement adoptées pour le film 65/70 mm[1326].

Exploitation européenne tardive (1959-1960) et production française confidentielle (1962-1967)

Malgré la sortie new-yorkaise médiatisée d'*Oklahoma!* en octobre 1955, **l'Europe tarde à accueillir le nouveau procédé qui ne s'installe véritablement en France qu'après 1959**[1327], à la faveur d'autres procédés comme le **MGM Camera 65** (*Ben-Hur* de William Wyler[1328], fin 1959) ou avec la pratique du gonflage sur copies 70 mm (*cf. supra* Super Technirama 70). Les premières coproductions européennes présentée en 70 mm sont réalisées en **Super Technirama 70** à partir de 1961 (*La Fayette* de

---

[1323] Court métrage produit par Louis de Rochemont pour Magna Theatre Corporation *in The American WideScreen Museum, op. cit.*, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingto5.htm ; ce court apparaît en supplément au DVD "50th Anniversary Edition" de *Oklahoma !*, 20th Century-Fox Home Entertainment (USA), 2005. Michael Todd aura l'opportunité d'utiliser le grand champ de vision du Todd-AO dans le film d'aventures suivant qu'il produira lui-même : *Around the World in 80 Days / Le Tour du monde en 80 jours* (1956) de Michael Anderson.
[1324] *Cf.* photo *in American WideScreen Museum, op. cit.*, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingto2.htm.
[1325] Cette date marque également la mort accidentelle de Michael Todd.
[1326] Le 1er film (*Oklahoma!*) avait en effet été simultanément tourné avec le procédé anamorphique **CinemaScope** (*cf.* le DVD "50th Anniversary Edition", 2005, qui propose les 2 versions) ; le 2ème film (*Around the world…*) a été simultanément tourné à 2 vitesses différentes : 30 i/s et 24 i/s afin de permettre sa conversion en 35 mm scope ; ***South Pacific* est le premier film en Todd-AO tourné à une vitesse standard de 24 i/s**. *Cf.* Scott Marshall, *art. cit.*, 1999, p. 106. **La standardisation du procédé correspond historiquement à une prise majoritaire du capital de la société Todd-AO Corporation par la 20th Century-Fox qui veut le rendre plus rentable** *in* www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingto8.htm ; *cf.* « Le précurseur du Cinémascope se convertirait-il au Todd-AO ? », *EC*, n° 213, 5 juin 1958, p. 137.
[1327] On peut citer pour mémoire **l'exploitation anecdotique du *Tour du monde en 80 jours* projeté en France** sous la forme insolite de copies 35 mm à 4 pistes magnétiques (avec un intégrateur permettant de réaliser une ambiance à 3 canaux) et comportant une anamorphose de 1,5 (projection au moyen d'un anamorphoseur variable à prismes) ; 3 salles auraient réalisé cette installation : **le Richelieu et l'Avenue, à Paris, ainsi que la salle du Palais des Festivals de Cannes** ; l'anamorphose de 1,5 permettait d'éviter d'utiliser le brevet du CinemaScope *cf.* A. Antoine, *op. cit.*, 1974, pp. 100-101.
[1328] Directeur de la photographie : Robert L. Surtees.

Jean Dréville)[1329] et il faudra attendre l'**automne 1962 pour voir le premier film français tourné en 65/70 mm : *Shéhérazade* de Pierre Gaspard-Huit** (Superpanorama 70, D.P. Christian Matras)[1330]. La production nationale demeure confidentielle avec **5 longs métrages en coproduction réalisés de 1962 à 1967** : 3 avec les caméras conçues par la société allemande Modern Cinema Systems (MCS) sous le nom de marque **Superpanorama 70** (*Shéhérazade* ; *La Tulipe noire* de Christian-Jaque, 1963, D.P. Henri Decaë et *La Nuit des adieux* de Jean Dréville, 1965, D.P. Michel Kelber), 1 film en **Super Panavision 70** (*La Sentinelle endormie* de Dréville, 1965, D.P. Pierre Petit) ; l'indigente production française s'éteint en 1967 avec *Playtime* de Jacques Tati présentant un rapport panoramique singulier de 1,85:1 (D.P. Jean Badal avec la collaboration d'Andréas Winding, caméra Mitchell, loueur Chevereau). Ainsi, le format 70 mm ne repésente que **0,7 % de la production large nationale** pour la période 1954-2000[1331] et 2 % environ (si on lui adjoint le procédé à image large Technirama).

La **pratique du gonflage de films 35 mm Technirama ou anamorphique sur film 70 mm** pour une exploitation de prestige avec son stéréophonique multipistes est un peu plus répandue en France avec un total de **17 films** que nous avons identifiés : **4 films** conçus pour une présentation en **Super Technirama 70** en 1960 et 1961 (*cf. supra*, dont 1 reste inédit, *Santo Modico* de Robert Mazoyer) et **13 films** (de 1966 à 1988) tournés en 35 mm **Franscope** (*Les Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy, 1966, D.P. Ghislain Cloquet et *La Bataille de San Sebastian* d'Henri Verneuil, 1967, D.P. Armand Thirard), en **Panavision anamorphique** (8 films de 1965 à 1988[1332]), en **Technovision anamorphique** (2 films en 1983 et 1987[1333]) et même 1 film issu d'un tournage en **Super 35** (2,35:1 : *Itinéraire d'un enfant gâté* de Claude Lelouch, 1988, D.P. Jean-Yves Le Mener).

Marques et constructeurs

Les caractéristiques que nous donnons ci-après, héritées de la **standardisation du Todd-AO** à partir de *South Pacific*[1334], correspondent à diverses marques élaborées par différents fabricants (de caméras), à savoir :

- **Todd-AO** (Etats-Unis, 1957-1971, 1992)
- **Sovscope 70** (URSS, à partir de 1958)
- **Panavision 70** (Etats-Unis, Panavision, Inc. à partir de 1959), puis **Super Panavision 70** (à partir de 1962[1335])

[1329] *Cf.* « Le Marché du film en 70 mm », *TC*, n° 227, jan. 1962, p. 13.
[1330] « Le premier film français en 65 mm », *TC*, n° 234, sept. 1962, p. 203.
[1331] Le pourcentage passe à 1,4 % pour la période historique de son utilisation (1954-1969) ; *cf.* Tabl. 2.2. & 2.3. et Fig. 2.2. à 2.6., vol. 2.
[1332] *Paris brûle-t-il ? ; Mayerling ; Catherine, il suffit d'un amour ; Tess ; Moonraker ; Pirates ; L'Ours ; Valmont*.
[1333] Respectivement : *Fort Saganne* et *Le Grand Bleu*.
[1334] Tournage en 1957 et exploitation américaine à partir de mars 1958.
[1335] La dénomination « **Super Panavision 70** » n'est officielle qu'à partir de 1962 (Michael Coate & William Kallay, "Presented in 70 mm" *in* Gary Reber (ed.), *The 2001 Ultimate Widescreen Review DVD Movie Guide*, Temecula (CA), USA, Widescreen Review Publishing, Inc., 2000, p. 267. Ainsi, « **Panavision 70** » est utilisé sur *The Big Fisherman / Simon le pêcheur* (USA, 1959, D.P. Lee Garmes) de Frank Borzage, *Exodus* (USA, 1960, D.P. Sam Leavitt) d'Otto Preminger et *West Side Story* (USA, 1961, D.P. Daniel L. Fapp) de Robert Wise et « **Super**

- **Todd-70** (Etats-Unis, Michael Todd Jr., 1960)
- **Superpanorama 70** ou **MCS 70** (Allemagne de l'Ouest, Modern Cinema Systems, 1962-1970, soutenu par les laboratoires français)
- **DEFA 70** (Allemagne de l'Est, studios de la DEFA, 1967-1974[1336])
- **Hi Fi Stereo 70mm** (Allemagne de l'Ouest, société HiFi Stereo 70 KG, Munich, 1972)[1337]
- **Panavision Super 70** (Etats-Unis, Panavision, Inc. à partir des années 1990[1338]).

Naturellement, nous nous attacherons à préciser les légères variations qui peuvent intervenir avec l'utilisation de caméras ou d'objectifs (sphériques) provenant de constructeurs différents, en portant une attention plus particulière au procédé ouest-allemand **Superpanorama 70** qui a été majoritairement utilisé sur les coproductions françaises.

Négatif de larges dimensions

Il possède les mêmes caractéristiques dimensionnelles que la première version du Todd-AO (*cf.* Fig. 1.121.a, *infra*) :

- négatif de largeur **65 mm**, à 2 rangées de **5 perforations K.S.** (2,8 x 1,98 mm) à la différence du négatif 35 mm aux perforations arrondies B.H. ; l'espace libre ménagé entre les perforations mesure 53,5 mm[1339]
- dimensions de la surface d'impression (largeur x hauteur en mm) : 52,5 x 23 mm (Pierre Brard[1340], *Le Technicien du film. Manuel*[1341])
- fenêtre d'impression centrée sur le film (située à égale distance des 2 rangées de perforations, comme pour le 35 mm scope 2,55:1 et pour le Super 35)
- rapport maximal de l'image négative : 2,28:1 environ ; R. A. Mitchell[1342] indique que tous les formats d'images sont possibles dans cette fenêtre d'impression : les rapports conseillés vont

---

Panavision 70 » est employé à partir de *Lawrence of Arabia / Lawrence d'Arabie* (GB, 1962, D.P. Frederick Young) de David Lean.

[1336] *Cf.* filmographie *in* Thomas Hauerslev, "DEFA 70", *in70mm.com The 70mm Newsletter*, nov. 2002, www.in70mm.com/lists/formats/defa_70.htm.

[1337] *Cf.* Carr & Hayes, *op. cit.*, pp. 164-183 ; d'autres procédés prenant pour base le film 65/70 mm seront traités plus loin.

[1338] Il s'agit de la nouvelle dénomination du système 65/70 mm de Panavision, antérieurement appelé « **Super Panavision 70** », selon Michael Coate & William Kallay, *art. cit.*, p. 258.

[1339] Jean Vivié, *op. cit.*, 1968, p. 24

[1340] « Tableau A. Formats de films – Formats d'images », *op. cit.*, 1969, hors-texte.

[1341] H. Dujarric (éd.), *op. cit.*, p. 51. **Variantes** : 52,5 x 23,1 mm (R. A. Mitchell, « Les Installations pour la projection en 70 mm », *TC*, n° 238, jan. 1963, pp. 17-20, repris de *International Projectionnist*, mars 1962) ou 52,6 x 23 mm (*The American WideScreen Museum*, "Specifications at a glance. Todd-AO", www.widescreenmuseum.com/widescreen/todd-aospecifications.htm ; pour Pierre Brard, cette dernière cote correspond au format 65 mm de Panavision (**Super Panavision 70**), *ibid.* ; Jean Vivié donne, pour le 70 mm, la cote de 52,7 x 23 mm (*op. cit.*, p. 27).

[1342] *Art. cit.*, p. 18.

de 2:1 à 2,35:1[1343], mais on sait aussi que le rapport panoramique est possible (*cf.* tournage de ***Playtime*** 1967 de Jacques Tati en 65 mm au **rapport 1,85:1** réalisé au moyen de caches[1344])

- surface de l'image négative : 1210 mm^2 (Pierre Brard et *Le Technicien du film Manuel*)
- repères du viseur : 48,6 x 21 mm (rapport 2,31:1) correspondant à un **compromis de cadrage valable pour les deux formats de diffusion 2,20:1 et 2,35:1**, selon l'*American Cinematographer Manual*[1345].

Cette **augmentation considérable de la surface négative** (près de 250 % pour l'*American WideScreen Museum*[1346]) génère une qualité d'image encore supérieure au VistaVision ou au Technirama en ce qui concerne la définition et netteté de l'image, la richesse des détails, la profondeur de champ accrue ainsi que l'élargissement de l'angle de vision horizontal, sans commune mesure avec le 35 mm anamorphique : on qualifie souvent le 65/70 mm de « *format du plein champ visuel* »[1347]. Le chef-opérateur **Henri Decaë** confirme toutes ces qualités qui peuvent paradoxalement se révéler « problématiques » sur un tournage : « *je lutte pour le 70 mm. La définition est parfaite. Très belle. Le danger est que la grandeur de l'image donne une égale importance à tous les éléments. Il faut lutter contre ce danger. Un autre problème est celui de la profondeur de champ. Etant donné l'immensité des possibilités de l'image 70 mm en profondeur, cette profondeur est fort utilisée.* »[1348].

La qualité de l'image négative en fait aujourd'hui (comme le VistaVision) un format large particulièrement employé pour les plans à **effets spéciaux visuels utilisant l'image composite** (« *composite shots* ») dans les techniques du cache/contre-cache, cache mobile, transparence, projection frontale, incrustation, etc., car la surface accrue du négatif permet de compenser la perte de qualité due aux diverses générations de tirage[1349]. Dans ce cas, n'importe quelle partie du négatif 65 mm peut être utilisée avant d'être transférée vers l'un des formats 35 mm (panoramique, scope, Super 35).

[1343] Pour le rapport 2,35:1 (standard du scope optique), la fenêtre mesure 48,3 x 20,5 mm (R. A. Mitchell, *ibid.*).
[1344] Un document manuscrit, publié dans le récent ouvrage de Stéphane Goudet sur la restauration de *Playtime* en 2002, reproduit un schéma préparatoire du traitement singulier du négatif 65 mm choisi par Jacques Tati sur les conseils du D.P. Jean Bourgoin : la fenêtre de prise de vue est centrée, sur le négatif, mais n'occupe qu'une largeur de 40,05 mm (environ) pour une hauteur inchangée de 23 mm sur 5 perforations : les zones inoccupées entre les 2 bords de l'image et les 2 rangées de perforations sont occultées au moyen de 2 caches verticaux ; la diagonale de l'image mesure 46,15 mm et le rapport oscille entre 1,74:1 et 1,85:1 suivant la tolérance adoptée en largeur *in* Stéphane Goudet, *Playtime*, Ed. Cahiers du cinéma, 2002, pp. 44, 48 & Fig. 1.121.b, page suivante.
[1345] Joseph V. Mascelli, *op. cit.*, 1960, p. 50.
[1346] Par rapport au film standard 35 mm, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingto1.htm.
[1347] Propos de M. Chocat, directeur du Marignan de Paris *in* Jacques Guillon « Arme totale du cinéma. Le 70 mm est-il en péril ? », *TC*, n° 274, mai 1966, p. 23. *Cf.* aussi l'opinion du D.P. **Jean Rabier**, pour qui le format préféré est le 70 mm : « *quant au format ce qui compte pour nous, c'est le rapport d'agrandissement, donc : 70 mm* » *in* René Prédal, « Les Grands Opérateurs (3) », *Cinéma 73*, n° 172, jan. 1973, p. 105.
[1348] *In* entretien par Alain C. Nauroy, « au générique… les opérateurs. Henri Decaë », *Cinéma 64*, n° 91, déc. 1964, p. 85.
[1349] Michael Coate & William Kallay, *art. cit.*, p. 258.

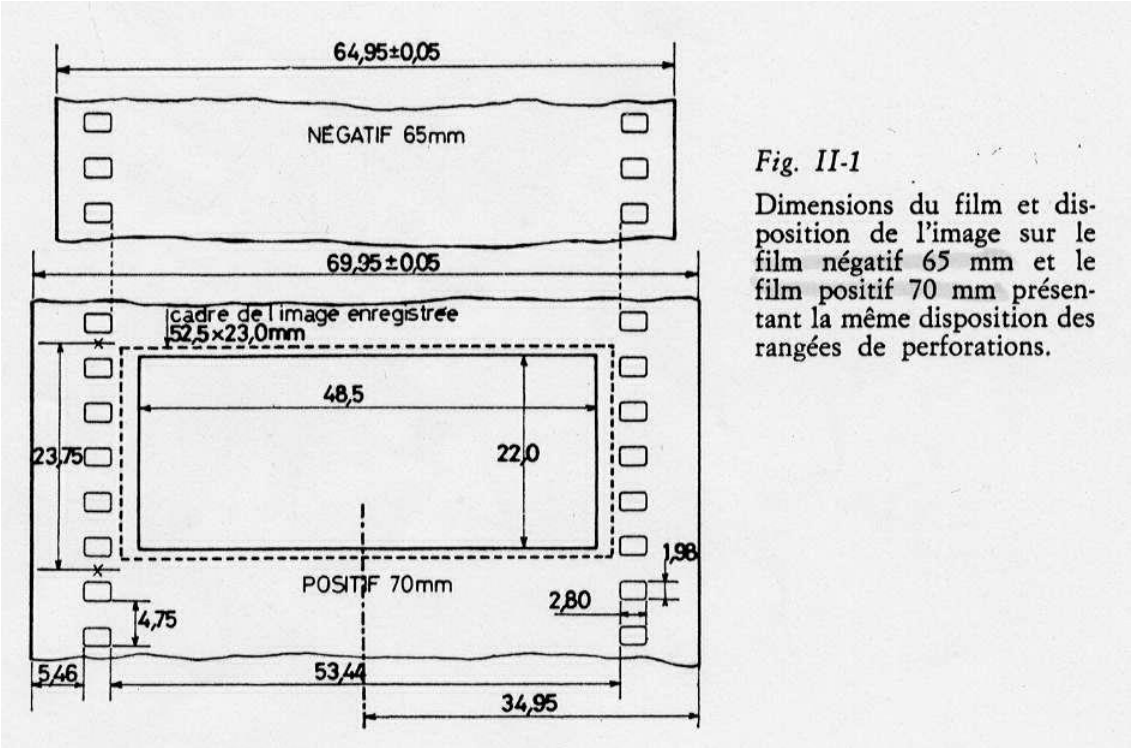


Figure 1.121.a : cotes du négatif 65 mm et du positif 70 mm
Source : Jean Vivié, *Projection des images animées…*, vol. 2, 1968

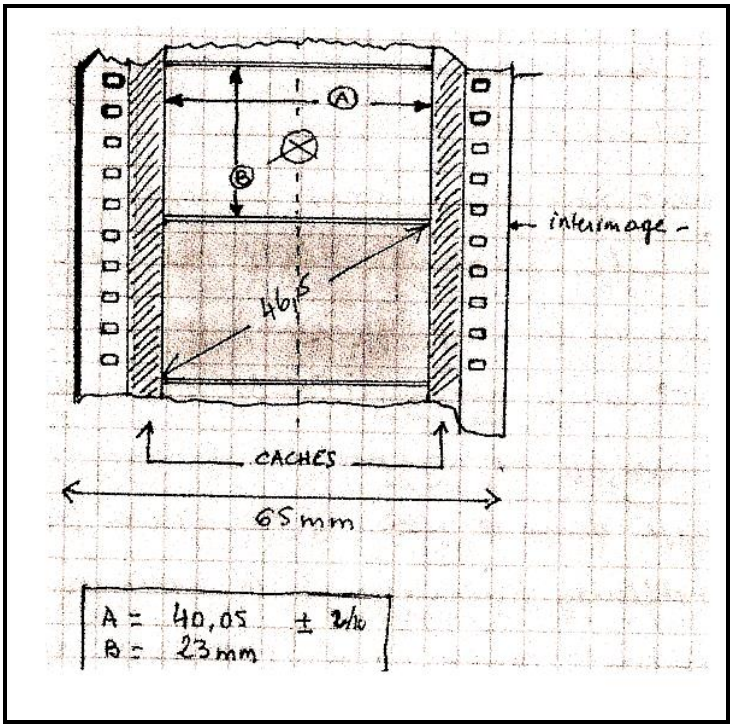


Figure 1.121.b : schéma de l'adaptation du format 65 mm pour le tournage de *Playtime* (1964-1967) au rapport 1,85:1
Source : Stéphane Goudet, *Playtime*, Paris, Ed. des Cahiers du cinéma, 2002.

Le *Superpanorama 70* utilisé en France (1962-1965)

Le « procédé » européen **Superpanorama 70**, nom de marque des caméras 65 mm ouest-allemandes conçues par le fabricant Modern Cinema Systems (MCS), dont les **laboratoires français** (associés) se sont assurés l'exclusivité en France[1350], présente une légère réduction de la surface d'impression :

- dimensions de la fenêtre de prise de vues : 50 x 22 mm (Pierre Brard)
- rapport maximal de l'image négative : 2,27:1
- surface de l'image négative : 1125 mm^2.

De même, Robert E. Carr et R. M. Hayes[1351] précisent que l'image négative présente des angles arrondis (et non carrés comme pour le Todd-AO), ce qui suffit à **distinguer juridiquement le procédé européen de son concurrent américain** qui ne peut pas l'accuser de duplication, même si cette variation ne compromet en rien la compatibilité des deux marques.

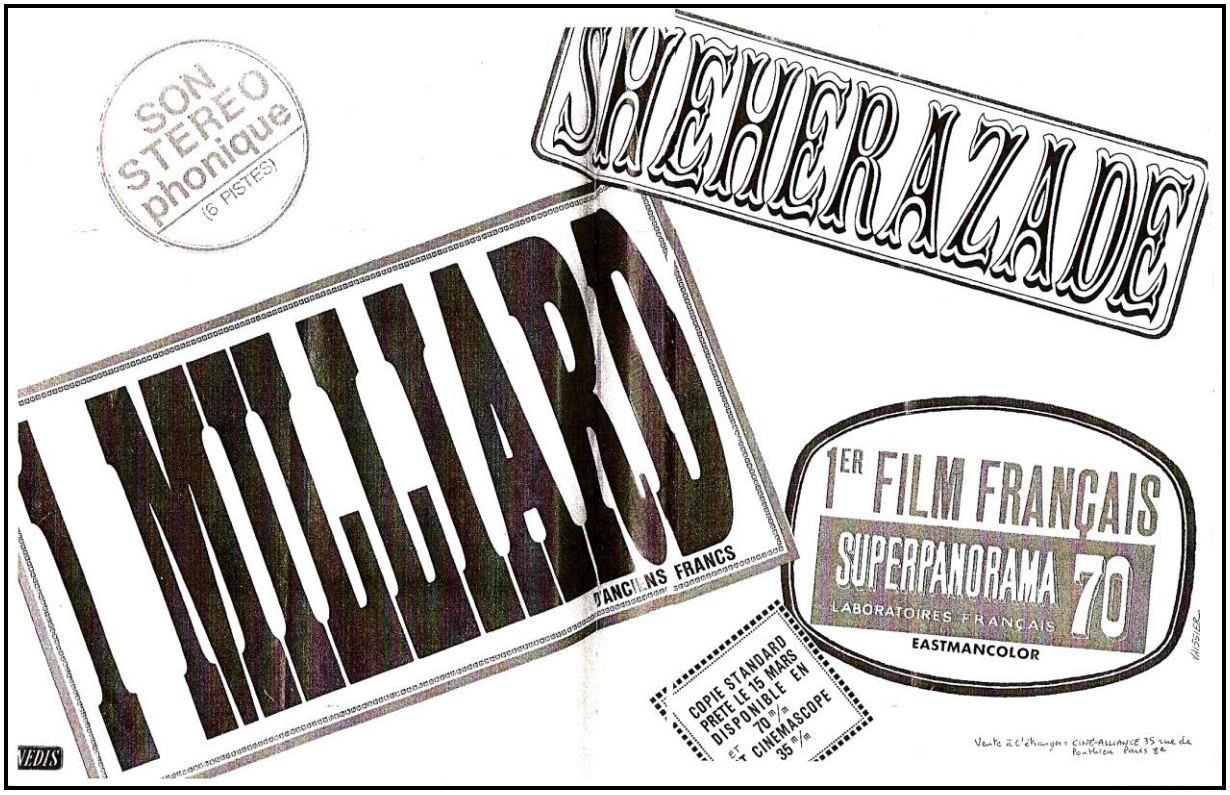


Figure 1.122. : publicité Cinédis lors de la sortie de *Shéhérazade* (1962, SPN70 EC, Gaspard-Huit, D.P. Matras) en 1963
Source : *Le Film français*, n° 980, 8 mars 1963, pp. 10-11

[1350] *Cf.* publicité avec le logotype de la marque accompagné de la mention « Laboratoires français » *in FF*, n° 980, 8 mars 1963, pp. 10-11 & *in FF*, n°s 989-990, spécial Cannes 1963, 4ème de couv. reproduit en Fig. 1.122., ci-dessous.
[1351] *Op. cit.*, p. 181.

Par ailleurs, l'**URSS** s'est distinguée en adoptant un **film négatif de largeur 70 mm** afin de simplifier la fabrication, le tirage et le développement du négatif, mais la formule de la copie positive 70 mm à 6 pistes magnétiques a été universellement adoptée afin de permettre la compatibilité et l'échange des copies dans le monde[1352].

Des caméras pour film 65 mm spécialement construites

Des caméras ont été spécialement étudiées pour faire défiler un film de plus grande largeur (65 mm et 70 mm en URSS) à une vitesse initialement supérieure à la normale (30 images/seconde pour le Todd-AO de 1955 à 1956 ; par ailleurs les plans à effets spéciaux visuels exigent souvent l'emploi de vitesses variables). Ces caméras requièrent donc une **solide construction mécanique**. De plus, Pierre Brard indique qu'afin d'améliorer la fixité longitudinale du film dans la caméra, il faut que la fabrication du négatif présente une parfaite symétrie des deux rangées de perforations qui doivent être strictement identiques pour chaque image (sur une hauteur de 5 perforations bilatérales)[1353]. Les défauts entraînés par cet impératif de conception sont, d'une part, le **bruit** provoqué par la masse du mécanisme d'entraînement et, d'autre part, le **poids** très élevé de la caméra dépassant 50 kg. Ainsi, l'utilisation de l'enregistrement sonore magnétique séparé permet-elle de libérer les caméras de leur « *blimp* » (ou caisson d'insonorisation) en tournant « en muet » (ou avec son témoin, inutilisable), en particulier pour les extérieurs. Par ailleurs, le **viseur** contient des repères supplémentaires au rapport 2,35:1 (48,6 x 20,7 mm) ménageant la zone de réserve pour la réduction en 35 mm scope[1354].

L'évolution des caméras, avec l'extension des tournages en Europe et en URSS dans les années soixante, a conduit à améliorer :

- leur légèreté : chaque constructeur propose un modèle léger, sans blimp
- la gamme des objectifs sphériques utilisables, avec principalement le développement de courts foyers (afin d'éviter un trop grand recul de la caméra par rapport au décor en studio) ainsi que l'apparition de zooms[1355] ; l**a particularité des objectifs sphériques pour le 65 mm est qu'ils doivent être conçus en fonction d'une surface de film à couvrir plus importante** : il en résulte une nouvelle relation entre la distance focale et l'angle de champ, différente de celle existant en 35 mm[1356].

On trouve assez peu de **constructeurs** de caméras 65/70 mm : le principal est l'américain **Mitchell Camera Corporation** qui réalise la construction des caméras Todd-AO. Les constructeurs

[1352] L. Bernard Happé, *Basic Motion Picture Technology*, *op. cit.*, p. 43.
[1353] Pierre Brard, *Technologie des caméras*, *op. cit.*, 1975-1984, p. 400.
[1354] *Cf.* fig. 6 *in* Rod Ryan (ed.), *American Cinematographer Manual*, *op. cit.*, 1993, p. 11, reproduite en Fig. 1.123., vol. 2.
[1355] *Id.* ; au moment du tournage de *La Sentinelle endormie*, **Jean Dréville** regrette l'absence d'objectifs à foyer variable pour le 65/70 mm *in* Jacques Guillon, *art. cit.*, mai 1966, p. 22.
[1356] L. Bernard Happé, *op. cit.*, 1971, p. 116.

français ne conçoivent pas de caméras 65 mm et les producteurs s'adressent à **l'allemand Modern Cinema Systems** et son procédé dénommé **Superpanorama 70** ou **MCS 70**. Aujourd'hui, seul **Panavision** propose encore des caméras 65 mm pour le tournage de films de fiction (utilisées partiellement sur *Far and Away / Horizons lointains* de Ron Howard, 1992, D.P. Mikael Salomon, puis intégralement pour *Hamlet* de Kenneth Branagh, 1996, D.P. Alex Thompson, **Panavision Super 70**). Historiquement, l'offre de caméras est la suivante :

- caméras TODD-AO, fabriquées par Mitchell : initialement prévue pour une vitesse de défilement de 30 images/seconde, la première caméra peut recevoir l'objectif de très court foyer « *bug-eye* » d'un champ horizontal de 128° ainsi que d'autres objectifs sphériques (de 22 à 70 mm de focales) construits par l'American Optical Company ; elle possède une visée claire à correction de parallaxe et une visée sur dépoli à l'arrêt ; une fois « blimpée », son poids est considérable et nécessite un pied ou une plateforme résistants. Un modèle léger (AP 65) apparaît ensuite qui permet une prise à l'épaule (poids de 11 kg en charge) et la possibilité de tournages sous-marins dans un caisson submersible transparent ; elle est alimentée par une batterie à la ceinture, possède la visée reflex (éliminant ainsi l'inconvénient de la parallaxe) et dispose de magasins d'une capacité de 300 m[1357]
- caméras MITCHELL, modèles BFC (avec blimp) et FC (« muette », sans blimp) : elles présentent les mêmes construction et utilisation que la célèbre caméra BNC pour 35 mm de la marque : les organes d'entraînement ainsi que le corps de la caméra ont simplement été élargis ; elle accepte des objectifs de 30 à 200 mm de focale, des zooms, des magasins de 300 m et permet le défilement du film à des vitesses variables ; le modèle BFC comprend l'adjonction d'un blimp de moteur et de magasin mais il pèse 60 kg[1358]
- caméras PANAVISION : la société californienne avait conçu en 1955 l'anamorphoseur à prismes APO Panatar pour le procédé large **MGM Camera 65**[1359]. Parallèlement à son rachat du stock des caméras Mitchell du studio MGM en 1961-1962[1360], Panavision s'est lancé dans la modification des caméras du marché et la construction de nouvelles caméras en débutant par les modèles 65 mm pour les procédés **Super Panavision 70** (65/70 mm sphérique) et **Ultra Panavision 70** (65/70 mm anamorphosé). On compte 3 types de caméras : le modèle SC (sans blimp) et BSC (« blimpée » d'un poids de 60 kg) comprend des magasins de 300 m, accepte des objectifs de 35 à 210 mm de focale (ainsi que des zooms) et possède un viseur clair latéral à correction de parallaxe, ainsi qu'une visée par caches semi-transparents tout en autorisant la mise au point par télécommande ; le modèle AC est une caméra 65 mm haute vitesse autorisant des prises de vues image par image et de 16 à 72 images/seconde ; enfin, le

[1357] Pierre Brard, *op. cit.*, 1969, p. 206 & *op. cit.*, 1975-1984, pp. 400-401. *Cf.* dessin *in* Brard, 1975, fig. n° 350, p. 401.
[1358] Pierre Brard, *op. cit.*, 1969, p. 206. *Cf.* Brard, 1969, fig. n°s 183 & 184, p. 209.
[1359] *Cf. infra*.
[1360] *Cf.* François Reumont, *op. cit.*, pp. 45-46 ; James Roudebush, "Manufacturer's Report. Filmed in Panavision: The Ultimate Wide Screen Experience", *art. cit.*, www.hometheaterhifi.com/volume_2_1/manufac.html.

modèle léger et « muet » (HHC) utilise un magasin de 150 m, des objectifs de 17 à 1000 mm de focale ainsi qu'une visée reflex[1361]

- **caméra MCS-70** (procédé **Superpanorama 70**) : construite par le fabricant allemand **Modern Cinema Systems**, d'après les plans de l'**ingénieur norvégien Jan Jacobsen**[1362], à partir de 1962, elle est utilisée sur les coproductions françaises et allemandes[1363]. Pour Pierre Brard, il s'agit véritablement d'une caméra mixte, à la fois pour studio (la version avec blimp pèse 55 kg) et les extérieurs (version « muette » de 12 kg seulement)[1364]. Elle se caractérise par sa simplicité et sa compacité : bloc des griffes et contre-griffes amovible, système de 2 moteurs réunis en une seule unité ; elle accepte des objectifs sphériques de 24 à 135 mm de focale (ainsi qu'un zoom) ; elle possède un bloc-obturateur reflex en matière synthétique ; le réglage de la mise au point peut être réalisé soit au décamètre, soit sur dépoli à l'arrêt, soit encore directement sur la graduation de l'objectif (en version « muette ») ou par un bouton arrière (une fois « blimpée »)[1365] *cf.* Fig. 1.124., page suivante
- caméras soviétiques MASHPRIBORINTORG MIR pour le procédé **Sovscope 70** : il s'agit d'une conversion de la caméra 35 mm MIR 3 KCC pour un négatif de 70 mm de largeur ; les soviétiques ont également conçu des caméras 70 mm légères « *très maniables* » et des objectifs grand angulaires[1366].

Caractérisées soit par leur mécanisme bruyant en version « muette », soit par leur poids et leur encombrement en version « blimpée », les caméras 65 mm autorisent néanmoins une photographie de très haute qualité, due principalement à la très grande surface négative impressionnée et à l'absence des limitations imposées par les objectifs anamorphoseurs[1367].

[1361] Pierre Brard, *op. cit.*, 1969, tab. n° 1 & *op. cit.*, 1975-1984, p. 384 ; *cf.* Darrin Scot, « Panavision's Progress », *art. cit.*, www.widescreenmuseum.com/widescreen/panavisn.htm.

[1362] **Jan Jacobsen** (*cf.* 1.3.1, « Ultrascope », *supra*), important ingénieur norvégien (1916-1998) qui a surtout travaillé en Allemagne. Il est, entre autres, responsable de la mise au point d'anamorphoseurs (de marques anglaises **Scaniascope**, **Hammerscope** et de marque allemande **Ultrascope** pour le constructeur de caméras munichois Arnold & Richter), du système de format large 65/70 mm variable **Varioscope** (1959, inachevé), puis de différentes caméras (**Super Technirama**, 1960 ; 65 mm compacte pour MGM, 1963 ; prototype de caméra **IMAX**, 1969). Jacobsen a été incité à construire une version européenne de la caméra Todd-AO par 2 hommes d'affaires, MM. Travnicek et Pinelli ; les 3 hommes fondent la société **Modern Cinema Systems** qui s'éteindra à la mort des 2 financiers avec la dispersion des caméras *cf.* Gerhard Fromm, "The Work of Jan Jacobsen", *in70mm.com The 70mm Newsletter*, n° 57, juin 1999, www.in70mm.com/newletter/1999/57/jacobsen/jan_jacobsen.htm.

[1363] La filmographie du **Superpanorama 70** s'étend de 1962 à 1970 et comprend des courts métrages documentaires et des films de fiction européens (majoritairement allemands) *in* Thomas Hauerslev, "MCS 70 – Superpanorama", *in70mm.com*, nov. 2002, www.in70mm.com/lists/formats/mcs_70_superpanorama.htm.

[1364] *Op. cit.*, 1975-1984, p. 400.

[1365] Pierre Brard, *op. cit.*, 1969, p. 207.

[1366] Pierre Brard « Tableau 1. Caméras spéciales pour procédés larges », *op. cit.*, 1969, .

[1367] Dans la version anamorphosée (procédé **MGM Camera 65**, puis **Ultra Panavision 70**), le taux d'anamorphose reste faible à 1,25 *cf. infra*.

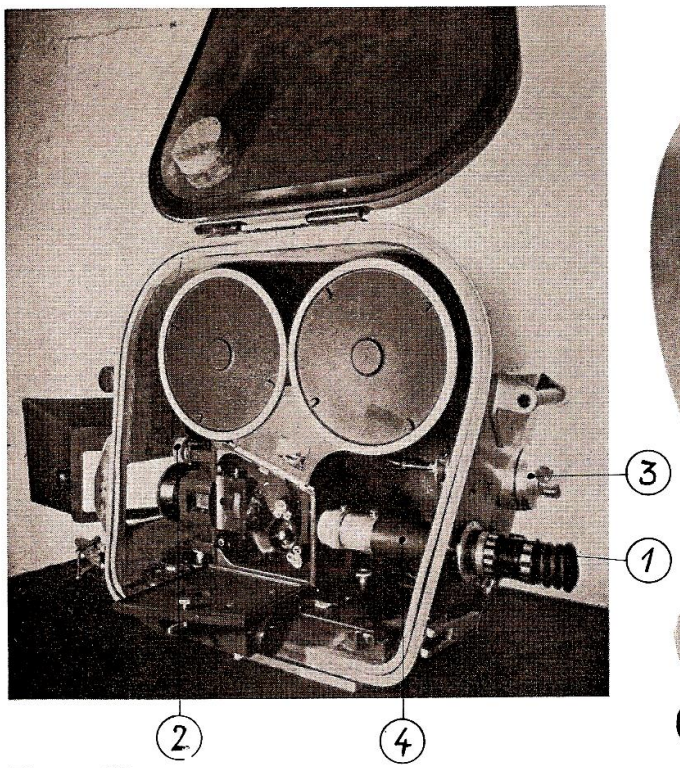


Figure n° 180

CAMERA 65 mm M.C.S. BLIMP

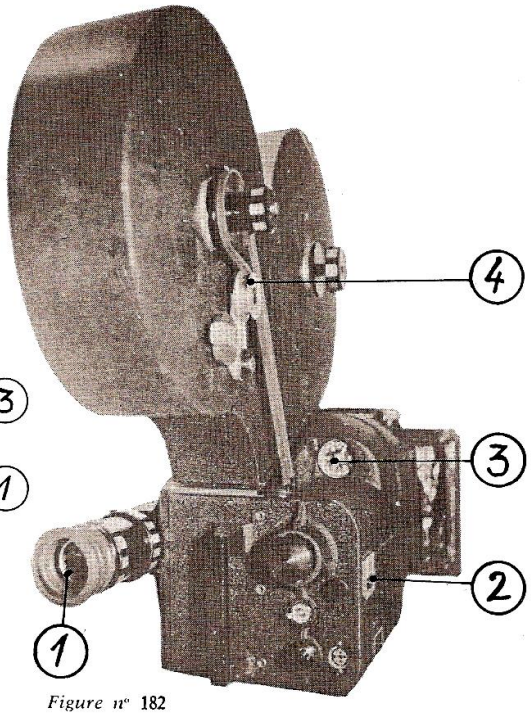


Figure n° 182

CAMERA M.C.S. - Panneau arrière et latéral opposé à la visée

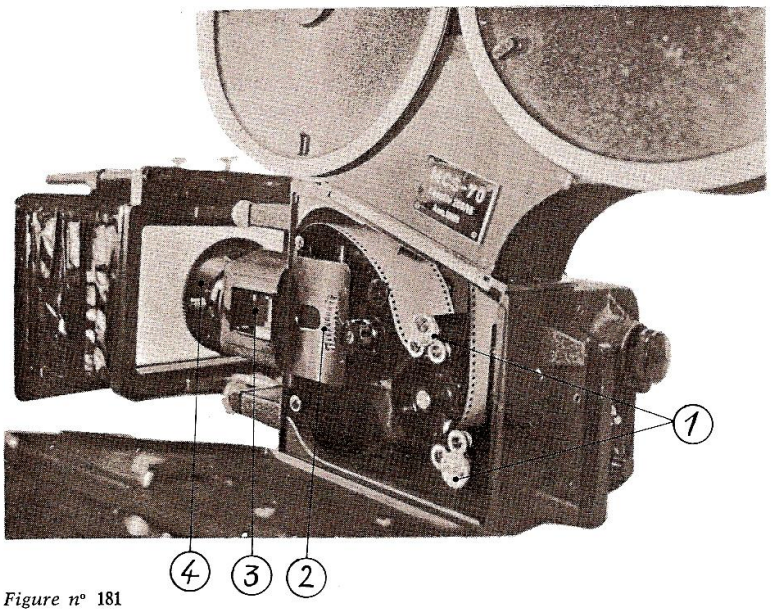


Figure n° 181

CAMERA M.C.S. - Chargement et organes internes

<u>Figures 1.124. : photographies de la caméra ouest-allemande 65 mm Modern Cinema Systems (M.C.S.)</u>

Source : Pierre Brard *Technologie des caméras. Formats standard & substandard. Manuel de l'assistant-opérateur*, Paris, Editions Techniques Européennes, 1969, p. 206

N.B. : légende, page suivante

Fig. 182. — Panneau arrière de la caméra M.C.S.

1 — Loupe de visée
2 — Compteur métrique
3 — Tachymètre
4 — Dispositif de réenroulement du film.

Fig. 180. — Caméra M.C.S. dans son blimp.

1 — Loupe de visée réflex
2 — Pignon de commande du point engrenant avec la couronne dentée des objectifs
3 — Bouton de mise au point du blimp
4 — Tube allonge de la loupe réflex.

Fig. 181. — Chargement de la caméra M.C.S. porte ouverte. Le chargement est classique après déblocage des molettes de dégagement des galets d'appui de films.

1 — Galets de dégagement
2 — Bloc griffes, contre-griffes
3 — Transmission de la visée réflexe
4 — Objectif.

Tirage des positifs : de l'exploitation de prestige à la recherche de compatibilité

L'élaboration du positif 70 mm en laboratoire consiste en un simple **tirage par contact** du négatif, ce qui limite les intermédiaires nécessaires aux procédés antérieurs VistaVision et Technirama. Mais pour des raisons de compatibilité avec l'exploitation normale des films de prestige tournés en 65/70 mm, on envisage vite la **solution courante du tirage par réduction sur positifs 35 mm anamorphosés compatibles avec le CinemaScope**. Cette versatilité du format a été encouragée par la sortie, dès 1955, de **projecteurs « *bi-standard* » ou « *mixtes* »** (A. Antoine), capables de projeter indifféremment des films 70 mm et 35 mm. Néanmoins, le traitement des copies 70 mm est plus long et plus onéreux que celui des copies 35 mm.

Copie positive 70 mm

L'abandon de la bande sonore sur film séparé 35 mm et l'adjonction de pistes magnétiques sur le film a deux conséquences :

- l'augmentation de la largeur du film positif à 70 mm : on élargit chaque manchette vers l'extérieur de 2,5 mm afin d'y loger 2 pistes magnétiques supplémentaires[1368]
- la réduction en largeur de la surface d'impression affectant le rapport d'image final.

Le film positif, tiré par contact, présente les caractéristiques générales suivantes (*cf.* Fig. 1.125.a&b, *infra*) :

- positif de largeur **70 mm**, à 2 rangées de 5 perforations K.S. (2,8 x 1,98 mm), présentant une zone inter-perforations de 53,5 mm[1369] ; les perforations du négatif 65 mm et du positif 70 mm sont strictement superposables (Pierre Brard[1370])
- dimensions de la fenêtre de projection : 48,6 x 22 mm (Pierre Brard, R. A. Mitchell)[1371] ; la surface de l'image positive est ainsi 2,55 fois supérieure à celle du 35 mm au rapport 1,33:1[1372]
- fenêtre de projection centrée sur le film (autrement dit, l'axe central vertical de l'image se confond avec l'axe central du film, comme pour le 35 mm scope 2,55:1)
- **rapport de l'image projetée : 2,20:1 ou 2,21:1**
- surface de l'image positive : 1067 mm^2 (*Le Technicien du film. Manuel*) [1373]

[1368] A. Antoine, *op. cit.*, 1974, p. 99.
[1369] Mis à part l'élargissement des manchettes, négatifs et positifs 70 mm sont semblables. Par ailleurs, on connaît la spécificité russe qui consiste à employer un film négatif de 70 mm de largeur et non 65 mm.
[1370] *Op. cit.*, 1969, p. 49.
[1371] Variantes des sources : 48,59 x 22,05 mm pour H.-E. Roussin (« Informations techniques sur le film 70 mm », *TC*, n° 222, juil. 1961, pp. 203-205) ; Jean Vivié donne la cote arrondie de 48,5 x 22 mm (*op. cit.*, 1968, p. 24) ; on trouve encore 48,6 x 22,1 mm (*AWSM*).
[1372] Pierre Juillet, *art. cit.*, p. 256 ; A. Antoine donne la valeur de 2,8 fois, *op. cit.*, 1974, p. 98.

- présence de 6 pistes sonores magnétiques de largeur 1,5 mm (contre 1,6 mm pour la copie scope à 4 pistes magnétiques)[1374] :
    - 2 pistes sur chaque manchette
    - 1 piste couchée sur l'image à l'intérieur de chaque rangée de perforations
- la distribution des 6 pistes sonores alimentent 6 voies pour la reproduction stéréophonique, respectivement (de gauche à droite) :
    - piste 1 (manchette gauche extérieure) pour la voie (extrême) gauche
    - piste 2 (manchette gauche intérieure) pour la voie centre gauche
    - piste 3 (intérieure gauche) pour la voie centrale
    - piste 4 (intérieure droite) pour la voie centre droite
    - piste 5 (manchette droite intérieure) pour la voie (extrême) droite
    - piste 6 (manchette droite extérieure) pour la voie réservée aux effets d'ambiance (son monophonique).

Figure 1.125.a : photogramme (reconstitué) d'un positif 70 mm
(*Can-Can*, US 1960 Todd-AO CLR, Walter Lang, D.P. William Daniels)
Source : www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingto12.htm

[1373] Variantes : 1069,2 mm² (Pierre Brard) ou 1093 mm² (L. Knopp *in* « Standardization of 70 mm screen luminance », *Les Techniques modernes d'enregistrement, de transmission et de restitution des messages audio et vidéo. Cinéma et télévision. Actes du IXème Congrès de UNIATEC*, Anvers (Belgique), International Audio-Visual Technical Centre-Foundation 2000, 1971, p. 334.
[1374] Jean Vivié, *op. cit.*, p. 217 ; *cf.* schéma *in* H.-E. Roussin, *art. cit.*, p. 204 & Fig. 1.125.b, page suivante.

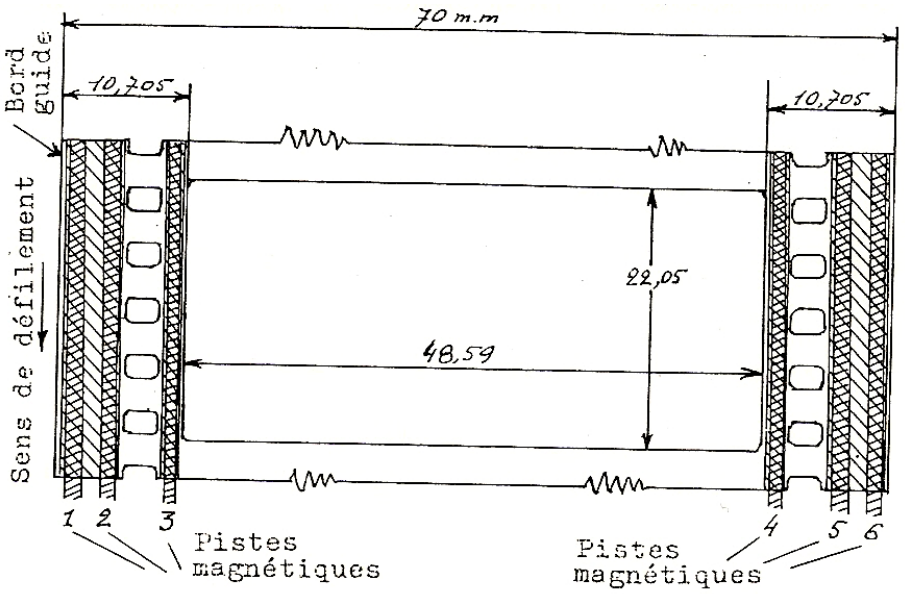


Fig. 1. — Dimensions principales et emplacement de la fenêtre-film recommandée.

Figure 1.125.b : Disposition des 6 pistes magnétiques sur copie positive 70 mm
Source : H.-E. Roussin, « Informations techniques sur le film 70 mm », *TC*, n° 222, juil. 1961, fig. 1, p. 204

Les positifs **Superpanorama 70** et Panavision (70 mm) présentent une surface légèrement augmentée par rapport au Todd-AO, selon Pierre Brard :

- dimensions de la fenêtre de projection : 49,9 x 22 mm (**Superpanorama 70**) et 52,12 x 22,75 mm (Panavision[1375])
- rapport de l'image projetée : 2,22 :1 (**Superpanorama 70**) et 2,32:1 (sic) (Panavision)
- surface de l'image positive : 1100 mm^2 (**Superpanorama 70**) et 1170 mm^2 (Panavision).

Si la source n'est pas fautive, elle n'est pourtant pas cohérente[1376]. Sans doute, faut-il considérer, comme pour le négatif 65 mm *supra*, que les variations des cotes fournies par les divers constructeurs de caméras ont une valeur plus juridique que technique, afin de se protéger contre l'accusation de contrefaçon. On trouve finalement, dans les sources françaises, une certaine confusion sur le rapport de projection du 70 mm : les caractéristiques techniques de la projection en 70 mm fusionnent divers procédés exploités quasi-simultanément sur le territoire national. Dans *La Technique Cinématographique*, H.-E. Roussin tire ses « informations techniques sur le film 70 mm » (dénommé **Todd-AO**) de la notice d'informations techniques de Universal International Pictures rédigée à l'occasion de la sortie de *Spartacus* de Stanley Kubrick, tourné en **Technirama** et présenté en **Super Technirama 70**, tout en

[1375] Le tableau de Pierre Brard datant de 1968 ne mentionne pas la dénomination « Super Panavision 70 » ; quant à l'*American WideScreen Museum*, il n'établit pas de distinction entre les cotes du **Super Panavision 70** et celles du **Todd-AO**.
[1376] Par exemple, les cotes 49,9 x 22 mm du **Superpanorama 70**, similaires à celles du négatif, génèrent un rapport d'image de 2,27:1 et non 2,22:1.

traitant des recommandations de la MGM pour la présentation de *Ben-Hur* en 70 mm anamorphosé (**MGM Camera 65**).

Coûts prohibitifs, un frein à la généralisation de ces copies en France

La copie 70 mm est généralement réservée aux projections de prestige des films commerciaux : le prix d'une copie 70 mm en France est estimé à 50.000 francs courants en 1963[1377] ou entre 2.000.000 et 3.000.000 F en 1966 ; elles coûtent à l'exploitant 70 % des recettes (au bénéfice du distributeur)[1378], mais un décret spécial, datant de la fin de l'année 1961, autorise la liberté du prix des places pour les exploitants s'équipant en 70 mm[1379]. Par ailleurs, Michael Coate & William Kallay indiquent que ce qui revient particulièrement cher dans le tirage d'une copie 70 mm est l'application des pistes magnétiques sur le film[1380].

Il faut donc attendre septembre **1962** et le tournage de ***Shéhérazade*** de Pierre Gaspard-Huit pour voir les **laboratoires français** s'équiper pour le traitement du film 65/70 mm[1381]. Encore ont-ils **réduit au minimum les investissements nécessaires à la conversion du matériel de tirage en se répartissant les tâches** : **GTC** se chargeait du développement des négatifs et des rushes et **LTC** procédait au tirage des copies de série des films français ou étrangers. On peut y voir une rationalisation des coûts, mais il faut savoir que le sous-titrage en français de films 70 mm étrangers ne pouvait pas être réalisé dans les laboratoires français : on devait pour cela expédier les copies dans un laboratoire de Bruxelles ![1382]. Le **peu de disponibilité des copies**[1383] **est une cause de la désaffection des exploitants pour le format, alors même qu'ils avaient fait un effort certain pour équiper leurs salles**. Sans doute les critiques de la CST sur la projection en 70 mm (*cf. infra*) ont-elles également joué.

Copie positive réduite sur 35 mm anamorphosé au rapport 2,35:1 : la « version du pauvre » du 70 mm

Ce **tirage par réduction optique** permet, comme dans le cas du VistaVision ou du Technirama, de bénéficier, pour la projection compatible avec les installations CinemaScope, d'une extraction issue d'une image négative large minimisant les défauts de grain du négatif ainsi que les limitations inhérentes à la prise de vues anamorphosée ; **Henri Decaë** déclare : « *les scopes réalisés à partir de 70 mm sont bien meilleurs car précisément ils n'ont pas subi distorsion et flou à la prise de vues.* »[1384]. Néanmoins, les opérations de tirage optique (**réduction dans la proportion 1/1,22**[1385] **+ anamorphose au taux de 2**)

[1377] « A Propos du 70 mm », *EC*, n° 325, 5 juil. 1963, p. 154.
[1378] *In* Jacques Guillon, *art. cit.*, pp. 22-23.
[1379] *Cf. TC*, n° 227, jan. 1962, p. 14.
[1380] Ce coût s'élève à une somme comprise entre les 2/3 et les ¾ du prix de revient de la copie, *op. cit.*, p. 262.
[1381] « Le Premier Film français en 65 mm », *art. cit.*, p. 203 & publicité, Fig. 1.122., *supra*.
[1382] Jacques Guillon, *art. cit.*, p. 24.
[1383] Par exemple, on annonce le tirage de 15 copies du film ***La Tulipe noire*** (1963, Superpanorama 70) de Christian-Jaque (« A Propos du 70 mm », *EC*, *art. cit.*), alors que le nombre de salles françaises converties atteint les 200 unités ! (« 200 cinémas équipés en 70 mm », *TC*, n° 245, sept. 1963, p. 230).
[1384] *In* entretien par Alain C. Nauroy, « au générique… les opérateurs. Henri Decaë », *Cinéma 64*, n° 91, déc. 1964, p. 85.
[1385] Selon Jean Vivié, *op. cit.*, 1968, p. 27.

atténuent quelque peu ces qualités[1386]. D'autre part, la **différence de rapport** entre le 65/70 mm (cadrage en 2,20:1 à la prise de vues) et le scope (2,35:1) contraint le tirage optique à rogner le bas et le haut de l'image négative, autrement dit à opérer un **léger recadrage**. Les spécifications apportées par *The American WideScreen Museum* précisent que l'extraction s'opère à partir du centre de l'image négative au moyen d'une fenêtre dont seule la hauteur est modifiée, à savoir : 48,6 x 20,7 mm (au rapport 2,35:1) ; *cf*. Fig. 1.123., vol. 2.

Les caractéristiques du positif 35 mm sont similaires à celles du **CinemaScope 2,35:1** et de ses dérivés anamorphiques après 1956, c'est-à-dire après l'abandon de la formule à 4 pistes magnétiques et au rapport projeté 2,55:1 :

- film de largeur 35 mm, à 2 rangées de 4 perforations
- fenêtre de projection anamorphosée au taux de 2, décentrée, de dimensions : 21,3 x 18,15 mm[1387]
- rapport de l'image anamorphosée : 1,175:1 ou 1,20:1 (*The American WideScreen Museum*)
- rapport de l'image projetée (après désanamorphose au taux de 2) : 2,35:1 ou 2,40:1 (cote Panavision après 1971)
- 2 types de copies sonores :
    - copie à 1 piste optique monophonique de largeur 2,54 mm et perforations standard K.S.
    - copie magoptic à perforations carrées C.S., à 4 pistes magnétiques + 1 piste optique monophonique de demi-largeur.

Ce type de positif est plutôt réservé à la diffusion des films pour l'exploitation générale (aux Etats-Unis, on parle de « *general release* »), par opposition aux copies 70 mm réservées aux exclusivités ou aux projections de prestige (« *roadshow* »).

Gonflage en 70 mm de films 35 mm anamorphosés (« *70 mm Blowups* ») (à partir de 1963)

Le **processus de tirage inverse du précédent** a été réalisé aux Etats-Unis à partir de la sortie du film *The/Le Cardinal* (**1963**) d'Otto Preminger (filmé en Panavision anamorphique, D.P. Leon Shamroy) sous la marque **Panavision 70**[1388], afin d'accroître la disponibilité des copies 70 mm et de permettre à un

[1386] Pierre Brard n'est pas de cet avis : il indique au contraire que la définition des copies par réduction est excellente, car l'anamorphose de tirage recourant à des objectifs à longs foyers ne génère pas de déformation verticale sur les bords de l'image, « *elle intervient dans les conditions d'une simple reproduction* », *op. cit.*, 1969, p. 49.

[1387] Une autre cote est donnée par l'*AWSM* (21,3 x 17,8 mm) qui paraît correspondre à la modification du rapport opéré par Panavision pour son procédé anamorphique à partir de 1971 et qui génère un **rapport désanamorphosé de 2,40:1**.

[1388] A ne pas confondre avec le procédé de film large 65/70 mm de Panavision dénommé **Super Panavision 70** ; pour ajouter à la confusion des marques, **Panavision 70** correspond également à la première dénomination commerciale du procédé **Super Panavision 70** de 1959 à 1962 (*cf. supra*). Michael Coate & William Kallay affirment, en revanche, que le premier gonflage 70 mm était *Taras Bulba / Taras Boulba* de Jack Lee-Thompson (USA, 1962, D.P. Joe MacDonald, PV AN.), *op. cit.*, pp. 260, 268-9.

film en 35 mm scope une distribution plus « prestigieuse », avec, en particulier, l'adjonction du son stéréophonique magnétique[1389]. Ce mode de tirage optique a été rendu possible grâce à l'amélioration des films négatifs couleurs et des objectifs des caméras et des tireuses.

Le tirage optique nécessite une **désanamorphose puis un agrandissement (ou gonflage)** de l'image originale. L. Bernard Happé indique que le grandissement horizontal (désanamorphose) est le double du grandissement vertical[1390]. La **variation des rapports d'image** entre le scope (2,35:1) et le 70 mm (2,20:1) conduit à choisir entre 2 solutions de report de l'image sur le positif 70 mm :

- report sans perte d'image (rapport 2,35:1) : la largeur de l'image originale est conservée pour « entrer » dans le format 2,20:1 avec pour conséquence une légère réduction en hauteur de l'image originale : cette différence de hauteur se confond alors avec une augmentation de l'interimage du positif 70 mm (*cf.* Fig. 1.126.a, page suivante)
- report avec amputation de l'image originale (rapport 2,20:1) : le laboratoire peut choisir d'aligner les 2 formats sur la hauteur, avec pour conséquence une légère amputation des 2 côtés de l'image originale 2,35:1 qui présente alors le rapport 2,20:1[1391] (*cf.* Fig. 1.126.b, page suivante).

Certains films français ont bénéficié de ce traitement « *non recommandable* » (Jean Vivié[1392]) à cause de l'étape par tirage optique, par exemple : ***Les Demoiselles de Rochefort*** (1966) de Jacques Demy, photographié par Ghislain Cloquet en **Franscope** (35 mm anamorphique)[1393]. **La méthode généralement adoptée pour la reproduction sonore** est de revenir à l'enregistrement magnétique original effectué au tournage (généralement en stéréophonie) et de remixer la bande sonore sur 4 ou 6 pistes stéréophoniques : on réintroduit donc la stéréophonie, absente de la copie 35 mm scope à 1 piste optique, en favorisant avant tout la musique (car les voix peuvent ne pas avoir été enregistrées en stéréophonie au tournage).

De même, certains films européens tournés en **Totalvision/TotalScope** (anamorphique) ont pu être gonflés en 70 mm sous les noms de marque **TotalScope 70**, **SuperTotalvision 70/35** ou **SuperTotalScope (70)**[1394]. Ce processus permettait aux producteurs de tourner un film au format économique du 35 mm anamorphosé et de se réserver la possibilité, le cas échéant, de diffuser le film lors d'une première de prestige. Mais, il faut bien avouer qu'en termes de qualité d'image le gonflage n'équivaut pas au négatif 65 mm.

[1389] En effet, à cette date, du moins en France, la version du **CinemaScope 2,55:1 à 4 pistes magnétiques** n'est plus guère utilisée par l'exploitation (elle avait cessé d'être employée par la production dès la fin de 1955, après l'échec public de *Lola Montès*).
[1390] *Op. cit.*, 1971, p. 44.
[1391] *Cf.* schémas *in* "35mm Blowups to 70mm Prints", Rod Ryan (ed.), *American Cinematographer Manual, op. cit.*, 1993, pp. 26-27 ; photogrammes *in* Michael Coate & William Kallay, "Presented in 70 mm" *in* Gary Reber (ed.), *The 2001 Ultimate Widescreen Review DVD Movie Guide, op. cit.*, p. 259 (= Fig. 1.126., *infra*).
[1392] *Op. cit.*, 1968, p. 25.
[1393] Publicité de la société Franscope *in TC*, n° 285, mai 1967, p. 36 & Fig. 1.127., vol. 2.
[1394] C'est le cas du film hispano-italo-français *Les Aventures extraordinaires de Cervantès* (1968) de Vincent Sherman et Isidoro Ferry.

Les deux types de gonflages de films 35 mm anamorphique sur positif 70 mm :

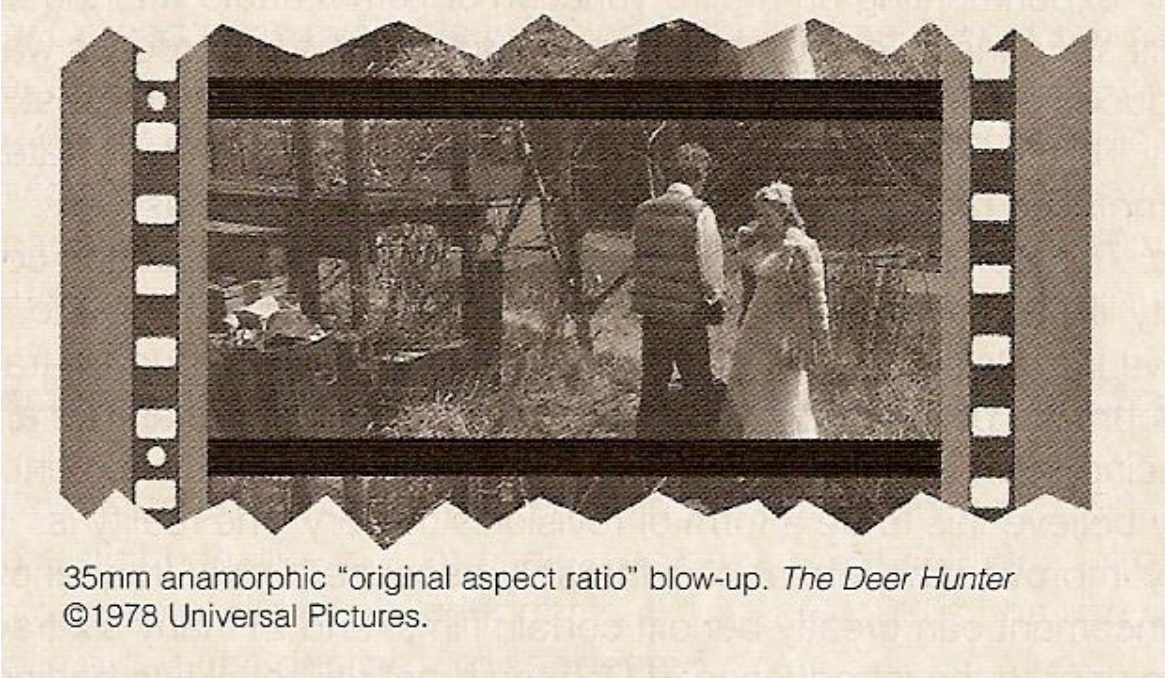


Figure 1.126.a : gonflage d'un film tourné en Panavision 35 mm anamorphique sur film 70 mm respectant le rapport de l'image originale (2,40:1) : rapport final de l'image sur le film 70 mm à 6 pistes magnétiques : 2,40:1

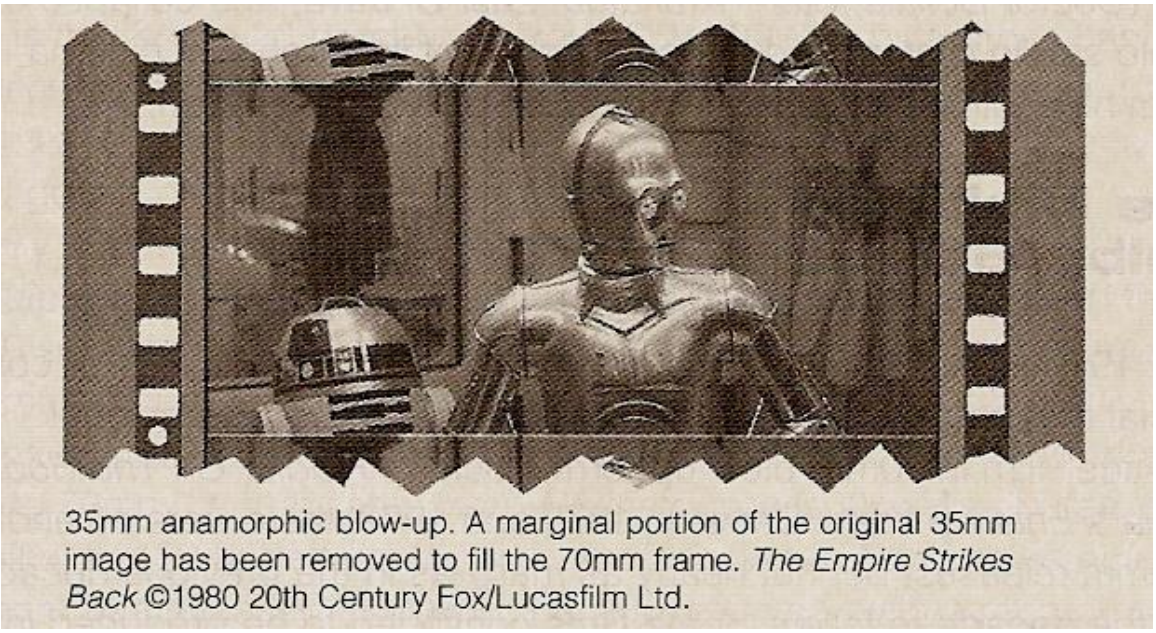


Figure 1.126.b : gonflage d'un film tourné en Panavision 35 mm anamorphique sur film 70 mm avec amputation de l'image originale de rapport 2,40:1 : rapport final de l'image sur le film 70 mm à 6 pistes magnétiques : 2,20:1

Source : Michael Coate & William Kallay, "Presented in 70 mm" *in* Gary Reber (ed.), *The 2001 Ultimate Widescreen Review DVD Movie Guide*, *op. cit.*, p. 259

Gonflage en 70 mm de films 35 mm non anamorphosés

On peut envisager le gonflage sur 70 mm d'images négatives 35 mm présentant d'autres rapports que le scope 2,35:1 ; le report ne nécessite donc plus de désanamorphose ; on pratique donc seulement un agrandissement :

- **gonflage du 35 mm standard 1,37:1** : initié par la ressortie en 1967 de *Gone With the Wind / Autant en emporte le vent* (1939) de Victor Fleming par la MGM, ce gonflage semble une aberration, puisqu'il recadrait l'image originale au rapport 2:1 en l'amputant de façon irrémédiable[1395]
- **gonflage du 35 mm panoramique (1,65:1 / 1,75:1 ou 1,85:1)** : la différence de surface et de rapport crée une surface non utilisée présentant la forme de deux bandes latérales[1396] ; *cf.* la marque « **Metroscope 70** » de la MGM pour la sortie de *The Dirty Dozen / Les Douze Salopards* de Robert Aldrich (1967, panoramique 1,75:1 gonflé en 70 mm)[1397] ; en France, malgré la contradiction et l'imprécision des sources, il semble bien que la Palme d'or au Festival de Cannes 1959, ***Orfeu Negro*** de Marcel Camus (1958, 1,65:1?, D.P. Jean Bourgoin), ait été tiré de cette façon (bien qu'on le crédite parfois de la mention « CinemaScope »)[1398]
- **gonflage du Super 35 mm 4 perforations** : tous les rapports sont théoriquement possibles, du 1,33:1 au 2,35:1, mais on choisit généralement de cadrer l'image négative pour le rapport 2,20:1 (repères du viseur à la prise de vues)[1399] : nous en avons identifié un seul exemple en France : ***Itinéraire d'un enfant gâté*** de Claude Lelouch, 1988 (filmé en Super 35 au rapport 2,35:1 par Jean-Yves Le Mener et gonflé en 70 mm).

Malgré l'absence de la désanamorphose, le gonflage optique de ces films, à la surface négative bien inférieure au 35 mm scope, génère naturellement une image avec un grain apparent.

On a vu *supra* que pour ce qui est du domaine français, on estime le nombre de gonflages de films français 35 mm (anamorphiques) en 70 mm à une douzaine de titres, ce qui est loin de correspondre aux marchés américain ou soviétique[1400].

[1395] *Cf.* « A Propos d'*Autant en emporte le vent*. Comment a été résolue la transformation du 35 en 70 mm », *TC*, n° 295, avr. 1968, pp. 73-74 ; *cf.* Carr & Hayes, *op. cit.*, p. 197 ; après le succès de cette ressortie, on trouve d'autres films standard traités ainsi : *The Jolston Story* (Columbia) et *Julius Caesar/Jules César* (MGM, 1953, 1,37:1, ressortie 1968) de Joseph L. Mankiewicz qui avait déjà subi un traitement en panoramique à l'arrivée du CinemaScope.
[1396] "35mm Blowups to 70mm Prints", Rod Ryan (ed.), *op. cit.*, p. 18.
[1397] Carr & Hayes, *op. cit.*, pp. 198, 214.
[1398] Seule la vérification du négatif original du film pourrait apporter une réponse sûre.
[1399] *Id.*, p. 24.
[1400] Ce chiffre a été établi à partir de la filmographie de Michael Coate & William Kallay, *op. cit.*, pp. 270-293 & publicité *in TC*, n° 295, avr. 1968.

Projection : luminosité et compatibilité : les projecteurs bi-standard

La qualité de la projection en 70 mm paraît à bien des égards optimale : en effet, Michel Baptiste indique que « *l'agrandissement de la fenêtre de projection favorise le rendement lumineux et améliore relativement la définition, car le grandissement optique est moindre en projection.* »[1401]. Mais, paradoxalement, malgré les qualités photographiques du film large également à la prise de vues, **on l'a plutôt considéré, en France, comme un format de projection, c'est-à-dire avant tout comme un mode de présentation des films**. Peu de films sont tournés (surtout pour des raisons budgétaires) et les sources françaises ont tendance à ne traiter, de façon générale, que de la projection des copies 70 mm au mépris des diverses techniques de prise de vues employées : 35 mm horizontal anamorphosé (Technirama), film large 65 mm (Todd-AO, Super Panavision 70, Superpanorama 70), 70 mm anamorphosé (MGM Camera 65 ou Ultra Panavision 70).

D'autre part, **la CST déclenche une polémique sur l'opportunité d'installer le 70 mm dans les salles, dès novembre 1961**, en affirmant que le gain de qualité apporté par le 70 mm n'est véritablement mesurable que pour des écrans d'au moins 10 m de base[1402]. L'autorité fait en outre part de ses plus expresses réserves sur la solution de la reproduction sonore à 6 pistes magnétiques, car le nombre important de voies dédiées aux haut-parleurs de scène (5) est inutile ou peut faire craindre des « *effets malencontreux de détimbrage qui affectent le dialogue lorsque la reproduction passe d'un haut-parleur sur le suivant* »[1403] ; de même, il lui paraît dommage, par comparaison avec le Cinerama, que le 70 mm se contente d'un son monophonique non directionnel (à 1 piste) pour les haut-parleurs d'ambiance disséminés dans la salle[1404]. Le rejet du projet de norme ISO par la CST ne pourra tout de même pas empêcher la standardisation au niveau international du film 65/70 mm qui conserve 6 pistes magnétiques dont une seule pour les effets d'ambiance[1405].

Projecteurs

Dès la première projection d'*Oklahoma!* (octobre 1955), **le Todd-AO joue la carte de la compatibilité afin de pénétrer le marché de l'exploitation** : en collaboration avec l'American Optical Company, la société hollandaise **Philips** d'Eindhoven met au point un projecteur 70 mm adaptable à la projection 35 mm, le EL 4000[1406]. Philips a ainsi l'exclusivité de la construction et de la vente des projecteurs pour le Todd-AO. Ce n'est qu'un an plus tard qu'une version améliorée de ce projecteur

[1401] *In* entretien par l'auteur, Paris, 21 jan. 2005.
[1402] *Cf.* « Projections en format 70 m/m. Important communiqué de la Commission Supérieure Technique », *FF*, n° 912, 24 nov. 1961, p. 38, reproduit en Fig. 1.128., vol. 2.
[1403] « Une mise en garde de la CST concernant le 70 mm », *TC*, n° 226, déc. 1961, p. 385.
[1404] *Cf.* note de la CST diffusée à la réunion du Comité Technique ISO/TC 36-Cinématographie de Milan (1966?) reproduite *in TC*, n° 273, avr. 1966, p. 50.
[1405] **Jean Vivié**, secrétaire général de la CST, proposait une autre solution à 6 pistes distribuées en 3 pistes pour les voies de scène (gauche, centre, droite) et 3 pistes consacrées aux effets d'ambiance (gauche, droite, arrière ou plafond) qui a été adoptée en 1966 par les studios soviétiques Mosfilm pour les films 70 mm stéréoscopiques à double image *cf.* Jean Vivié, « A propos des films magnétiques ENFIN une décision logique ! », *TC*, n° 273, avr. 1966, p. 50 & Jean Vivié, *Projection des images animées & Reproduction des sons*, *op. cit.*, 1968, p. 218.
[1406] « Le Nouveau projecteur Philips 70/35 mm pour le procédé TODD-AO », *TC*, n° 158, oct. 1955, p. 287 ; « Une nouveauté sensationnelle. Le Projecteur PHILIPS Todd AO 70 m/m et 35 m/m », *CF*, n° 1638, 15 oct. 1955, p. VII ; « En 1956, Philips présentera en Europe son projecteur 70-35 mm pour le procédé TODD AO », *FF*, n°s 597-598, automne 1955, p. 72.

« universel » ou « bistandard » débute véritablement sa carrière commerciale en Europe sous le nom « DP 70 ». Avec l'émergence de nouveaux procédés 65/70 mm, apparaissent d'autres projecteurs **en France à partir de 1959 surtout, date à laquelle le procédé commence son lancement commercial sur le territoire national**[1407]. Les publicités françaises vantant les différents modèles s'échelonnent d'octobre 1956 à janvier 1963 et correspondent toutes à des **appareils de fabrication étrangère**, comme le fait remarquer Fred Orain, président de la CST[1408] ; on trouve chronologiquement :

- octobre 1956 : projecteur **PHILIPS DP 70** (dénommé NORELCO aux Etats-Unis[1409]), le plus vendu en France, selon une publicité de décembre 1963[1410] ; il est commercialisé en France par Philips[1411] (*cf.* Fig. 1.129., page suivante)
- janvier 1959 : projecteur construit par la société CINEMECCANICA de Milan dénommé **VICTORIA X 35/70** et distribué en France par la société Cinélume[1412]
- octobre 1960 : projecteur bistandard construit par la société allemande FRIESECKE & HOEPFNER de Erlangen-Bruck et distribué par Westrex[1413]
- mai 1961 : projecteur américain SIMPLEX XL NATIONAL SEVENTY 35/70 mm distribué par Brockliss-Simplex[1414]
- également distribué par Brockliss-Simplex, le projecteur bistandard italien PREVOST P
- janvier 1963 : nouveau modèle bistandard de CINEMECCANICA, le VICTORIA 8, s'adapte à la demande des petites salles pour des projecteurs avec lecteur de son séparé
- janvier 1963 : nouveau projecteur de FRIESECKE & HOEPFNER, le FH 99
- janvier 1963 : nouveau projecteur PHILIPS ACTUAL-63[1415].

[1407] *Cf.* projection de **démonstration du Todd-AO pour l'AFITEC** au Max Linder de Paris le 5 jan. 1959 au moyen du projecteur 35/70 mm Cinemeccanica Victoria X à 24 et 30 i/s *in Bulletin de l'AFITEC*, n° 18, 1959, p. 1. On ne dénombre aucune salle équipée en 70 mm en Europe à la date d'octobre 1956 (« La Première Démonstration en Europe du film large 70 mm TODD-AO, présentée par PHILIPS-CINEMA a été le clou de Cologne », *FF*, n° 644, 12 oct. 1956, p. 3), puis **31 salles (dont 9 sur Paris) en janvier 1961** (« Salles équipées pour la projection de films en 70 mm », *EC*, n° 269, 5 jan. 1961, p. 6).

[1408] *In* « A Propos d'une mise en garde de la CST concernant le 70 mm », *TC*, n° 227, jan. 1962, p. 14.

[1409] *Cf.* NDLR n° 3 *in* R. A. Mitchell, « Les Installations pour la projection en 70 mm », *art. cit.*, p. 18 ; *cf.* photographie *in The American WideScreen Museum, op. cit.*, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingto3.htm.

[1410] « Succès mondial de la technique PHILIPS. Le prestigieux projecteur PHILIPS DP 70 a été choisi pour équiper l'Opéra de Paris à l'occasion du gala *Le Cardinal* », publicité *in EC*, n° 334, 20 déc. 1963, reproduite en Fig. 1.129., page suivante.

[1411] Philips : 162 rue Saint-Charles, Paris 15ème (tél. LECourbe 21-29).

[1412] Cinélume : 8 rue du faubourg Poissonnière, Paris, 10ème (tél. TAI. 72-10) ; *cf.* encadré publicitaire « Cinélume informations », *EC*, n° 280, 20 juin 1961, p. 141. *Cf.* aussi le projecteur bistandard **Victoria 8**, conservé par la Collection des Appareils de la Cinémathèque française : Fig. 1.64.c&d, *supra*.

[1413] Westrex : 120 Champs-Elysées, Paris, 8ème (tél. BALzac 38-65) ; *cf.* publicité *in EC*, n° 263, 5 oct. 1960, p. 203.

[1414] Brockliss-Simplex : 6 rue Guillaume Tell, Paris, (tél. GAL. 93-14) ; *cf.* publicité *in EC*, n° 277, 5 mai 1961.

[1415] Pour ces 3 derniers projecteurs, *cf.* R. A. Mitchell, « Les Installations pour la projection en 70 mm », *art. cit.*, p. 19.

Figure 1.129. : publicité pour le projecteur bistandard 35/70 mm « DP 70 » de Philips
Source : *L'Exploitation cinématographique*, n° 334, 20 déc. 1963, p. 261

S'inspirant du premier projecteur bistandard construit en 1955 par Philips, ces différents projecteurs nécessitent de résoudre trois difficultés principales de la projection en 70 mm :

- une construction mécanique solide et stable entraînant un film plus large à une vitesse dépassant parfois la normale (30 images/seconde) ; la taille des bobines doit être augmentée[1416]
- une amélioration nette de la luminosité en raison de l'agrandissement de la fenêtre de projection et de la surface d'écran à couvrir
- une bonne aptitude au changement rapide et simplifié de format.

Mécanisme, cadence

Le problème du bombement du film large dans le couloir a été résolu par l'adoption d'**un couloir courbe et** d'**un système de refroidissement amélioré** qui augmentent la rigidité transversale du film et, par conséquent, la netteté de l'image[1417]. **La vitesse de défilement augmente en 70 mm** : à 24 images/seconde, elle est égale à 1,25 fois celle de la projection standard 35 mm et, à 30 images/seconde, elle atteint 1,56 fois. Aussi, la construction réunit-elle « *en un même bloc tout le mécanisme image et son* »[1418] et emploie-t-elle de robustes pignons et un système de graissage automatique de la transmission mécanique. Ces qualités permettent d'entrevoir une usure moindre du projecteur 70 mm par rapport au projecteur 35 mm et, à terme, de réduire les coûts[1419]. Quant à la **cadence**, elle a été **réduite à 24 images/seconde** pour des raisons commerciales de compatibilité avec l'exploitation du 35 mm, mais elle laisse nettement apparaître une sensation de scintillement de l'image, particulièrement dans les zones claires[1420].

Définition, luminosité

L'agrandissement de la fenêtre de projection (d'une largeur double de celle du 35 mm, sur une hauteur augmentée d'une perforation[1421]) peut transmettre 3,25 à 4,5 fois plus de lumière que le 35 mm et assurer une meilleure définition de l'image projetée : pour R. A. Mitchell, une copie tirée par contact d'un négatif 65 mm « *donne une image de définition deux ou trois fois meilleure que le 35 mm en couleurs obtenu depuis le même négatif* »[1422]. Les calculs de **l'ingénieur-conseil Pierre Juillet** en **1963** indiquent que l'image du 70 mm présente un grain 3,28 fois plus fin que l'image du 35 mm anmorphosée[1423]. Mais

---

[1416] Et par conséquent leur poids est aussi accru : près de 23 kg *in* Jacques Guillon, *art. cit.*, p. 24.
[1417] P. Hemardinquer, « Tour d'horizon technique 1961 », *TC*, n° 227, jan. 1962, p. 13.
[1418] R. A. Mitchell, *art. cit.*, p. 18.
[1419] Selon les constructeurs, une copie 70 mm peut passer 1500 fois dans un projecteur bi-standard, contre 300 ou 500 fois pour les films 35 mm dans les projecteurs 35 (rapporté par R. A. Mitchell, *art. cit.*, p. 18).
[1420] R. A. Mitchell, *art. cit..*, p. 17 ; les projecteurs bistandard conservent apparemment la possibilité de diffuser les copies 70 mm à 30 images/seconde (*id.*, p. 18).
[1421] Il correspond à un accroissement de 3,35 fois la fenêtre 35 mm au rapport 1,37:1 et de 4,49 fois celle du panoramique 1,85:1 (in R. A. Mitchell, *art. cit..*, p. 17).
[1422] R. A. Mitchell, *art. cit..*, p. 17 ; pour ce dernier, la différence qualitative entre le 70 mm et le 35 mm est moins sensible en ce qui concerne le film noir et blanc (*ibid.*).
[1423] *Cf.* Pierre Juillet, « Considérations sur l'utilisation du 70 mm en image 23 x 48 non anamorphosée », *TC*, n° 246, oct. 1963, pp. 255-258 & Pierre Juillet, « Les applications du 70 mm », *TC*, n° 256, sept. 1964, pp. 226-227. Ces

face à l'affirmation courante de la qualité d'image du 70 mm, **Pierre Juillet suit les remarques de la CST en rétorquant que, théoriquement, c'est le format le plus proche du carré qui offre le meilleur rendement lumineux à la projection** : ainsi, la projection en 35 mm scope offre un rendement lumineux supérieur à 12 % sur celui du 70 mm. Son analyse en vient à établir que la capacité du 70 mm en surface de projection est 2,65 fois supérieure à celle du scope, autrement dit, « *si la capacité maximum du Cinémascope 35 correspond à une salle* [à un écran] *de 10 x 20 mètres, la capacité correspondante du Todd-AO 70 est celle d'une salle de 15 x 35 mètres* ». **L'auteur reprend l'argument avancé par la CST** (évoqué *supra* et établi par les mires de réglage) **qui considère que ce n'est qu'à partir d'un écran de 10 m de base que la « *super-finesse* » du 70 mm est avantageuse**[1424]. A. Antoine remarque en outre que, comme l'accroissement de la surface de l'écran 70 mm par rapport au scope n'est jamais réalisé dans la pratique en respectant ces proportions, la projection du 70 mm présente de ce fait une meilleure définition que le scope pour une surface d'écran relativement proche[1425].

Par ailleurs, l'amélioration de la luminosité des projecteurs passe également par une obturation plus rapide (au moyen d'un obturateur tronconique[1426]). Et la qualité de la projection est, comme pour le 35 mm anamorphique, liée à la performance de l'objectif sphérique employé[1427].

Conversion 70/35 mm pour une plus grande compatibilité

Les projecteurs sont véritablement conçus pour être versatiles, car ils peuvent projeter tout type de copie : ils opèrent la conversion 70/35 mm de façon aisée et rapide en 2 à 4 minutes environ, au moyen de :

- galets de renvoi et tambours communs au deux formats (modèles Philips et FH 99) ou galets presseurs et tambours à double usage (position rouge 70 mm et position jaune 35 mm, modèles Cinemeccanica *cf.* Fig. 1.130., *infra*)
- tourelle à 3 porte-objectifs (Cinemeccanica *cf.* Fig. 1.130., *infra* & Fig. 1.64.c&d, *supra* et Philips Actual-63)
- compensation automatique de la parallaxe de la projection entre le 70 mm (centré) et le 35 mm anamorphosé ou panoramique (décentré) (Philips)
- changement de vitesse électrique (24 à 30 images/seconde, modèle FH 99)[1428].

---

calculs sont légèrement faussés car l'ingénieur utilise des cotes non standardisées pour les surfaces positives : 48 x 23 mm (format 2,10:1) pour le 70 mm et 24 x 18 mm (rapport 1,33:1) pour le 35 mm scope (au lieu du rapport anamorphosé 1,175:1) ; il ne tient pas non plus compte de l'interposition de l'anamorphoseur.

[1424] Pierre Juillet, *art. cit.*, pp. 256-258.

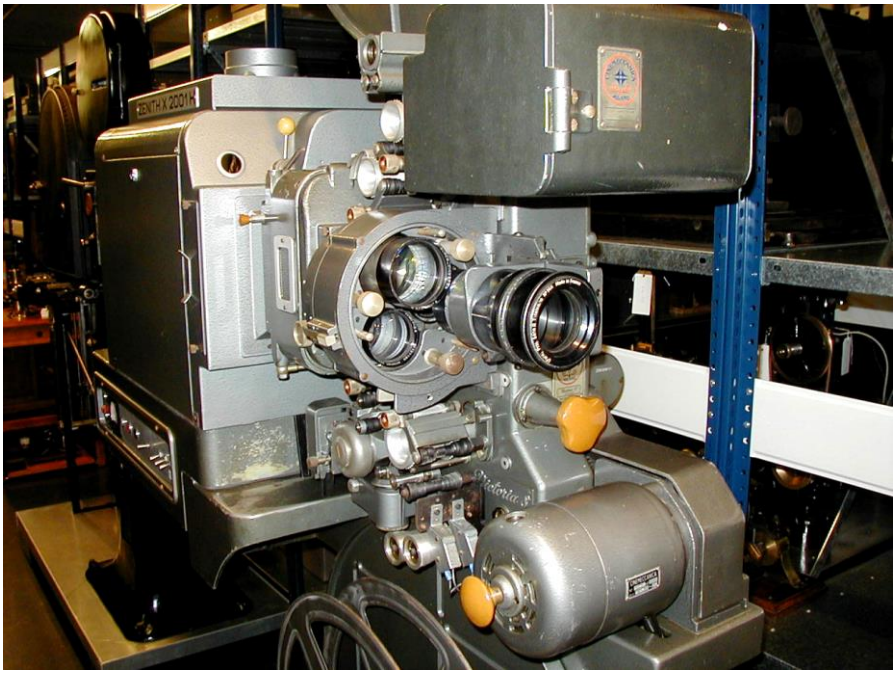
[1425] A. Antoine, *op. cit.*, 1974, p. 98 ; L. Knopp (« Standardization of 70 mm screen luminance », *Les Techniques modernes d'enregistrement, de transmission et de restitution des messages audio et vidéo. Cinéma et télévision. Actes du IX*ème *Congrès de UNIATEC, op. cit.*, p. 335) confirme cette information en établissant que la surface moyenne des écrans scope (en Grande-Bretagne) représente 77 % de la surface des écrans installés pour le 70 mm : on est loin du grandissement théorique de 2,65 fois entre scope et 70 mm évoqué *supra*.

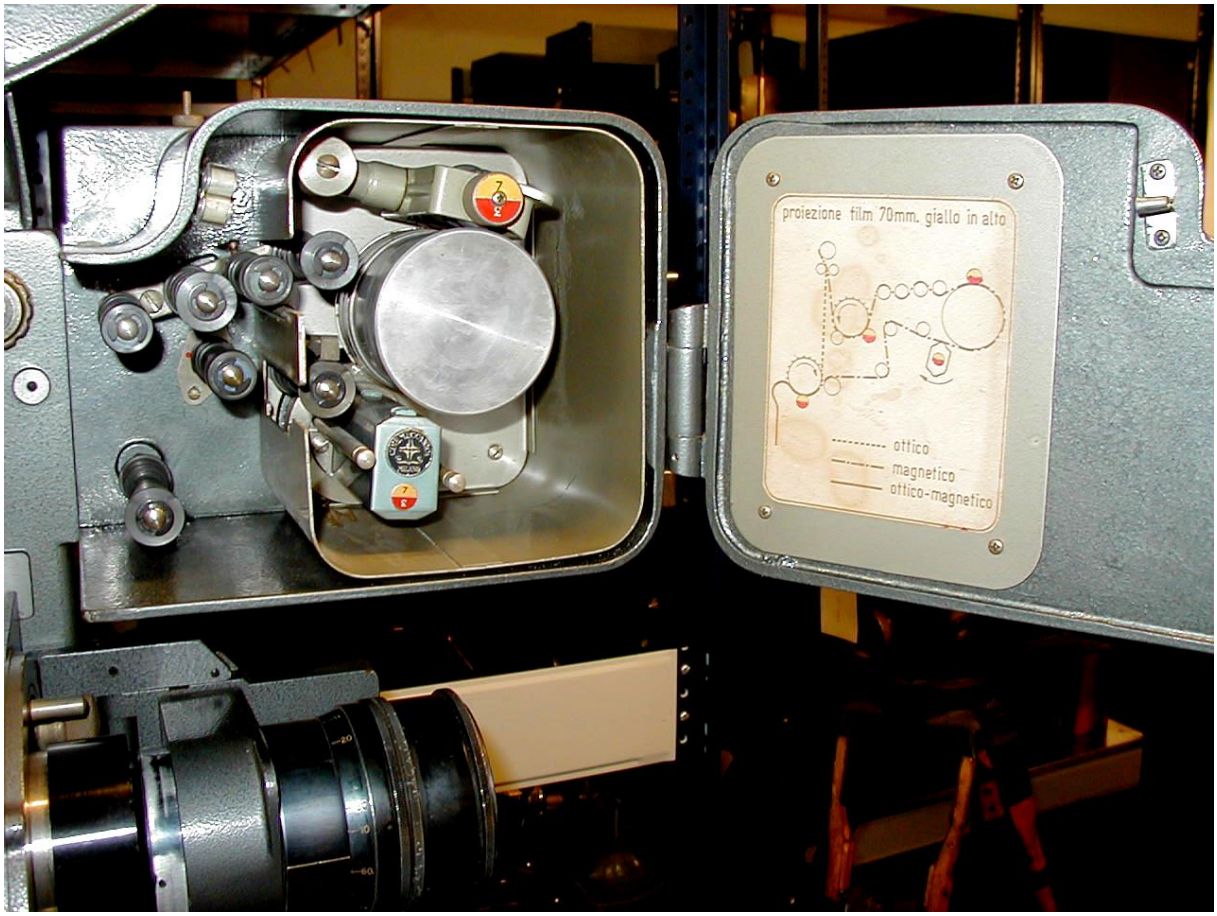
[1426] Sur les modèles Philips et Cinemeccanica, *cf.* R. A. Mitchell, *art. cit.*, pp. 19-29.

[1427] *Cf. TC*, n° 226, déc. 1961, p. 386.

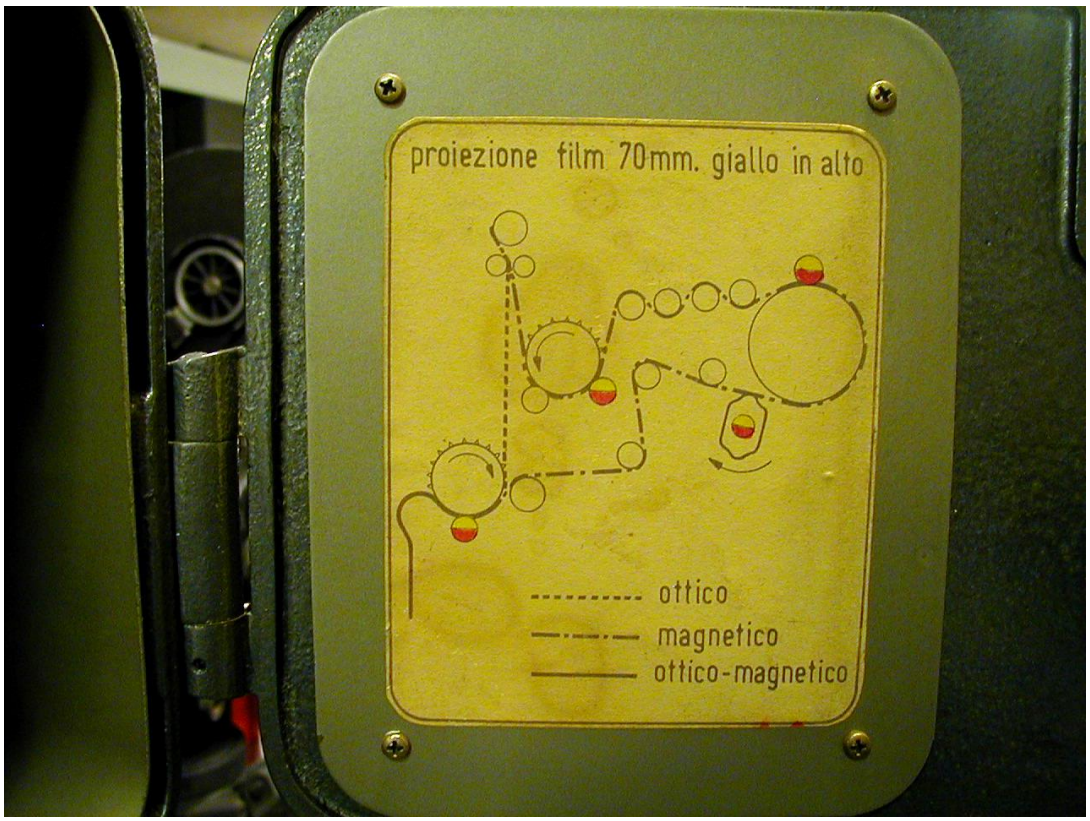
[1428] *Cf.* R. A. Mitchell, *art. cit.*, pp. 19-20.

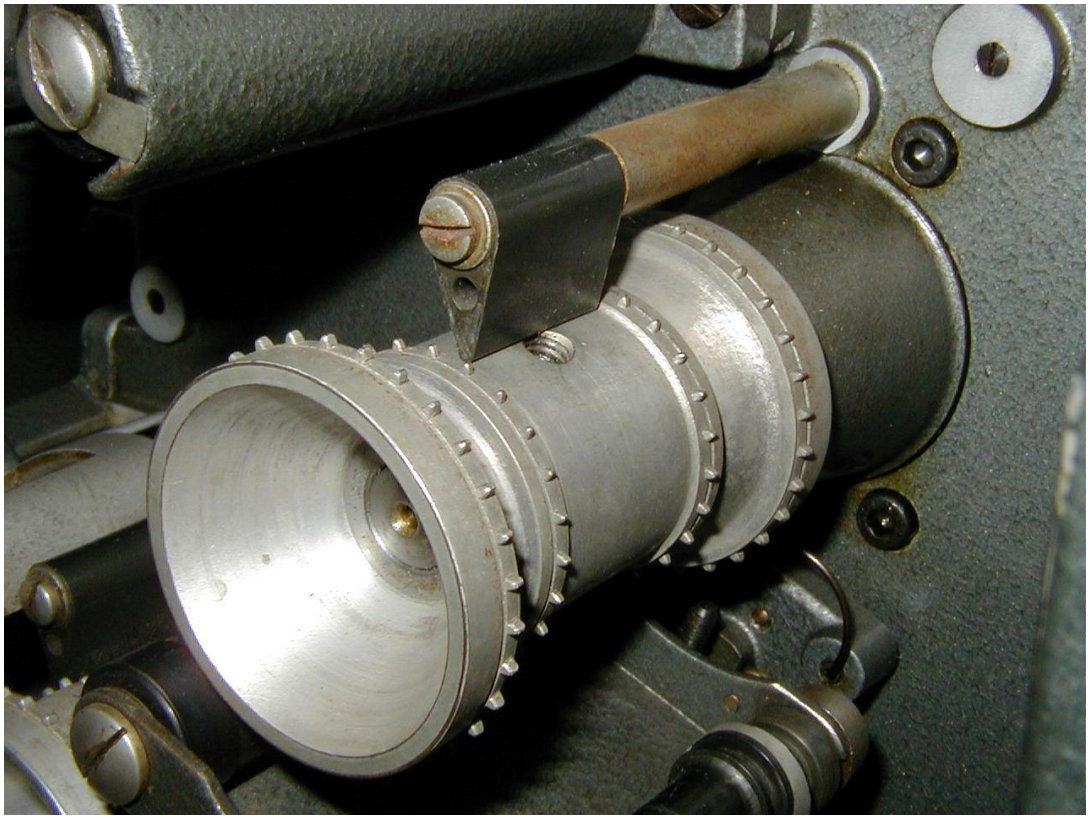
Le projecteur bistandard 35 / 70 mm « Victoria 8 » de Cinemeccanica :





<u>Figures 1.130.a&b : détail du triple lecteur son pour copies optique, magnétique et magoptic ; la projection au format 70 mm 6 pistes magnétiques nécessite de régler les têtes de lecture avec le « *repère jaune en haut* », comme sur la photo</u>





Figures 1.130.c&d : détails du projecteur : en haut, porte du lecteur sonore avec schéma et indications de réglage en italien ; en bas, tambour denté du projecteur bistandard montrant le double mécanisme d'entraînement des copies 35 mm et 70 mm

Exemplaire conservé par la Collection des Appareils de la Cinémathèque française,
clichés personnels

Reproduction sonore : une stéréophonie 6 pistes peu exploitée

Le projecteur 70 mm présente un défilement classique du film, vertical, de haut en bas, contrairement à la projection horizontale des copies de prestige du VistaVision ou du Technirama ; l'image précède le son de 24 images[1429]. Outre les réserves émises par la CST sur l'opportunité de la reproduction stéréophonique à 5 voies de scène évoquée *supra*, **l'enregistrement sonore à la prise de vue et sa reproduction en salles paraît loin d'être exploités au maximum de leurs possibilités**. Ainsi, Jean Vivié note-t-il que bien souvent, au tournage comme à la projection, on se contente des traditionnelles 3 voies de la stéréophonie de scène du 35 mm CinemaScope à 4 pistes magnétiques. A la prise de vues, il est rare d'enregistrer le son avec 5 microphones, excepté dans le cas d'une musique jouée par un grand orchestre : on se contente d'enregistrer la scène en ne disséminant que 3 microphones, puis on étend, au mixage en laboratoire, le son stéréophonique sur 5 voies selon 2 méthodes variées :

- en reportant respectivement les modulations gauche et droite, avec un certain affaiblissement, sur les voies extrême gauche et extrême droite
- ou en enregistrant un mélange convenablement dosé des voies gauche et centrale, d'une part, droite et centrale, d'autre part, que l'on reporte respectivement sur les voies (intermédiaires) centre gauche et centre droite[1430].

A la projection, on rencontre le même appauvrissement de la qualité de la reproduction sonore : soit l'exploitant n'a pas pris la peine d'installer 2 voies supplémentaires pour la stéréophonie d'écran qui demeure à 3 voies, soit le projectionniste passe de la reproduction à 5 voies à la reproduction à 3 voies qui est plus compatible avec les copies scope magnétiques ou magoptic et limite ainsi les conversions.

D'autre part, il est difficile d'établir si les tous les films européens tournés en 65/70 mm ont bénéficié de la stéréophonie multipistes permise par le procédé. Il semble bien que certains films 70 mm, qu'on ne pourrait identifier avec certitude que par une analyse des copies de projection et des bandes sonores du tournage conservées dans les archives, n'aient utilisé qu'une version « allégée » de la stéréophonie à 6 pistes magnétiques qui consiste parfois à traiter la musique en stéréophonie et le dialogue en monophonie puis de les remixer sur 4 pistes, à l'instar des copies scope magnétique et magoptic : tout dépend du nombre de microphones utilisés au tournage. On a peut-être même envisagé historiquement une version monophonique du format 65/70 mm : c'est ce que laisse supposer une publicité pour la préproduction de *Shéhérazade* qui indique la mention (fantaisiste?) « **OPTIC TODD-AO** » (sic)[1431].

[1429] H.-E. Roussin, *art. cit.*, p. 204.
[1430] Jean Vivié, *Projection des images animées & Reproduction des sons, op. cit.*, 1968, p. 217.
[1431] Le film aurait-il été prévu avec un son monophonique optique ? La publicité du distributeur Cinédis (*EC*, n° 280, 20 juin 1961, p. 137) annonce la préparation du film *Shéhérazade* (ainsi que *L'Oiseau de Paradis* 1962 de Marcel Camus) en « OPTIC TODD-AO », *cf.* Fig. 1.131., vol. 2.

L. Bernard Happé précise en outre que la reproduction monophonique des copies 35 mm dans une salle équipée pour la projection du 70 mm à 6 pistes magnétiques est réalisée en ne mobilisant que les 3 groupes de haut-parleurs centraux[1432].

Retour à l'écran plat

L'écran initial du Todd-AO reprenait en le réduisant à 128° l'écran courbe du Cinerama (146°). Après l'échec des copies rectifiées pour l'écran courbe (1955-1956), la forme de l'écran a semblé moins impérative : **comme pour le CinemaScope, l'écran retrouve une disposition plane ou, éventuellement, une courbure mesurée**[1433]. A ce propos, R. A. Mitchell, dressant « *Les erreurs de Hollywood* » concernant la projection en 70 mm, affirme : « *l'écran courbe déforme géométriquement l'image ; il compromet la netteté par sa courbure en opposition avec celle du champ (qui est en réalité convexe vers la salle à cause du bombement du film) et il n'apporte aucune illusion d'enveloppement ou de profondeur quelle qu'elle soit. L'écran courbe n'offre pas non plus d'angle de vision plus grand qu'un écran plat de mêmes dimensions et distance, et sa courbure est de loin en deçà des limites de la vision binoculaire.* »[1434].

Modes de présentation du film sur l'écran : un calcul différent pour le 70 mm

Jean Vivié indique en 1968[1435] qu'**aux Etats-Unis, pour les grandes salles** (écran de 20 m de base), le mode de **présentation** adopté est **à grandissement constant** avec alignement des écrans à leur base : on commande la modification des rideaux de scène à gauche, à droite et en haut de l'écran lors du changement de format (*cf.* Fig. 1.41., *supra*) ; dans ce cas, l'écran du 70 mm présente la surface la plus étendue (à la fois en largeur et en hauteur) avec, par exemple, les dimensions de 20 x 9,1 m (contre 16,7 x 7,1 m pour le scope 2,40:1). **En France** en revanche, où la norme S-27001 préconise le mode plus économique de **présentation à hauteur constante**[1436], on se rend compte que l'écran 70 mm de rapport 2,20:1 occuperait une surface inférieure en largeur au scope de rapport 2,35:1 ; **on calcule donc séparément l'installation du 70 mm avec un « *principe d'un grandissement égal* » par rapport au format 35 mm panoramique : l'écran du 70 mm occupe donc une surface plus étendue sur trois côtés que l'écran scope**, comme dans le mode de présentation à grandissement constant (*cf.* Fig. 1.41., *supra*). Alors que la hauteur de l'écran scope est définie, dans la norme française, par la valeur D/4,7 (où D correspond à la profondeur de la salle), la hauteur de l'écran 70 mm doit s'approcher de la valeur optimale D/4. Cet **accroissement de la surface de l'écran** n'affecte pas la qualité de l'image 70 mm qui présente de fait une meilleure définition.

[1432] *Op. cit.*, 1971, p. 316.
[1433] *Cf.* la première démonstration en Europe du Todd-AO à la Photokina de Cologne : écran concave présentant une flèche de 3,50 m (*FF*, n° 644, 12 oct. 1956, p. 3).
[1434] R. A. Mitchell, *art. cit.*, p. 17.
[1435] *Op. cit.*, pp. 170-171.
[1436] On peut rappeler ici que ce mode de présentation réduit le réglage des rideaux de scène aux seules bordures latérales et garantit la vision du haut de l'écran pour des spectateurs situés sous le balcon (Jean Vivié, *op. cit.*, p. 170).

Constitution de l'écran

Initialement plastifié, constitué d'un grand nombre de miroirs rectangulaires et aluminisé[1437], il doit être caractérisé, comme tous les grands écrans modernes, par une haute réflexivité de la lumière vers la zone occupée par les spectateurs.

4.3.3 EVOLUTIONS DU FILM LARGE 65-70 MM

Un succès mitigé

Le format 65/70 mm connaît un certain succès dans les années 1960, en Europe plus encore qu'aux Etats-Unis où la réglementation des syndicats corporatistes impose du personnel supplémentaire pour la projection en 70 mm[1438]. Mais il s'agit d'un **succès concernant plutôt l'exploitation que la production** : les films projetés en 70 mm sont bien souvent des gonflages d'après des copies 35 mm anamorphosées ; le tournage de productions en 65 mm s'arrête après 1970 en Occident[1439], à la différence des tournages anamorphiques qui ne font que s'essouffler.

En France, on a vu que la production nationale se limitait à une petite quinzaine de longs métrages commerciaux pour les années 1960 (y compris les gonflages). En ce qui concerne l'exploitation des films étrangers, alors que *Le Film français* annonce de façon optimiste « *Bientôt 100 films en 70 mm* » en octobre 1962[1440], il doit réviser ses prévisions et annonce, un an plus tard, « *Près de 50 films en 70 mm bientôt disponibles en France* »[1441] et on compte, au niveau mondial, 52 films effectivement réalisés à cette date[1442]. En revanche, **les exploitants français se montrent plus enthousiastes que les producteurs** (une fois n'est pas coutume), puisqu'on recense 113 salles équipées en octobre 1962, puis 191 un an plus tard (dont 58 à Paris)[1443]. Mais, face aux carences de l'offre de films en 70 mm (dues à leur coût), jointe à la désaffection pour le cinéma-spectacle à la fin des années 1960, le 70 mm est progressivement délaissé.

[1437] *In* Jack Alicoate (ed.), *The 1956 Film Daily Year Book of Motion Pictures, op. cit.*, p. 539.
[1438] Carr & Hayes, *op. cit.*, pp. 198-199.
[1439] Ce ne semble pas être le cas pour les films soviétiques en **Sovscope 70**, encore que la comparaison soit rendue difficile par le fait que les russes ne distinguent pas les films tournés en 70 mm des gonflages 70 mm d'après 35 mm **Sovscope** ou 35 mm sphérique (1,37:1) *cf.* Carr & Hayes, *op. cit.*, p. 181.
[1440] *FF*, n° 959, 19 oct. 1962, p. 3.
[1441] *FF*, n° 1009, 4 oct. 1963, p. 3.
[1442] *Id.*
[1443] *Id.* et *La Technique cinématographique* en recense même **200** en sept. 1963 *cf.* liste des salles *in TC*, n° 245, pp. 230, 238. Pour **Paris**, on trouve : 29 salles d'exclusivités adaptées au 70 mm, autant pour les cinémas de quartier (28 salles) et 15 pour la banlieue parisienne.

Héritage et évolutions techniques

Néanmoins, dès la 2ème moitié des années 1950, d'**autres applications du 70 mm** ont été réalisées, principalement **aux Etats-Unis**. Aussi n'allons-nous les traiter que brièvement :

- **MGM Camera 65** (1957-1959), puis **Ultra Panavision 70** (1962-1966) : seul système de 65/70 mm anamorphosé, il a été développé dès 1955 par la MGM en collaboration avec Panavision qui a réalisé l'anamorphoseur monobloc à prismes d'un taux de 1,25 dénommé APO Panatar ; la fenêtre de projection mesurant 48,51 x 21,97 mm au rapport 2,21:1 permettait d'atteindre, après désanamorphose de 1,25 avec l'objectif Ultra Panatar, un rapport projeté de **2,76:1**, similaire à la triple projection du **Cinerama**. Mais l'installation originale était difficilement praticable dans les salles (européennes) de l'époque : la MGM indiquait que le rapport pouvait atteindre 2,70:1 en tenant compte de la plongée de la cabine de projection et admettait une réduction du rapport projeté jusqu'à 2,34:1 pour les écrans de moins de 17 m de base ; le procédé autorisait les réductions en 35 mm scope magnétique ou magoptic (au rapport 2,50:1) et 35 mm scope optique (rapport 2,35:1) avec amputation de l'image originale[1444]
- **70 mm Super Cinerama** ou **70 mm single-lens Cinerama** ou encore **Ultra Cinerama** (1963-1972) : il s'agit de la troisième et ultime transformation du **Cinerama**, originellement un procédé à 3 caméras et à 3 projecteurs apparu fin 1952 et responsable de l'émergence des procédés larges : cette adaptation visait à réduire les coûts d'installation tout en permettant une production plus conventionnelle de films de fiction (loin des documentaires spectaculaires et exotiques de la première version). En réalité, il ne s'agit plus que d'un procédé de présentation des films et non un procédé de prise de vues, lesquelles sont effectuées avec l'un des procédés 65 mm évoqués ici. Suivant le négatif d'origine (65 mm au rapport 2,21:1 ou 65 mm anamorphosé au rapport 2,76:1), le tirage optique opérait une légère anamorphose affectant seulement les bords de l'image[1445] qui était projetée, à l'aide d'un objectif de projection grand angulaire (courte focale), sur un écran courbe de 120° avec un rapport de **2,60:1**. Ironiquement, ce dernier avatar du **Cinerama** rejoint la première intention de Michael Todd qui, en créant le **Todd-AO**, voulait faire un « *Cinerama out of one hole* » (*cf. supra*)[1446]
- **ARC-120, Wonderama** (1965) : mode de présentation éphémère de films tournés en 65 mm (*cf.* 4.2.6, *supra*)

[1444] Recommandations de la MGM pour la projection en France de ***Ben-Hur*** (1959, MGM Camera 65) de William Wyler, reprises par H.-E. Roussin, *art. cit.*, pp. 204-205 ; *cf.* Carr & Hayes, *op. cit.*, pp. 173-177.

[1445] Ou plus exactement avec un taux d'anamorphose progressif du centre vers les bords ; les copies étaient projetées avec un objectif compensant la forte courbure de l'écran par une déformation anamorphique en tonneau *cf.* Scott Marshall, *art. cit.*, 1999, pp. 106-107.

[1446] *Cf.* Carr & Hayes, *op. cit.*, pp. 28, 30, 42 & 55 (filmographie) ; A. Antoine précise que le « **Cinerama 70 mm** » présentait une qualité inférieure à celle de son aîné, du fait de l'emploi inhabituel d'un objectif de projection de courte focale *op. cit.*, 1974, pp. 104-105.

- **Dimension-150** (1966, 1970) : procédé américain éphémère du nom d'un objectif de prise de vues (D-150) présentant un angle horizontal de 150°, conçu par Richard Vetter et Carl Williams monté sur caméras Mitchell 65 mm ; la projection était réalisée sur un écran courbe de 120° au rapport 2:1 ; ce concurrent du **70 mm Super Cinerama** n'a concerné que deux films américains avant de disparaître[1447]
- **70 mm stéréoscopique** : l'image 70 mm permet de loger deux images 35 mm afin de créer une projection stéréoscopique avec lunettes polarisées au rapport 1,37:1 ou 1,85:1 (si les images sont anamorphosées au taux de 2)[1448]
- **Multi-écran** : sous cette dénomination, Jean Vivié rend compte du report par trucage optique sur film 70 mm d'images projetées simultanément mais présentant des tailles différentes et provenant de sources diverses formant écran, en vue de leur présentation dans des salles conventionnelles (projection au pavillon de l'Ontario à l'Exposition Universelle de Montréal, « Expo '67 »)[1449]
- **Varioscope** : procédé soviétique de la fin des années 1960 réalisant, à partir d'une copie 70 mm sur une hauteur de 10 perforations au format carré, la projection d'images aux dimensions et au format variables, apparaissant alternativement dans le sens horizontal ou vertical par l'application de caches[1450]
- **Imax** (1970-), **Omnimax** (1973-)[1451] : procédé 70 mm récent destiné à une projection sur écran plat de 20 à 30 m de base (**Imax**) ou hémisphérique (**Omnimax**), il utilise une pellicule 65 mm sur 15 perforations (équivalant à une surface triple du 70 mm classique) défilant horizontalement à 24 images/seconde ; la version **Omnimax** utilise un objectif de focale ultra-courte dit « *fish-eye* ». Réservés avant tout à une projection spécialisée (parcs d'attraction, parcs à thème ou expositions universelles), ces procédés d'origine canadienne concernent surtout une production documentaire (par exemple le premier film Omnimax européen, ***L'Eau et les Hommes***, 1985, D.P. Pierre Willemin[1452]) ou une timide tentative de fiction avec le moyen métrage français ***Les Ailes du courage*** de Jean-Jacques Annaud
- **Super Definition 70** (ca. 2000) : pour Michael Coate & William Kallay, il s'agit d'un nouveau procédé 65/70 mm à 48 images/seconde récemment présenté par la société américaine Super Vista Corporation[1453].

[1447] Carr & Hayes, *op. cit.*, pp. 48-51.
[1448] Grant Lobban, *Widescreen & 3-D Film Formats, op. cit.*, [wall chart].
[1449] Jean Vivié, *op. cit.*, 1968, p. 201.
[1450] *Id.*, p. 202 ; *cf.* fig. VIII-33 & VIII-33 bis *in* vol. 2, *Recueil des figures, op. cit.*, p. 160.
[1451] *Cf.* Valérie Peseux, *op. cit.*, 2004.
[1452] *Cf.* Pierre Willemin, « Une expérience française sans précédent », *TF*, n° 335, 15 avr.-15 mai 1985, pp. 30-31.
[1453] "Presented in 70 mm", *op. cit.*, pp. 263-264.

Par ailleurs, à l'image du VistaVision, **le format 65/70 mm est encore employé pour la photographie des plans à effets spéciaux visuels**. Parmi certains procédés plus spécifiques, on peut citer les marques suivantes :

- **Dynavision** : l'image 65 mm est utilisée verticalement sur une hauteur de 8 perforations à des vitesses de 24 ou 30 images/seconde ; ce procédé commercialisé par la société Film Effects of Hollywood permet des gonflages au format **Imax**[1454]
- **Showscan** : mis au point par Douglas Trumbull, il consiste, en poussant le principe du Todd-AO à ses extrêmes limites, à filmer et à projeter le film 65/70 mm à une vitesse de 60 images/seconde permettant d'améliorer très visiblement la netteté et la luminosité de l'image en créant un saisissant effet réaliste ; il a été associé au cinéma dynamique pour la projection de documentaires spectaculaires à partir de 1984[1455].

L'Evolution des formules sonores et le déclin du 65/70 mm (1970s-1990s)

Enfin, en ce qui concerne le cinéma commercial, **l'évolution du format 65/70 mm a été liée à celle des techniques sonores des salles dans les années 1970 et 1980**. Avec la réduction de la taille des écrans dans les complexes cinématographiques des années 1970, on assiste à un retour en force du format panoramique et du son monophonique ; les seules exceptions concernent des productions commerciales de prestige présentées sous la forme de **gonflages 70 mm, seule forme capable de présenter à la fois une belle qualité d'image ainsi que le son stéréophonique 6 pistes** (le scope magnétique ou magoptic n'est plus employé depuis 1960 aux Etats-Unis, d'après les filmographies du CinemaScope et du Panavision anamorphique[1456]). **En Europe** en revanche, les gonflages 70 mm vont concerner également de petites productions de genre (fantastique, polar, etc.) ou des séries B (films d'horreur) à partir de 1968 : les **laboratoires espagnols** (comme Fotofilm à Madrid) réalisent même des gonflages 70 mm à partir de négatifs **Techniscope**[1457] ou à partir de films panoramiques de 1968 à 1973 environ. De même, les **soviétiques** demeurent assez actifs dans le domaine jusqu'au début des années 1980.

La situation évolue **aux Etats-Unis**, **vers 1975-1977**, avec la mise au point du procédé sonore des laboratoires Dolby dénommé **Dolby Stereo** et **permettant de réaliser 4 voies stéréophoniques à partir de deux traces optiques à l'emplacement la piste sonore traditionnelle**[1458] : les pistes magnétiques ne sont alors plus nécessaires pour réaliser des copies stéréophoniques. Mais les laboratoires vont plus loin en proposant d'**adapter leur procédé au 70 mm magnétique, afin de bénéficier des 6 pistes sonores** tout en modifiant leur répartition :

[1454] *In* Rod Ryan (ed.), *American Cinematographer Manual*, *op. cit.*, 1993, p. 12 ; Carr & Hayes, *op. cit.*, pp. 77-79.
[1455] *Cf.* Carr & Hayes, *op. cit.*, pp. 220-223.
[1456] Carr & Hayes, *op. cit.*, pp. 99-103 & 116-128.
[1457] *Cf.* Filmographie *in* Michael Coate & William Kallay, *op. cit.*, pp. 272-276.
[1458] Outre qu'il réalise une amélioration notable de la bande passante et la réduction du bruit de fond (surtout perceptible dans l'aigu) *in* Jean-Loup Passek (dir.), *Dictionnaire du Cinéma* (2 vol.), Paris, Larousse, 1995, pp. 2013, 155.

- une **première version** introduite en **1977** avec la sortie de *Star Wars / La Guerre des étoiles* de George Lucas (filmé en 35 mm Panavision anamorphique) propose un gonflage 70 mm à 6 pistes magnétiques réparties ainsi : les pistes 1, 3 et 5 nourrissent les haut-parleurs de scène, la piste 6 alimente les haut-parleurs d'ambiance (toujours monophoniques), les pistes 2 et 4, quant à elles, sont destinées à alimenter un caisson de basse (« *subwoofer* ») placé derrière l'écran, à droite ou à gauche du haut-parleur central et destiné à renforcer les basses fréquences lors des scènes d'action (système « *Low Frequency Enhancement* » ou LFE)[1459]
- une **nouvelle version** apparaît en **1978**, testée sur le film *Superman : The Movie / Super man : Le Film* de Richard Donner (35 mm PV AN.) et introduite pour la sortie de *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola (35 mm TECHNO AN. gonflé en 70 mm, 1979), introduisant enfin une reproduction stéréophonique de la piste d'ambiance (« *split surround* ») : pistes 1, 3 et 5 pour la stéréophonie d'écran, piste 2 contenant l'ambiance gauche, piste 4 l'ambiance droite et la piste 6 pour l'ambiance arrière. Cette configuration est l'ancêtre direct des formats sonores numériques d'aujourd'hui dits « 5.1 »[1460]. Les **deux premiers films larges français à adopter ce traitement (et à réintroduire le son stéréophonique en salles) sont les coproductions franco-britanniques de 1978, sorties en octobre 1979** : ***Moonraker*** (35 mm PV AN., coproduction à 55/45 %) de Lewis Gilbert, un « James Bond » tourné dans les studios français (mixage Daniel Brisseau) et la coproduction de Claude Berri et Timothy Burrell, ***Tess*** (35 mm PV AN., 80/20 %), réalisée par Roman Polanski (son Jean-Pierre Ruh, mixage Jean Neny, montage sonore David Watts).

Ces différentes configurations sonores Dolby Stereo associées au gonflage 70 mm permettaient d'atteindre une qualité optimale dans la présentation des films ; aussi, a-t-on vu le **nombre de gonflages 70 mm se multiplier aux Etats-Unis dans les années 1980 pour la sortie de films à gros budget** (« *Blockbusters* ») : le nombre de salles nord-américaines équipées en 70 mm vont presque tripler en 10 ans[1461] et le tirage de copies gonflées en 70 mm Dolby Stereo à 6 pistes magnétiques va atteindre la somme inégalée de plus de 200 unités pour la sortie de *Indiana Jones and the Last Crusade / Indiana Jones et la dernière croisière* de Steven Spielberg (1989, 35 mm PV AN.). **La France** va également connaître un **regain d'intérêt pour l'exploitation en 70 mm**, mais de façon beaucoup plus mesurée : on peut noter **6 films larges français gonflés en 70 mm et son Dolby stereo** de 1983 à 1988[1462] ainsi que la persistance de quelques salles, comme à Paris, l'Arlequin, le Max Linder Panorama ou le Grand Action, qui projettent les copies 70 mm des films américains.

Avec l'arrivée du procédé **Dolby Stereo SR** (**Spectral Recording**, version améliorée du Dolby Stereo apparue en 1987) et surtout depuis le début des années 1990 avec l'émergence des procédés sonores numériques, le gonflage 70 mm a totalement disparu des circuits de l'exploitation générale.

[1459] *Cf.* Coates & Kallay, *op. cit.*, fig. n° 2, p. 259.
[1460] *Cf.* Coates & Kallay, *op. cit.*, fig. n° 3, p. 259 reproduite en Fig. 1.132., vol. 2.
[1461] Elles passent de 350 en 1982 à 1000 vers 1989 *in* Michael Coate & William Kallay, *op. cit.*, p. 261.
[1462] Outre *Moonraker* et *Tess* : *Fort Saganne, Pirates, Le Grand Bleu, L'Ours, Itinéraire d'un enfant gâté, Valmont*.

Finalement, la **France** compte un total de **80 films larges** à bénéficier du **Dolby Stereo**, de 1978 à 1998 (comparés aux 21 films larges à stéréophonie magnétique de la première période)[1463], puis environ une quarantaine de titres en **Dolby SR** à partir de ***Nikita*** de Luc Besson (1989, 35 mm TECHNO AN., sorti en février 1990).

Bouleversements liés à l'émergence du son numérique multicanal (1989-)

Dès 1989, deux inventeurs français avaient breveté une formule de son numérique pour les copies cinématographiques, baptisée **LC Concept** et recourant à un disque magnéto-optique tournant en synchronisme avec le film par l'intermédiaire d'un code enregistré sur sa manchette ; il a été commercialisé en 1991 (en particulier sur ***IP5, l'Ile aux Pachydermes*** de Jean-Jacques Beineix, 35 mm PV AN., D.P. Jean-François Robin, son Pierre Befve, Dominique Hennequin & Jean Gargonne), mais n'a pas connu de succès, ni de soutien financier de la part de l'industrie cinématographique. Le principe du disque synchronisé avec l'image, déjà mis au point pour le **Vitaphone** en 1926, sera repris par le **DTS** en 1993 (*cf. infra*). Puis, on a pu assister à l'apparition du procédé élaboré par Kodak et l'Optical Radiation Corporation dénommé **CDS** (**Cinema Digital Sound**) à 6 pistes pour la sortie de *Dick Tracy* de Warren Beatty (1990, Super 1,85 gonflé 70 mm à codage numérique[1464]) et de *The Doors* d'Oliver Stone (1991, 35 mm PV AN. à codage numérique[1465]), mais ce format sonore numérique éphémère n'est pas diffusé en France. En 1992 est commercialisée la version numérique du Dolby Stereo SR, le **Dolby SR D** (**Spectral Recording Digital**) rebaptisé simplement **Dolby Digital** (6 pistes numériques sur 35 mm optique), avec *Batman Returns* de Tim Burton (1992, 35 mm panoramique). C'est le **format sonore numérique dominant en France, pour les films larges**, avec plus de 125 films (identifiés[1466]) à partir de 1993 (***Giorgino*** de Laurent Boutonnat, 35 mm scope, sorti en octobre 1994 ; ***Les Misérables du vingtième siècle*** de Claude Lelouch, 35 mm S35, sorti en mars 1995 et ***Le Hussard sur le toit*** de Jean-Paul Rappeneau, 35 mm TECHNO AN., septembre 1995). Enfin, les deux alternatives numériques du **DTS** (**Digital Theater Sound** au son sur disque non compressé) et du **SDDS** (**Sony Dynamic Digital Sound** qui utilise 8 canaux), commercialisées pour *Jurassic Park* de Steven Spielberg (1993, 35 mm pano), apparaissent sur des films en scope français respectivement en 1994 (***Le Hussard sur le toit***, septembre 1995) et 1997 (***Le Cinquième Elément*** de Luc Besson, 35 mm S35, mai 1997[1467]). Ces trois derniers procédés offrent l'avantage de permettre la reproduction d'un son numérique à 6 (ou 8) voies, dit aujourd'hui « multicanal » (ou en anglais « *discrete* ») avec le film 35 mm, tout en conservant la piste optique analogique (mono ou **Dolby Stereo**) en cas de besoin : le film 70 mm n'est donc plus nécessaire

---

[1463] Les 2 premiers films larges français (*Moonraker* et *Tess*) sont surtout exploités en version 35 mm anamorphique Dolby Stereo (son optique à 4 voies sonores), *cf.* Tableau 1.1., vol. 2.

[1464] La faiblesse stratégique du procédé résidait dans le fait qu'il utilisait un marquage spécial pour coder le son numérique sur les copies 70 ou 35 mm qui rendaient les copies incompatibles avec les installations analogiques traditionnelles : il est rapidement abandonné après moins de 10 films *cf.* Vincent Pinel, *op. cit.*, 1996, p. 58 ; Michael Coate & William Kallay, *op. cit.*, p. 261.

[1465] *Cf.* Vincent Pinel, *op. cit.*, 1996, p. 228.

[1466] En effet, sur 180 films larges français de 1993 à 2000, 126 sont exploités en Dolby SR D (soit 70 %) et 7 n'ont pas pu être identifiés (4 %).

[1467] On peut noter que le précédent film de Luc Besson, ***Léon / The Professionnal*** (1993, 35 mm TECHNO AN.) était également sorti en SDDS, mais aux USA seulement (1994).

pour reproduire la stéréophonie en salles. Si le **DTS** est assez représenté en France (79 films larges, soit 44 %), le **SDDS** est anecdotique (4 films larges) et les distributeurs et exploitants utilisent plus volontiers des copies compatibles bi-format sonore (ou bi-standard, surtout Dolby SR(D) / DTS : 85 films), voire tri-format numérique (SRD / DTS / SDDS : 2 films)[1468].

Ainsi peut-on noter **une évolution dans la présentation des films de prestige** : avant l'arrivée du son numérique dans les salles, la qualité de la présentation cinématographique concernait à la fois le son (stéréophonie à 4 ou 6 pistes, ou son à 6 pistes magnétiques du **Dolby Stereo** sur les copies 70 mm) ET l'image (film 70 mm issu d'un gonflage 35 mm scope ou d'un négatif large VistaVision, Technirama, 65 mm ou 65 mm anamorphosé) ; **à partir de 1990 en revanche, l'accent est mis sur la seule reproduction sonore qui devient, à la place de l'image, le fer de lance du progrès des techniques numériques appliquées au cinéma**.

Le 70 mm est de nos jours cantonné à deux domaines mineurs : la restauration du patrimoine cinématographique et les projections spéciales dans les parcs d'attraction ou les parcs à thème, c'est-à-dire en dehors du circuit d'exploitation traditionnel. Ce sont, par exemple, les deux secteurs d'activité principaux de la société française **Gulliver**, **filiale d'Arane créée en 1995 et premier laboratoire 70 mm français** capable de traiter des projets de films « en grand format » (65/70 mm en 5, 8 ou 15 perforations). Gulliver détient 20 % du marché mondial de la postproduction dans ce format (et 20 % du marché mondial du traitement des films en **Imax** ou 70 mm 15 Perfos) ; elle a travaillé à la restauration du négatif 70 mm de ***Playtime*** de Jacques Tati, ressorti à Cannes en 2002 et profite du réseau (maintenant confidentiel) des 6 dernières salles parisiennes équipées en 70 mm pour lancer quelques rééditions de copies neuves 70 mm[1469]. Comme cela est apparu pour la restauration américaine de *Vertigo / Sueurs froides* d'Alfred Hitchcock (1958, VistaVision gonflage 70 mm) par Robert A. Harris et James Katz en 1996, **seul le son numérique DTS peut être, à l'heure actuelle, associé avec une copie 70 mm**, car il recourt à la synchronisation d'un disque sonore numérique avec le défilement du film par l'intermédiaire d'un code temporel inscrit sur l'une des manchettes du film qui ne possède plus de pistes magnétiques[1470].

Finalement, la solution du film large, apparue en 1955 sous la forme du 70 mm (**Todd-AO**) qui représentait la solution la plus simple (tirage par contact) et optiquement la plus rationnelle pour projeter sur écran large, n'a pas résisté à la pression financière qu'elle représentait (surcoût de la matière première, du laboratoire et de l'équipement des salles), ni à l'amélioration qualitative du film 35 mm, ni surtout à son manque de compatibilité avec l'éternel film 35 mm à piste optique qui reste inextricablement lié à la production et à l'exploitation de films en série, c'est-à-dire économiquement viables ; après avoir été réduit à un simple procédé d'exploitation (vogue des gonflages 35 sur 70 mm), l'émergence du son

[1468] Outre ***Le Cinquième élément***, on compte en SDDS une autre production Besson (***The Dancer*** de Fred Garson, 1999, 35 mm S35, sorti en juin 2000), puis 2 films en tri-format numérique : ***Jeanne d'Arc*** de Besson (1998, 35 mm S35, sorti en oct. 1999) et ***La Veuve de Saint-Pierre*** de Patrice Leconte (1999, 35 mm PV AN., sorti en avr. 2000).
[1469] *Cf.* « Ouverture d'un nouveau laboratoire 70 mm à Levallois », *TF*, n° 447, 15 juin-15 juil. 1995, pp. 22-23 & Stéphan Faudeux, « Gulliver, la vie en grand », *Sonovision*, n° 457, déc. 2001, pp. 30-32.
[1470] Michael Coate & William Kallay, *art. cit.*, p. 262.

numérique, vers 1990, l'a éclipsé du circuit de diffusion traditionnel : avec lui, disparaît peut-être le concept même d'écran large, dans la mesure où ce qui prime désormais dans la qualité du spectacle cinématographique commercial, c'est le rendu sonore et non plus la qualité de l'image agrandie ; son utilisation se cantonne au rendu des effets spéciaux visuels très présents dans ce type de cinématographie.

SECONDE PARTIE :

PRODUCTION, EXPLOITATION ET ESTHETIQUE DES FILMS FRANÇAIS AU FORMAT LARGE (1953-2000)

CHAPITRE 1 : UNE PRODUCTION VARIEE DE PLUS DE 700 LONGS METRAGES DE FICTION AU FORMAT LARGE

1.1 COMPARAISON AVEC LE MARCHE DES FILMS AMERICAINS AU FORMAT LARGE

Compte tenu de l'ambiguïté des rapports entre les productions américaine et française de films au format large, il est intéressant d'observer si la production française a suivi la même évolution que la production américaine et dans quelle proportion elle s'est développée.

La période 1954-1993, pour laquelle nous avons des informations comparables, permet de dégager des tendances générales assez similaires ainsi qu'un certain nombre de points de divergences entre les deux pays.

Si globalement la production américaine de longs métrages de fiction représente un peu moins du double de la production française (8421 films, contre 4992)[1471], on peut noter qu'au cours d'une dizaine d'années (de 1973 à 1982) la production hexagonale lui est supérieure. La différence entre les deux productions nationales s'atténue dans les années 1960[1472], alors qu'elle est plus intense dans les années 1950 ainsi que depuis 1985.

On ne retrouve pas cette irrégularité au niveau des **longs métrages de fiction au format large**. Globalement, les deux courbes, américaine et française, présentent la même ligne générale, à la différence près que la courbe américaine comprend toujours des valeurs supérieures à la courbe française : on estime, sur la période considérée, à 25,6 % la part des films larges américains dans la production nationale, contre **13,3 % pour le cinéma français**[1473]. Ainsi, retrouve-t-on, pour les deux pays, les périodes phares du film large : 1954-1968, d'une part, puis à partir de 1989 et surtout depuis 1995-1996, d'autre part. Mais la comparaison s'arrête là. A les analyser de plus près, les deux pays

---

[1471] *Cf.* la Figure 2.1. : Comparaison des films larges exploités en France et aux USA (1954-2000), page suivante & les statistiques dans le Tableau 2.1. : Comparaison des procédés de format large exploités en France et aux USA (1954-1993) (statistiques américaines), le Tabl. 2.2. : Les procédés de format large exploités en France (1955-2000) & le Tabl. 2.3. : Les procédés de format large du cinéma français (1954-2000) (production), reproduits dans le volume 3 « Annexes documentaires ».

[1472] Ainsi que pour la période 1973-1982 dont on vient de parler, mais dans un rapport inverse.

[1473] Nos calculs sont basés sur les informations disponibles pour les deux pays ; les sources américaines consultées (Michael Coate, "Widescreen Filmography", *Laser Magic 1998*, USA, Widescreen Review, 1998, pp. 151-170 ; Carr & Hayes, *op. cit.*) ne distinguent en effet pas, pour les films au format large, production et exploitation, comme nous l'avons nous mêmes fait pour nos statistiques ; le pourcentage des films larges américains est le rapport entre le nombre de films larges *exploités* et le nombre total de films *produits*, alors que pour le cinéma français, les chiffres renvoient tous à l'exploitation (la différence entre production et exploitation n'entraîne d'ailleurs que des différences minimes pour les tendances générales que nous brossons ici) ; en outre, nous avons éliminé la part des films larges étrangers exploités aux USA, en particulier les films britanniques, car les sources américaines ne les distinguent pas non plus.

présentent plusieurs singularités. **L'âge d'or du film large** américain s'étend globalement sur la période 1955-1970 avec plus de 40 % de la production totale[1474], alors que **pour la France, la période et l'ampleur sont plus restreintes : 1962-1967 avec plus de 30 %** ; les **années records** pour le film large français (exploitation et production) sont **1962** et **1966**[1475].

Les deux décennies suivantes, qui marquèrent une **régression historique du film large**, ne présentent pas les mêmes caractéristiques dans les deux pays. On peut dire que les Etats-Unis conservent un nombre honorable de films « en scope » (entre 22,4 et 36,1 %) de 1971 à 1981, avant de connaître leurs taux les plus bas de 1982 à 1992 (allant de 4,6 à 15,6 %) ; à la différence de la France qui connaît sa **période noire de 1970 à 1982** (de 0,6 à 7,5 %), puis manifeste une certaine irrégularité de 1982 à 1995, avant de voir le nombre de ses films larges croître régulièrement depuis la 2ème moitié des années 1990, comme aux Etats-Unis du reste (depuis 1993) : on retrouve **des taux voulant renouer avec ceux du premier âge d'or** des années 1950-1960, entre 11 et 19 % du nombre total de longs métrages français de fiction[1476].

Le nombre de films de fiction au format large est ainsi plus de deux fois supérieur aux Etats-Unis. D'autre part, **la vogue de l'écran large commence plus tard en France**, qui montre une lenteur, voire une certaine hésitation à se lancer dans l'aventure[1477], **et s'érode à la fois plus rapidement et plus profondément** qu'aux Etats-Unis, à partir de 1969.

On peut aussi remarquer, après l'âge d'or du format large (1950-1960), une **contradiction entre la production globale et celle des films larges** dans la mesure où les années marquant la production totale la plus élevée correspondent justement à la plus faible production (ou exploitation) de films larges, à savoir la **décennie 1970 pour la France** et les années 1980 pour les Etats-Unis. On pourrait attribuer ce fait singulier à l'accroissement de films à petit budget en période de crise ; or le devis moyen des films continue d'augmenter. Peut-être faut-il aussi chercher une réponse dans les bouleversements que connaît le secteur global de l'audiovisuel au cours de cette période : la chute ou baisse de la fréquentation en salle oblige le cinéma (de plus en plus financé par la télévision) à quelques réajustements : transformation des salles affectant la taille de l'écran (et conséquemment le format des films), volonté d'adaptabilité et de rentabilité rapides des films qui doivent pouvoir passer aisément à la télévision, avide de programmes avec le développement de nouvelles chaînes nationales

---

[1474] Des pointes à plus de 50 % sont observées tout au long de cette période, mais de façon intermittente, en 1958, 1960, 1963, 1965 et 1968-1969.

[1475] En ce qui concerne la seule ***production***, **1966 marque la seule année où la production large française dépasse la production au format standard**, avec 52,6 % (50 films larges produits sur un total de 95).

[1476] Ces deux derniers chiffres correspondent au pourcentage de films larges français *exploités* en France ; si on regarde la seule *production* de ces longs métrages, le pourcentage monte jusqu'à 25,6 % en 1997.

[1477] L'exploitation des films larges français est multipliée par 3 en 3 ans (de 8,5 à 23,7 %), avant de fléchir en 1959-1960, alors qu'aux Etats-Unis, la progression des films larges passe de 1,5 à 40,9 % sur les 3 premières années d'exploitation. En 1956, le *FF* s'étonne encore du manque d'initiative française envers la production large : « *Alors que 80 % de la production américaine est tournée avec les nouveaux procédés –dont le film large de 55 ou de 65 mm- on peu toutefois s'étonner de voir les producteurs français faire encore un appel aussi limité à ces formules de l'avenir.* » (Pierre Autré, « Panorama du cinéma français 1956 », *FF*, n° 621-662, printemps 1956, p. 51).

(en France, au cours des années 1980) et la perspective des futurs réseaux câblés et satellitaires : excepté quelques films commerciaux[1478], le film de cinéma alimente les grilles télévisuelles et se distingue peu des productions du petit écran.

Et c'est justement la volonté économique de constituer le film de cinéma en produit culturel d'appel qui semble provoquer, tant aux Etats-Unis qu'en France, la renaissance récente du film au format large : avec la pratique répandue du « multi-cadrage » (grâce au procédé Super 35), l'agrandissement des écrans et l'amélioration des installations sonores multicanaux (cinémas multiplexes), le film paraît conçu comme un événement médiatique aux répercussions économiques multiples (merchandising, vidéo) pour des groupes transnationaux dont l'activité audiovisuelle n'est qu'une vitrine.

[1478] On peut penser à quelques comédies françaises à succès des années 1970 conçues au format large : *Les Bidasses s'en vont en guerre* d'Yvan chiffre, 6ème au Box Office 1974 ou encore *L'Aile ou la Cuisse* de Claude Zidi, 2ème en 1976, après le film américain en Panavision *Jaws* / *Les Dents de la mer* (1975) de Steven Spielberg qui initie justement aux Etats-Unis, avec *Star Wars / La Guerre des Etoiles* deux ans plus tard, le prototype du « Blockbuster » spectaculaire au succès planétaire attendu.

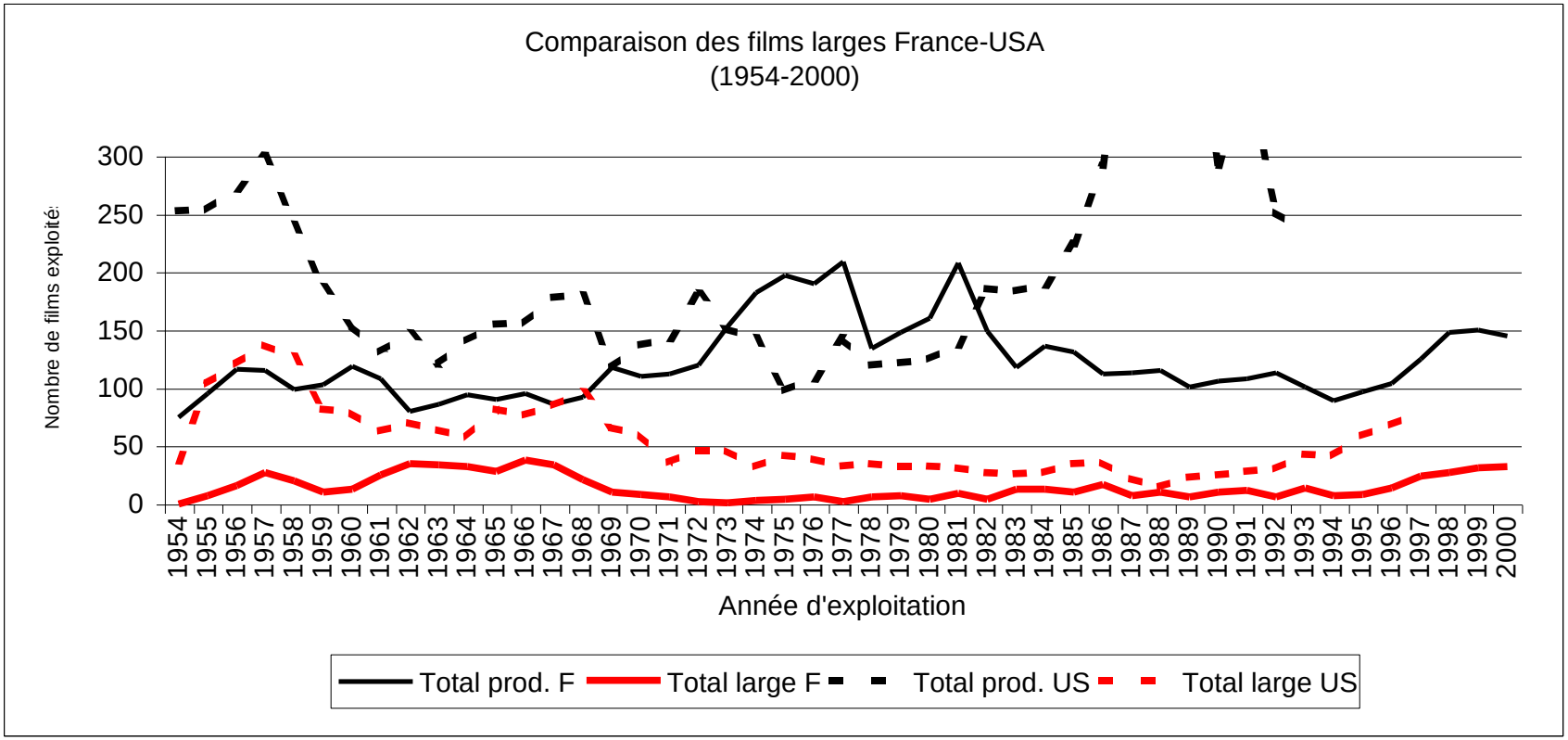


Figure 2.1. : Comparaison des films larges exploités en France et aux USA (1954-2000)

PROCÉDÉS LARGES UTILISÉS : SPÉCIFICITÉS FRANÇAISES

Une autre spécificité française concerne **le type de procédés utilisés en France**, du moins à date historique. A partir des documents à notre disposition, nous pouvons établir une comparaison précise des procédés et marques à l'œuvre dans les deux pays[1479]. Malgré une production de films au format large dans des proportions différentes (on dénombre quatre fois plus de films nationaux exploités au format large aux Etats-Unis qu'en France), le procédé historiquement dominant est sans conteste le **CinemaScope et ses clones anamorphiques** : 78,5 % aux USA et plus de 60 % en France sur l'ensemble de la période (1954-2000, *cf.* Fig. 2.2., *infra*)[1480].

Pour ce qui concerne **les marques**, alors que **Panavision** représente le **premier procédé anamorphique** des deux pays, sa proportion varie presque du simple au double : 24 % en France contre 45,8 % aux Etats-Unis sur l'ensemble de la période (1970-2000, *cf.* Fig. 2.5., *infra*)[1481]. En outre, la France se singularise très rapidement par le recours à des **clones nationaux** qui éclipsent le CinemaScope lancé par la 20th Century-Fox : contrairement à sa forte implantation sur le territoire américain, due à une politique commerciale monopoliste de la part de la *Major* (25,7 % pour la période 1953-1967), le **CinemaScope** ne représente, au pays d'Henri Chrétien, que 5,1 % des films larges produits de 1954 à 1965, bien loin derrière ses concurrents **Cinépanoramic-Franscope** (17,4%) et **DyaliScope** (14,1 %), mais avant **Technovision** (apparu en 1976 : 4,4 %) et **Totalvision** (2,7 %)[1482]. Mais **de nos jours, c'est bien Panavision qui domine le marché du format large en France avec plus de 57 %** des films larges produits avec (206 films sur 358, dont 31 % en anamorphique et près de 13 % en Super 35, *cf.* Fig. 2.7., vol. 2).

En ce qui concerne le **deuxième procédé large le plus utilisé** après l'anamorphique, les statistiques des deux pays divergent (pour la période globale 1954-2000) : les **Etats-Unis** ont en effet privilégié le procédé 2 Perforations **Techniscope** (7,4 %), alors que la France voit le Super 35 (avec 15 %) se placer devant le Techniscope (8 %) qui, dans les deux pays occupe une proportion finalement

---

[1479] *Cf.* les Fig. 2.2., 2.3. & 2.4. dans le vol. 2, « Annexes documentaires » qui présentent les graphiques par type de procédé utilisé en France, basés sur les statistiques des Tabl. 2.1., 2.2. & 2.3., vol. 2. Les chiffres français sont basés sur l'année de *production* des films, c'est-à-dire l'année d'agrément du CNC.

[1480] **Le chiffre français varie du simple au double** si l'on considère les 2 périodes historiques : de monopoliste entre **1954** et **1969** avec **82 %** des films larges produits, l'anamorphique se voit fortement concurrencé, dans la période récente (**1970-2000**) par le Super 35 (30 %) et voit donc sa part de marché se réduire à **43 %**. Mais ces résultats ne sont pas définitifs, car la part des films au procédé large non identifié (et étiquetés « scope » dans nos graphiques) atteint 25 % pour cette période.

[1481] Autre particularité, le **Panavision** est introduit en France en 1965, soit 5 ans après son fort développement aux USA et est utilisé confidentiellement par les français avant la disparition des champions historiques **Franscope** et **DyaliScope** (en 1969-1970) ; dans les années 1970 il devient le seul procédé anamorphique sur le marché jusqu'à l'arrivée du **Technovision** (depuis 1976 et surtout 1981) qui n'est un sérieux concurrent que par intermittence. C'est le développement du **Super 35** (auquel Panavision a largement contribué du reste) qui entame la part de ce procédé anamorphique en France (à partir de 1995). Aux USA, après avoir évincé le CinemaScope Fox dès 1963 grâce à ses qualités techniques, il est en position de monopole jusqu'à l'envolée du Super 35 (à partir de 1993-1995).

[1482] Pour la période 1954-1969 (*cf.* Fig. 2.6., vol. 2), on trouve les mêmes proportions mais doublées, car Panavision n'est pas encore bien implanté (3 %) : Franscope (34 %), DyaliScope (28 %), CinemaScope (10 %).

similaire[1483]. **C'est donc en ce qui concerne le « procédé » récent du Super 35 que les deux pays présentent une franche différence.** Les cinéastes français utilisent les premiers cette technique favorisant le « multi-cadrage » de l'image et, à terme, sa diffusion sur des supports différents avec des rapports variés (1,33:1 pour la télévision et 2,35:1 en salles)[1484]. **Claude Lelouch l'emploie dès 1980 pour le film-fleuve *Les Uns et les Autres***, présenté au Festival de Cannes en 1981 au format 2,35:1, puis diffusé ultérieurement en série de 6 épisodes au format télévisé. Les Etats-Unis doivent attendre 1984 pour exploiter un film en « SuperTechniscope », première forme américaine du Super 35 : il s'agit de *Greystoke, The Legend of Tarzan, Lord of the Apes / Greystoke, La Légende de Tarzan, seigneur des singes* de Hugh Hudson. Puis, **les deux pays connaissent un fort développement du Super 35 avec la nouvelle vogue de l'écran large** : **mais si les Etats-Unis le développent massivement 10 ans avant la France** (avec des taux de 20 à 30 % à partir de 1986)**, cette dernière l'emploie dans des proportions plus considérables** à partir de 1995 (de 30 à plus de 60 %). Ces dernières années voient la **prééminence de ce procédé** qui concurrence largement les procédés anamorphiques traditionnels.

Quant à l'utilisation des **autres procédés larges**, elle relève statistiquement de l'anecdote ou de la parenthèse historique, en particulier en ce qui concerne le VistaVision (et le Technirama) ou le 65/70 mm. Globalement, les Etats-Unis ont deux fois plus soutenu le **Technirama** et le **70 mm** que les français (respectivement 1,6 et 1,8 % aux USA contre 0,8 et 0,7 % en France) ; et, à la différence de la Grande-Bretagne ou même de l'Italie, la France n'a produit qu'un seul film en **VistaVision** (*Œil pour Œil* d'André Cayatte, D.P. Christian Matras, 1956, sorti en septembre 1957), soit 0,1 %, loin derrière les Etats-Unis (3,8 %)[1485].

On le voit donc bien, l'évolution historique des procédés larges est globalement déterminée par le marché du cinéma commercial américain. La France se contente de quelques impulsions innovantes (**Hypergonar** Chrétien, procédé **65/70 mm** et perspective sonore Gance-Debrie, **Super 35**) ou d'une résistance historique qui prend l'allure du protectionnisme (clones français du **CinemaScope**).

[1483] *Cf.* pour les USA Tabl. 2.1., vol. 2 et, pour la France, Fig. 2.2., page suivante.
[1484] *Cf.* 1ère partie, 3.2.3.
[1485] C'est la Paramount qui conçoit et promeut ce procédé techniquement supérieur au CinemaScope-Fox, de 1954 à 1963.

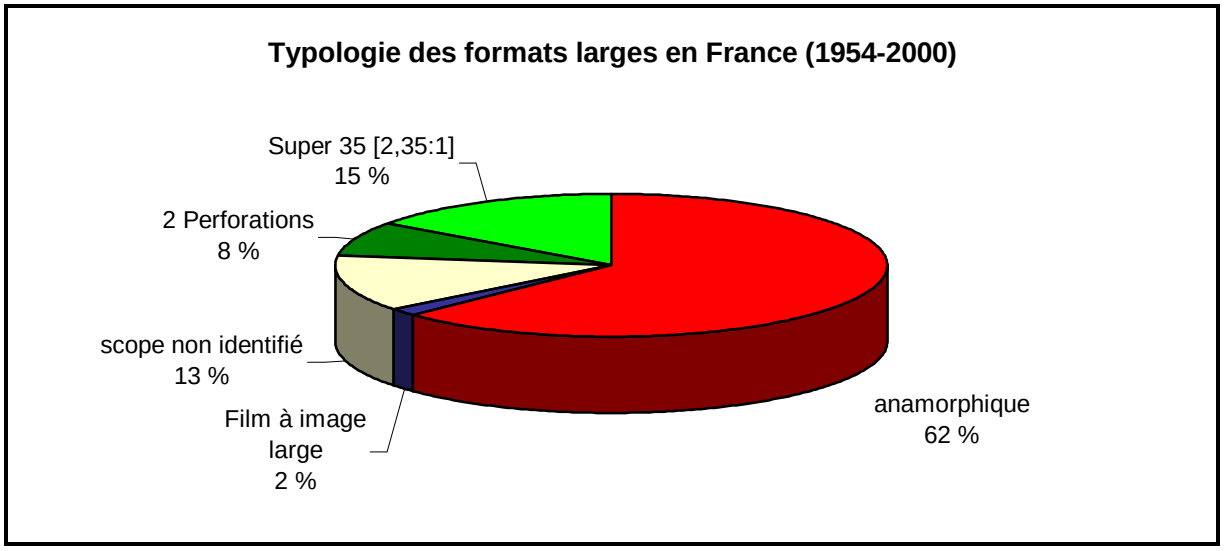


Figure 2.2. : Typologie des formats larges en France (1954-2000)

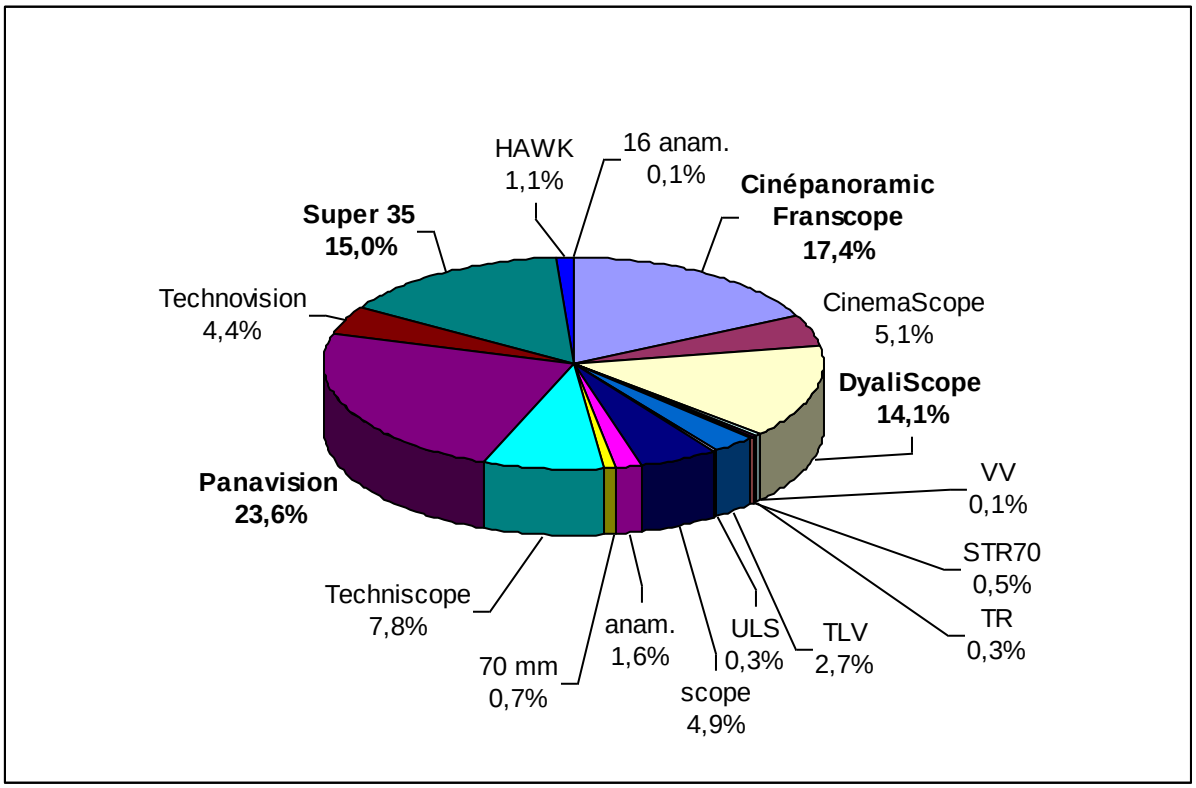


Figure 2.5 : Proportion des différents procédés et marques de formats larges en France (1954-2000)

1.2 ASPECT GENERAL DE LA PRODUCTION FRANÇAISE AU FORMAT LARGE (1954-2000)

1.2.1 LES PERIODES DE PRODUCTION

La production d'initiative française des longs métrages de fiction au format large que nous avons retenue pour notre étude comprend un **total de 728 films de 1954 à 2000, soit 12,6 %** des quelques 5755 films intégralement français et coproductions à majorité française entrepris durant cette période[1486]. Mais ce pourcentage moyen ne rend pas compte de l'irrégularité de cette production que l'on peut décrire sous la forme de **deux vagues historiques** (*cf*. Fig. 2.8., page suivante) :

- La première couvre les années **1954 à 1969**. Avec 370 films, elle correspond à la moitié de la production large globale et présente des taux dépassant souvent les 20 %, voire 30 % de la production française annuelle : malgré une baisse significative en 1958-1959 (10 %), les années 1960, parallèlement aux « 30 glorieuses », correspondent véritablement à **l'âge d'or du scope français** (avec des pointes à 37,5 % en 1962, voire 52,6 % en 1966, année record)[1487].
- La seconde période semble moins conséquente, mais c'est parce qu'elle est beaucoup plus récente : on s'approche en effet des meilleurs pourcentages des années 1950 (plus de 20 %) **depuis 1997** seulement ; ce renouveau de la production large française est initié dès 1995 (14,4 % de la production annuelle totale) ; avec 167 films cette période correspond à près du quart de la production large nationale (23 %) et est en pleine expansion (*cf*. Conclusion, Actualité de la recherche (2000-2005).

[1486] *Cf*. Tabl. 2.3., vol. 2. Nos statistiques de la production d'initiative française prennent en compte les films produits en France (et non les films exploités), y compris donc les films larges inédits en salles (qui sont au nombre de 9) ; **la date de production adoptée est l'année d'agrément du CNC** publiée annuellement dans les *Bulletins d'information du CNC* (*BICNC*).

[1487] Le nombre de films retenus pour cette période paraît moins conséquent que les chiffres officiels du CNC : 557 films au format large ; mais les statistiques officielles parues dans les *Bulletins d'information* mélangent les coproductions françaises majoritaires et minoritaires ; d'autre part, le décompte des films larges par le CNC cesse à partir de 1975, alors qu'ils ne disparaissent pas véritablement : le format cesse seulement d'être un élément discriminant dans la production d'un film.

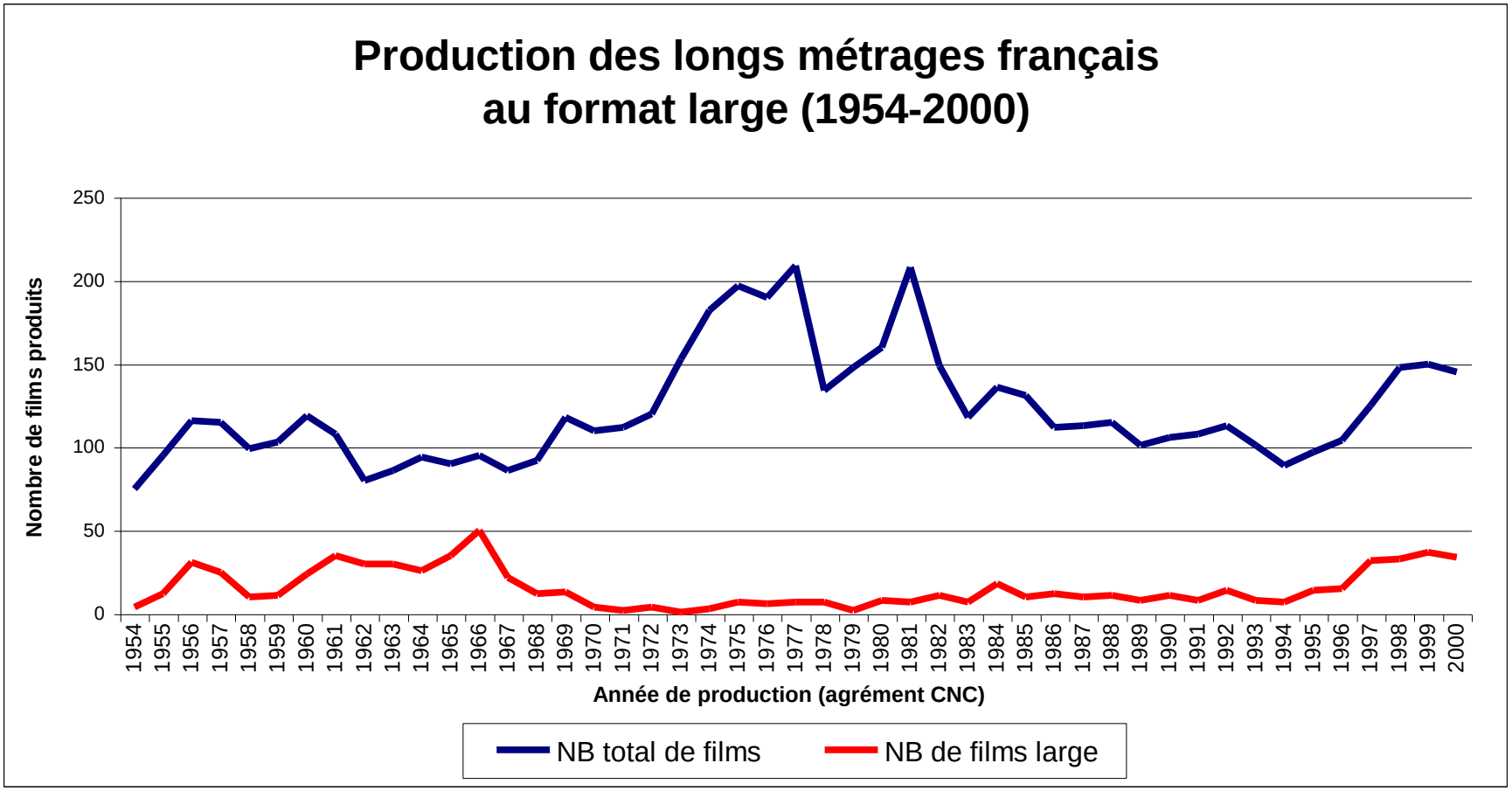


Figure 2.8. : Courbes de la production des longs métrages français (1954-2000)

Ainsi, globalement, alors que les films larges représentaient le quart de la production française de première période, véritable âge d'or (23,6 %), ils ne représentent plus que 8,6 % de la seconde (1970-2000).

La période intermédiaire (**1970-1994**) présente des taux allant de 0,7 % (1 seul film produit en Techniscope en 1973) à 13,2 % en 1984, année « exceptionnelle » pour une période plutôt morose : ces 25 années, avec 184 films larges produits et un taux moyen de 5,8 %, correspondent au quart de la production historique, autrement dit, presque autant que les 5 dernières années (1995-2000). Encore faut-il distinguer la décennie indigente 1970-1981 (7,6 % de la production large globale avec seulement 55 films) de la période suivante (1982-1994) qui présente une certaine irrégularité des pourcentages variant du simple au double (et qui correspond à 17,8 % de la production globale avec 129 films).

1.2.2 LES PRODUCTEURS FRANÇAIS DU FORMAT LARGE (1954-2000)

Afin de rendre compte du marché des films larges français pour la période qui nous préoccupe, nous avons considéré un **seuil de 4 films séparant les producteurs occasionnels des autres**. Si ce chiffre est en soi arbitraire, il permet d'éviter l'atomisation du marché de la production, quand on tente de le décrire, et constitue selon nous une limite à partir de laquelle le choix du format n'est pas dû à la simple volonté de renouveler un projet ou une formule à succès, mais relève bien d'une intention qu'on peut qualifier soit de commerciale (et qui constitue un indice des modes à l'œuvre dans la conception des films de l'époque), soit d'artistique (au sens où c'est précisément cette forme qui convient le mieux au sujet du film). Par ailleurs, quand on analyse les producteurs de la période considérée, on s'aperçoit vite de la répartition de leur activité sur deux générations :

- Une première série de sociétés, constituées antérieurement ou non à l'arrivée du CinemaScope (1953), arrête sa production dans les années 1970.
- Une autre la commence au cours des mêmes années ou postérieurement.

Rares sont les producteurs qui couvrent les deux périodes[1488], surtout si l'on s'en tient à leur production au format large qui connaît, comme on l'a vu, un sérieux fléchissement au cours de la décennie 1970.

Nombre et catégories de producteurs

Nous avons dénombré **73 sociétés de production** françaises ayant réalisé au moins 4 films larges de 1954 à 2000[1489]. Ce nombre tombe à 50 pour 5 films produits, puis à 39 pour plus de 5 films,

[1488] Ils sont identifiés dans nos tableaux par la mention « 1+2 » dans la colonne intitulée « Génération ».

enfin à **18 pour une production large d'au moins 10 films**. Si l'on s'intéresse plus particulièrement à ce dernier groupe, on remarquera que c'est la société **Gaumont** (aussi connue historiquement sous les appellations de SNEG ou Société Nouvelle des Etablissements Gaumont de 1937 à 1972 ou encore Gaumont-International à partir de 1961) qui arrive nettement en tête avec 63 films larges, autrement dit 2,5 fois plus que ses premiers concurrents : Christian Fechner ou Claude Berri (Renn Productions). Cependant, un même producteur peut avoir produit des films dans plusieurs sociétés différentes (qu'il a fondées ou non) : c'est le cas d'**Alain Sarde** qui totalise ainsi 38 films larges grâce à ses 3 sociétés depuis 1975 : Sara Films (10 films), Les Films Alain Sarde (22 films) et Ciné Valse (7) ; il se place ainsi à la 2ème place des producteurs français et constitue même le **premier producteur indépendant**, après le « studio » de la Gaumont. C'est également le cas, mais dans une moindre mesure, des producteurs Robert Dorfmann (total : 15 films), Philippe Carcassonne (10 films à la tête de ses 2 sociétés : Cinéa à partir de 1987 et Ciné B depuis 1995), Luc Besson (8 films à partir de 1982) ou d'autres producteurs qui, à côté de la production associée, se sont également lancés dans la production indépendante, comme Raymond Danon avec Lira Films ou Michel Safra, seul à la tête de la Spéva Films à partir de 1953[1490].

Les grands producteurs du format large sur les deux périodes historiques

Parmi ces 18 grandes sociétés de production, on en trouve un tiers (6) qui s'étend sur l'ensemble de la période définie : on ne sera pas surpris de voir figurer, dans ce palmarès, les grandes maisons de production qui ont su diversifier leurs activités (production, distribution et exploitation), afin de s'adapter aux contingences du marché cinématographique en constante évolution pour se retrouver en position dominante de nos jours : outre **Gaumont**, **UGC**, vendu par l'Etat au secteur privé en 1971, a produit 21 films larges sur la période et **Pathé** 15 ; mais il est vrai que cela reste sans commune mesure avec Gaumont. Les trois autres maisons de production couvrant les deux générations sont plus anecdotiques, puisqu'elles ne produisent pas ou très peu de films larges en dehors de leur principale période d'activité : il s'agit de **Renn Productions** (Claude Berri), des **Films 13**, la société du réalisateur Claude Lelouch et de la Société Nouvelle de Cinématographie (**SNC**), conjointement dirigée par Gérard Beytout et René Pignères[1491].

[1489] *Cf.* Tabl. 2.4. : Les producteurs français du format large de 4 films ou plus (1954-2000), vol. 2.

[1490] Il avait fondé cette dernière en 1939 avec André Paulvé et co-dirigeait avec Serge Silberman la société Ciné Alliance (1937-1965) *in* Jean-Charles Sabria, « Les Producteurs français. Filmographies », *Cinématographe*, n° 100, mai 1984, pp. 103-116.

[1491] Renn Production, dont l'activité débute en 1967 ne produit pas de films larges durant cette première période. Claude Lelouch ne produit et réalise que 2 films « en scope » en 1960 (*Le Propre de l'homme*, D.P. Jean Boffety) et 1965 (*Les Grands Moments*, FS, D.P. Jean Collomb, film inédit dont Lelouch lui-même aurait détruit le négatif, faute de pouvoir trouver un distributeur), avant de revenir activement au format large à partir de 1980 (*Les Uns et les autres*, Super 35). Quant à la SNC, après avoir beaucoup produit lors de la 1ère période, elle participe à la coproduction franco-italienne d'un film en Technovision de 1984 : *Liberté, Egalité, Choucroute* de Jean Yanne (D.P. Armando Nannuzzi & Michele Cristiani).

D'autre part, un autre tiers de ces 18 producteurs (7 sociétés exactement) appartient à la période historique **1954-1970** qui est plus féconde que la période suivante. Le nombre de producteurs ayant à leur actif au moins 4 films larges est pratiquement divisé par 2 d'une période à l'autre (47 de 1954 à 1970 contre 27 de 1971 à 2000) ; surtout, l'âge d'or historique du scope paraît avoir favorisé plus de petits producteurs : sur les 47 déjà mentionnés, 19 n'ont produit que 4 films[1492], alors que la différence s'estompe pour les producteurs prolifiques (au moins 10 films)[1493] : les trois dernières décennies se caractérisent, sans surprise, par une concentration des moyens de production.

Les producteurs du cinéma dit d'auteur au format large

On ne s'étonnera pas non plus de constater que les sociétés de production des films pour l'écran large relèvent plutôt, dans leur très grande majorité, du cinéma dit commercial. **Peu de producteurs du cinéma dit d'auteur** sont présents dans notre classement : on rencontre Gilbert de Goldschmidt (Madeleine Films, 7 films larges représentant 17,5 % de sa production totale), Georges de Beauregard (associé de 1960 à 1968 à Carlo Ponti : Rome Paris Films, 6 films : 25 %), Pierre Braunberger (Les Films de la Pléiade, 5 films : 14,7 %) et Mag Bodard (Parc Films, également 5 films : 14,7 %), outre les réalisateurs-producteurs indépendants Bertrand Tavernier (Little Bear, co-dirigé par Frédéric Bourboulon, 10 films : 33 %), François Truffaut (Les Films du Carrosse, 5 films : 16 %) et Claude Lelouch (Les Films 13, 14 films : 31 %) ; ce dernier est le plus prolifique mais le moins associé, par la critique française, à la catégorie des auteurs. La période récente voit plutôt les films dits d'auteur produits par des **producteurs indépendants** qui diversifient ainsi leur activité pour pouvoir financer des projets plus personnels ou moins commerciaux et se créent par la même une vitrine prestigieuse destinée au « marché » des festivals et des cérémonies corporatives : Alain Sarde produit Jacques Doillon (*Le Petit Criminel* 1990 S35, D.P. William Lubtchansky), André Téchiné (*Ma Saison préférée* 1992 PV AN, D.P. Thierry Arbogast), Philippe Garrel (*Le Vent de la nuit* 1998 PV AN., D.P. Caroline Champetier), Claude Berri produit Jacques Demy (*Trois Places pour le 26*, 1988 PV, D.P. Jean Penzer) ou Philippe Carcassonne (Cinéa, 6 films : 20,7 %) produit Benoît Jacquot (*Le Septième Ciel* 1997 S35, D.P. Romain Winding).

Finalement, c'est **Gaumont** qui arrive en tête du nombre de films français au format large, quelle que soit la période considérée : 63 films de 1954 à 2000, à savoir 29 films de 1954 à 1970, puis 34 de 1971 à 2000[1494].

[1492] Ce chiffre tombe à 6 pour la période récente.
[1493] 10 sociétés de 1954 à 1970, puis 8 de 1971 à 2000.
[1494] Ce dernier chiffre est évidemment à relativiser si l'on considère le producteur comme une personne physique, puisque, sur cette dernière période, **Alain Sarde** à la tête de ses 3 sociétés totalisant 38 films devance le champion historique *cf. infra*.

Critères de classement des grands producteurs de films larges

Aussi nous semble-t-il intéressant de faire intervenir un autre paramètre pour rendre compte des grands producteurs français de films larges. Produire un nombre conséquent de films « en scope » ne signifie pas nécessairement que le format constitue un élément de prédilection pour le producteur : il peut ne s'agir bien souvent que d'un effet de mode, dérivé des succès commerciaux des films en CinemaScope : à la fin des années 1950 et pendant les années 1960, il convient de « filmer large », de la même façon que, dans les années 1970, on abandonnera aussi radicalement ce format. Nous avons ainsi voulu calculer le pourcentage que représentent les films larges dans la production totale de chaque producteur, à partir de 1954, date à laquelle les formats larges sont commercialisés en France. Le classement ainsi obtenu est quelque peu différent de celui du nombre total de films larges produits. On remarquera que les pourcentages les plus élevés atteignent 80 % de films larges sur la production globale d'une société pour la période 1954-2000. Mais ce chiffre est également trompeur : en effet les 80 % en question représentent 4 films larges sur 5 films produits. Ils se rapportent soit à un producteur qui a peu produit à une époque où le format large était particulièrement utilisé (c'est le cas de la brève association d'Alphonse Giméno et de Gloria Phillips de 1956 à 1958 : Giméno-Phillips Films), soit à un producteur récent dont la production se poursuit après 2000 et qui encourage la reprise des tournages au format large dans la deuxième moitié des années 1990, comme les sociétés Alicéléo de Patrick Godeau (depuis 1996) ou Leeloo Productions de Luc Besson (à partir de 1997). En définitive, c'est **l'association des deux critères** (**nombre de films et pourcentage dans la production totale postérieure à 1954**) qui permet de mieux discerner les **producteurs coutumiers du format large**[1495]. On remarquera en particulier que les 18 grands producteurs (en nombre de films produits) identifiés *supra* se voient répartis de la façon suivante :

- 3 seulement ont produit au moins 10 films qui représentent plus de la moitié de leur production totale : **Les Films Christian Fechner** (72,2 %) à partir de 1973, puis 2 « anciens » : **Les Films Copernic** de Raymond Danon & Maurice Jacquin (59,3 %) et la **PAC** (Production Artistique Cinématographique) de Paul Cadéac (53,3 %)
- pour 9 sociétés, le nombre de films larges est compris entre le quart et la moitié de leur production totale[1496]
- pour 6 d'entre elles, dont **Gaumont** (24,3 %), la **SNC** (23,5%) et **UGC** (20,4 %), les films larges correspondent à moins du quart de leur production. Il en va de même pour les 3 sociétés d'Alain Sarde dont les 38 films larges ne représentent que 24,8 % des 153 longs métrages qu'il a produits.

[1495] *Cf*. Tabl. 2.5., vol. 2.
[1496] Il s'agit par ordre décroissant (en %) de : CICC-Films Borderie, Francos Films, Hachette Première & Compagnie, Les Films 13, Little Bear, Les Films Alain Sarde, Les Films Corona, Pathé et Renn Productions.

Globalement, on notera que les grands producteurs ont aussi beaucoup produit de films au format standard[1497] et que leur production en scope se limite à environ 25 % (Gaumont, Alain Sarde, UGC, Renn Productions).

Enfin, à des fins de comparaison, on peut appliquer ces deux critères aux sociétés d'une même génération, puisque les conditions de production des films larges sont différentes d'une période à l'autre : on conçoit aisément que produire un film en scope dans les années 1950 est bien différent que le faire dans le contexte économique de la production audiovisuelle des années 1980.

Les producteurs adeptes du format large de la 1ère période (1954-1970)

Ainsi le marché de la production des films au format large pour la **période 1954-1970** présente-t-il la configuration suivante[1498] :

- 3 sociétés font du scope leur format de prédilection (au moins 10 films produits et plus de la moitié de leur production totale) : **Les Films Copernic**, la **PAC**, auxquelles s'ajoute la **Francos Films** de Francis Cosne[1499]
- 5 maisons produisent entre le tiers et la moitié de leur production au format large : la **CICC-Films Borderie**, **Gaumont**, la **SNC**, **Pathé** et **Les Films Corona** de Jacques Dorfmann
- un groupe de petits producteurs est très actif dans le domaine du scope (plus de la moitié de leur maigre filmographie), à une époque où le format est largement utilisé : **Giméno-Phillips Films**, **Sud-Pacifique Films** (Paul-Edmond Decharme), **Gafer** Productions (Jean Gabin & Fernandel), **Trianon Productions**, **Capitole Films**, **CIPRA** (Jacques Bar) et **Iéna Productions** (Raoul J. Lévy)[1500].

Les producteurs adeptes du format large de la 2nde période (1971-2000)

La période récente (1971-2000) se caractérise apparemment par un enthousiasme moins répandu pour le format large : on trouve presque moitié moins de sociétés ayant produit 4 films larges ou plus entre la première et la seconde période (47 sociétés pour 1954-1970 contre 27 pour 1971-2000) ; mais l'écart se resserre pour les sociétés qui comptent au moins 5 films à leur actif (28 pour

[1497] C'est-à-dire majoritairement au format 1,65:1 à partir du début des années 1960.
[1498] *Cf.* Tabl. 2.4., vol. 2 pour les statistiques.
[1499] Le pourcentage de ce producteur remonte si l'on ne considère que la période 1954-1970 : 10 films produits qui représentent 52,6 % de sa production s'étendant de 1960 à 1978 mais qui ne comporte pas de films larges après 1970.
[1500] Pour tous ces producteurs, le nombre de films larges est compris entre 4 et 7 ; ensuite, on trouve (moins de 10 films larges représentant 30 % à 50 % de leur production globale) : Ciné Alliance (Michel Safra & Serge Silberman), Terra Films, Florida Films, Comptoir Français du Film Production (CFFP), Les Productions Jacques Roitfeld, UGC, Cinéphonic (François Chavane) et Paris Film Production (Robert & Raymond Hakim).

1954-2000 contre 21 pour 1971-2000). On note donc une plus forte concentration de la production pour la période récente (qui est en accord avec l'évolution générale de l'industrie cinématographique), mais en même temps, le total de films larges produits par ce nombre légèrement inférieur de sociétés est plus important : 4 producteurs (**Gaumont**, **Les Films Christian Fechner**, **Renn Productions** et **Les Films Alain Sarde**) réalisent plus de 20 films larges pour 1971-2000 contre un seul (Gaumont) dans la période antérieure. Même si on peut expliquer ce fait par une durée plus importante de la période récente (29 ans contre 16 ans pour le premier âge d'or du format large), la période active de production au format large ne reprend véritablement qu'à partir de 1982 (plus de 6 % de films larges par an), soit sur une durée équivalente[1501]. On peut donc dire que, pour la période récente, un nombre plus réduit de sociétés de production a produit un plus grand nombre de films larges, alors précisément que le total des films pour cette seconde période baisse légèrement (357 contre 372)[1502].

Mais cette embellie est à relativiser quand on considère les « grands » producteurs du format large associant les deux critères (nombre de films larges et leur pourcentage dans la production totale du producteur). Si l'on reprend la répartition établie *ci-dessus* pour la période antérieure, on notera une baisse du nombre des grands producteurs du format large pour 1971-2000, puisqu'on dénombre :

- 1 seul grand producteur (10 films ou plus représentant au moins la moitié de sa production) : **Les Films Christian Fechner** avec 26 films larges (72,2 %)
- 4 sociétés dont la production large (au moins 10 films) représente 30 à 50 % de l'activité globale : **Les Films 13** (Claude Lelouch, 14 films larges de 1971 à 2000 : 31,1 %), **Hachette Première et Compagnie** (René Cleitman, 12 films depuis 1982 : 36,4 %), **Little Bear** (Bertrand Tavernier & Frédéric Bourboulon, 10 films depuis 1977 : 33,3 %) et **Les Films Alain Sarde** (22 films depuis 1984 : 30,1 %)[1503].
- 4 autres grands producteurs de la période n'atteignent pas les 30 % de films larges : il s'agit de **Renn Productions** (Claude Berri), **Gaumont**, **Sara Films** (Alain Sarde) et **UGC**.

Ainsi, le premier producteur français, en tant que personne physique, n'est ni Christian Fechner, ni Claude Berri (qui totalise 28 films avec ses 2 sociétés, Renn Productions et Katharina à partir de 1997 : 28,6 %), mais plutôt **Alain Sarde** qui totalise 38 films larges (à la tête de ses 3 sociétés) ; toutefois, ce total dissimule un pourcentage bien en deçà de celui de Christian Fechner : si Alain Sarde ou Claude Berri sont de grands producteurs de films larges (en nombre), **Fechner** en est, quant à lui, plutôt un adepte.

[1501] 18 ans de 1982 à 2000.
[1502] Plus précisément, les 8 sociétés de production de la période 1971-2000 (ayant produit au moins 10 films larges) totalisent 157 films, par comparaison aux 149 films produits par les 10 sociétés de la période 1954-1970.
[1503] On peut rappeler ici que les 38 films produits par Alain Sarde, au sein de ses 3 sociétés, ne représentent que 24,8 % de sa production totale.

On peut en outre noter l'embellie de ces dernières années qui montre que les producteurs les plus récents sont particulièrement attirés par la production de films larges, avec des taux dépassant les 50 % : Alicéléo (**Patrick Godeau**), Les Films du Loup & Leeloo Productions (**Luc Besson**), Katharina (Claude Berri), Salomé (**Maurice Bernart**), ARP (**Michèle & Laurent Petin**) et 3B Productions (**Jean Bréhat** & **Rachid Bouchareb**). Cette tendance, qui apparaît avec la relance du format large à partir de 1982 d'abord, mais surtout à partir de 1996, paraît se confirmer pour la période 2000-2005.

1.2.3 LES GRANDS REALISATEURS FRANÇAIS DU FORMAT LARGE (1954-2000)

Si nous reprenons les critères que nous avons établis pour rendre compte des producteurs français adeptes du format large et que nous les appliquons à la catégorie des réalisateurs, qui sont souvent assimilés en France aux véritables créateurs du film (surtout depuis l'émergence de la critique de la Nouvelle vague), nous obtenons les résultats suivants. Pour la période globale 1954-2000, 43 réalisateurs ont à leur actif au moins 4 films larges ; leur nombre tombe à 29 pour 5 films ou plus, 15 pour 6 films ou plus, enfin 7 réalisateurs ont réalisé 10 films larges ou plus[1504].

Comme pour la catégorie des producteurs, il semble plus déterminant de croiser ces chiffres au pourcentage que représentent les films larges dans la filmographie (postérieure à 1954) du réalisateur. En considérant un nombre minimal de 4 films larges, nous comptons 37 réalisateurs pour qui ces quatre films représentent au moins 19 % de leur filmographie ; avec 5 films, leur nombre passe à 26. Il semble néanmoins plus intéressant de considérer, dans ces deux tableaux, un pourcentage équivalant au moins au tiers pour que le qualificatif de « réalisateur adepte du format large » soit significatif. De même, nous préférons nous concentrer, dans la présente analyse, sur les réalisateurs qui ont à leur actif au moins 5 films. Ils sont donc **18 réalisateurs à avoir réalisé 5 longs métrages au format large qui représentent au moins le tiers de leur filmographie (1954-2000)**[1505]. Ils se répartissent à peu près équitablement sur les 2 périodes historiques (7 pour la période 1954-1970 et 8 pour 1971-2000) et 3 d'entre eux reprennent le format large à partir des années 1980 ou 1990 (Claude Lelouch* avec *Les*

[1504] *Cf.* les statistiques des réalisateurs *in* Tabl. 2.6., vol. 2. Si l'on compare ces chiffres à ceux des producteurs, on compte moitié moins de réalisateurs que de producteurs : cela est notamment dû au fait que les films sont dans la majorité des cas des coproductions impliquant plusieurs producteurs français qui se voient individuellement crédités du film, dans nos statistiques. De même, le nombre maximal de films est différent entre les deux catégories : 17 pour les réalisateurs (Bernard Borderie) et 63 pour les producteurs (Gaumont).
[1505] *Cf.* Tabl. 2.7., *infra* : les 18 réalisateurs en question sont reproduits sur fond blanc (en gras les réalisateurs appartenant à la 1ère période).

Uns et les Autres 1980 S35 ; Gérard Oury** dans *La Vengeance du serpent à plumes* 1984 PV AN. ; Jean Becker** avec *Elisa* 1984 PV AN.)[1506]. Une indication de la prédilection pour le format large peut se noter dans le choix du format large dans la réalisation d'un premier ou deuxième long métrage, ce qui représente le tiers des 18 « grands réalisateurs »[1507]. Encore faut-il que ce choix émane de la volonté du réalisateur plus que de celle du producteur : autant peut-on en être certain dans le cas du *Dernier Combat** (1982 PV AN. NB), premier film de Luc Besson* ou du *Propre de l'homme** (1960 scope NB & CLR), autoproduit par Claude Lelouch*, autant peut-on en douter dans le cas de projets plus commerciaux : *La Menace** (1960 CS NB), deuxième film réalisé par Gérard Oury**, produit par Henry Deutschmeister ou même *Et Dieu créa la femme**, premier film de Roger Vadim, produit par Raoul J. Lévy, bien qu'il puisse paraître à certains égards plus novateur.

On peut ainsi distinguer 2 groupes de réalisateurs en fonction du nombre de films larges réalisés, à l'intérieur desquels apparaissent 2 sous-groupes qui tiennent en plus compte du pourcentage que ces films représentent dans leur filmographie personnelle :

- **7 réalisateurs d'au moins 10 films larges** ; parmi eux, les plus grands adeptes du format (avec plus de 50 % de leur filmographie) sont, par ordre décroissant : **Bernard Borderie** (17 films et 70,8 %), **Patrice Leconte** (14 ; 77,8 %), **André Hunebelle** (13 ; 52 %) et **Roger Vadim*** (12 ; 52,2 %) ; pour les 3 autres, les films larges ne représentent qu'entre le tiers et la moitié de leur filmographie : **Claude Lelouch*** (14 ; 42,4 %), **Denys de la Patellière** (10 ; 45,5 %) et **Henri Verneuil** (10 ; 34,5 %)
- **11 réalisateurs de 5 à 9 films larges**, dont 5 présentant un pourcentage supérieur à 50 % : **Bertrand Blier** (8 films ; 61,5 %), **Luc Besson*** (7 films larges qui constituent l'intégralité de sa filmographie jusqu'en 2000 : 100 %), **André Techiné** (7 ; 50 %), **Jean-Marie Poiré** (6 ; 50 %) et **Jean Becker**** (5 ; 62,5 %) ; enfin, dernier sous-groupe : **Bertrand Tavernier** (9 ; 45 %), **Christian-Jaque** (9 ; 37,5 %), **Claude Zidi** (8 ; 34,8 %), **Gérard Oury**** (7 ; 41,2 %) et, à égalité, **Alexandre Arcady**** et **Pierre Gaspard-Huit** (5 ; 45,5 %)[1508].

[1506] Les **astérisques** suivant le nom d'un réalisateur (ou le titre d'un long métrage) indiquent que le **premier film** (*) et/ou le **2ème** (**) ont été réalisés au format large.
[1507] Cette dernière proportion est plus faible que le pourcentage global de réalisateurs de 1ers et de 2èmes films au format large qui s'élève, pour l'ensemble de notre filmographie (1954-2000), à 40 % (soit 156 réalisateurs) dont 59,9 % de réalisateurs de 1ers films, 26,3 % de réalisateurs de 2èmes films et 13,3 % qui ont réalisé à la fois leur 1er et 2ème film en scope.
[1508] D'autres classements sont possibles suivant que l'on donne la priorité à l'un des 2 critères (nombre de films ou pourcentage dans la filmographie du réalisateur), mais seul le rang change.

Rang	% des films larges dans la filmo. du réalisateur	Nombre de films larges (5+)	Nom du réalisateur	Nombre total de films (1954-2000)	Période historique	Exemples de films
1	100,0%	7	Besson, Luc*	7	2	*Le Dernier Combat** (1982) *Le Cinquième élément* (1997)
2	77,8%	14	Leconte, Patrice	18	2	*Viens chez moi, j'habite chez une copine* (1980) *Monsieur Hire* (1988) *Ridicule* (1995)
3	**70,8%**	**17**	**Borderie, Bernard**	**24**	**1**	***Le Gorille vous salue bien* (1957) série *Angélique* (1964-7)**
4	**62,5%**	**5**	**Becker, Jean****	**8**	**1+2**	***Tendre Voyou* (1966) *Elisa* (1994)**
5	61,5%	8	Blier, Bertrand	13	2	*La Femme de mon pote* (1983) *Trop belle pour toi* (1988)
6	**52,2%**	**12**	**Vadim, Roger***	**23**	**1**	***Et Dieu créa la femme** (1956) *Barbarella* (1967)**
7	**52,0%**	**13**	**Hunebelle, André**	**25**	**1**	**Casino de Paris (1957) Le Capitan (1960) série Fantômas (1964-6)**
8	50,0%	7	Téchiné, André	14	2	*Barocco* (1976) *Rendez-vous* (1984) *J'embrasse pas* (1991)
9	50,0%	6	Poiré, Jean-Marie	12	2	*Papy fait de la résistance* (1983) *Les Visiteurs* (1992)
10	**45,5%**	**10**	**La Patellière, Denys de**	**22**	**1**	***Un taxi pour Tobrouk* (1960) *Le Voyage du père* (1966)**
11	45,5%	5	Arcady, Alexandre**	11	2	*Le Grand Pardon** (1981) *L'Union sacrée* (1988)
11 ex	**45,5%**	**5**	**Gaspard-Huit, Pierre**	**11**	**1**	***Le Capitaine Fracasse* (1960) *Shéhérazade* (1962)**
13	45,0%	9	Tavernier, Bertrand	20	2	*Autour de minuit* (1985) *Ca commence aujourd'hui* (1998)
14	**42,4%**	**14**	**Lelouch, Claude***	**33**	**1+2**	***Les Uns et les Autres* (1980) *Les Misérables du 20ème siècle* (1994)**
15	**41,2%**	**7**	**Oury, Gérard****	**17**	**1+2**	***Le Corniaud* (1964) *La Vengeance du serpent à plumes* (1984)**
16	**37,5%**	**9**	**Christian-Jaque**	**24**	**1**	***La Tulipe noire* (1963) *Le Repas des fauves* (1964)**
17	34,8%	8	Zidi, Claude	23	2	*L'Animal* (1977) *Astérix & Obélix contre César* (1998)
18	**34,5%**	**10**	**Verneuil, Henri**	**29**	**1**	***Un singe en hiver* (1961) *Le Clan des Siciliens* (1969)**
19	29,2%	7	Boisrond, Michel*	24	1	*Cette sacrée gamine** (1955) *Cherchez l'idole* (1963)
20	27,6%	8	Broca, Philippe de	29	1+2	*Cartouche* (1961) *L'Africain* (1982) *Le Bossu* (1997)
21	27,3%	6	Autant-Lara, Claude	22	1	*La Jument verte* (1959) *Le Comte de Monte-Cristo* (1961)
22	25,0%	8	Girault, Jean**	32	1+2	*Les Moutons de Panurge** (1960) série *Le Gendarme* (1964-70)
23	22,7%	5	André, Raoul	22	1	*L'Homme et l'Enfant* (1956) *Ces Messieurs de la famille* (1967)
23 ex	22,7%	5	Decoin, Henri	22	1	*Le Feu aux poudres* (1956) *Le Masque de fer* (1960)
23 ex	22,7%	5	Truffaut, François*	22	1	*Les 400 coups** (1958) *La Sirène du Mississippi* (1968)
26	19,4%	7	Molinaro, Edouard	36	1+2	*Oscar* (1967) *Hibernatus* (1969) *Beaumarchais l'insolent* (1995)
* : 1er long métrage au format large ; ** : 2ème long métrage au format large						

Tableau 2.7. : Les réalisateurs adeptes du format large (1954-2000). Critères : pourcentage + nombre de films

Outre le nombre de films, variable pour chaque réalisateur, ce palmarès montre une certaine hétérogénéité des réalisateurs adeptes du format large en France, qui mêle des vétérants et des débutants pour les deux générations (par exemple, pour la première, Christian-Jaque VS Henri Verneuil ou, pour la seconde, Bertrand Tavernier VS Luc Besson), des réalisateurs officiant dans des genres différents (André Téchiné ou Bertrand Tavernier pour le drame psychologique, Claude Zidi ou Jean-Marie Poiré pour la comédie populaire, André Hunebelle et le film de cape et d'épée ou le film d'espionnage, Luc Besson et la science-fiction ou le policier d'action). De même, si l'on adopte le point de vue de la tradition française de la critique cinéphilique[1509], on trouve dans cette liste des catégories assez variées oscillant entre les cinéastes dits commerciaux (Borderie, Hunebelle, Verneuil, Poiré, Zidi, Oury, Besson), les cinéastes de la « Qualité française » (que les critiques n'associent pas à l'Art, mais plutôt à de l'artisanat : Christian-Jaque, Gaspard-Huit, La Patellière, Vadim) ou sa version moderne qu'on pourrait dénommer « nouvelle Qualité française » (Leconte, Jean Becker, Arcady) ; d'autre part, on trouve des réalisateurs souvent qualifiés de « bons techniciens » (Verneuil, Gaspard-Huit, Arcady, Besson[1510]), enfin certains faisant preuve d'une vision plus personnelle (Vadim, Leconte, Lelouch[1511], Blier, Tavernier), voire de véritables « auteurs » reconnus par la critique (Téchiné, Blier, Tavernier). Cette variété des réalisateurs démontre bien les différentes appréhensions dont le format large a pu être l'objet, au cours de ses deux périodes florissantes : il s'accorde souvent à un cinéma (plus ou moins) commercial valorisant les qualités de production (en particulier le cadre ou l'action ainsi que les genres de la comédie et du film policier), mais aussi à la prédilection française pour le film psychologique, voire à une démarche plus cinéphilique (références aux genres américains du film d'aventures ou du western) ou esthétique. En outre, si l'on cherche un point commun à ces 18 réalisateurs, on peut sans doute le trouver dans la volonté qu'ils partagent de s'inscrire dans un cinéma populaire, au sens où l'entend le *Dictionnaire du cinéma populaire français* paru récemment, c'est-à-dire une acception large combinant les diverses significations du qualificatif : « ce qui a valeur de divertissement pour les couches non intellectuelles ou culturellement peu favorisées de la population » et « *ce qui plaît au plus grand nombre sans distinction de classes et forme un corps de références*

[1509] Comme dans les dictionnaires de Jean Tulard et René Prédal : Jean Tulard, *Dictionnaire du cinéma. Les Réalisateurs*, Paris, Editions Robert Laffont, 2003, coll. « Bouquins » ; René Prédal (dir.), *900 Cinéastes français d'aujourd'hui*, s.l., Editions du Cerf, 1988, coll. « 7ème Art ».

[1510] Dont Jean-Pierre Bleys loue « *l'excellente utilisation du scope* », même s'il ajoute que le propos de ses films est plutôt indigent *in* René Prédal (dir.), *900 Cinéastes français d'aujourd'hui*, s. l., Editions du Cerf, 1988, coll. « 7ème Art », p. 67.

[1511] Si le caractère personnel des films autoproduits par Lelouch ne fait aucun doute, le statut d'auteur n'a jamais véritablement été reconnu par la critique intellectuelle pour son cinéma jugé souvent facile.

communes »[1512]. 14 de nos 18 réalisateurs se voient attribuer une notice dans ce dictionnaire, soit près de 78 %[1513].

On voit finalement en quoi **le format large peut concilier les exigences contradictoires** d'un média qui doit plaire au public le plus large pour continuer d'exister, mais peut aussi admettre en son sein des projets plus personnels, relevant de démarches plus artistiques. Et loin de faire penser à une industrie de produits stéréotypés ou « formatés » par des process répétés, les films larges rendent compte de la grande variété du cinéma français (du chef d'œuvre au « nanar », du film commercial au film d'auteur), bien souvent issu d'un habile travail artisanal nourri par la passion et la liberté créatrice. Nous entendons ici par « travail artisanal » la fabrication d'un film autour d'une équipe relativement réduite de collaborateurs (généralement amis) et avec des moyens financiers qui sont sans comparaison avec les productions hollywoodiennes.

La caractéristique française de la production des films au format large, qui privilégie deux périodes fastes (1954-1969, puis à partir de 1982, mais surtout depuis 1995), séparées par une dizaine d'années indigentes, justifie que l'on analyse historiquement le recours au format large par les réalisateurs qui sont, dans la plupart des cas en France, responsables du choix du format en collaboration avec le directeur de la photographie. Même si l'argument du spectacle commercial demeure majeur d'une période à l'autre, on peut également noter une évolution historique dans la volonté affichée par les réalisateurs de tourner un film au format large.

[1512] *Cf.* Christian-Marc Bosséno & Yannick Dehée, « Introduction » *in* C.-M. Bosséno & Y. Dehée (dir.), *Dictionnaire du cinéma populaire français des origines à nos jours*, s. l., Nouveau Monde éditions, 2004, pp. 7-10.

[1513] En sont absents, l'auteur André Téchiné, le réalisateur de comédies à succès Jean-Marie Poiré, ainsi que Jean Becker et Alexandre Arcady à la filmographie quantitativement secondaire.

CHAPITRE 2 : LA PREMIERE PERIODE DU PRODUCTION DES LONGS METRAGES DE FICTION AU FORMAT LARGE (1954-1970)

2.1 LA TRANSITION DES ANNEES 1950 : UNE LENTE ADAPTATION

2.1.1 LE CAS DES FILMS AUX FORMATS PANORAMIQUES

Il peut aujourd'hui sembler surprenant de traiter, dans une étude sur les formats larges (rapport d'écran supérieur ou égal à 2:1), des formats dits panoramiques (**rapports compris entre 1,65:1**[1514] **et 1,85:1**) ; on les considère en effet plutôt comme des standards, oubliant qu'à leur apparition, en 1953, ils étaient perçus comme une alternative économique aux procédés anamorphiques et faisaient partie intégrante des « *techniques nouvelles* », au même titre que le Cinerama, le CinemaScope, le relief ou la stéréophonie. Ce sont eux les premiers qui ont poussé les exploitants à augmenter la taille de leurs écrans et à moderniser leurs salles. Les formats panoramiques apparaissent dans le contexte très confus de l'enthousiasme général du public et de la profession pour les procédés de relief et d'écran large pendant l'hiver 1952-1953 aux Etats-Unis et à la **rentrée 1953 en France**.

Aux Etats-Unis, la « *bataille des proportions* » doit renouveler le spectacle cinématographique

C'est, du reste, à l'occasion de la sortie des premiers films en relief des studios américains qu'apparaissent différents formats panoramiques, soit dans la mouvance de la remise en cause des dimensions de l'écran traditionnel par le **Cinerama** (Universal sort triomphalement le 19 mai 1953 au Loew's Theater de New-York *Thunder Bay / Le Port des passions* d'Anthony Mann sur écran géant au rapport 1,85:1, en Technicolor et son stéréophonique), soit comme partie d'un dispositif lié à un procédé stéréoscopique (c'est le cas de la production Universal *It Came from Outer Space / Le Météore de la nuit* de Jack Arnold en relief, noir & blanc et sur écran panoramique incurvé 1,85:1, sorti au Pantages Theater d'Hollywood le 26 mai 1953)[1515] ; de même, **Paravision** est un dispositif des studios Paramount associant système stéréoscopique et écran au rapport 1,65:1.

[1514] Le format panoramique de rapport 1,65:1 qui est communément dénommé, de façon erronée, **1,66:1**, autrement dit la fraction 5/3 par analogie à la fraction classique 4/3 du rapport standard muet 1,33:1.
[1515] *Cf. FF*, n° 468, 26 juin 1953, p. 41.

Dans la ferveur générale pour l'écran large qui s'ensuit, chaque studio propose ses proportions d'écran :

- 1,65:1 (dit 1,66:1) pour Paramount, Republic, RKO
- 1,75:1 pour MGM
- 1,85:1 pour Warner Bros., Universal, Columbia
- 2,55:1 pour 20th Century-Fox (procédé anamorphique **CinemaScope**).

Face à cette « ***bataille des proportions*** »[1516] qui a débuté **aux Etats-Unis en avril 1953** avec la sortie de *Shane / L'Homme des vallées perdues* de George Stevens (Paramount Technicolor), puis en Europe avec l'inauguration de la salle MGM de l'Empire de Londres projetant en 1,75:1 *Young Bess / La Reine vierge* de George Sidney (1953 Technicolor)[1517], les conceptions varient mais prêchent toutes pour l'urgence d'une standardisation des formats, afin d'éviter une surenchère d'investissements infructueux. Ainsi, la **MGM** standardise seule le format 1,75:1 arguant qu'il permet une exploitation parallèle des films en relief et des films « plats », mais rassure ses clients, distributeurs et exploitants, en affirmant qu'elle adopte une politique de « *souplesse* » visant à rendre ses produits accessibles à tous par l'établissement systématique de copies 35 mm standard (1,37:1) parallèlement à l'utilisation de tout procédé de « techniques nouvelles » : qu'il s'agisse des formats 1,75:1 et CinemaScope 2,55:1 (*Knights of the Round Table / Les Chevaliers de la Table ronde* 1953 Eastmancolor de Richard Thorpe) ou du procédé 3-D (*Kiss Me Kate / Embrasse-moi chérie* 1953 Anscocolor de George Sidney). Cette attitude apparemment contradictoire d'audace technique et de prudence commerciale (et financière)[1518] est l'indice d'une politique visant à relancer le marché du film (sous couvert de recherche de la qualité du spectacle cinématographique) par l'adoption de nouveaux standards et, à long terme, le renouvellement total du parc d'écrans et de salles : Arthur Loew affirme qu'il faut « *veiller à ce que le nouvel écran panoramique soit installé dans les salles du monde entier. Cet écran est la clé de voûte sur laquelle repose tout le reste. Il s'adaptera au cinéma d'aujourd'hui, de demain et de l'avenir...* »[1519].

Face à cette anarchie des formats larges, la Society of Motion Picture and Television Engineers (**SMPTE**) préconise, en juin 1953[1520], la **standardisation** des formats par l'adoption du rapport intermédiaire **2:1** mais elle ne sera pas suivie[1521].

[1516] *FF*, n° 468, 26 juin 1953, p. 42 : en anglais « *battle of aspect ratios* ».
[1517] *FF*, n° 470, 10 juil. 1953, p. 6.
[1518] On se souvient que le premier film américain en relief est l'aboutissement de l'initiative individuelle d'Arch Oboler, bientôt imitée par les grands studios : « *it took independent outsiders to wake the studios up* » *in* John Belton, *op. cit.*, 1992, p. 115.
[1519] *FF*, n° 464, 29 mai 1953, pp. 23-24.
[1520] *FF*, n° 468, 26 juin 1953, p. 43.
[1521] On a vu, dans la 1ère partie, qu'en France, son homologue, la **CST**, défendra plutôt le rapport **1,85:1** à partir de mars 1954 qu'elle voudra vainement normaliser et faire adopter sous la dénomination de **Normavision**.

Finalement, l'adoption progressive mais désordonnée des différents formats panoramiques se fait au gré des succès commerciaux des films (généralement représentatifs d'une technique nouvelle) et au rythme des modifications des salles par les exploitants. L'argument publicitaire de la nouveauté technique semble, du moins au début, être le moteur principal des résultats exceptionnels de la fréquentation : ainsi, les studios et les exploitants n'hésitent pas à sortir sur « écran large ou panoramique » les films récemment terminés mais tournés dans des conditions traditionnelles (il en est ainsi de *Julius Caesar / Jules César* de Joseph Mankiewicz tourné en 1,37:1 noir & blanc que MGM sort en exclusivité, sur écran large 1,75:1 et son stéréophonique au Booth Theater de New-York le 3 juin 1953)[1522], ou bien à ressortir d'anciens succès sous le label erroné d'« écran large » : *Quo Vadis* de Mervyn LeRoy (MGM 1951 Technicolor), *Gone with the Wind / Autant en emporte le vent* de Victor Fleming (MGM/Selznick 1939 Technicolor)[1523].

En France : une production nationale discrète et une lente généralisation

La politique de prestige de l'écran large caractérise surtout la projection et la promotion des films américains qui s'adaptent très vite aux différents formats ; il en est ainsi du film *Sangaree*, produit par Paramount et réalisé par Edward Ludwig, en relief et format panoramique 1,65:1 apparemment prévu dès le tournage, projeté à Paris sur écran concave 13 x 8 m (de rapport 1,62:1) incliné avec un angle de 8° sur la scène du Théâtre Paramount[1524]. *Le Film français* de novembre 1953 répertorie pour les exploitants français « *44 productions CinemaScope ou écran large réalisées au 1er octobre* » : toutes sont américaines et une seule est déjà sortie aux USA (il s'agit de *The Robe / La Tunique*, 1er film américain exploité en CinemaScope) ; de même pour le relief, 46 productions sont annoncées dont 3 européennes : 1 film britannique : *The Diamond / Enquête spéciale* (**StereoTechniques** Technicolor 1954) de Montgomery Tully[1525] dont le tournage a débuté en septembre 1953 ; 2 films italiens : *Il più comico spettacolo del mondo* (**Podelvision**, Ferraniacolor) de Mario Mattoli commencé en avril 1953 et *Cavalleria Rusticana / Duel en Sicile* (**Podelvision** Ferraniacolor et « écran large » puis « écran panoramique »[1526]) de Carmine Gallone commencé en septembre. Pour l'heure, les exploitants en sont réduits à projeter, soit les séries B américaines en relief et/ou écran panoramique, soit les **films majoritairement tournés au format standard 1,37:1 en les amputant** (**pratique du *cropping***) ; cette dernière solution est généralement utilisée par les exploitants « *pour les films à grande mise en scène et en couleurs* »[1527].

[1522] *FF*, n° 465, 5 juin 1953, p. 8.
[1523] Sa ressortie en France aura lieu le 15 sept. 1954.
[1524] Le film sort simultanément dans les autres salles parisiennes : les Folies, le Palais-Rochechouart, le Select *in FF*, n° 480, 25 sept. 1953, p. 5.
[1525] Projet tout d'abord annoncé sous le titre *Million Dollar Diamond* et devant être réalisé par Jack Arnold.
[1526] Publicité *in FF*, n° 597-598, automne 1955, p. 36.
[1527] Propos rapportés de Michel Deschamps, exploitant du Berri (Poitiers) et du Français (Angoulême) (écrans 1,65:1) concernant les projections de *Les Trois Mousquetaires* (G. Sidney MGM 1948 ou A. Hunebelle 1953 ?)

L'année 1954 voit la projection des premiers films panoramiques américains : ainsi peut-on penser qu'à la pratique du *cropping* qui ampute une partie de l'image tournée en 1,37:1 mais projetée avec des caches aux rapports panoramiques, vont progressivement succéder les projections de films tournés aux formats panoramiques selon la **technique du *matting*** (**qui emploie des caches dans la caméra**), c'est-à-dire prévus dès le tournage pour une projection panoramique[1528]. En février 1954, une publicité MGM présente « *4 films d'envergure panoramique !* » : *The Story of Three Loves / L'Histoire de trois amours* (1953 Technicolor) de Gottfried Reinhardt & Vincente Minnelli ; *Ride Vaquero / Vaquero* (1953 Anscocolor) de John Farrow ; *Million Dollar Mermaid / La Première Sirène* (1952 Technicolor) de Mervyn Le Roy ; *Young Bess / La Reine Vierge* (1953 Technicolor) de George Sidney. De même les Films Lux, au moment du Festival de Cannes 1954, choisissent de présenter, dans un encart publicitaire du *Film français*, 5 films italiens « *pour écran panoramique* » : *Ulisse / Ulysse* (1954 Technicolor) de Mario Camerini sorti à Paris le 23 décembre 1954[1529] ; *Teodora, imperatrice di Bisanzio / Théodora, impératrice de Byzance* (France/Italie 1954 Pathécolor) de Riccardo Freda ; *Senso* (1954 Technicolor) de Luchino Visconti ; *Attila, flagello di Dio / Attila, Fléau de Dieu* (1954 Technicolor) de Pietro Francisci et *Carosello napoletano / Le Carrousel fantastique* (1954 Pathécolor) d'Ettore Giannini. Cette abondance de productions affublées de la mention « *écran panoramique* » pour des raisons commerciales évidentes jette la confusion sur la nature véritable du format. Il s'agit en effet moins de films prévus et effectivement tournés pour les nouveaux formats qu'une recommandation faite à l'exploitant de présenter ces films de façon plus prestigieuse. Il en est ainsi, par exemple, du film français de Jean Renoir *French Cancan* (coproduction Franco London Film & Jolly Film Technicolor) vraisemblablement tourné en 1,37:1 du 4 octobre au 20 décembre 1954 et annoncé par le producteur, pour sa sortie à Paris le 27 avril 1955, sur « *écran panoramique* »[1530].

Lucrèce Borgia (Christian-Jaque 1952) et *Quo Vadis* (MGM 1951) tous tournés au format 1,37:1 (*FF*, n° 496, 8 jan. 1954, p. 4).

[1528] Seule une vérification des copies négatives de tous les films contemporains pourrait permettre de réaliser des statistiques et une datation plus sûre de cette transformation des conditions de tournage et de projection des films. Il est difficile de prêter foi aux renseignements publiés par les revues corporatives ou par le discours promotionnel des sociétés de production qui masquent, souvent intentionnellement, les données techniques.

[1529] Cette production italienne (Carlo Ponti, De Laurentiis & Lux 1953 Technicolor) avait en outre été d'abord annoncée pour être tournée en relief par G.-W. Pabst qui en a réalisé les essais. *Cf. FF*, n° 454, 27 mars 1953, p. 4 & *FF*, n° 464, 29 mai 1953, p. 10.

[1530] *FF*, n° 530, 27 août 1954, en couverture & *FF*, n° 556-557, hiver 1955.
Une source récente (George A. Flaxman, « 1953/1954 – Releases in France », 2002, http://instereo.topcities.com/1953_France.html indique que d'autres films français auraient été annoncés pour une présentation sur écran panoramique : le ***Napoléon*** de Sacha Guitry (coproduction F/I, CLM/Rizzoli F., TC, annoncé en jan. 1954, tourné du 14 juin au 30 oct. 1954, sorti à Paris le 25 mars 1955) ; ***Raspoutine*** de Georges Combret (Radius P., EC, annoncé jan. 1954, tournage 12 nov. 1953-20 jan. 1954, sortie 27 août 1954) ; ***Ma petite folie*** de Maurice Labro (Ciné Sélection, Miramar, NB, annoncé fév. 1954, tournage 12 oct.-20 nov. 1953, sortie 28 mai 1954) ; ***Les Orgueilleux*** d'Yves Allégret (F/MEX, CICC, Reforma F., Chrysaor F., P. Iéna, NB, annoncé fév. 1954, tournage 20 avr.-13 juil. 1953, sortie 25 nov. 1953) ; ***Les Révoltés de Lomanach*** de Richard Pottier (F/I, Cinéphonic, Gaumont/Orso F., EC, annoncé fév. 1954, tournage 18 août-7 nov. 1953, sortie 7 avr. 1954) qui serait la première production française (François Chavane & Alain Poiré) à être **tournée en 2 formats** (1,37:1 et pano, cette dernière version avec **son stéréophonique**), mais nous n'en avons pas trouvé d'autres mentions ailleurs ; ***Leguignon guérisseur*** de Maurice Labro (Jason F., NB, annoncé mars 1954, tournage 8 mars-15 avr. 1954, sortie 15 sept. 1954) ; ***Le Rouge et le Noir*** de Claude Autant-Lara (F/I, Franco London

A la différence des USA, la production française tarde à entreprendre des films aux nouveaux formats, si ce n'est dans le format anamorphique 2,55:1. Alors que les premiers projets apparaissent pour ce format dès février 1954, c'est-à-dire deux mois après la sortie de *La Tunique* en **CinemaScope** au Rex (4 décembre 1953) et un mois après la démonstration, au Gaumont-Palace, du procédé anamorphique français **Cinépanoramic** (15 janvier 1954), il faut attendre un an (**début 1955**) pour voir entrepris les **premiers projets de films français panoramiques** ; encore qu'il faille, ici aussi, faire la part entre la réalité du format au tournage (difficilement vérifiable dans les sources écrites) et sa transformation par la publicité des maisons de production ou des distributeurs, si sensibles à la mode du grand écran et à ses résonances sur le public. Ainsi distinguera-t-on, pour la période 1953-1956, les films annoncés au format panoramique par les producteurs eux-mêmes, dans les colonnes du *Film français*, de ceux dont la mention du format est réservée au matériel promotionnel (affiches, encarts publicitaires) et dont le rapport de projection est vraisemblablement laissé à l'appréciation de l'exploitant.

Premiers films français prévus ou vraisemblablement tournés au format panoramique[1531]

- ***Camerone*** (écran panoramique CLR) de Léo Joannon (Franco London Films) tournage prévu pour mai 1955, annoncé dans le n° 555 du *Film français* du 11 février 1955 (p. 6) : projet inabouti
- ***L'Amour est mon métier*** (écran panoramique NB) d'Henri Calef (Gamma Films) tournage pour l'automne 1955[1532] : projet inabouti, également annoncé au format anamorphique **Cinépanoramic**
- ***Gueule d'ange*** (écran panoramique NB) de Marcel Blistène (Lutétia / SLPF / Sonodis) D.P. Jean Isnard, tourné du 23 février au 25 avril 1955, sorti à Paris le 2 septembre 1955[1533]
- ***Si Paris nous était conté*** (écran panoramique pompeusement baptisé « **Europascope** » Technicolor) de Sacha Guitry (CLM / Gaumont / Franco London Films), D.P. Philippe Agostini, tourné du 18 août au 10 novembre 1955, sorti à Paris le 27 janvier 1956[1534]

F./Documento F., EC, annoncé août 1954, tournage 29 mars-5 juin 1954, sortie 29 oct. 1954) ; ***Obsession*** de Jean Delannoy (F/I, F. Gibé, Franco London Film/Continental P., CEI, EC, annoncé août 1954, tournage 20 avr.-1er juil. 1954, sortie 28 oct. 1954) ; ***Chiens perdus sans collier*** (F/I, Franco London F., F. Gibé/Continental P., NB, avec Yves Montand (*sic*), annoncé août 1954, tournage 28 mars-13 mai 1955, sortie 21 oct. 1955) ; ***Les Mille et Une Nuits*** (projet inabouti avec Yves Montand, annoncé août 1954) ; ***Le Vicomte de Bragelonne*** de Fernando Cerchio (F/I, CFPC/Orso F., Iris F., EC, annoncé sept. 1954, tournage 10 juin-18 août 1954, sortie 9 déc. 1954 pour projection panoramique et **son stéréophonique**).

[1531] Rappelons que pour George A. Flaxman (*art. cit.*, 2002), la première (co-)production française à être tournée en 2 formats (1,37:1 et panoramique + son stéréophonique) serait ***Les Révoltés de Lomanach*** de Richard Pottier (F/I, Cinéphonic, Gaumont/Orso F., EC, annoncé fév. 1954, tournage 18 août-7 nov. 1953, sortie 7 avr. 1954).

[1532] FF, n° 585, 2 sept. 1955, p. 12.

[1533] *FF*, n° 558, 25 fév. 1955.

- ***Marie-Antoinette, Reine de France*** (écran panoramique Technicolor) de Jean Delannoy (France/Italie, Franco London Films / Rizzoli Film) D.P. Pierre Montazel, tourné du 16 septembre au 10 décembre 1955, sorti à Paris le 27 avril 1956[1535]
- *Mille Millions* puis *Mille et Un millions* (écran panoramique NB), 1er titre de ***Toute la ville accuse*** de Claude Boissol (Radius Films) D.P. Léonce-Henri Burel, tourné du 7 novembre au 24 décembre 1955, sorti à Paris le 23 mai 1956[1536]
- *L'Oeillet rouge* (écran panoramique **Europascope** Eastmancolor), 1er titre de ***Elena et les hommes*** (**Europascope** Technicolor) de Jean Renoir (France/Italie, Franco London Films / Films Gibé / Electra Compagnia Cinematografica) D.P. Claude Renoir, tourné du 1er décembre 1955 au 17 mars 1956, sorti à Paris le 12 septembre 1956[1537] mais, à partir du n° 601 du *Film français* (16 décembre 1955), la mention **Europascope** disparaît
- ***Bonsoir Paris, bonjour l'amour*** (« *écran large* » puis « *écran panoramique* » sur la publicité[1538] Eastmancolor) de Ralph Baum (France/Allemagne, Boréal Films / Sonofilm / Melody Film) D.P. Michel Kelber, tourné du 1er août au 24 septembre 1956, sorti à Paris le 20 février 1957[1539]
- ***Nuit blanche et rouge à lèvres*** (écran panoramique NB), 1er titre de ***Quelle sacrée soirée*** de Robert Vernay (Socipex / Sonofilm) D.P. Roger Fellous, tourné du 12 novembre au 10 décembre 1956, sorti à Paris le 4 septembre 1957[1540].

Premiers films français annoncés au format panoramique par la publicité

- ***French Cancan*** (écran panoramique Technicolor) de Jean Renoir (Franco London Films / Jolly Films) D.P. Michel Kelber, tourné du 4 octobre au 20 décembre 1954, sorti à Paris le 27 avril 1955
- ***L'Affaire des poisons*** (écran panoramique **Europascope** Eastmancolor) d'Henri Decoin (France/Italie, Franco London Films / Excelsa Film) D.P. Pierre Montazel, tourné du 28 juillet au 20 septembre 1955, sorti à Paris le 4 novembre 1955[1541]

[1534] *FF*, n° 584, 26 août 1955, 1ère de couverture & *FF*, n° 590, 7 oct. 1955, p. 18.
[1535] *FF*, n° 579, 15 juil. 1955, 1ère de couverture & *FF*, n° 590, 7 oct. 1955, p.16.
[1536] *FF*, n° 591, 14 oct. 1955, p. 10 & *FF* n° 599, 2 déc. 1955, p. 8.
[1537] *FF*, n° 584, 26 août 1955, 1ère de couverture ; *FF*, n° 585, 2 sept. 1955, 1ère de couv. & *FF*, n° 599, 2 décembre 1955, p. 8.
[1538] Publicité Sonofilm *in FF*, n° 645, 19 oct. 1956, 1ère de couverture.
[1539] *FF*, nos 636-637, 24 août 1956, p. 22.
[1540] *FF*, n° 647, 2 nov. 1956, p. 18 & publicité Sonofilm *FF*, n° 645-19 oct. 1956, 1ère de couverture.
[1541] *FF*, nos 582-583, 19 août 1955 & *FF*, n° 585, 2 sept. 1955, 1ère de couverture.

- ***Les Quatre veuves*** (« *écran large panoramic* » NB), 1er titre de ***Les Insoumises*** de René Gaveau (UEC / Général Productions / SNC) D.P. Pierre Dolley, tourné du 17 octobre au 15 novembre 1955, sorti à Paris le 22 août 1956[1542]
- ***Zaza*** (« *écran large panoramic* » NB) de René Gaveau (UEC / Général Productions / SNC) D.P. Pierre Dolley, tourné du 18 novembre au 17 décembre 1955, sorti à Paris le 3 octobre 1956[1543]
- ***Les Aventures d'Arsène Lupin*** (écran panoramique Technicolor) de Jacques Becker (France/Italie, Cinéphonic / Gaumont / Lambor Films / Film Costellazione) D.P. Edmond Séchan, tourné du 3 juillet au 1er septembre 1956, sorti à Paris le 22 mars 1957[1544]
- ***Miss Catastrophe*** (écran panoramique NB) de Dimitri Kirsanoff (Vascos Films / Socipex / Sonofilm) D.P. Roger Fellous, tourné du 6 août au 5 septembre 1956, sorti à Paris le 24 avril 1957[1545].

Finalement, le flottement généralement constaté dans l'utilisation des dénominations d'« *écran large*, *écran panoramique*, *techniques nouvelles* » diversement employées par les professionnels rend assez confus l'état des lieux du début des formats panoramiques en France. La difficulté que l'on rencontre à connaître précisément la nature du format de tournage pour les films français peut légitimement témoigner, non seulement de la rareté des productions réellement entreprises en format panoramique avant la fin des années 1950, mais aussi de ce que les Français réservent l'appellation « *format ou écran large* » aux films plutôt tournés dans un procédé anamorphique au rapport 2,55:1 puis 2,35:1. Il est d'ailleurs significatif que la rubrique du *Film français* préalablement intitulée « *Relief et Ecran large* » soit vite rebaptisée (dès mars 1954) « *Standard large international 2,55x1* »[1546] ; de même, cet hebdomadaire présente un état des lieux des salles pour le relief et l'écran panoramique en novembre 1953 puis, à partir de février 1954 (nos 500-501), se concentre uniquement sur la transformation des salles au format anamorphique : les films en relief ont vécu et la projection au format panoramique n'exige ni les transformations ni les frais de l'installation du CinemaScope ou, plutôt, ce dernier requiert l'installation d'un nouvel écran qui doit être apte à projeter peu ou prou tous les formats de l'offre française, du 1,37:1 au 2,55:1.

Dans le contexte de la modernisation de l'industrie cinématographique au cours des années 1950, la mention du format panoramique ou large (anamorphique) a valeur de distinction des

---

[1542] *FF*, n° 599, 2 déc. 1955, p. 23.
[1543] *Id.*
[1544] *FF*, n° 643, 5 oct. 1956, p. 17.
[1545] *FF*, n° 645, 19 oct. 1956, 1ère de couverture. On peut citer également **3 coproductions à minorité française** : ***La vallée du paradis*** plus connu sous le titre ***L'Odyssée du capitaine Stève*** de Marcel Pagliero (1955 écran panoramique Eastmancolor) *FF*, n° 580, 22 juil. 1955, p. 7 ; ***La Fortuna di essere donna / La Chance d'être femme*** (1956) d'Alessandro Blasetti (écran panoramique NB) *FF*, n° 588, 23 sept. 1955, p. 15 ; ***L'Amante di Paride / L'Amante de Pâris*** (1954) de Marc Allégret (« *wide screen* » Technicolor) *FF/Cinémonde. Bulletin d'informations du Festival de Cannes 1955*, n° 4, 28 avr. 1955, publicité.
[1546] On remarquera également que 2 films de notre corpus *supra* envisagent le procédé anamorphique.

nouveaux produits issus des « *techniques nouvelles* » par rapport aux films traditionnels tournés au format standard. Un producteur surtout semble à la pointe du nouveau marché, la **Franco London Film** d'Henry Deutschmeister (et qui viendra plus tard à la production en scope[1547]), avec 6 films, loin devant les « prudentes » sociétés Sonofilm (3 films), puis Gaumont, SNC et Socipex (2 films). On peut par ailleurs noter la présence de projets nationaux beaucoup plus modestes, sans prétention et généralement en noir & blanc.

Ainsi, face à la multiplicité des procédés, la prudence l'emporte, mais les quelques projets avoués de productions au format panoramique témoignent néanmoins des préoccupations constantes des professionnels de l'époque de modifier les conditions de présentation des films pour les rendre plus attractifs selon divers moyens :

A l'image des films américains de prestige depuis la sortie de *La Tunique*, les producteurs cherchent à associer un sujet « noble » (généralement historique) à l'utilisation du format large (anamorphique). La « version du pauvre » de ce premier concept consiste à associer un sujet spectaculaire (reconstitution historique, adaptation littéraire de renom ou numéros musicaux) à l'utilisation de la couleur et à l'emploi du format panoramique (du moins à la projection, car l'emploi de caches panoramiques au tournage reste douteux) : ce sont les cas de *Camerone*[1548] ; *Si Paris nous était conté* ; *L'Affaire des poisons* ; *Marie-Antoinette* ; *Elena et les hommes* ; *Les Aventures d'Arsène Lupin* ; *French Cancan* ; *Bonsoir Paris, bonjour l'amour* ; *Zaza* (ce dernier est tourné en noir & blanc mais conte les déboires amoureux d'une jeune actrice de music-hall à Paris, vers 1900).

Pour certaines productions à petit budget, en noir & blanc, surtout des sujets contemporains, intrigues policières, comédies (*Quelle sacrée soirée* ; *Miss catastrophe* ; *Toute la ville accuse*) ou drames sentimentaux (*Gueule d'ange* ; *Les Insoumises*), l'utilisation du format panoramique constitue un argument commercial répondant à la mode de l'époque pour le format large et peut-être aussi à la volonté de traiter les sujets « modernes » à l'américaine

Secondairement, car sa carrière tourne court en France (encore plus qu'aux USA), l'utilisation du relief stéréoscopique pour un sujet musical est anecdotique dans la production française : premier et **seul film français en relief *Soirs de Paris*** (en **Ciné-Stéréo-Télévision**, mais au format standard 1,37:1 NB) de Jean Laviron, avec Henri Génès, Jeannette Batti (Arca Films, D.P. André Germain, tourné du 26 septembre au 20 octobre 1953) sort à Paris le 19 mai 1954[1549].

[1547] Seulement à partir de 1960 avec *La Menace* (CS NB, D.P. André Villard) de Gérard Oury, *Le Goût de la violence* (DS NB, D.P. Jacques Robin) de Robert Hossein et *Un Taxi pour Tobrouk* (DS NB, D.P. Marcel Grignon) réalisé par Denys de la Patellière.

[1548] Projet inabouti de Léo Joannon sur un épisode de la guerre du Mexique (avril 1863) narrant la résistance héroïque, 9 heures durant dans la ville de Camerone, de 64 soldats de la Légion étrangère face à 2000 mexicains.

[1549] L'affiche publicitaire (*FF*, n°s 500-501, hiver 54, p. 66) indique : « *Procédé* ***CINE-STEREO-TELEVISION*** *Marcel Becker-René Hougrand* » mais précise en encadré : « *Ce film peut être projeté dans toutes les salles sans aucune modification technique !* ».

On le voit, malgré une volonté commerciale de renouveler le spectacle cinématographique en cette période de reconstruction, la production cinématographique française, encore attentiste, ne multiplie pas vraiment les projets de films au format panoramique et préfère opter pour le rapport plus allongé des procédés anamorphiques, comme on va le voir *infra*. Sans doute, le rapport 2,55:1/2,35:1 représente-t-il une alternative plus visible au standard 1,37:1 que les formats panoramiques.

L'adoption des tournages au rapport panoramique, plus imposés par l'exploitation ou la production commerciales que par nécessité artistique, ne semble se généraliser que tardivement, à la fin de la décennie, **vers 1958-1959**, parallèlement à l'émergence d'une nouvelle génération de réalisateurs (et de producteurs) appartenant, de près ou de loin, à ce que l'on nommera « La Nouvelle Vague ». Mais il ne faudrait pas voir une concomittance entre ces deux faits qui nous paraissent assez éloignés. En effet, les premiers films des réalisateurs dans la mouvance de la **Nouvelle Vague** sont souvent tournés avec des moyens réduits, au format 1,37:1 et en noir & blanc[1550] : *A Bout de souffle* de Jean-Luc Godard (1959), *Le Beau Serge* (1958) et *Les Cousins* (1959) de Claude Chabrol ou encore *Hiroshima mon amour* (1959) d'Alain Resnais. Mieux, la théorie esthétique de Jean-Luc Godard associe explicitement format large (« scope ») et couleur, d'un côté, format standard carré et noir & blanc de l'autre, selon le témoignage de son directeur de la photographie Raoul Coutard[1551]. On ne peut donc pas assimiler la généralisation des formats panoramiques à une influence de la Nouvelle Vague.

Si la France ne vient que progressivement aux formats panoramiques, qui vont lentement devenir de fait de **nouveaux standards**, mais justement pas avant les années 1958-1959, c'est sans doute à la fois en raison d'un renouvellement assez lent du parc d'écrans et à cause de résistances plus techniques qu'esthétiques : les professionnels (en particulier les réalisateurs et leurs chefs-opérateurs ainsi que la CST) s'insurgent contre le non-respect de l'image originale (tournée au rapport 1,37:1) et amputée par la projection au rapport panoramique privilégiée par les exploitants pour faire « moderne » (*cropping*) : il paraîtra alors plus judicieux de prévoir une « réserve » pour le cadrage de l'image projetée dès le tournage (*matting*), plutôt que de se fier au projectionniste pour respecter le format. En outre, ces mêmes professionnels alimentent une polémique liée au manque de définition des images projetées au format panoramique qui constitue pour eux une aberration technique : il est en effet illogique de vouloir projeter sur une surface d'écran augmentée, en la grossissant au moyen d'un objectif de projection de plus courte focale, une surface négative réduite par l'emploi de caches dans la caméra[1552]. Un compromis semble être alors progressivement atteint entre les techniciens, les artistes

---

[1550] A l'exception notable des premiers longs métrages de François Truffaut (*Les 400 Coups*, 1958, DS NB, D. P. Henri Decaë) et de Jacques Demy (*Lola*, 1960, FS NB, D. P. Raoul Coutard) du reste tournés, non au format panoramique, mais au format large anamorphique.

[1551] *Cf.* entretien avec Raoul Coutard *in Cinématographe*, n° 69, juil. 1981, p. 21 & entretien par l'auteur, Nanterre, 9 avr. 2002.

[1552] C'est pourquoi la CST avait conçu (dès 1954) un projet de norme de format panoramique plutôt au rapport **1,85:1** utilisant toute la surface du négatif par le moyen d'une légère anamorphose de coefficient 1,5. *Cf.* partie 1, les projets **Normavision**.

et les marchands avec **l'emploi généralisé en France du format panoramique le moins allongé**, le plus proche de l'ancien standard : le **1,65:1**.

2.1.2 PREMIERS BALBUTIEMENTS FRANÇAIS AU FORMAT ANAMORPHIQUE

A l'époque des transformations de l'industrie cinématographique initiée aux Etats-Unis fin 1952 et en 1953 avec le succès des projections du Cinerama et la vogue des films en relief (souvent au format panoramique amputé[1553]), la France reste régulièrement informée de la situation américaine grâce aux réactions des dirigeants des *Majors* américaines ou des professionnels français revenant des Etats-Unis, comme le producteur Ray Ventura (Hoche Productions)[1554] ou le réalisateur Robert Florey[1555] qui, décrivant l'effervescence récente qui règne à Hollywood (suite à la léthargie installée depuis plusieurs années[1556]), insistent sur le tournant qui s'opère dans la production cinématographique : davantage de films de grande envergure employant les techniques nouvelles, moins de films de série « B », assimilés aux nouveaux produits diffusés par la télévision[1557]. Pour les deux Français, parmi toutes les techniques nouvelles, seuls les formats panoramiques et le **CinemaScope** (procédé anamorphique) semblent les plus viables techniquement et économiquement[1558]. Ray Ventura révèle en outre : « *J'aurais aimé, avec* **Premier Amour** [d'après le récit de Tourguéniev (1860), projet que devait réaliser Jean Renoir après *Le Carrosse d'or* (1952 1,37:1 Technicolor)], *introduire le relief en France. Mais il est encore beaucoup trop tôt. Cela pose de*

[1553] Première de *It Came from Outer Space / Le Météore de la nuit* de Jack Arnold aux studios d'Universal à Hollywood en relief avec lunettes et projeté en 1,85:1 *in FF*, n° 466, 12 juin 1953, p. 5.
[1554] « De retour des Etats-Unis Ray Ventura nous déclare : "Le public ne s'intéressera plus qu'au grand spectacle en relief" », *FF*, n° 462, 15 mai 1953, p. 6.
[1555] Robert Florey, « Fin des films "B" à Hollywood », *FF*, n° 465, 5 juin 1953, p. 7.
[1556] Ce phénomène est rapporté par la presse française contemporaine, par exemple : Raymond Cartier, « Hollywood lutte pour survivre », *Paris Match* [sous-titré : « Le Cinéma va-t-il disparaître ? »], n° 226, 18-25 juil. 1953, pp. 20-33, 46.
[1557] Ray Ventura : « *Ce fut d'abord le développement en flèche de la Télévision qui eut comme conséquence directe l'arrêt total de production de "films B" ; les Américains recevant à domicile ce genre de spectacle ne se dérangeraient plus pour l'avoir au cinéma. On décida donc de ne plus faire que des "films A".* », *in art. cit.*, *FF*, n° 462, p. 6.
[1558] Robert Florey : « *Cinemascope et les procédés panoramiques n'utilisant qu'un appareil et un écran unique sont certainement les systèmes les plus pratiques.* », *id.* ; Ray Ventura : « *il est certain que le "Cinemascope" est, de loin, le moins cher.* », *id.*

tels problèmes techniques et financiers que, en plein accord avec Renoir, nous avons décidé d'attendre. »[1559]

Les techniques nouvelles sont aussi perçues différemment suivant les observateurs et les différents acteurs de la profession qui se contredisent souvent sur leur portée à plus ou moins long terme : s'agit-il d'une Révolution (à la fois technique, économique et artistique), à l'image de l'arrivée du parlant[1560], ou bien d'une simple évolution ? C'est en tout cas une transformation, un mouvement qui veut relancer la production et l'exploitation cinématographiques : on ne peut donc pas la négliger, de la même façon qu'on ne peut pas non plus négliger les autres ingrédients qui ont fait et font encore le succès des films (commerciaux) : le scénario, le talent, les stars[1561]. Les producteurs américains, mis en concurrence avec le projet de la 20th Century-Fox de rénovation du spectacle cinématographique par son « package » du CinemaScope, vont d'abord jouer la carte de la prudence dans la course aux techniques nouvelles en n'en négligeant aucune[1562] : c'est que leurs investissements le leur permettent. En revanche, économiquement, le cinéma français doit adopter une attitude plus attentiste, avant de suivre la « *voie nouvelle* » du cinéma de l'époque. D'autant que l'analyse des résultats des recettes américaines ne permet pas toujours aux films tournés avec les techniques nouvelles de s'assurer la première place au box-office : « *la qualité* [des films traditionnels] *paye toujours* »[1563]. Ainsi, dans les listes des films larges en préparation publiées par le *Film français*, les projets européens (et nationaux) tardent-ils à apparaître, alors que déferle l'offre américaine. On peut néanmoins noter l'annonce furtive d'un premier projet (avorté) de film français (sans titre) en **relief** par le **procédé Cuvier**, devant être produit par Discifilm[1564]. Puis *Le Film français* annonce pour la date du 1er janvier 1954 :

- 27 productions au « *Standard large international 2,55x1* » terminées ou en cours de tournage (26 américaines + 1 italienne : ***William Tell / Guglielmo Tell / (L'Histoire de) Guillaume Tell*** en CinemaScope Eastmancolor de Jack Cardiff, coproduction [italo-américaine] Fauno Film ou Junior Film/Errol Flynn)[1565]

[1559] *Art. cit.*, *FF*, n° 462, p. 6. Renoir abandonnera effectivement le projet pour se consacrer, on l'a vu, à un film en Technicolor, d'abord prévu au rapport panoramique (**Europascope**) qui sera finalement écarté : *Eléna et les hommes* (1956). Le réalisateur ne tournera jamais en scope.

[1560] « *Il n'en est pas moins vrai que le cinéma est à un tournant de son existence aussi important, sinon plus, que la naissance du parlant.* » *in* « De son passage à Paris Samuel Goldwyn affirme : "Le Cinéma est sur une voie nouvelle" », *FF*, n° 462, 15 mai 1953, p. 7.

[1561] Le même Goldwyn affirme : « *Large, en relief, ou autre, le cinéma de demain devra, comme par le passé, compter avant tout sur la valeur des sujets adaptés. Comme hier, comme aujourd'hui, l'histoire sera reine. C'est le scénario qui "fait" les grandes vedettes, les grands réalisateurs, les grands films.* », *id.*

[1562] C'est le cas de la MGM *cf.* « Voici le message attendu ! Une importante déclaration de M. Arthur Loew, président de la Loew's International inc. sur la nouvelle politique MGM », *FF*, n° 464, 29 mai 1953, p. 23.

[1563] Titre d'un article paru dans *FF*, n° 483, 16 oct. 1953, p. 3 : « *Il est en effet significatif de constater qu'au moment où le cinéma américain lance l'artillerie lourde des techniques nouvelles –relief, écran large, Cinémascope- pour lutter contre la désaffection du public et la concurrence intensive de la télévision, un film "plat", en blanc et noir, projeté sur un écran normal de proportions 3 x 4, est en passe de réaliser aux Etats-Unis les plus fortes recettes de l'année.* » : il s'agit de *From Here to Eternity / Tant qu'il y aura des hommes* (1953) de Fred Zinnemann.

[1564] *FF*, n° 468, 26 juin 1953, p. 47.

[1565] *Cf.* aussi encadré publicitaire *in FF*, n° 494, 25 déc. 1953, p. 7.

- 68 films larges en projet : 49 américaines + 19 européennes (28 %), dont 1 projet italien (***Giovanna d'Arco al rogo / Jeanne au bûcher*** de Roberto Rossellini qui ne sera finalement pas tourné en CinemaScope[1566]) et 1 projet français dont nous allons parler : ***La Mer et le Ciel*** d'Henri-Georges Clouzot.

Aucun de ces 3 premiers projets européens en CinemaScope ne sera réalisé (ou terminé dans le format).

Le court métrage *Nouveaux Horizons* et les premiers projets de longs métrages annoncés et avortés

Les premiers projets nationaux au format anamorphique sont annoncés dans *Le Film français* à partir de février 1954, autrement dit deux mois après la sortie de *La Tunique* au Rex et au Normandie de Paris le 4 décembre 1953, avec, en guise d'avant-programme, la projection du tout premier film français « moderne » en CinemaScope 2,55:1 Eastmancolor et son stéréophonique 4 pistes magnétiques, le court-métrage documentaire de Marcel Ichac, *Nouveaux Horizons*. Il s'agit d'une coproduction de la STOP et des Films Marcel Ichac, discrètement tournée en hâte avec une Caméflex muni d'un hypergonar et qui exploitait au mieux les possibilités techniques du format, à la manière du « travelogue » américain à succès *This is Cinerama*, en filmant 3 séquences distinctes : le tableau de David *Le Sacre de Napoléon* au Louvre, des extérieurs à Paris et une séquence aérienne au-dessus du Mont-Blanc ; le court-métrage obtiendra du reste le prix de la CST, au Festival de Cannes 1954,

---

Congédié par la Warner Bros. qui, soucieuse de faire des économies en ces temps difficiles, ne renouvelle pas son contrat (de 18 ans) après *The Master of Ballantrae / Le Vagabond des mers* de William Keighley (1953, US, 1,37:1 Technicolor), sorti aux USA en août 1953 et filmé par le D.P. Jack Cardiff en Angleterre, l'ex-star décide, par défi contre les studios et pour relancer quelque peu sa carrière, de produire lui-même un film qui, s'il avait été achevé, aurait été **la première production indépendante en CinemaScope**. Le projet, capitalisant sur ses succès antérieurs dans les films de cape et d'épée, s'inspire de l'histoire de **Guillaume Tell** et Errol Flynn demande au grand D.P. britannique J. Cardiff de le réaliser ; le projet est appuyé par des financiers italiens (la Junior Film) et le tournage commencé à la frontière italo-suisse à partir de juin 1953 réunit Errol Flynn, son ami Bruce Cabot, Antonella Lualdi et Massimo Serato ; il restera inachevé, bien qu'il soit annoncé comme terminé dans *FF*, n° 504, 26 fév. 1954, p. 16. Le producteur italien revient sur le contrat et refuse de payer l'équipe et Flynn se retrouve vite à court d'argent : le projet doit être abandonné après quelques semaines de tournage. Un récent documentaire américain (*The Adventures of Errol Flynn / Les Aventures d'Errol Flynn*, prod. Top Hat P. & Turner Entertainment Co., réal. David Heeley, 2005, 75' *in La Collection Errol Flynn*, coffret de 9 DVD, Warner Home Video, 2005) montre des images du tournage prises par Cardiff et quelques scènes non montées et muettes (30 min. en tout pour www.us.imdb.com). Jack Cardiff et Errol Flynn enchaînent sur un autre film historique mais sans CinemaScope : *Il Maestro di Don Giovanni / Crossed Swords / Le Maître de Don Juan* (1953) coproduction I/US en 2 versions, filmée en 1,75:1 Pathécolor & Eastmancolor par J. Cardiff et conjointement réalisée par Milton Krims & Vittorio Vassarotti, également tournée en Italie (sortie aux US en juil. 1954 et en Italie en sept. 1954).

[1566] Ce film, inspiré de l'oratorio de P. Claudel et A. Honegger (1939) et initialement annoncé en CinemaScope couleurs selon la volonté du réalisateur, se présente finalement sous la forme d'un spectacle théâtral filmé au format standard 1,37:1, Gévacolor et son direct au teatro San Carlo de Naples (fin jan.-fév. 1954), production I/F (70/30 %) PCA / Franco London F., D.P. Gabor Pogany ; *cf.* entretien avec R. Rossellini par Maurice Schérer et François Truffaut, *CC*, n° 37, juil. 1954.

« *pour la mise en valeur du procédé Hypergonar par la recherche des angles de prise de vues et des mouvements de caméra* »[1567].

L'attitude souvent attentiste des producteurs, comme dans le cas de l'élaboration de films spécifiquement conçus pour l'écran panoramique (*cf. supra*), freine la concrétisation des premiers projets, comme le montre l'analyse de la rubrique chronologique des films en préparation et en tournage dans *Le Film français*. En Outre, les termes du contrat Fox-Chrétien ne permettent pas à des producteurs français d'entreprendre des films en CinemaScope avant la sortie de *La Tunique* en décembre 1953. Ainsi, les projets de **Claude-Autant Lara** de tourner ses nouveaux films, ***Le Bon Dieu sans confession*** puis ***Le Blé en herbe*** avec des Hypergonars que lui restitueraient la société Pathé-Cinéma, aux dires de Georges Bonnerot (juillet 1953[1568]), ne sont-ils pas concrétisés[1569]. Finalement, la première annonce d'un film français tourné au format large apparaît dans *Le Film français* en février 1954 et concerne une production de Michel Safra (SPEVA Films) : une adaptation du roman de Tolstoï (1899) par Charles Spaak, ***Résurrection***, en CinemaScope et Eastmancolor, devant être réalisé par Georges Lampin, avec en vedette Gina Lollobrigida[1570]. Ce projet, annoncé pour le début de l'année 1955, jusqu'en septembre 1954, ne sera jamais réalisé[1571].

Il en est de même du second projet annoncé en février 1954 (une semaine après *Résurrection*) : ***La Mer et le Ciel*** d'**Henri-Georges Clouzot** en CinemaScope couleurs, devant être produit par Filmsonor (Georges Lourau), tourné en France et en Italie, sur un scénario signé Jacques Rémy, Jean et Hneri-Georges Clouzot. On sait que Clouzot était un admirateur du format large[1572] et qu'il reviendra en 1955 au CinemaScope dans la séquence finale de son documentaire *Le Mystère Picasso*, majoritairement tourné au format 1,37:1 noir & blanc[1573]. Pour ce qui est de *La Mer et le Ciel*, il semble s'agir d'un projet de scénario entrepris par Clouzot en s'inspirant d'une émission radiophonique de Jacques Rémy, *Ne quittez pas l'écoute* sur la solidarité internationale des radio-

---

[1567] *FF*, n° 514, 30 avr. 1954. *Cf.* aussi Jean-Claude Maillet, « Georges Bonnerot nous raconte la grande aventure de l'Hypergonar », *Journal of Film Preservation*, n° 50, vol. XXIV, mars 1995, p. 71.
[1568] Jean-Claude Maillet, *art. cit.*, pp. 70-71. *Le Blé en herbe* (prod. Franco London F. d'Henry Deutschmeister) sera tourné du 27 juil. au 2 oct. 1953 au format standard 1,37:1 et NB et sortira à Paris le 20 jan. 1954.
[1569] De même pour ***Monsieur Ripois*** de René Clément *cf.* Jean-Jacques Meusy & Françoise Le Guet Tully, « L'Histoire française du CinémaScope » *in* J.-J. Meusy (dir.), *Le CinémaScope entre art et industrie*, Paris, AFRHC, 2003, p. 83, n. 234.
[1570] *FF*, n° 502, 12 fév. 1954, p. 5 & *FF*, n° 503, 19 fév. 1954, p. 12.
[1571] En revanche, Georges Lampin (d'origine russe) et son scénariste concrétiseront une autre adaptation littéraire russe : *Crime et Châtiment* (prod. Jules Borkon, Champs-Elysées P., 1956, 1,37:1 NB) d'après Dostoïevski.
[1572] Abel Gance (« Les Nouveaux Chapitres de notre syntaxe », *CC*, n° 27, oct. 1953, pp. 25-33) rapporte les propos du jeune Clouzot après la projection de *Napoléon vu par Abel Gance* en triple écran (1927) : « *Comment dire le lyrisme, l'élan, le souffle, le rythme, la plastique mouvante admirable de cette apothéose ! Il faut bien convenir qu'il y a quelque chose de changé dans le domaine du lyrisme de l'épopée depuis que le plus complet et le plus significatif des cinéastes a projeté l'homme des destins sur le plus gigantesque écran que l'esprit humain ait osé réaliser.* » ; de même, André Bazin rapporte que le cinéaste aurait souhaité, rétrospectivement, tourner *Le Salaire de la peur* (1952 1,37:1 NB) en scope (*in Esprit*, n°s 207-208, oct.-nov. 1953, cité par Christophe Pinel, « La Brèche de l'écran large, de Chrétien au CinemaScope », *Cinémathèque*, n° 9, printemps 1996, p. 111).
[1573] Production Filmsonor, tournée aux studios de La Victorine (D.P. Claude Renoir), sortie à Paris le 18 mai 1956 et prix spécial du jury à l'unanimité au Festival de Cannes 1956.

amateurs[1574]. Clouzot et Jérôme Géronimi terminent le scénario, mais le réalisateur n'a plus envie de tourner le film ; en effet, entre avril et juin 1954, Clouzot renonce à ce projet pour se lancer dans la préparation d'un autre film, *Les Veuves* (premier titre de *Les Diaboliques* en 1,37:1 noir & blanc)[1575] ; son scénario sera remanié et tourné par Christian-Jaque un an plus tard dans une nouvelle production : *Si tous les gars du monde* (1955), un film d'aventures contemporaines au large de la Norvège, tourné en format standard noir & blanc[1576].

On le voit, ces premiers projets européens et français associent, à la manière américaine, le format large au film historique, à l'adaptation littéraire à prétention culturelle ou à l'aventure à prétention exotique.

Genèse des premiers projets français concrétisés (1954-1955)

De la même manière, les trois premiers films français mis en chantier avec les procédés anamorphiques au rapport 2,55:1 relèvent également tous du film d'aventures exotiques :

- ***L'Or des pharaons*** (Cinépanoramic 2,55:1 Eastmancolor, D.P. Henri Decaë, son stéréophonique), film inédit de Marc de Gastyne produit par Robert & Raymond Hakim (Paris Film production) et filmé en Egypte (sur lequel nous reviendrons *cf. infra*)
- ***Fortune Carrée*** de Bernard Borderie (CinemaScope 2,55:1 Eastmancolor, D.P. Nicolas Hayer, son stéréophonique) dont l'action transpose de façon romancée les aventures d'Henry de Monfreid en Arabie et sur les bords de la Mer Rouge dans les années 1930
- ***Oasis*** d'Yves Allégret (CinemaScope 2,55:1 Eastmancolor, D.P. Roger Hubert, son stéréophonique) situé au Maroc à l'époque contemporaine.

Ces deux derniers ont la particularité d'être tous deux des adaptations du romancier Joseph Kessel (un familier du genre en littérature) pour lesquelles l'adoption du format large va contaminer la préparation ou le tournage, si l'on en croit la chronologie des tournages, telle qu'elle apparaît au fil des semaines dans *Le Film français*. Deux mois après le début du tournage de ***La Vallée des Pharaons*** (premier titre de ***L'Or de Pharaons***, mars 1954)[1577], ***Fortune carrée***, production CICC-Films Borderie en association avec Pathé, est annoncée en préparation en mai, sans la mention du CinemaScope qui

[1574] Selon José-Louis Bocquet (*in Henri-Georges Clouzot Cinéaste*, Sèvres, La Sirène, 1993, p. 87), ce projet vient après un autre auquel tenait le réalisateur sur la guerre d'Indochine ; « *en haut lieu, particulièrement dans l'armée, on s'inquiète qu'un personnage aussi sulfureux que Clouzot puisse s'intéresser à un tel sujet.* […] *En quelques coups de téléphone bien placés, le projet sera étouffé dans l'oeuf. Le cinéaste, en réaction, va plancher sur un sujet moins brûlant* » : notre film d'aventures en CinemaScope couleurs qui aurait été le premier du genre en France.
[1575] *FF*, n° 519, 4 juin 1954, p. 16.
[1576] Production Filmsonor (G. Lourau), Les Films Ariane (Alexandre Mnouchkine) et Cinétel, tournée du 21 juin au 5 nov. 1955, sortie à Paris le 24 fév. 1956 ; premier film de Jean-Louis Trintignant ; scénario signé J. Rémy, H.-G. Clouzot, Christian-Jaque, Jean Ferry, Jérôme Géronimi.
[1577] 1ère annonce dans *FF*, n° 506, 12 mars 1954, p. 6.

paraît ne pas avoir été d'abord envisagé[1578]. En juin, Pedro Armendariz fait partie de la distribution des rôles et le tournage est prévu en Egypte pour septembre[1579], tandis que Les Films Modernes (Emile Natan) annoncent un ***Michel Strogoff*** en Cinépanoramic Couleurs pour l'hiver 1954[1580]. C'est dans son numéro double d'août 1954 que *Le Film français*[1581] consacre un article au film de Marc de Gastyne rebaptisé *L'Or des pharaons* et annonce parallèlement la conversion de *Fortune Carrée* au CinemaScope. Il faut attendre septembre 1954 pour voir apparaître d'autres projets au format large, relevant tous des catégories de l'aventure ou du film historique. On prévoit pour janvier 1955 un film de Max Ophuls ***La Vie extraordinaire de Lola Montez*** (sic)[1582], toute première mention de la coproduction franco-allemande entre Gamma Films (Albert Caraco), Florida Films et Union Film que les producteurs vont orienter (contre le gré du réalisateur tout d'abord) vers la superproduction historique en Eastmancolor (décembre 1954[1583]), puis en CinemaScope 2,55:1, trois semaines avant le début de son tournage repoussé à la fin de février 1955[1584]. Puis mi-septembre 1954, on annonce un projet de coproduction franco-allemande (apparemment au format standard) d'Yves Allégret avec Michèle Morgan et Pierre Brasseur d'après un roman de John Knittel, « ***Le Commandant (titre provisoire)*** », prévu en tournage aux studios de Munich pour début octobre[1585] ; deux semaines plus tard, le projet change radicalement pour devenir ***Oasis***, en CinemaScope 2,55:1, d'après un roman de Joseph Kessel, tourné en décors naturels au Maroc à partir du 4 octobre[1586]. Fin novembre, Robert & Raymond Hakim, qui rencontrent des difficultés juridiques pour projeter *L'Or des pharaons* en France, organisent néanmoins une « première mondiale à l'opéra » de *Le Trésor des pharaons*, version sans doute amputée et purement documentaire de leur premier long métrage[1587], en même temps qu'ils annoncent la préparation de ***Notre-Dame de Paris*** en Cinépanoramic et Eastmancolor dont le début du tournage est fixé à mars 1955[1588]. Puis, le mois suivant, on apprend que ce projet doit réunir l'actrice Françoise Arnoul, le scénariste-adaptateur A. Valentin et le réalisateur Henri Verneuil[1589].

[1578] *FF*, n° 517, 21 mai 1954, p. 6.
[1579] Dates de tournage du film : 29 sept. 1954-7 jan. 1955 (*in* Jean-Charles Sabriat, *Le Cinéma français. Les Années 50. Les longs métrages de 1950 à 1959*, Paris, Editions du Centre Pompidou / Economica, 1987, fiche n° 386).
[1580] *In FF*, n° 519, 4 juin 1954, p. 17. La genèse du film sera longue (1 an ½) et nécessitera l'apport de capitaux italiens (coproduction avec la Illia Film de Rome) ; le tournage ne débutera en effet qu'à partir du 4 juin 1956 avec des objectifs **CinemaScope** !
[1581] N°s 528-529, automne 1954, pp. 11 & 28.
[1582] Premier titre de *Lola Montès* in *FF*, n° 531, 3 sept. 1954, p. 11.
[1583] *Cf. FF*, n° 547, 17 déc. 1954, p. 10, puis n° 548 du 24 déc. 1954 dans lequel une publicité de Gamma Films vante « *Le premier film en couleur de Max Ophuls* ».
[1584] Le film était initialement annoncé en tournage aux studios de Joinville pour le 10 fév. (*FF*, n° 554, 4 fév. 1955, p. 8).
[1585] *FF*, n° 533, 17 sept. 1954, p. 12. Chronologie cependant contredite par l'interview d'Y. Allegret *in Cinéma 55*, n° 5, avr.-mai 1955, p. 6 : il était en repérages au Maroc depuis juin !
[1586] *FF*, n° 535, 1er oct. 1954, p. 11.
[1587] *FF*, n° 544, 26 nov. 1954, p. 10 *cf. infra*.
[1588] *FF*, n° 543, 19 nov. 1954, p. 9 & n° 544, 26 nov. 1954, pp. 20-21 (publicité Paris Film Production).
[1589] *FF*, n° 545, 3 déc. 1954, couverture & p. 6, n° 547, 17 déc. 1954, p. 10. Mais à partir de mars 1955 (*FF*, n° 561, 18 mars 1955, pp. 16-18), la production change radicalement de projet : coproduction avec l'Italie au budget record de 400 MF courants, adaptation de Jean Aurenche et Jacques Prévert, stars internationales (Gina

Trois autres longs métrages sont en production à la fin de l'année 1954 : ***Frou-Frou*** d'Augusto Genina, comédie dramatique contant les déboires sentimentaux d'une jeune bouquetière devenue chanteuse à la mode, de 1912 à l'époque contemporaine[1590] et ***Le Secret du Chevalier d'Eon***, production Elysée Films et premier projet de film de cape et d'épée en scope ; ces deux films sont prévus en Cinépanoramic couleurs. Le troisième film annoncé à la même date[1591] rompt quelque peu cette unité thématique en proposant une comédie sentimentale contemporaine située dans le milieu de la mode parisienne : ***Mademoiselle de Paris*** de Walter Kapps (production Pécéfilms en Cinépanoramic 2,55:1 Eastmancolor, D.P. Armand Thirard, son stéréophonique), avec Giselle Pascal, Jean-Pierre Aumont et la chanteuse Jacqueline François dans son propre rôle.

Ainsi, l'année 1954 marque-t-elle, pour le cinéma français, les premiers balbutiements (bien timides) du format large anamorphique dans la production nationale, qui puise son inspiration sur le modèle américain, en concevant des productions de prestige recourant à l'adaptation d'auteurs populaires (contemporains ou classiques) et le plus souvent caractérisées par l'action et l'exotisme historique ou géographique.

Néanmoins, on peut dire que la conversion au film large spectaculaire est quelque peu hâtive et entachée de problèmes techniques et financiers qui auront tôt fait de calmer l'ardeur des producteurs pour ce type de production. Outre les difficultés légitimes d'adaptation des techniciens à un nouvel outil qui a des exigences délicates[1592], l'utilisation du format large associé à la couleur augmente largement le budget des films qui doivent viser un large public et recourent donc aux recettes traditionnelles du divertissement, passant par des genres « illustratifs » peu sujets à l'ambiguïté ou à la polémique et valorisant à l'écran les investissements. En outre, le marché de la production en « scope » se montre timoré et, plutôt que de multiplier ou de diversifier les projets, la profession se montre plutôt attentiste : elle scrute les retombées financières de ce type de productions en étudiant le comportement des films larges américains sortis à la suite de *La Tunique* ; elle abandonne certains projets ou les repousse ; elle se dispute les projets qui semblent les plus viables. On peut en effet aisément s'apercevoir de la **concurrence entre les fournisseurs d'optiques anamorphiques** sur ces premières productions de prestige. C'est le **Cinépanoramic** de la compagnie Distribution

---

Lollobrigida et Anthony Quinn) et donc tournage en 2 versions (française et anglaise, avec les voix originales des acteurs) sous la direction du vétéran Jean Delannoy ; et le tournage ne débute qu'un an plus tard, en avr. 1956, en **CinemaScope**.

[1590] Une autre coproduction d'Albert Caraco (Gamma F. et sa filiale italienne) qui apparaît à bien des égards comme un succédané plus léger de *Lola Montès* : même inspiration littéraire, thème apparenté, structure en flashbacks. Elle sortira sur les écrans parisiens près d'un mois avant *Lola Montès*, en nov. 1955.

[1591] *FF*, n° 545, 3 déc. 1954, p. 6.

[1592] En termes d'éclairage accru, de double mise au point, de décor et de mise en scène modifiés (en raison de la réduction de la profondeur de champ et de l'extension du champ en largeur) ainsi que de lourdeur du matériel limitant les déplacements de la caméra.

Internationale Cinématographique (DIC) de J.-P. Mauclaire[1593] qui fait les frais de cette politique agressive : elle se voit dépossédée de ses projets les plus ambitieux à la faveur du CinemaScope de la Société Technique d'Optique et de Photographie (STOP) du Professeur Chrétien, soutenue par la 20th Century-Fox et sa filiale Fox-Europa (distributeur français d'*Oasis*) : c'est le cas de *Michel Strogoff*, *Notre-Dame de Paris*, *Frou-Frou* ainsi que *Le Secret du chevalier d'Eon*[1594], puis en 1955, de *Le Chanteur de Mexico*, d'abord annoncé comme une production espagnole de Benito Perojo en Cinépanoramic (février 1955) qui aboutira, à partir de novembre 1955, à la coproduction franco-espagnole (Jason-Interproductions / Benito Perojo) que nous connaissons, tournée en CinemaScope Eastmancolor à partir de juin 1956. De même, on sait que la première production prestigieuse en **Cinépanoramic**, *L'Or des pharaons* (*cf. infra*), ne sera pas exploitée commercialement en France et que le premier long métrage de fiction en Cinépanoramic exploité en France, *Mademoiselle de Paris*, connaîtra peu de succès[1595]. La société DIC se tournera alors, pour un temps, vers d'autres branches de la production cinématographique, comme le documentaire[1596], ainsi que vers le marché de l'exportation[1597].

Finalement, des 11 projets annoncés au cours de l'année 1954, seulement 4 seront effectivement mis en chantier la même année[1598] et 2 seront menés à leur terme l'année suivante (*Mademoiselle de Paris*, *Lola Montès*), autrement dit un taux de concrétisation des projets de 54,5 %. Par ailleurs, 3 films verront leur tournage repoussé après 1955, à la suite d'une modification conséquente de leur production (*Michel Strogoff* et *Notre-Dame de Paris* sortis en décembre 1956, *Le Secret du chevalier d'Eon* en janvier 1960) et 2 seront abandonnés (*La Mer et de Ciel* d'Henri-Georges Clouzot, dont seul le scénario survivra, et *Résurrection* de Georges Lampin).

Le cas du premier long métrage français réalisé au format large : *L'Or des Pharaons*, documentaire romancé inédit, produit par les frères Hakim et réalisé par le vétéran Marc de Gastyne

Le mystère entoure ce premier long métrage de fiction français en scope qui n'est jamais sorti commercialement en France pour d'obscures raisons juridiques[1599] et qui va connaître successivement plusieurs titres, autrement dit différentes versions, voire divers montages. La première mention

[1593] Egalement directeur de l'hebdomadaire corporatiste *Le Film français* qui sert souvent de relais médiatique au procédé anamorphique.
[1594] Ce film sera finalement tourné en **DyaliScope** en 1959.
[1595] Dans le « Bilan d'exploitation de la saison 1954-55 » à Paris, le film est classé en 69ème position (75.415 spectateurs en 6 semaines d'exploitation), bien après *Oasis* (26ème, 147.981 spectateurs, après 9 semaines) et *Fortune carrée* (37ème, 123.204 spect., 9 sem.) dans le même groupe de salles d'exclusivités : Normandie+Rex+Moulin rouge *in FF*, nos 597-598, automne 1955, pp. 45-46, 49.
[1596] Premier documentaire produit par la société en Cinépanoramic et présenté à Venise 1954 comme *L'Or des Pharaons* : *Vingt Minutes sous les mers* (1954 CP EC, D.P. M. Rocca) de Michel Rocca.
[1597] *Cf.* 1ère partie, 1.2.2.
[1598] Dont 3 seulement sortiront effectivement sur les écrans en 1955 : *Fortune Carrée*, *Oasis*, *Frou-Frou.*
[1599] *cf.* Claude Beylie & Philippe d'Hugues, « Marco de Gastyne, découvreur de stars », *Les Oubliés du cinéma français*, 1999, Ed. du Cerf, coll. « 7ème Art », p. 60.

trouvée dans la presse corporative date de **mars 1954**, sous le premier titre ***La Vallée des Pharaons***[1600] : il s'agit du premier grand projet du nouveau (et premier) procédé anamorphique français concurrent direct du CinemaScope, le **Cinépanoramic**, conçu et commercialisé par la société Distribution Internationale Cinématographique (DIC) de J.-P. Mauclaire. Ce dernier, également directeur du *Film français*, s'autorise ainsi une large publicité « gratuite » lors du lancement du procédé, au cours de 3 démonstrations corporatives les 15 et 29 janvier et 22 février 1954 à Paris[1601]. Le tournage de cette super-production de Robert & Raymond Hakim (Paris Film Production) commence début mars[1602] en Egypte (près du Caire et dans la Vallée des Rois, au temple de Deir-el-Bahari[1603]) ; elle réunit le réalisateur vétéran Marc de Gastyne et son directeur de la photographie attitré sur une quinzaine de ses courts métrages, Henri Decaë[1604]. Cette parenté avec le documentaire peut en partie expliquer le caractère protéiforme de ce premier essai français en scope. Il s'agit, semble-t-il, d'un « *documentaire romancé* »[1605] qui se déroule à l'époque contemporaine, mais évoque l'histoire de l'Egypte sous la forme de séquences plus didactiques : pas de reconstitutions grandioses comme dans les tournages américains contemporains de *The Egyptian / L'Egyptien* (1954 CinemaScope 2,55:1 De Luxe) de Michael Curtiz, *Land of the Pharaohs / La Terre des Pharaons* (1955 CinemaScope 2,55:1 Warnercolor) d'Howard Hawks ou, plus tard, *The Ten Commandments / Les Dix Commandements* (1956 VistaVision 1,85:1 Technicolor) de Cecil B. De Mille, mais le scénario signé par Marc de Gastyne et dialogué par André Tabet (et de Gastyne), capitalise habilement sur les morts mystérieuses qui suivirent la découverte du tombeau de Toutankhamon en novembre 1922 par Howard Carter et lord Carnavon : il met en scène une jeune femme, interprétée par Danielle Dumont, partie en Egypte pour recueillir le corps de son frère décédé lors de fouilles ; elle rencontre un archéologue français (Gil Vidal) qui va l'initier aux mystères et à l'histoire de l'Egypte ancienne et moderne[1606]. Le sujet contemporain du film se rapproche donc plutôt d'un autre long métrage américain de fiction, qui est à l'origine de la vogue des films historiques tournés en Egypte : *Valley of the Kings / La Vallée des Rois* (1954 1,37:1 Technicolor) de Robert Pirosh, sorti aux Etats-Unis en

---

[1600] *FF*, n° 506, 12 mars 1954, p. 6.
[1601] Le lancement du procédé avait été préparé depuis plus de 6 mois par une série d'articles parus régulièrement dans *FF* en juin et déc. 1953.
[1602] *Cf. FF*, n°s 528-529, automne 1954, p. 11.
[1603] *Cf.* photographies du film présentées dans un format scope exagéré dans certains articles du *FF*, n°s 508-509, printemps [mars] 1954, p. 21 reproduite par la Fig. 2.9.a, *infra* ; n°s 528-529, automne [août] 1954, p. 11 ; n° 538, 22 oct. 1954, p. 13 ; *cf.* aussi *Cinémonde*, n° 1024, mars 1954.
[1604] *Cher vieux Paris !* (1950), *Caroline au pays natal* (1951), *Vacances blanches* (1951), *Caroline du Sud* (1952), *La Beauté de l'effort* (1953), *Avec les gens du voyage* (1953), *L'Homme et la bête* (1953), *Le Grand cirque s'en va* (1953), ***L'Egypte éternelle* (1953)**, *Un monde troublant* (1953), *Israël…terre retrouvée* (1956), *Propre à rien* (1956), *Robinson* (1957), *Les Plus Beaux Jours* (1957), *Le Château du passé* (1958), ***Toutankhamon et son royaume* (sorti en 1967, tourné en 1952?)** *in* R. F. Cousins, « DECAE, Henri », *Film reference.com*, The Thompson corporation, 2006, www.filmreference.com/Writers-and-Production-Artists-De-Edo/Deca-Henri.html ; *cf.* Fig. 2.9.b, *infra*, photographie de tournage de *L'Or des pharaons* (1954) qui réunit autour de la caméra, sur la plate-forme arrière d'une camionnette égyptienne, le réalisateur, le chef-opérateur et les assistants, www.cinestills.com/stillscoll/fic_film.php?filmid=801#.
[1605] Expression tirée de la critique de Jean Desternes *in* « Venise 1954 », *CC*, n° 40, nov. 1954, p. 11.
[1606] *Cf.* synopsis détaillé du film in *FF*, n°s 528-529, automne 1954, p. 11.

juillet 1954 (et en France un an plus tard)[1607]. Il est fort possible que la proximité du sujet et du titre entre les deux films ait décidé les producteurs français à intituler alors le projet ***L'Or des Pharaons***, titre sous lequel on le retrouve dans *Le Film français* à partir d'août 1954, à l'occasion de l'annonce de sa première projection en clôture du Festival de Venise, le 7 septembre 1954[1608]. Il est finalement projeté en deuxième partie de soirée, le 6 (après *La Strada* de Fellini) et accompagné d'un court métrage italien d'Antonio Petrucci en Cinépanoramic, *Elégies Romaines*. C'est la production américaine de la Fox *Three Coins in the Fountain / La Fontaine des amours* de Jean Negulesco en **CinemaScope** 2,55:1 (1954 D.P. Milton Krasner) qui est projetée à sa place pour clore le festival. Le film français reçoit du reste un accueil mitigé : outre les articles et publicités élogieux parus dans l'hebdomadaire de J.-P. Mauclaire qui citent le journaliste de *L'Aurore*, Steve Passeur considérant le film comme « *un véritable opéra d'images* » et parlent d'« *ovation* » à la fin de la projection[1609], on peut néanmoins lire chez deux autres critiques contemporains des réserves à la fois d'ordre technique et artistique. Pour Nino Ghelli dans la revue *Bianco e Nero*, « *Le cinépanoramic ne se révèle digne d'aucune attention particulière en comparaison avec le Cinemascope et ne confère à certains éléments de l'histoire qu'un relief purement spectaculaire* » et le film présente « *un intérêt documentaire sérieusement compromis par une intrigue aventureuse d'une irritante banalité*»[1610]. Le critique Jean Desternes des *Cahiers du Cinéma* est également déçu par le caractère hybride du documentaire romancé « *dont certains éléments méritaient mieux que cette* ***chirurgie cinémascopique****. En effet, les vues d'un voyage dans la Vallée des Rois –****sur écran large****- s'arrêtent lorsque la jeune femme, ayant retrouvé l'assistant de son frère, est allongée près de lui (et séparée par un rideau pour qu'on n'aille pas penser à mal). "Je vais vous raconter l'histoire d'Egypte", dit cet archéologue. Et défilent alors,* ***sur un écran rétréci****, de belles images du cours de 6è : fresques de tombeaux, scarabée royal, etc.* »[1611]. Cette citation confirme l'hypothèse d'un premier long métrage français en scope fabriqué hâtivement à partir d'éléments disparates : il est vraisemblable que seules les séquences fictionnelles ont été tournées en Egypte à partir de mars 1954 avec les acteurs français et la figuration égyptienne et que le film incorpore le court métrage documentaire antérieurement (ou simultanément?) tourné au format standard par de Gastyne et Decaë intitulé *Egypte éternelle* (1953)[1612]. Puis, en octobre 1954, le film est discrètement annoncé par les frères Hakim pour une projection à Paris pour

[1607] Chaque *Major* américaine voudra son « film égyptien » : Après MGM et *Valley of the Kings* (sorti en France en juin 1955, il est le 19ème meilleur succès public de l'année), ce sera *The Egyptian* de la Fox (mais entièrement tourné en Californie !), sorti aux USA en août 1954 (en France en fév. 1955), *Land of the Pharaohs* (sorti aux USA en juin 1955 et en nov. 1955 en France, enfin *The Ten Commandments* (sorti aux USA en oct. 1956 et en France en jan. 1958).
[1608] *Cf. FF*, n° 530, 27 août 1954, p. 8 & *FF*, n° 531, 3 sept. 1954, p. 5.
[1609] *FF*, n° 532, 10 sept. 1954, pp. 6, 12-13.
[1610] « *In quanto a* L'or des pharaons *di De Gastyne, esso non evade i limiti di un interesse documentario peraltro seriamente compromesso dalla irritante banalità della vicenda avventurosa. Il "cinépanoramic" non si rivela degno di alcuna particolare attenzione nei confronti del cinemascope, e conferisce ad alcuni tratti della storia un rilievo soltanto spettacolare.* » Nino Ghelli, « Venezia '54. I film in concorso », *Bianco e Nero*, n° 8, agosto 1954, anno XV, pp. 28-29, 34.
[1611] Jean Desternes *in* « Venise 1954 », *CC*, n° 40, nov. 1954, p. 11.
[1612] Et peut-être aussi un autre : *Toutankhamon et son Royaume* (1952 ou 1954 ?).

les fêtes de Noël[1613]. En novembre, est présenté à l'Opéra de Paris, en première mondiale, ***Le Trésor des pharaons*** (1954 production Hakim) qui semble être un nouveau titre pour le film, peut-être remanié[1614]. Puis, on apprend, en avril 1955, que Paris Film Production sortira au mois de mai prochain à Paris, au cours d'un grand gala, ***Le Masque de Tout Ankh Amon*** (1955), quatrième avatar (version remaniée ?) du projet initial[1615] : mais rien de tel ne se passe[1616]. Puis une publicité du distributeur suisse Elite Film de Zürich indique que ***Le Masque de Toutankhamon*** (Cinépanoramic Eastmancolor) a été projeté en « *première mondiale* » avec son stéréophonique au Festival de Locarno le 17 septembre 1955. Le succès de sa projection sur un écran de 22 mètres de base devant 3000 spectateurs permet la signature de contrats de diffusion pour d'autres salles suisses à Genève, Bâle et Berne[1617].

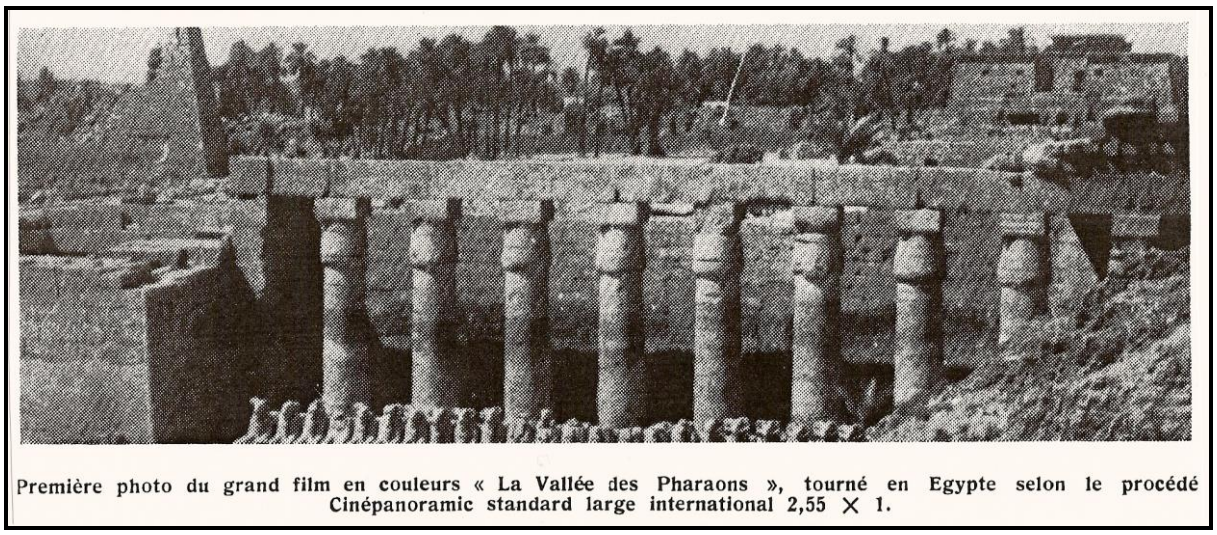
A partir de novembre 1955[1618], on ne trouve plus aucune mention du film dans les colonnes du *Film français*. Pour Claude Beylie et Philippe d'Hugues, « Egypte éternelle […] *est tout ce qui reste d'un projet ambitieux qui devait marquer le retour de Gastyne au long métrage :* Le Trésor des pharaons *(1954).* »[1619] Mais la réalisté semble plus complexe, comme en témoigne notre rapide recherche téléphonique auprès des stocks des laboratoires GTC et LTC. GTC possède une copie monochrome (sic) du court métrage *Egypte éternelle* (763 m, 2 bobines, avec sons français, anglais et arabe) qui est une copie de travail datée du 28 avril 1954[1620], donc contemporaine du début du tournage du long métrage : il paraît alors vraisemblable que ce court métrage corresponde à la partie documentaire évoquée par les contemporains[1621]. Autre fait troublant, GTC fait mention d'un long métrage de 10 bobines anamorphiques intitulé *L'Or des pharaons* mais dont la fin du montage est datée du 6 octobre 1954, soit un mois après sa présentation à Venise ![1622] Finalement, il semble bien que le matériau de ce premier long métrage hybride a effectivement été remonté, amputé de sa partie fictionnelle pour être vraisemblablement exploité comme un ou plusieurs documentaire(s) sous divers titres et métrages, comme en témoignent les mentions des deux laboratoires[1623]. Le casse-tête

---

[1613] *FF*, n° 538, 22 oct. 1954, p. 13.
[1614] *FF*, n° 544, 26 nov. 1954, p. 10.
[1615] *FF*, n° 566, 22 avr. 1954, p. 8 & *FF*, n°s 567-568, printemps 1955, pp. 70-71.
[1616] En revanche, mai 1955 marque la première projection en France du 1er programme **Cinerama** à l'Empire, le 18 mai.
[1617] *FF*, n° 580, 22 sept. 1955, p. 2. Dans cette publicité censée reproduire un télégramme adressé par Elite Film, Zürich aux frères Hakim à Paris, on précise : « *recette de la soirée 1.800.000 francs représente record du festival* ».
[1618] *In* publicité Cinépanoramic-DIC, *FF*, n°s 597-598, automne [nov.] 1955, pp. 12-13.
[1619] *Ibid.*
[1620] Apparemment, le même court métrage comportait 3 bobines à la date du 15 jan. 1954 ; il a été déposé au SAF du CNC en 1961 *cf.* entretien téléphonique personnel avec Laurent Coquiot, GTC, le 18 oct. 2002.
[1621] LTC, quant à lui, mentionne 5 bobines du long métrage *La Vallée des pharaons* (Paris Films prod.) avec une bande son française monophonique
[1622] GTC note que le film est revenu de la douane en 1957 et a été transmis, à la demande de la production, à LTC en 1960 (mais ce dernier laboratoire ne le mentionne pas) !
[1623] GTC possède un long métrage de 1956 intitulé *Les Dieux du Nil*, version « plate » à partir d'un négatif désanamorphosé ; LTC mentionne 8 bobines d'un négatif image et un négatif son français de *L'Or du Nil*, déposé aux SAF du CNC (Bois d'Arcy) ; on trouve aussi à LTC des négatifs image (4 bobines) et son français

archivistique de ce cas juridique (un film en plusieurs versions avec coproduction égyptienne) mériterait une recherche spécifique qui déborde le cadre de notre étude.

Néanmoins, du point de vue de l'anecdote historique, le tournage du film est resté célèbre, puisque, dans la figuration égyptienne, on trouve deux célébrités : Samia Gamal, proclamée « danseuse nationale égyptienne » par le roi Farouk en 1949 et « Miss Egypte 1954 », Yolanda Cristina Gigliotti, une jeune fille d'immigrés italiens installés au Caire, qui sera plus connue en France sous le pseudonyme de **Dalida**. Après l'avoir remarquée sur le tournage de *Land of the Pharaohs / La Terre des pharaons* d'Howard Hawks, dans lequel elle jouait la doublure de Joan Collins, Marc de Gastyne lui offre un petit rôle et, « *frappé par le timbre de sa voix, lui conseille de monter à Paris tenter sa chance* », ce qu'elle fait dès la fin de l'année 1954[1624].



<u>Figure 2.9.a : photographie panoramique du film *La Vallée des pharaons* (ou *L'Or des pharaons*) de Marc de Gastyne (1954 CP 2,55:1 EC, inédit)</u>
Source : *Le Film français*, n°s 508-509, printemps 1954, p. 21

sous les titres voisins de *Le Royaume de Toutankhamon / Au Royaume de Toutankhamon / Toutankhamon et son Royaume*. *Cf.* entretiens téléphoniques personnels GTC, LTC, le 18 oct. 2002.
[1624] D'après les renseignements personnellement fournis par Jean-Jacques Meusy, courrier électronique daté du 26 avr. 2003.

Figure 2.9.b : le réalisateur Marc de Gastyne et le chef-opérateur Henri Decaë sur le tournage de *La Vallée des pharaons* en Egypte (1er semestre 1954)
Source : www.cinestills.com/stillscoll/fic_film.php?filmid=801#

Les deux premiers longs métrages français exploités au format large : *Fortune carrée* et *Oasis*, deux films d'aventures

Les deux premières coproductions françaises en CinemaScope 2,55:1 sorties en 1955 (*Fortune carrée* et *Oasis*) font figure de « rescapées » de projets hâtivement convertis au format large au cours de leur préparation : ils constituent, à ce titre, une sorte de vitrine des possibilités techniques et dramatiques du format large, un premier coup d'essai ; Yves Allégret avoue du reste : « *ce qui nous a séduits, Kessel et moi,* […] *c'était de bâtir un film d'aventures sur un simple point de départ, sans idées préconçues, et de construire notre histoire en fonction de ce que je savais du Cinémascope* »[1625]. Mais l'accueil critique des deux films sera plutôt mitigé : si l'action repose sur un concentré d'images et de morceaux de bravoure propres au genre et déjà illustré (plus ou moins bien) par les Américains[1626], on loue la qualité technique de leur réalisation, plus que leur efficacité dramatique[1627].

[1625] Propos cités dans la critique de Robert Chazal, parue dans *Paris-presse l'intransigeant* du 22 avr. 1955 et reproduite dans une publicité *in CF*, n° 1615, 23 avr. 1955.
[1626] Pour ***Fortune carrée*** : « *Corps à corps, bagarres à un contre dix, combats à grande mise en scène, guet-apens, bataille contre un requin, lutte contre la tempête se succèdent ; c'est à une sorte d'anthologie du film d'aventure que nous assistons.* » Josette Daix, *Lettres françaises*, 31 mars 1955. Certains auteurs estiment que les réalisateurs français n'ont rien à envier à leurs homologues américains (*cf.* Robert Chazal in *Paris-presse-l'intransigeant* du 19 mars 1955 ou Claude Mauriac, « Couleurs locales », *Le Figaro Littéraire*, 25 mars 1955),

On a ainsi reproché à ces films de n'être que des prétextes documentaires, voire touristiques, privilégiant l'effet spectaculaire et pittoresque de l'image sur la mise en scène de l'histoire ; Yves Allégret déclare clairement son intention première : « *N'oubliez pas que je viens du documentaire.* Oasis *est, dans le sens technique, une expérience. Mais quant au fond, j'ai voulu, comme dans* Les Orgueilleux, *montrer un pays mal connu, réaliser un documentaire ethnologique.* »[1628]. Sans doute faut-il aussi attribuer ce phénomène à l'appropriation par les créateurs et techniciens d'un nouvel outil qui demande du temps et de la pratique, afin d'en apprivoiser les caractéristiques et de les transformer en effets purement cinématographiques (notamment en ce qui concerne l'efficacité dramatique). En outre, l'impact du **son stéréophonique**, autre clé du spectacle englobant prôné par la 20th Century-Fox, est diversement apprécié. Si le critique Jean Queval considère que « *L'usage du relief sonore* […] *est un peu naïf* »[1629], Allégret y voit au contraire un effet indispensable à la largeur de l'écran[1630]. Suivant en cela la tendance générale, les films larges français abandonneront vite les pistes stéréophoniques magnétiques, même si cette ambiance sonore amplifiée se trouve pleinement justifiée dans le genre de l'aventure où l'action doit primer. Enfin, les deux films n'ont pas vraiment rencontré de succès public. Cet échec relatif (*cf. infra*, 4.1.8) peut être imputé à un manque général d'intérêt accordé à la trame dramatique, comme on vient de le voir, mais aussi à une conception de l'aventure quelque peu « étriquée » : la fantaisie, générant le rêve et le divertissement chez le spectateur, manque souvent ; de même, la reconnaissance d'un fonds culturel commun à tous les spectateurs n'est pas vraiment sollicitée et le manque (relatif) de moyens budgétaires n'autorise pas l'engagement de stars internationales (mis à part Michèle Morgan dans *Oasis*), ni le déploiement d'une esthétique de la surenchère ou de l'hyperbole (décors majestueux, costumes somptueux, « *a cast of thousands* » et séquences à effets spéciaux), tous éléments qui sont l'apanage du cinéma d'aventures américain (même avant l'arrivée du CinemaScope). Un indice flagrant de cette relative indigence des « production values » est le recours, dans les deux films, à un décor filmé en extérieurs (Egypte et Maroc) qui limite les prouesses de la reconstitution ; si on gagne en effet de réel et en exotisme ethnographique, on perd en fantaisie romanesque et en reconstitution historique : « l'effet carton-

---

mais d'autres pensent qu'ils n'innovent pas suffisamment (« *toutes les erreurs accumulées par les Américains dans l'utilisation du cinémascope n'ont été d'aucun enseignement ni pour Bernard Borderie, ni pour Yves Allégret, qui sont tombés dans tous les pièges que le procédé tend aux néophytes. L'un et l'autre n'ont pas tenté de l'utiliser de la seule manière convenable, c'est-à-dire pour organiser plusieurs actions simultanées et en supprimant les éternels 'champ contre champ'.* » G. Charensol, *Les Nouvelles littéraires*, 28 avr. 1955). Cette dernière remarque, qui critique la permanence des anciennes façons de filmer, propose une utilisation tout aussi uniforme, voire systématique du format large, sans prendre en compte la variété des solutions cinématographiques qui s'offrent aux praticiens lors de leur création.

[1627] Pour ***Fortune carrée*** : « *D'un côté la liberté ou la simple incertitude du travail européen a permis ici une meilleure utilisation plastique du cinémascope, mais de l'autre elle ne permet pas de camoufler les faiblesses de facture du scénario.* » André Bazin, *France-Observateur*, 24 mars 1955. Pour ***Oasis***, la critique de François Truffaut dans *Arts* du 27 avr. 1955 est plus cinglante puisqu'elle fait du format large une sorte de révélateur de l'absence de talent et de sincérité du metteur en scène.

[1628] « A propos d'Oasis…Yves Allégret répond à cinq questions », *Cinéma 55*, n° 5, avr.-mai 1955, p. 6.

[1629] In *Radio Cinéma*, 8 mai 1955.

[1630] *Art. cit.*, p. 6.

pâte » est l'indice d'une reconstitution artificielle du passé qui s'affiche en tant que telle. Ces deux premiers films d'aventures ne sont donc pas perçus comme des classiques français du genre ou du film spectaculaire : il faudra attendre les succès publics, en décembre 1956, de *Michel Strogoff* de Carmine Gallone et *Notre-Dame de Paris* de Jean Delannoy, ou encore la sortie (en février 1958 seulement) de *La Tour, prends garde !* de Georges Lampin, premier film français de cape et d'épée exploité en scope, pour voir vraiment se développer les genres de l'aventure et du film historique dans ce format.

2.1.3 LES PROJETS INABOUTIS ET LA TRANSFORMATION DES PROJETS PREVUS AU FORMAT LARGE (1954-1969)

On pourra également s'apercevoir de la difficulté de concrétisation des projets français au format large en analysant les projets inaboutis de films au format large ou la transformation de projets qui en viennent à adopter ou à abandonner le format large. Nos sources sont, d'une part, les informations contenues dans la rubrique des films en projet ou en tournage de l'hebdomadaire *Le Film français* et, d'autre part, la liste annuelle des films qui ont fait l'objet d'une demande d'agrément auprès du CNC dans les différents *Bulletins d'information du CNC*. Nous avons ainsi établi un tableau regroupant ces renseignements *cf.* Tableau 2.8. : Les projets de films français au format large (1953-1970), reproduit dans le volume 2.

Pour la période 1954-1969, nous avons ainsi répertorié :

- 8 films larges inédits, réalisés mais non sortis en salles[1631]
- 86 projets de films larges non aboutis
- 177 films qui ont modifié leur format, dont :
    - 53 films larges qui ont changé de procédé entre la préparation et le tournage
    - 66 projets qui se sont convertis au format large
    - 58 projets qui, après avoir annoncé l'utilisation du format large, l'ont finalement abandonné.

Plus concrètement, sur les 372 films larges produits durant les années 1954-1969 (sur un total de 1571 films français produits[1632]), 119 (c'est-à-dire 32 %) ont subi une modification de leur format (telle qu'elle est annoncée dans les sources) : 14,3 % ont changé de procédé de format large au cours de leur production et 17,8 % des projets n'étaient pas initialement prévus en scope[1633].

[1631] Nous les avons ainsi comptabilisés dans nos statistiques sur la production française au format large mais non dans celles concernant l'exploitation des films larges.
[1632] Soit une production large de 23,7 % de l'ensemble des films français.
[1633] Outre les premiers projets hâtivement adaptés au CinemaScope (dont on a déjà parlé *supra*), les films qui se sont convertis tardivement au scope émanent plutôt des informations puisées dans les listes des *BICNC* qui sont loin d'être précises dans leur mention du format ; il nous semble donc hasardeux d'essayer d'expliquer pourquoi

Parmi les premiers, on a déjà vu les projets en Cinépanoramic « récupérés » par **CinemaScope** (*Michel Strogoff, Notre-Dame de Paris, Frou-Frou, Le Chanteur de Mexico, Le Secret du Chevalier d'Eon* de 1955 à 1956) ; on note aussi des projets CinemaScope qui aboutissent en DyaliScope (*Le Secret du Chevalier d'Eon* de 1956 à 1959, *La Roue, La Bigorne caporal de France*) ou en Franscope (*Tahiti ou la joie de vivre, Casino de Paris*)[1634]. Certains projets initiés en **DyaliScope** (optiques anamorphiques de la SATEC qui dominent le marché de 1956 à 1961) passent à la concurrence française, en **Cinépanoramic-Francope** (de la DIC de J.-P. Mauclaire), qui devient leader à partir de 1962 (*Tempo di Roma, L'Aîné des Ferchaux, Le Gendarme à New-York*). Mais c'est surtout dans le changement de technique employée que l'on note les plus nombreuses modifications. Tout d'abord, la conversion de l'anamorphique au **Technirama** (à partir des *Misérables* en février 1957) ou au **70 mm** (à partir de *La Fayette* en février 1961, en réalité filmé en Super Technirama 70[1635]) entraîne plusieurs projets qui ne seront finalement pas menés à leur terme dans ces formats mais reviendront à l'anamorphique, moins dispendieux et plus maniable : *La Princesse de Clèves* et *Les Amants de Teruel*, d'abord prévus pour le Technirama ou les projets de films 70 mm avortés : *Marco Polo*, ambitieux projet de Raoul Lévy[1636], *Mandrin* devant être réalisé par Georges Rivière et qui le sera par Jean-Paul le Chanois en DyaliScope, *Cover Girls* de José Bénazéraf pourtant annoncé en mai 1962 comme « *le premier film français tourné sur Eastman 70 mm* »[1637], *Tendre Voyou* de Jean Becker qui

---

ces films n'ont d'abord pas été prévus au format large : il peut s'agir tout simplement d'un oubli des sociétés de production (au moment de leur demande d'agrément), comme du CNC.

[1634] Mais il est également possible pour ces 2 dernières conversions que leur nombre soit lié à une confusion lexicale dans l'emploi du terme « CinemaScope » dans les sources, qui, en plus du nom de marque déposée par la 20th Century-Fox et la STOP, peut aussi être un synonyme de « procédé anamorphique » (sans spécification de marque), ce que nous avons nous-mêmes désigné sous le terme générique de « scope ».

[1635] Rappelons que ce procédé ne concerne le film 70 mm qu'au niveau de l'exploitation sur copies positives 70 mm, car le négatif est tourné selon le procédé Technirama, c'est-à-dire au format 35 mm à défilement horizontal (comme le VistaVision) avec adjonction d'une légère anamorphose de prise de vues (au taux de 1,5). Sur les **4 film français présentés en Super Technirama 70**, 2 sont entrepris dès 1960 mais l'un restera inédit (*Santo Modico** de Robert Mazoyer coproduit avec le Brésil) et l'autre sortira en juin 1962 (*Un, deux, trois, quatre* de Terence Young sur des ballets de Roland Petit filmés aux studios de Boulogne), c'est-à-dire **après** *Madame Sans-gêne* de Christian-Jaque sorti en mai 1962 et *La Fayette* sorti en fév. 1962 et qui constitue donc bien le premier film français exploité (et non tourné) en 70 mm. **L'indigente production cinématographique française tournée en 70 mm (5 films de 1962 à 1965) est ainsi initiée par ces 4 productions en STR70.**

[1636] Annoncé en STR70 (juil. 1961) ou en 70 mm, le projet s'élabore d'abord autour du réalisateur Christian-Jaque sous le titre *Marco Polo*, puis l'apport de capitaux américains en 1962 (Seven Arts) permet d'envisager des stars (Anthony Quinn puis Alain Delon, Dorothy Dandridge, Michel Simon, Bernard Blier), 3 D.P. (Renoir, Decaë & Coutard) et le format anamorphique américain Panavision (Orson Welles est même envisagé un temps pour la réalisation : il conservera un rôle dans la version finale) ; quelques séquences sont tournées en Yougoslavie par Christian-Jaque avec A. Quinn et A. Delon, puis le tournage s'interrompt faute de moyens financiers. En nov. 1963, le projet se transforme : Raoul Lévy monte une coproduction italo-française (70/30 %) coréalisée par D. de la Patellière et Noël Howard en Franscope, toujours avec Quinn mais sans Delon remplacé par Horst Buchholz, d'abord intitulée ***L'Echiquier de Dieu***, puis sorti en août 1965 en France sous le titre ***La Fabuleuse Aventure de Marco Polo*** (D.P. Armand Thirard, Claude Renoir, Vladimir Ivanov, tournage en Yougoslavie, Egypte et Afghanistan). Il est probable que la coproduction italo-française concurrente *Marco Polo / Marco Polo, l'Aventure d'un italien en Chine* de Piero Pierotti & Hugo Fregonese (CS TC 1961 avec Rory Calhoun) sortie en France en mai 1963 a perturbé le projet de Raoul Lévy. Le producteur se remettra douloureusement de ce projet et mourra peu après (1966).

[1637] Mais qui devra se contenter du Totalvision (anamorphique) de la petite société de Georges Bonnerot. Le premier film français filmé sur 65 mm sera *Shéhérazade* de P. Gaspard-Huit, d'abord annoncé en STR70 (fév.

sera tourné en Techniscope, *Caroline chérie* devant être réalisé par Jean Aurel et qui sera finalement signé par La Patellière (en Franscope), ou *Mayerling* de Terence Young qui devra se contenter du gonflage du 35 mm anamorphosé (Panavision) en 70 mm. Ainsi, en face de projets spectaculaires qui justifient l'excès de dépense du 70 mm, on peut noter 2 films plus modestes : la comédie d'aventures avec Jean-Paul Belmondo dont les histoires amoureuses lui font parcourir la France jusqu'à Tahiti (*Tendre Voyou*) et le film « sexy » en vogue dans lequel va se spécialiser Bénazéraf (*Cover Girls*), avant de s'adonner au cinéma pornographique ; mais ces deux projets ne seront justement pas filmés en 70 mm.

C'est aussi la réduction des coûts qui va expliquer le passage, pour de nombreux films, de l'anamorphique au **Techniscope**, de 1964 à 1966 surtout, qui permet de réduire de moitié les coûts du négatif. Il en est ainsi des comédies (*Comment épouser un premier ministre, Trois Enfants dans le désordre, Le Jardinier d'Argenteuil, Le Roi de cœur, Monsieur le Président Directeur Général, Bang-Bang, Sept Hommes et une garce, Un idiot à Paris*), des policiers (*Carré de dames pour un as, Avec la peau des autres, Commissaire San Antonio, Le Vicomte règle ses comptes*) ou des films d'aventures aux conditions de tournage assez difficiles (*Les Grandes Gueules, Les Aventuriers, Un homme de trop, La Loi du survivant*) ou encore des drames qui se caractérisent par des budgets serrés (*Le Grand Meaulnes, 2 ou 3 choses que je sais d'elle, Mon amour mon amour*). Cette conversion au Techniscope (qui utilise des objectifs « normaux », c'est-à-dire sphériques) marque aussi le point extrême de développement du format large en France (52,6 % de la production nationale en 1966, dont plus de la moitié tournée en Techniscope[1638]), autrement dit le sommet de sa démocratisation. Et les films larges qui suivront (1967-1969 et années 1970) seront beaucoup moins nombreux et plutôt photographiés avec des objectifs anamorphiques, en particulier avec l'émergence des optiques Panavision (surtout à partir de 1974).

Outre les 372 films larges français effectivement réalisés au format large sur la période 1954-1969, 144 autres auraient dû voir le jour : 39,5 % d'entre eux ont abandonné le scope et 60,5 % relèvent de projets inaboutis.

Concernant les premiers, on peut remarquer des films historiques ou d'aventures qui, à cause des aléas (financiers) de la production, **finissent au format standard (ou panoramique)** : *Les Aventures de Gil Blas de Santillane* (1955 Agfacolor de René Jolivet), *Marie des Isles* (1955-1959 EC de Georges Combret), *Le Bon Roi Dagobert* (1963 NB de Pierre Chevalier), *Tintin et le Mystère de la toison d'or* (1961 CLR de Jean-Jacques Vierne), *Cyrano et D'artagnan* (1962 EC d'Abel Gance), *La Fantastique Histoire vraie d'Eddie Chapman / Triple Cross* (1966 EC de Terence Young), *Une corde… un colt* (1968 EC western de Robert Hossein). On trouve également des films policiers (*Alerte aux Canaries* 1956 Agfacolor d'André Roy, *Rififi à Tokyo* 1961 NB de Jacques Deray, le premier des

1962), puis converti en mars 1963 au **Superpanorama 70** soutenu par les laboratoires français et conçu par la société allemande Modern Cinema Systems. Le second sera *La Tulipe noire* de Christian-Jaque (d'abord prévu « en scope ») qui pourra enfin s'essayer au 70 mm (Superpanorama 70) après l'échec de *Marco Polo*.

[1638] 29 films sur 50 en 1966, soit 58 %.

OSS 117 d'André Hunebelle *OSS 117 se déchaîne* 1963 NB, *L'Arme à gauche* 1964 NB de claude Sautet, *L'Espion* 1966 NB réalisé par le producteur Raoul Lévy avant sa mort, *La Route de Corinthe* 1967 CLR de Claude Chabrol, *Le Pacha* 1967 CLR de Georges Lautner, *La Piscine* 1968 CLR de Jacques Deray), certains qui passent du « scope couleurs » au « pano noir & blanc » (*Le Grand Chef* 1958 d'Henri Verneuil) ou des films au sujet plus difficile, moins « porteur » commercialement, qui aboutissent ainsi aux formats standard ou panoramique (*Une vie* 1957 EC d'Alexandre Astruc d'après Maupassant, ***Orfeu Negro*** 1958 EC de Marcel Camus[1639], *La Baie des anges* 1962 NB de Jacques Demy, *La 317ème Section* 1964 NB de Pierre Schoendoerffer, *Week-End* 1967 CLR de Jean-Luc Godard). Enfin, en 1965 est annoncé un projet intitulé *Les Corsaires* comprenant 2 films (*L'Olonais* et *Le Trésor du hollandais*), coproduction franco-italienne Franco London Films / Rizzoli Film devant être réalisée par Claude Barma en scope Eastmancolor et qui se transformera en une série de 13 épisodes conçus pour la télévision, avec Michel Le Royer.

Pour ce qui concerne les **86 projets inaboutis au format large**, on ne s'étonnera pas de voir figurer des projets de :

- **remakes** de succès antérieurs qui sont autant d'**adaptations littéraires** : *La Chartreuse de Parme* (1959-1960 devant être coproduit par Spéva Films & Ciné-Alliance en « *scope couleurs* », après la version de Christian-Jaque de 1947) ; *Le Comte de Monte-Cristo* (1960-1961 production Princia Films, sur un scénario de Maurice Guillon, concurrencée par la version de Claude Autant-Lara qui seule verra le jour en DyaliScope et Eastmancolor en 1961) ; *L'Aigle noir* (1964 coproduction franco-italienne Radius Films / Pamec Cinematografica, d'après la nouvelle de Pouchkine *Doubrovsky*, préalablement adaptée en Italie en 1949 et en TotalScope en 1958) ; une nouvelle version des *Misérables* est annoncée en 1966 en 2 époques avec Burt Lancaster, devant être réalisée en scope Eastmancolor par Jean Delannoy (production Florida Films)[1640] ; ou encore *Désiré*, remake de la pièce (et du film de 1937) de Sacha Guitry en scope couleurs, réalisé par Clément Duhour et produit par CLM et Gafer (d'où la présence éventuelle de Jean Gabin ou de Fernandel au générique)[1641].
- autres **adaptations littéraires** prestigieuses : **Victor Hugo**, en particulier, a la faveur des projets au format large : *La Reine sanglante* (1957, production Océan Films en « *écran*

[1639] Les sources et les copies vidéo sont très contradictoires concernant le format de cette coproduction franco-italienne, tantôt au format standard 1,37:1 (DVD Opening/Gaumont 2001), panoramique 1,66:1 (DVD Aventi 2004, copie brésilienne 16/9), scope (*in* Sabria, 1987 ou Bernardini, 1993 ou *FF*, nos 779-780, Cannes 1959, p. 7) ou 70 mm : il nous semble plutôt que le film, prévu au format anamorphique, a été filmé au format panoramique, puis gonflé en 70 mm pour certaines projections, surtout après son obtention de la Palme d'or à Cannes en 1959 et l'Oscar 1959 du meilleur film étranger. L'examen du négatif pourrait seul trancher.
[1640] 10 ans après son adaptation de *Notre-Dame de Paris* (1956 CS EC) et la version des *Misérables* en Technirama de Jean-Paul le Chanois (1957).
[1641] Un remake sera effectivement réalisé en 1995 par Bernard Murat au format panoramique.

large »[1642] couleurs, d'après *Marie Tudor*) ; *Les Travailleurs de la mer* du même Hugo (1957, production Le Film d'Art, scope couleurs) ou *Marion Delorme* (1959-1960 projet PAC-Pathé devant être réalisé par André Hunebelle[1643]) ou encore *Bug-Jargal* (1962 production UFA-Comacico en 70 mm couleurs « *avec une interprétation internationale* ». On trouve également des projets de : *Résurrection* (1954-1955 de Georges Lampin, devant être produit par Spéva Films en CS EC, sur un scénario de Charles Spaak d'après Tolstoï, avec Gina Lollobrigida) ; *Le Hussard sur le toit* (1955 de René Clément, produit en « *écran large* » et EC par Robert Dorfmann[1644]), *Paul et Virginie* (1956-1957, production annoncée par Davis Films en CS EC pour être tournée à La Réunion) ; *Liberté* (1959 un projet de Louis Malle inspiré par Joseph Conrad en scope couleurs) ; *Sarah Bernhardt* (1960, projet de Raoul Lévy devant être réalisé par Peter Brook et interprété par Jeanne Moreau en Todd-AO couleurs[1645]) ; *Daphnis & Chloé* (1960 de Jacques Xantha d'après Longus, produit par La Croix du Sud en DS EC) ; *La Dame de Montsoreau* (1960-1961 d'Edmond T. Gréville, d'après Dumas, production Gaumont prévue « *en 70 mm scope couleurs* » (sic), puis coproduction Méditerranée-Paris Elysées Films avant d'être abandonnée[1646]) ; *Lamiel* (1964-1965 de Jean Delannoy production Cineurop en scope), projet qui aboutira en 1967 au format panoramique (réalisé par Jean Aurel et coproduit par Rome-Paris Films et les Films Copernic) ; Le *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline devait être adapté par Michel Audiard en scope couleurs et produit par Intermondia Films.

- **films historiques ou aventureux** : beaucoup de projets de **films de pirates** n'ont pas vu le jour : *Femmes pirates* (1955 produit et réalisé par Alfred Rode en CP couleurs) ; *Borgnefesse* (1955 coproduction Pathé, CICC-Films Borderie, devant être réalisé par le fils Bernard Borderie en CS EC) ou *Surcouf prince des corsaires* avec Jean Marais (1962 production Lux CCF réalisée par Hervé Bromberger)[1647]. On peut noter d'autres films d'aventures projetés en scope : *Colonel Rozanoff pilote d'essai* (1956-1957 de J. A. Faux, production des Films du Carrousel en DS FC) ; *Guillaume Tell* (1960-1961 une production Pathé en scope couleurs, prévue en 4 versions : française, anglaise, allemande et

[1642] La mention « *écran large* » ne garantit pas du format anamorphique, car l'expression est aussi employée confusément pour désigner, à l'époque, les films aux formats panoramiques.
[1643] Déjà réalisé en 1918 par Henry Krauss.
[1644] Le projet d'adaptation sera envisagé comme un western par Jean Giono lui-même en 1960, quand il fonde avec la comédienne Andrée Debar la société de production Les Films Jean Giono, puis repris par Jean-Paul Rappeneau en 1994 (TECHNO AN.).
[1645] C'est-à-dire en 70 mm ; après l'abandon de ce projet, la même équipe adapte *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras (1960) en CS NB.
[1646] Déjà réalisé en 1923 par René le Somptier.
[1647] Une coproduction hispano-italo-française donnera lieu à 2 films réalisés en 1965 par Sergio Bergonzelli avec Gérard Barray : *Surcouf le Tigre des sept mers* et *Tonnerre sur l'Océan indien*.

italienne[1648] qui va devenir une production suisse réalisée par Michel Dickoff : *Flammende Berge*, 1960 NB) ; *La Chute de la Bastille* (1961-1962 de Philippe Ducrest, coproduction Films Saint Germain & General Productions en scope couleurs, prévu pour une sortie le 14 juillet 1962) et *L'Histoire de la liberté / Freedom Storm* (1961, production Générale Européenne de Films), vaste fresque historique misant sur le prestige du Super Technirama 70, de 4 réalisateurs, de 20 vedettes internationales et un tournage dans 4 pays afin de peindre 4 événements historiques : Cromwell, la Révolution française, la Guerre de sécession et la Révolution d'octobre rouge ; de même, la Compagnie Internationale Renaissance du Cinéma Epique prévoit un film en **Magirama** intitulé *Les Cent jours* (novembre 1962, réalisé par Abel Gance?) ; en septembre 1967, un projet de *La Chanson de Roland*, produit par la Compagnie Européenne Cinématographique et réalisé par Jean Delannoy, sur un scénario de Jean Anouilh, Jean Aurenche et J. Delannoy, filmé en Panavision Eastmancolor se transforme, en avril 1968, en *Charlemagne* avec Kirk Douglas devant être tourné en PV EC à Paris, Rome, en Allemagne et en Espagne mais qui sera également abandonné en 1969.

L'ensemble de ces titres témoigne ainsi de la valeur qualitative que le format large confère traditionnellement à des productions prestigieuses ou éminemment historiques du cinéma commercial à prétention culturelle[1649].

Les autres projets sont évidemment moins révélateurs, par leur seul titre, et concernent plutôt des réalisateurs du cinéma domestique de l'ancienne génération, oubliés aujourd'hui, comme Jean Stelli, Louis Cuny, Ralph Habib (3 projets), Maurice de Canonge, Stany Cordier, Robert Bibal, Max de Vaucorbeil, Jean Sacha, Robert Darène ou d'autres plutôt déconsidérés par la critique, comme Yves Ciampi, Alex Joffé, Henri Calef (3 projets), André Cayatte. Parmi la jeune génération, on note des projets de : Roger Vadim, J. Alden-Delos?, Pierre Kast, Marcel Camus (2 projets), Michel Fermaud, François Reichenbach, Serge Bourguignon (2 projets)[1650], Henri Colpi, Claude Sautet, Pierre Grimblat, Max Pécas (2 projets), Claude Bernard-Aubert.

Tous ces projets dénotent en tout cas l'attrait exercé par le format large sur le cinéma français qui s'approprie ce nouveau mode de présentation des films dans des projets de forme et d'intention assez diverses.

[1648] On a déjà parlé de l'échec du projet d'Errol Flynn dont quelques séquences sont tournées en 1953 en CS CLR par Jack Cardiff.

[1649] Si ces projets avaient été menés à leur terme, le visage du cinéma large français se rapprocherait sans doute plus de celui des USA ou de l'Italie, privilégiant les genres historiques et aventureux ; les genres de la production française au format large, comme nous allons le voir *infra*, n'ont en effet pas véritablement favorisé le film historique ni le film d'aventures.

[1650] Réalisateur auréolé de son succès aux USA pour *Les Dimanches de Ville d'Avray*** (1961 FS NB), Oscar 1962 du meilleur film étranger, mais dont la carrière tournera court.

2.2 LA CONCURRENCE AUTOUR DES FILMS EN SCOPE (1954-1970) : UNE PRODUCTION CONTRASTEE

2.2.1 LES FILMS COMMERCIAUX OU LES FILMS DU POINT DE VUE DES PRODUCTEURS

On associe assez conventionnellement le film au format large des années 1950 et 1960 à un film de prestige, présentant un budget confortable (voire dispendieux), construit autour d'une ou plusieurs stars nationales et reposant sur un sujet tiré du fonds culturel commun, soit littéraire, soit historique, autrement dit une valeur sûre. Il s'agit d'un « film de producteur » plus que de réalisateur. Plusieurs éléments récurrents caractérisent ce type de production large :

- la primauté du producteur comme initiateur du projet ou principal artisan, qui montre une prédilection pour l'emploi du format large
- l'importance du devis élevé, garant de ce que les Américains nomment les « *production values* » du projet, autrement dit les ingrédients qui se verront à l'écran et qui constituent la richesse du film : le sujet, les stars, les lieux et décors (costumes), l'action et les effets spéciaux, l'image (sa couleur et son format), etc.
- la conception d'un cinéma plutôt spectaculaire, c'est-à-dire destiné avant tout au public en vue de le marquer
- la volonté de réaliser un produit populaire
- la qualité artisanale du produit, au sens de « la belle ouvrage » ou de « l'amour du travail bien fait », l'efficacité illusionniste des moyens du cinéma.

Nous verrons ci-après comment le format large permet d'élargir la palette des moyens du cinéma dit commercial, sans compromettre sa variété.

La production des films larges à valeur commerciale (1954-1970)

Sur un total de 370 longs métrages de fiction français réalisés au format large de 1954 à 1970, 233 ont été produits par des maisons de production françaises ayant toutes à leur actif au moins 4 films en scope et qui constituent donc un peu plus de 60 % de la production large totale. Si l'on regarde la moyenne annuelle, elle oscille entre 50 et 82 % pour les meilleures années (1954, 1958 à 1970).

On compte 47 maisons de production familières du format large (4 films ou plus) sur la période 1954-1970. Comparé au nombre total de sociétés de production françaises autorisées par le CNC pour cette période (544 en moyenne) le pourcentage est faible : 8,4 % ; mais ces derniers calculs sont trompeurs, puisqu'ils ne tiennent pas compte de l'activité ou non des maisons de production

autorisées. Plus édifiant est le pourcentage établi par rapport au nombre de sociétés actives : elles sont en moyenne de 150 sur la période qui nous intéresse. Nos 47 sociétés représentent donc 31,3 % des sociétés de production actives ; autrement dit, **1/3 des producteurs a financé 60 % des films larges français de 1954 à 1970**.

Dans ce palmarès des grands producteurs français au format large, on ne s'étonnera pas de retrouver les champions historiques du cinéma français, comme Pathé (15 films larges) ou Gaumont (29) que nous allons prendre à titre d'exemple ; encore faut-il les distinguer.

PATHE : la société pionnière

La Société Nouvelle Pathé Cinéma, cherchant à renouer avec son intérêt ancien pour l'Hypergonar qu'elle n'a pas su exploiter quand elle avait le contrôle de la STOP[1651], se montre plutôt pionnière dans le domaine de l'écran large, puisque après le premier film français réalisé et exploité en **CinemaScope 2,55:1**, Eastmancolor et son stéréophonique (*Fortune Carrée* de Bernard Borderie, coproduction franco-italienne en association avec CICC-Films Borderie et la Titanus italienne, 1954, D.P. Nicolas Hayer), elle sera la première en France à se lancer dans l'aventure du « film à large image négative », afin d'améliorer la qualité d'image des films tournés avec les procédés anamorphiques en adoptant le **Technirama**, qui associe la prise de vues sur film 35 mm horizontal (de type **VistaVision**) à une anamorphose réduite de l'image. Le film réalisé par Jean-Paul Le Chanois et produit par Paul Cadéac est un remake des *Misérables* avec Jean Gabin et devient une superproduction en deux époques qui assurera à la société le meilleur rendement des films français pour l'année 1957[1652]. Parmi les autres succès de la firme, on trouve successivement deux films en costume avec pour vedette Jean Marais, qui sont deux coproductions franco-italiennes en partenariat avec la PAC (dirigée par Paul Cadéac) et la DA-MA Cinematografica : *Le Capitan* (1960, réalisation André Hunebelle, DS EC, D.P. Marcel Grignon) et *Le Miracle des loups* (du même Hunebelle, 1961 DS EC, D.P. Grignon) ; il est clair que ces deux films relèvent de la formule consistant à dupliquer un succès précédent en réutilisant les mêmes ingrédients : le film devient production en série[1653]. Globalement, Pathé se montre moins prolifique que sa rivale Gaumont, sauf l'année 1957 où elle coproduit 5 longs métrages larges.

[1651] Sur Pathé et l'Hypergonar, *cf.* 1ère partie, 1.2.1.
[1652] P. A. (Pierre Autré ?), « 25 années de production cinématographique française », *TF*, n° 265, 15 déc. 1978-15 jan. 1979, pp. 6-9.
[1653] Malgré les intentions affichées par la dénomination officielle de la société de production de Paul Cadéac : Production *Artistique* Cinématographique (nous soulignons).

GAUMONT : un réveil tardif pour le premier producteur français

Si Pathé se lance dans l'aventure dès 1954, la Gaumont reste plus que méfiante vis-à-vis du format large : **sa première production en scope n'apparaît en effet qu'en 1959**, sous l'égide d'Alain Poiré qui met en chantier *La Jument verte* d'Autant-Lara (FS EC, D.P. Jacques Natteau), coproduction franco-italienne, dont les capitaux français à hauteur de 80 % du devis global, sont partagés par la SOPAC, les Productions Raimbourg (de l'acteur Bourvil), Star-Presse et la SNEG. Mais c'est l'année suivante seulement que le scope prend son envol à la Gaumont avec la réalisation de 4 coproductions franco-étrangères. Du reste, peu de films larges Gaumont seront des productions purement françaises (6 seulement)[1654]. Mais une fois adoptée, la formule du film en scope garante de succès commercial et de retombées financières semble bien ancrée dans la politique de la firme, puisqu'à partir de cette date (1960) elle en produit de 2 à 5 par an. Il en est ainsi des succès mémorables de : *Un taxi pour Tobrouk,* coproduction franco-hispano-allemande avec la Franco London Films d'Henry Deutschmeister, réalisée par Denys de La Patellière (1960 DS NB, D.P. Marcel Grignon) ; *100.000 dollars au soleil* d'Henri Verneuil, coproduction franco-italienne avec la collaboration de Trianon Productions pour la part française du devis (1963 FS NB, D.P. Grignon) ; la trilogie des *Fantômas* réalisée par André Hunebelle et coproduite avec la PAC de Paul Cadéac et la participation (à hauteur de 20 %) de l'Italie (1964-1966 FS EC, D.P. Grignon puis Raymond Lemoigne) ou deux autres films célèbres avec Louis de Funès, réalisés par Edouard Molinaro : *Oscar* (1967 FS EC, D.P. Lemoigne) et *Hibernatus* (1969 FS EC, D.P. Grignon & Lemoigne), coproduits avec la Rizzoli Film de Rome.

Caractéristiques de la production commerciale en scope

Réseaux de relations

Ces quelques exemples montrent assez que les projets de films reposent souvent sur un réseau de relations ou d'amitiés. Après *Fortune Carrée* (1954), **Raymond Borderie**, fondateur de la **CICC** et qui a été directeur général de la production chez Pathé de 1940 à 1946[1655], s'associera de nouveau avec la firme du coq pour produire trois ans plus tard *Ces Dames préfèrent le Mambo* avec Eddie Constantine (coproduction franco-italienne réalisée par Bernard Borderie, 1957, FS NB, D.P. Jacques Lamare). Rien d'étonnant non plus que son fils, Bernard Borderie, réalise pour Pathé des films qui ne

[1654] *Maléfices* d'Henri Decoin (en coproduction française avec Marianne Productions, 1961 DS NB, D.P. Marcel Grignon), *Ne nous fâchons pas* de Georges Lautner (1965, TS EC, Maurice Fellous), en 1966 *Le Grand Restaurant* de Jacques Besnard (TS EC, Raymond Lemoigne), *Un Idiot à Paris* de Serge Korber (TS EC, Jean Rabier), *Trois Enfants dans le désordre* de Léo Joannon (TS EC, Henri Persin) et, en 1967, *Oscar* d'Edouard Molinaro (FS EC, R. Lemoigne).

[1655] *Cf.* Jean-Charles Sabria, « Les Producteurs français. Filmographies », *Cinématographe*, n° 100, mai 1984, pp. 103-116.

sont pas même coproduits par la CICC[1656]. Plus prolifique encore est l'association entre **Pathé et la PAC**, fondée en 1942 par Paul Cadéac (d'Arbaud) et André Hunebelle : ce dernier réalise 5 films coproduits par les deux sociétés[1657]. En revanche, l'association de Pathé avec de jeunes producteurs, dans le but peut-être de toucher un public plus « moderne », reste beaucoup plus modeste ; on peut citer : *La Femme et le Pantin* (Julien Duvivier, 1958 DS EC, D.P. Roger Hubert) coproduit avec l'Italie et la PROGEFI de Christine Gouze-Rénal[1658] ou encore *Le Grand Meaulnes* (Jean-Gabriel Albicocco, 1966 TS EC, D.P. Quinto Albicocco), autre grande adaptation d'un succès littéraire et scolaire produite conjointement par les sociétés Madeleine Films (fondée en 1951 par Gilbert de Goldschmidt), Awa Films, Sirius et l'UGC.

On trouvera bien d'autres exemples d'associations par relation ou par affinité tout au long de notre analyse, dans le cinéma commercial autant que dans le cinéma d'auteur (qui est plus coutumier du phénomène), qu'il s'agisse de relations préexistantes ou d'affinités constituées après un succès public. L'association entre producteurs, dans le cinéma commercial, va, en particulier, prendre la forme de la série.

La formule dupliquée et la série

On a déjà évoqué la coproduction de projets successifs liés à un premier succès public devenant le prototype d'une sorte de formule que l'on souhaite renouveler. La recette peut être extrapolée dans le concept de la série. Il en est ainsi de la **série des *Angélique*** réalisée par Bernard Borderie, une coproduction franco-germano-italienne (à hauteur respectivement de 55, 25 et 20 %) associant la CICC-Films Borderie, Francos Films (Francis Cosne) ainsi que Gloria Film (Munich) et Fono Roma, et qui réussit l'exploit de s'étendre sur 5 films de 1964 à 1967. La série commence prudemment par la réalisation des deux premiers opus la même année : *Angélique, Marquise des anges* et *Merveilleuse Angélique* ; le succès du premier fait entreprendre une trilogie, réalisée l'année suivante avec *Angélique et le Roy* (1965) ; puis deux ans s'écoulent avant la mise en chantier simultanée des deux derniers épisodes[1659], qui sont plutôt des aventures feuilletonesques (que véritablement dramatiques) exploitant l'érotisme exacerbé par l'exotisme : *Indomptable Angélique* et

---

[1656] *Le Gorille vous salue bien* (coproduction Les Films Raoul Ploquin et Pathé Cinéma, 1957, FS NB, D.P. Louis Page) ; *Sept Hommes et une garce* (coproduction franco-italienne Franco London Film, Pathé / Dear Film, 1966, TS EC, D.P. Henri Persin).

[1657] *Mannequins de Paris* (1956 FS TC, D.P. Paul Cotteret) ; *Casino de Paris* (1957 FS TC, D.P. Bruno Mondi) ; *Le Capitan* ; *Le Miracle des loups* ; *Sous le signe de Monte Cristo* (1968 FS EC, D.P. Lemoigne).

[1658] En réalité, l'association entre Pathé et la PROGEFI est plus mercantile qu'artistique, puisque le projet de ce film émane d'abord de l'association de Pathé avec la société Gray Films (conjointement à l'italien Dear Film Produzione) et que Pathé a racheté un contrat d'engagement de Brigitte Bardot signé antérieurement avec la PROGEFI pour un film non encore défini. *Cf.* Laurent Creton *et al.*, *Histoire économique du cinéma français. Production et Financement (1940-1959)*, Paris, CNRS Editions, 2004, pp. 241-250.

[1659] Entre temps, le partenariat entre les deux producteurs français et la Fono Roma sera une nouvelle fois renouvelé avec *Brigade Anti-gangs* du même Bernard Borderie (1966 TS EC, D.P. Henri & André Persin), film policier d'après Auguste le Breton avec le héros des *Angélique*, Robert Hossein.

Angélique et le Sultan (1967)[1660]. On le voit, la formule s'essouffle et nécessite d'autres ingrédients ainsi qu'un partenaire financier supplémentaire en la personne de François Chavane (Cinéphonic) pour couvrir les risques d'une fréquentation qui va diminuant[1661]. C'est curieusement la même année (1965) que La Société Nouvelle de Cinématographie (**SNC**), fondée par **Gérard Beytout et René Pignères**, commence une série de six films autour de Louis de Funès réalisés par Jean Girault : ***Le Gendarme de Saint-Tropez*** (coproduction franco-italienne en DS EC & NB, D.P. Marc Fossard), grand triomphe public qui suscitera trois suites au format scope[1662], avant de s'essouffler dans deux derniers films tournés au format panoramique, après 1970, l'heure n'étant plus au format large[1663].

Inspiration dans l'air du temps

Une façon d'éviter l'usure des formules dupliquées est de chercher du côté de l'actualité et d'essayer de devancer les goûts du public en se rapprochant de l'air du temps, en créant la mode en quelque sorte. C'est ce que semblent avoir entrepris, parmi d'autres, les producteurs de la **SNC**. Ils soutiennent tout d'abord le premier film de Noël Howard mettant en vedette, dans une sorte de western camarguais, les stars de la chanson populaire de l'époque à destination de la jeunesse : Johnny Hallyday et Sylvie Vartan dans *D'où viens-tu Johnny ?* (1963 FS EC & NB, D.P. Walter Wottitz), coproduit par Hoche Productions (Ray Ventura) et Les Productions La Guéville (société fondée en 1961 par Yves Robert et son épouse Danièle Delorme). C'est la même attention à la réalité environnante qui fait s'intéresser la SNC aux jeunes réalisateurs ; après avoir coproduit et/ou distribué certains films de Jean-Luc Godard (*A bout de souffle* 1959, *Le Petit Soldat*, 1960), elle s'associe encore une fois avec Georges de Beauregard, producteur de la Nouvelle Vague, pour *Pierrot le fou* (coproduction franco-italienne avec Dino de Laurentiis, TS EC, D.P. Raoul Coutard). De même, elle soutient de jeunes réalisateurs comme Robert Enrico[1664] ou José Giovanni qui signe son premier film, *La Loi du Survivant* en 1966 (en coproduction avec la Stephan Films de Véra Belmont, TS EC, D. P. Georges Barsky)[1665].

[1660] Ce dernier est dénommé *Indomptable Angélique (II)* pour l'agrément au CNC (*BICNC*, n°, 109, 1968).
[1661] Voici, chronologiquement, le nombre des entrées en France (en millions) des 5 films : 2,9 / 2,3 / 2,1 / 1,9 et 1,7. Les producteurs ressortiront pourtant la série remontée en 2 films intitulés *Angélique, Marquise des anges* (remontage de 146' des 2 premiers épisodes) et *Indomptable Angélique* (nouveau montage de 140' des 3 derniers) et sortis en juin 1977 (*in Catalogue de la production cinématographique française 77*, tome I, CNC Service des Archives du Film, 1984), avant de les exploiter régulièrement à la télévision.
[1662] *Le Gendarme à New-York* (1965 FS EC, D.P. Edmond Séchan), puis, 3 ans plus tard, on ressuscite la formule avec *Le Gendarme se marie* (1968 FS EC, D.P. Marcel Grignon) et *Le Gendarme en Balade* (1970 PV EC, D.P. Pierre Montazel).
[1663] *Le Gendarme et les Extraterrestres* (1978 format 1,65:1) et *Le Gendarme et les Gendarmettes* (1982 1,65:1, dernier rôle de De Funès dont la réalisation est terminée par Tony Aboyantz).
[1664] *Les Grandes Gueules* (coproduction franco-italienne avec les Productions Belles Rives, 1965 TS EC, D.P. Jean Boffety) et *Les Aventuriers* (coproduction F/I, 1966 TS EC, D.P. Boffety).
[1665] Cette politique continue jusqu'en 1971 avec le second film de Barbet Schroeder *La Vallée* (TS EC, D.P. Nestor Almendros), coproduit avec Les Films du Losange, fondés par B. Schroeder et Eric Rohmer en 1961.

Un cinéma de coproduction : recours à la coproduction franco-française

Le recours de ces grands producteurs français du scope à la coproduction nationale ou étrangère n'est pas qu'une prédilection pour les relations personnelles, elle est aussi rendue nécessaire par le coût des projets liés aux techniques nouvelles ainsi qu'à l'augmentation croissante des devis. Sur le plan légal, le regroupement de plusieurs sociétés de production françaises est rendu possible par l'assouplissement de la loi de développement (1955[1666]). On retrouve donc assez souvent ces associations ponctuelles entre les différents producteurs français du scope, le temps d'un ou de plusieurs projets communs. Il en est ainsi, entre autres exemples, des trois coproductions entreprises la même année par les Films Copernic (Raymond Danon et Maurice Jacquin) et la Gafer (maison de production des acteurs Jean Gabin et Fernandel)[1667]. Une autre solution consiste à contrôler deux sociétés de production ou bien une maison de production et une société de distribution. C'est le cas des deux maisons de production fondées par Jacques Bar, Cité Films en 1947 et CIPRA en 1956, souvent associées dans la coproduction de ses films en scope de 1961 à 1963[1668]. Il en va de même pour Les Films Marceau et Cocinor (10 films larges de 1960 à 1966).

Coproductions franco-étrangères

Le film de producteur est surtout, on le voit nettement, un film de coproduction, franco-française d'abord, mais plus souvent franco-étrangère. La politique de coproduction, initiée dès la création du CNC par la signature du premier accord cinématographique franco-italien de 1946 (révisé en 1949)[1669], vise à donner les moyens à la production nationale de se reconstituer après la seconde guerre mondiale, en obtenant le bénéfice du crédit international et des débouchés sur les marchés extérieurs, tout en favorisant la « *défense du marché national contre la concurrence étrangère* »[1670]. Le nombre total des coproductions augmente fortement, surtout à partir de 1952, parallèlement à l'augmentation des devis et à celle du nombre de films tournés en couleurs (avant même l'arrivée de l'écran large). On note cependant un ralentissement de 1953 à 1955[1671] dû, selon les analystes de l'époque, à la nature même du contrat de la coproduction qui, en plus du principe de la coproduction financière, instituait une obligation de coproduction artistique, niant le caractère national de chaque film et encourageant la production de formules commerciales éprouvées ainsi que le recours

---

[1666] *Cf. FF*, n°s 597-598, automne 1955, p. 58.
[1667] En 1966 : *L'Homme à la buick* de Gilles Grangier avec Fernandel (FS EC D.P. Jean Tournier) ; *Le Jardinier d'Argenteuil* de Jean-Paul Le Chanois avec Jean Gabin (coproduction F/D, TS EC, D.P. Walter Wottitz) et *Le Voyage du père* de Denys de La Patellière avec Fernandel (coproduction F/I, FS EC, D.P. Tournier).
[1668] A savoir, 2 films d'Henri Verneuil (*Un singe en hiver*, 1961, TLV NB, D.P. Louis Page & *Mélodie en sous-sol*, 1962, coproduction F/I, DS NB, D.P. Page) ainsi que *Le Gentleman d'Epsom* de Gilles Grangier (1962, coproduction F/I, TLV NB, D.P. Page) et *Les Félins* de René Clément (1963 FS NB, D.P. Henri Decaë).
[1669] *Cf. Informations C.N.C. Spécial 40 ans du cinéma français*, n° 211, décembre 1986, pp. 4 & 5.
[1670] [Jacques Flaud,] Directeur général du CNC, « La Coopération cinématographique entre pays », *BICNC*, n° 27, avr. 1954, p. 67-68.
[1671] *Cf.* graphique « Evolution de la production purement française et des coproductions de 1949 à 1956 », *FF*, n° 666-667, p. 14.

systématique au doublage, autrement dit, la facture hybride de produits transnationaux[1672]. Mais en **1955**, « *la Commission Mixte franco-italienne a modifié profondément le principe de ces co-productions qui ne le sont plus désormais que sur le seul plan financier.* […] *les acteurs et techniciens sont français pour les films franco-italiens et italiens pour les films italo-français.* », d'où l'apparition d'une **formule plus homogène, préservant l'intégrité nationale des projets** (quitte à limiter leur capacité d'exportation) **et l'adéquation des moyens de production avec le sujet du film**. Ainsi, bien que la coproduction ait pour conséquence d'augmenter dans des proportions importantes le devis des films et de diminuer la part du film 100 % français[1673], elle permet aux producteurs d'aborder des projets plus ambitieux et s'accorde donc pleinement avec l'émergence des films aux formats larges, d'abord considérés comme des productions de prestige ou comme la version luxueuse de sujets déjà reconnus : d'où cette tendance aux (ré)adaptations de sujets tirés du fonds culturel national (ou, mieux, international). Relèvent de cette catégorie, parmi tant d'autres, les trois films exploités pour les fêtes de la fin de l'année 1956, décrites, par *Le Film français*, comme « *d'attrayantes productions "à grand spectacle"* »[1674] :

- *Michel Strogoff*, coproduction franco-italienne (80/20 %) Les Films modernes (Emile Natan) / Illiria Film & Produzione Gallone, réalisée par Carmine Gallone avec Curd Jurgens, tournée en Yougoslavie (participation de l'UFUS Film), photographiée en CinemaScope et Eastmancolor par Robert Lefebvre et qui sera le meilleur rendement de l'année[1675]
- *Notre-Dame de Paris* de Jean Delannoy avec Gina Lollobrigida et Anthony Quinn, coproduction franco-italienne à hauteur de 70/30 % de Paris Film Production des frères Hakim et de la Titanus associée à la Panitalia Film, au budget de 400 millions de francs courants, en CinemaScope Eastmancolor (D.P. Michel Kelber) et deuxième meilleur rendement de l'année
- *Le Chanteur de Mexico* de Richard Pottier avec Luis Mariano et Bourvil, coproduction franco-espagnole de Jason-Inter Productions et des Producciones Benito Perojo en CinemaScope Eastmancolor (D.P. Lucien Joulin), huitième rendement de l'année.

A cette date, les coproductions prestigieuses ont souvent recours au **CinemaScope** fabriqué par la STOP du Professeur Chrétien ainsi qu'à la couleur pour se positionner sur le marché à la hauteur des plus grandes productions américaines, comme celles de la 20th Century-Fox.

[1672] Jacques Flaud (*art. cit.*, p. 68) écrit : « *On tourne, en effet, trop de remakes, d'adaptations de best-sellers* […] » ; pour Hélène Méaulle du *Film français* (n°s 597-598, p. 57) : « *la formule des coproductions franco-italiennes* […] *telles qu'elles étaient pratiquées depuis leur naissance, n'avait donné satisfaction à personne dans le domaine artistique, et particulièrement au public, premier intéressé.* »
[1673] Jacques Flaud, *art. cit.*, pp. 67 & 68. Le Directeur général du CNC indique que la dépense supplémentaire inhérente à la coproduction (« *augmentation du temps de tournage, double négatif, double générique partiel, etc.* ») est de l'ordre de 20 %.
[1674] A. Marinie, « Pour les fêtes, nombreux films à grand spectacle », *FF*, n° 654, 14 déc. 1956, p. 5.
[1675] *Cf.* P. A. (Pierre Autré ?), « 25 années de production cinématographique française », *TF*, n° 265, 15 déc. 1978-15 jan. 1979, pp. 6-9.

Adéquation entre format large et coproduction bipartite franco-italienne

Ainsi pour Laurent Creton, « *la multiplication des coproductions apparaît comme une solution salvatrice pour une industrie cinématographique européenne où l'étroitesse des marchés nationaux affecte la probabilité de retour sur investissement et limite le montant des capitaux qu'il est raisonnable d'engager. Par ces pratiques, on assure de larges tours de table pour réunir les capitaux, on favorise le regroupement des savoir-faire et la présence à l'écran de vedettes nationales qui servent la sortie du film dans leurs pays respectifs.* »[1676]. Voilà pourquoi il s'agit d'une formule financière de plus en plus utilisée au cours de la décennie suivante : on estime que d'une moyenne de 29 % de 1953 à 1961, le taux des coproductions franco-étrangères passe à une moyenne de 52 % de 1962 à 1968 pour la totalité de la production française[1677]. C'est encore plus frappant pour les coproductions majoritaires en scope qui atteignent, en moyenne, 50 % de la production large de 1954 à 1961, puis 73,6 % de 1962 à 1968[1678] : **le format large correspond donc bien en majorité à des films de coproduction franco-étrangère assurant un devis confortable**. Ces coproductions en scope correspondent pour la plupart à des montages financiers bipartites (à 86,3 % en moyenne sur la période). La première coproduction tripartite au format large apparaît dans la production 1957 (*Casino de Paris* d'André Hunebelle, coproduction franco-germano-italienne PAC, Critérion Films, Pathé, Elan Films / Bavaria Filmkunst, Eichberg Film / Rizzoli Film, FS TC, D.P. Bruno Mondi & Erwin Hillier) et la formule aura tendance à se développer, surtout de 1960 à 1969, avec une moyenne de 20,6 % du total des coproductions[1679].

Comme pour l'ensemble de la production française, le partenaire privilégié des coproductions en scope est indéniablement **l'Italie** avec 201 films sur 233 coproductions bi- ou tripartites (soit 86,3 %) de 1954 à 1969 et ce, depuis le premier film produit et sorti en France : *Fortune Carrée* de Bernard Borderie (coproduction 70/30 % des sociétés CICC, Pathé / Titanus, Noria Film, CS 2,55:1 EC, son stéréophonique, D.P. Nicolas Hayer). La deuxième coproduction franco-italienne en scope est produite par la Gamma Films d'Albert Caraco et les sociétés italiennes Cinefilms et Italgamma (filiale italienne de la Gamma Films) et emploie, cette fois, un metteur en scène italien mais une équipe technique française et une tête d'affiche partagée : *Frou-Frou* d'Augusto Genina, d'après le roman de Cécil Saint-Laurent, avec Dany Robin, Gino Cervi et Philippe Lemaire, tourné en CinemaScope 2,55:1 Eastmancolor et son stéréophonique Western Electric (D.P. Henri Alekan).

Loin derrière l'Italie, le deuxième partenaire des coproductions française en scope, est **l'Allemagne**, présente dès 1954, avec le deuxième film large produit et exploité en France : *Oasis* d'Yves Allégret qui bénéficie d'un engagement financier français plus important que *Fortune carrée* à

[1676] « Le Cinéma des années cinquante », *in* Laurent Creton *et al.*, *Histoire économique du cinéma français. Production et Financement (1940-1959)*, Paris, CNRS Editions, 2004, pp. 220-221.
[1677] Source : Laurent Creton, *op. cit.*, p. 221, n. 5.
[1678] Et près de 60 % pour l'ensemble de la période. *Cf.* Tabl. 2.9., vol. 2.
[1679] L'unique coproduction multipartite de la période est le film à sketches *L'Amour à vingt ans*, signé par 5 réalisateurs, coproduction franco-italo-germano-nippo-polonaise (Ulysse Productions, Unitec France / Cinesecolo / Beta Film / Toho Films / Film Polski Zespol Kamera), 1961 FS NB.

hauteur de 50 % du devis global et est soutenue pour sa distribution française par la 20th Century-Fox elle-même (coproduction Critérion Films et la Roxy Film de Munich, CS 2,55:1 EC, son stéréophonique, D.P. Roger Hubert). La deuxième coproduction (égalitaire) franco-allemande, l'année suivante, ne connaîtra pas plus le succès au box-office mais obtiendra, quant à elle, une consécration artistique et critique sur le long terme : il s'agit du premier (et dernier) film en couleur de Max Ophuls : *Lola Montès* (CS 2,55:1 TC, son stéréophonique, D.P. Christian Matras), autre production d'Albert Caraco (Gamma Films) avec la collaboration de Florida Films et de la société allemande Union Film. On retrouve, dans ces quatre coproductions, la volonté affichée par la Fox dès ses deux premiers films en CinemaScope de montrer l'étendue des possibilités dramatiques du format large qui n'est pas condamné à représenter une action filmée dans de vastes paysages.

Le troisième partenaire des coproductions en scope de la période est **l'Espagne** avec 26 films (11,2 %), suivi tardivement de la Grande-Bretagne (2,1 %) à partir de 1966[1680].

Dérives de la coproduction dans les années 1960

Les années 1960 marquent la « *suprématie de la coproduction* »[1681], au point qu'elle devient une recette financière pour les producteurs afin de monter leurs projets qui ne sont pas toujours leurs plus ambitieux ou qui ne répondent pas toujours au critère artistique à l'origine de son institution. Ainsi une nouvelle réunion de la Commission Mixte franco-italienne, à Rome en octobre 1964, mentionne-t-elle quelques dérives à la réglementation des coproductions (comme la vogue des participations tri- ou quadripartites), ainsi que quelques manquements (en particulier l'observation stricte du label de qualité qui doit réserver la coproduction « *aux films de haute classe des deux pays servant le prestige de la France et de l'Italie* ») ainsi que des montages financiers dits « fictifs » consistant à « *présenter (généralement* a posteriori*) le distributeur italien d'un film purement français, et réciproquement, comme un coproducteur, ce qui permet de bénéficier à la fois de l'aide à la production dans les deux pays.* »[1682] On se rend bien compte ici de la nécessité, pour financer des projets dont le devis augmente sensiblement, du recours à plusieurs producteurs ou de l'extension des sources de financement impliquant en amont d'autres acteurs du secteur, car l'amortissement des films ne peut plus se contenter des seules recettes françaises ni mêmes étrangères qui servent alors à alimenter l'aide. On peut donner **l'exemple d'un plan de financement d'une coproduction franco-italienne** (80/20 %) en scope de 1958, *La Femme et le Pantin* de Julien Duvivier avec Brigitte Bardot (DS EC, D.P. Roger Hubert), conçu par ses coproducteurs comme « *un film à succès autour d'une star*

[1680] Première coproduction franco-espagnole en 1956 : *Le Chanteur de Mexico* ; première coproduction franco-britannique : *La Grande Vadrouille* de Gérard Oury (70/30 % Corona Films de Robert Dorfmann / Lowndes Productions ltd, PV EC, D.P. Claude Renoir). D'autres coproductions ont été entreprises avec le Portugal (2 films larges), la Yougoslavie (2), Israël (2), la Tchécoslovaquie, la Hongrie, le Japon et la Pologne, le Sénégal, la Grèce, la Roumanie, la Suède, l'URSS puis les Etats-Unis (1 film chacun), sans compter des participations pour des tournages à l'étranger avec la Corée, le Brésil, la Tunisie, le Mexique et la Colombie.
[1681] Titre d'un article de Pierre Autré du *Film français*, n° 1133, 25 fév. 1966, p. 3.
[1682] *Cf.* « Observation plus stricte du "label de qualité" dans les coproductions entre la France et l'Italie », *FF*, n° 1064, 23 oct. 1964, p. 4.

montante destiné à toucher un large public sur une échelle internationale »[1683] avec un devis définitif de 400 millions de francs courants[1684]. Le plan de financement définitif présenté par les deux producteurs français (Pathé Cinéma et Gray Film) associés à l'italien Dear Film Produzione au Crédit National, visant à demander à l'établissement une avance de 10 % du devis, s'accompagne d'une stratégie financière intégrant la branche distribution de Pathé (Pathé Consortium) à hauteur de 12,5 % ainsi qu'un « *crédit fournisseurs* » correspondant aux studio, laboratoire et fournisseur du matériel de prise de vues (la SATEC) à hauteur de 13 %. Finalement, du fait de la règle de répartition de la recette d'exploitation, les deux coproducteurs français, qui avaient contribué au devis du film à hauteur de 31,3 % (125 MF)[1685], ne récupèrent que 14,7 % des recettes, et le distributeur près de 24 %. Le médiocre résultat de première exploitation du film en France (122 MF), compte tenu de son ambition, ne rapporte aux deux coproducteurs français qu'environ 15 % de la somme investie. Il est clair que cet exemple montre la fragilité des projets reposant sur des formules commerciales, quelque prestigieuses qu'elles soient, qui ne sont jamais assurées de trouver leur public (on parle classiquement pour le cinéma d'« *une économie de prototypes* »[1686]), ainsi que la nécessité pour les producteurs de susciter un nombre important et varié de partenaires financiers. D'autant, qu'à cette époque, le cinéma n'entretient pas de (bonnes) relations avec **la télévision** qui est perçue par la profession comme un secteur favorisé, du fait du monopole étatique, face à l'industrie concurrentielle que constitue le cinéma[1687]. A la différence de la situation américaine à la même époque, le secteur de la production française n'a pas rapidement pu investir dans la production télévisuelle. D'où cette attitude ambiguë des producteurs français de l'époque vis-à-vis du système subventionné du cinéma français (loi d'aide, fonds de développement) et leurs appels récurrents à la détaxation du secteur[1688].

[1683] Laurent Creton, *op. cit.*, 2004, p. 246. Concernant la genèse financière du projet et son analyse complète, *cf.* Laurent Creton, *op. cit.*, pp. 241-248.
[1684] Autrement dit, autant que le film à costumes *Notre-Dame de Paris* de Jean Delannoy, deux ans auparavant.
[1685] La contribution du coproducteur italien était de moitié inférieure : 64 MF, soit 16 %.
[1686] Laurent Creton, *op. cit.*, p. 248.
[1687] *Cf.* « Première "Table ronde" du cinéma français », *FF*, n° 969, 28 déc. 1962, pp. 3-15 : intervention de Louis Daquin, vice-président du Syndicat des Techniciens de la Production Cinématographique : « *Il y a une entreprise de spectacle, qui est un monopole d'Etat, et puis il y a une autre entreprise de spectacle* […] *qui vit en économie libre. Il y a concurrence entre les deux, et notre concurrent ne connaît pas même la récession.* » (p. 7) ; Jean-Charles Edeline, président de la Fédération Nationale des Cinémas Français : « *On l'érige* [la télévision] *en établissement commercial, et on lui donne la possibilité, dont elle ne se prive pas, d'acheter des films ; elle ne fait pas, en contrepartie, travailler l'industrie cinématographique* [en employant ses techniciens]. » (p. 8).
[1688] *Cf. ibid.*, p. 8.

Deux grands réalisateurs commerciaux : Borderie et Hunebelle ou le format large comme ingrédient

Bernard Borderie, champion incontesté des films français au format large

Comptant à son actif 17 films réalisés avec presque toutes les marques ou procédés de format large (excepté le 70 mm et le Technirama qui exigent des budgets dispendieux), il est, quantitativement, **le premier réalisateur français du format large** sur l'ensemble de notre période **(1954-2000)**, avec un pourcentage équivalant à 70,8 % de sa filmographie tournée en scope[1689]. Bernard Borderie représente également le premier réalisateur du CinemaScope en France, puisque son film *Fortune Carrée* (1954) est la première coproduction majoritaire française à être exploitée (16 mars 1955)[1690]. Fils du producteur Raymond Borderie, directeur général de Pathé de 1940 à 1946 qui a fondé sa société de production (CICC) dès 1937 et créera en 1960 la société de distribution S.N. Prodis, Bernard Borderie commence sa carrière de réalisateur par des **films policiers** (*La Môme vert-de-gris* 1953 NB) que le succès public l'engagera à réaliser ensuite en scope noir & blanc. Leur habileté provient sûrement de l'application de la mythologie du roman policier américain à une France « moderne », américanisée, peu réaliste (un monde de truands et d'espions où règnent l'humour, les bagarres et le machisme convenu), à l'instar de la littérature policière populaire de l'époque, ainsi qu'au talent de faire incarner ses héros par des acteurs qui deviendront vite célèbres : Eddie Constantine dans *Ces Dames préfèrent le mambo* (1957 FS NB)[1691] et Lino Ventura dans *Le Gorille vous salue bien* (1957 FS NB)[1692]. Le format large fait donc ainsi partie de la recette de ce type de films divertissants mais sans prétention ni tonalité tragique. Outre les suites des aventures de ses deux héros, Borderie reviendra au policier musclé en Techniscope et Eastmancolor dans *Brigade anti-gangs* (1966), d'après le roman d'Auguste le Breton, avec Raymond Pellegrin et Robert Hossein.

L'autre veine à succès des films de Borderie concerne les **aventures historiques**, à la suite de *Fortune Carrée* et *Tahiti ou la joie de vivre* (1956 FS EC)[1693], qui seront des coproductions bi- ou

---

[1689] Pour ce dernier chiffre, seul Patrice Leconte le bat avec 77,8 %, mais ce dernier totalise (de 1980 à 2000) moins de films (14). Certains réalisateurs obtiennent de meilleurs scores (75 %, voire 100 %), mais il s'agit toujours d'une production quantitativement inférieure (entre 3 et 7 films maximum), peu comparable à celle de ces 2 champions français du format large *cf.* Tabl. 2.6., vol. 2.

[1690] *Cf.* 2.1.2.

[1691] L'acteur américain réalise son 1er film en France (et son 1er succès) sous la direction de B. Borderie dans *La Môme vert-de-gris* (1953 1,37:1 NB) dans lequel il interprète Lemmy Caution, héros des romans de Peter Cheyney. Il tournera 6 fois avec le réalisateur, dont 3 films au format large : *Ces Dames préfèrent le mambo* (sur un scénario original de Jacques Vifrid & Borderie, dans lequel il joue le rôle de Burt Brickford, un capitaine déserteur de la marine US) et 2 autres aventures de Lemmy Caution : *Lemmy pour les dames* (1961 FS NB) et *A toi de faire… mignonne* (1963 FS NB).

[1692] Héros d'un roman d'Antoine Dominique, Lino Ventura a tourné, la même année, pour Borderie dans un second rôle de *Ces Dames préfèrent le mambo*.

[1693] Une fiction documentaire contemporaine tournée à Tahiti, à Bora-Bora et dans les Iles sous le vent, avec Georges de Caunes, dans le sillage des documentaires ou des « travelogues » sur écran large en vogue à cette

tripartites uniquement tournées au format large, indissociablement lié, pour le réalisateur, à l'atmosphère exotique. C'est après les succès publics du *Bossu* (1959 DS EC) et du *Capitan* (1960 DS EC), réalisés par André Hunebelle[1694], cet autre adepte du format large, que Bernard Borderie se lance dans une nouvelle version des *Trois Mousquetaires* (1961 FS EC), déjà réalisé par le même Hunebelle en 1953 (avec Georges Marchal et Bourvil) en Gevacolor mais avant l'arrivée du CinemaScope. La version réalisée par Borderie est distribuée en deux parties (« Les Ferrets de la Reine » et « La Vengeance de Milady », 96' + 90') sorties à trois semaines d'intervalle, à l'instar de la version d'Henri Diamant-berger de 1942 en noir & blanc et sur un mode de distribution repris en 1958 pour la sortie des *Misérables* de Jean-Paul le Chanois (TR TC)[1695] : le film se classera au 5ème rang des entrées annuelles. Dans sa distribution des rôles, Borderie choisit, pour incarner D'Artagnan, Gérard Barray, le rival de Jean Marais l'année précédente dans *Le Capitaine Fracasse* de Pierre Gaspard-Huit (1960 DS EC), ainsi que la révélation de l'année 1958, Mylène Demongeot que l'on considère à l'époque comme la rivale la plus sérieuse de Brigitte Bardot[1696]. C'est donc une version luxueuse à l'américaine qui est tentée ici par Borderie mais sans le confort budgétaire des productions américaines. Ces deux acteurs seront souvent présents à l'affiche des films larges commerciaux (sans véritablement atteindre le statut de « stars ») : Gérard Barray dans le diptyque du *Chevalier de Pardaillan* (1962 FS EC) et *Hardi Pardaillan !* (1963 FS EC) réalisé par le même Borderie les deux années suivantes[1697] et Mylène Demongeot apparaîtra dans la série des *Fantômas* réalisée par André Hunebelle (FS EC, 1964-1966)[1698].

Borderie et Hunebelle : le format large, valeur de production

1964 correspond, pour les deux réalisateurs, à la mise en chantier du premier opus de deux séries cinématographiques à succès : *Angélique* pour Borderie[1699] et *Fantômas* pour André Hunebelle (même si ce dernier film n'est pas conçu au départ comme un projet sériel ; c'est le succès public qui va décider de la réalisation des deux autres épisodes). On ne peut donc qu'être frappé par la similitude des projets de ces deux réalisateurs commerciaux qui considèrent, un peu à la manière d'un producteur, le format large comme une valeur de production, un additif à un film de divertissement spectaculaire fabriqué avec efficacité pour le plaisir immédiat du spectateur familial, celui du cinéma

époque. Autres fictions documentaires françaises réalisées au format large : *L'Or des Pharaons* (1954 CP EC, inédit) de Marc de Gastyne et *La Passe du diable* (1956-1959 CS EC) de J. Dupont & P. Schoendoerffer.

[1694] Classés, respectivement, aux 2ème et 4ème rangs des entrées annuelles.

[1695] Sorti en 2 parties en province, à 1 semaine d'écart.

[1696] *Cf.* Sébastien Lepajolec, « Demongeot, Mylène », C.-M. Bosséno & Y. Dehée (dir.), *Dictionnaire du cinéma populaire français…, op. cit.*, 2004, p. 275.

[1697] Puis il jouera dans *Shéhérazade* (1962 SP70 EC) de P. Gaspard-Huit et sera Surcouf dans les coproductions minoritaires de Sergio Bergonzelli, ainsi que le commissaire San Antonio dans 2 films de Guy Lefranc en TS EC.

[1698] Ainsi que dans *Furia à Bahia pour OSS 117* (1965 FS EC) du même Hunebelle.

[1699] *Cf.* 2.2.1.

du samedi soir[1700]. Ils ne visent pas l'exactitude historique, ni la recherche du réalisme ou de la profondeur psychologique, mais l'évasion, l'action, le spectacle chatoyant reposant sur une image large illustrative. Finalement, aux dires d'Hunebelle, lui-même, il s'agit d'un cinéma populaire (fait pour plaire au spectateur moyen), un cinéma d'ingrédients, une conception ludique (ou nostalgique) du cinéma, puisque, pour le réalisateur, la démarche de faire du cinéma vise à « *faire des films comme ceux que j'ai aimé* »[1701]. On ne s'étonne alors pas de voir privilégier dans ces films le cadre exotique, le genre (et ses conventions), des personnages typés, un enchaînement d'actions diverses plutôt qu'une narration élaborée ou réflexive, une illustration plutôt qu'une vision personnelle[1702].

Les deux réalisateurs avouent en outre l'influence du cinéma américain sur leur conception ou leur inspiration[1703], mais les moyens modestes mis à leur disposition (comparativement aux budgets américains) les obligent à recourir à une habileté quasi-artisanale pour arriver à leurs fins. Borderie déclare : « *Je fais du cinéma américain avec des moyens français !* »[1704]. Les témoignages convergent pour indiquer que ces films commerciaux à succès sont plutôt réalisés avec des moyens limités (même en coproduction)[1705], des équipes réduites mais soudées, une grande liberté dans le travail (même si c'est parfois au détriment de l'unité de l'ensemble) qui permet de proposer des idées au réalisateur sur le plateau ou d'essayer diverses solutions[1706], enfin une sincérité dans ce que l'on fait (en particulier pour Hunebelle).

Les projets de Borderie sont finalement assez personnels, dans le sens où ils sont maîtrisés par le réalisateur fortement impliqué dans leur élaboration (il co-écrit tous ses films), produits en majorité par son père[1707] et conçus autour d'une équipe de collaborateurs fidèles ; on est donc plutôt éloigné de l'image du réalisateur tâcheron « parachuté » sur un film qui est souvent associée au cinéma commercial. Dans cette équipe, on peut noter, dès *Fortune Carrée*, la présence du décorateur René Moulaert et du musicien Paul Misraki qui seront fidèles au réalisateur (8 collaborations pour le

---

[1700] « *Je suis pour ma part, avant tout, un spectateur. Les films que je réalise sont les films que, moi spectateur, j'aime voir.* » *in* Philippe Lombard, *OSS 117 Les Dossiers secrets*, Gaumont Vidéo, 2005, p. 72, livret du coffret de DVD *OSS 117*, Gaumont Vidéo, 2005.

[1701] *In* « Hunebelle, gentleman réalisateur », reportage de l'émission télévisée *Grand Ecran* diffusée le 12 mai 1964, réal. Pierre Neurisse, suppl. au DVD *Banco à Bangkok pour OSS 117*, coffret de DVD *OSS 117*, Gaumont Vidéo, 2005.

[1702] Borderie déclare : « *Je ne veux pas que les gens s'ennuient en voyant mes films.* » cité par Jean Ollé-Laprune, « Borderie, Bernard », C.-M. Bosséno & Y. Dehée (dir.), *Dictionnaire du cinéma populaire français…, op.cit.*, 2004, p. 123.

[1703] Jean Ollé-Laprune à propos de B. Borderie : « […] *évoquant* […] *son admiration pour John Ford et l'influence d'Hollywood.* », *id.*

[1704] Cité par Jean Ollé-Laprune, *id.* ; à propos de ses *Trois Mousquetaires* : « *Je sais manipuler 200 personnes pour donner l'impression qu'il y en a 2000* ».

[1705] Dans un reportage sur le tournage de *Furia à Bahia pour OSS 117* (1965), Hunebelle indique que ses moyens financiers sont 10 fois moins importants que ceux des américains *in* Archive INA « Tournage du film OSS 117 » diffusée à la télévision le 16 fév. 1965, suppl. au DVD *Furia à Bahia pour OSS 117*.

[1706] Le décorateur Max Douy (sur les deux derniers *Fantômas*) précise qu'il travaillait avec une grande liberté, sans restrictions de la part du réalisateur ou de la production *in Fantômas 70*, documentaire réalisé par François-Régis Jeanne, Thibault Carterot & Nicolas de Lamothe, production M141 pour GCTHV, suppl. au DVD *Fantômas*, Gaumont Vidéo, 2001.

[1707] (On peut ainsi supposer que cela lui offre une certaine liberté créative dans ses rapports au producteur). 5 films sur 17 (dont les *Pardaillan*) ne sont pas produits par Raymond Borderie (CICC).

premier et 7 pour le second) ; puis, à partir de 1965, Borderie travaillera de façon continue avec le décorateur Robert Giordani (5 films) et le musicien Michel Magne à partir de la série des *Angélique* (7 films). Il confiera la conception des costumes de nombre de ses films historiques à Rosine Delamare. De même, à partir de *Lemmy pour les dames* (1961), il conservera le même monteur (Christian Gaudin, 12 films[1708]) et, à partir de 1962, le même directeur de la photo, Henri Persin, qui avait déjà signé la photographie de *Tahiti* (1956)[1709].

André Hunebelle, deuxième réalisateur historique du format large en France

André Hunebelle privilégie également le travail d'une équipe réduite, voire familiale, puisqu'à partir de 1957, son fils Jean Halain co-écrit tous ses films. La maison de production qu'il a fondée avec Paul Cadéac (**PAC**) produit ses 13 films au format large qui seront tous, à partir du *Bossu* (1959 DS EC) des coproductions franco-italiennes. Dans un récent entretien[1710], Michel Wynn, réalisateur de la seconde équipe sur *Fantômas contre Scotland Yard* (1966 FS EC), confirme le **caractère familial du fonctionnement de cette petite société de production**. André Hunebelle et Bernard Borderie se partagent en même temps la collaboration du décorateur René Moulaert et du musicien Michel Magne sur leurs tournages. Mais Hunebelle travaille régulièrement avec d'autres techniciens : le monteur Jean Feyte (qui le suit sur toute sa série de films larges de 1956 à 1968), le musicien Jean Marion (de 1956 à 1962, qui n'est autre que son gendre), la costumière Mireille Leydet (qui habille tous les genres du réalisateur), les décorateurs Georges Lévy (sur les films historiques de 1959 à 1962), puis alternativement à partir de *Fantômas* (1964 FS EC), Paul-Louis Boutié et Max Douy. Même fidélité à ses deux directeurs de la photographie qui, à partir de *Méfiez-vous, Mesdames !* (1963 FS NB), collaborent alternativement avec lui : Marcel Grignon et Raymond Lemoigne. La collaboration est plus ancienne avec Marcel Grignon qui photographie en particulier les films historiques d'Hunebelle[1711].

Comme pour Bernard Borderie, les films larges d'André Hunebelle couvrent deux genres majeurs : le film historique (de cape et d'épée en particulier) et le policier d'espionnage. Mais à la différence de Borderie, Hunebelle, de 28 ans son aîné (il commence sa carrière par la comédie légère à l'âge de 52 ans et son premier film large à 60 ans[1712]), se montre novateur et enthousiaste pour ses projets qui sont souvent précurseurs. Dans un entretien paru en mars 1965, Hunebelle s'en défend[1713], mais il a fait montre, à chaque changement de genre dans sa carrière, de détermination qui se révèle

[1708] Malgré 1 exception pour *Sept Hommes et une garce* (1966), monté par Boris Lewin.
[1709] On peut aussi noter la double collaboration suivie avec Armand Thirard, la même année (1961).
[1710] *In* documentaire *Fantômas 70, op. cit.*
[1711] *Cf.* 5.3.5, « *l'esthétique claire* » (Guy-Louis Mier).
[1712] La comédie dramatique *Mannequins de Paris* (1956 FS TC) avec Madeleine Robinson et Yvan Desny.
[1713] « *Je ne veux pas me poser en précurseur. Tous les genres ont été faits et refaits. Il n'y a jamais rien de tout à fait neuf.* [… Mais] *Il m'arrive d'aimer devancer la mode.* » *in* « Entretien avec André Hunebelle », *Unifrance Films*, bulletin n° 285, 15 mars 1965, repris in Philippe Lombard, *OSS 117 Les Dossiers secrets*, Gaumont Vidéo, 2005, pp. 71-75, livret du coffret de DVD *OSS 117*, Gaumont Vidéo, 2005.

payante en termes de succès public. Après sa volonté (avortée) de relancer le « genre américain » de la comédie légère[1714], il se tourne vers le film policier en lançant le dialoguiste Michel Audiard, puis les deux hommes décident de s'orienter vers un autre genre, le **film de cape et d'épée**[1715] qui devient une spécialité du réalisateur. Pourtant, il se passe cinq ans entre les deux premiers cape et épée (qui recourent au comique de Bourvil[1716]) et leur transformation en coproductions au format large à partir du *Bossu* (1959 DS EC). Ces films d'Hunebelle s'inscrivent dans la vogue du film en costumes et en couleurs qui se développe en France (à l'instar des succès américains), mais Hunebelle les oriente vers une formule qui laisse plus la place à l'action sportive qu'aux intrigues d'alcôve (comme dans les films de Sacha Guitry ou, plus tard, les *Angélique* de Borderie). Par ailleurs, Hunebelle fait preuve d'un talent certain pour agrémenter ses films qui tendent à dépasser la simple illustration ou pour distribuer ses rôles de façon intéressante[1717]. Ainsi, pour *Le Bossu*, il a l'idée de fondre plusieurs personnages du roman de Paul Féval en une seule figure comique interprétée par Bourvil[1718]. Lorsque ce dernier refuse le rôle de Juve pour sa nouvelle version de *Fantômas*, Hunebelle aura l'idée de le proposer à de Funès qui verra sa carrière gagner enfin le haut de l'affiche. C'est aussi le cas pour Jean Marais qu'Hunebelle fait jouer dans *Le Bossu* et qui voit sa carrière quelque peu relancer vers des rôles plus physiques, tournant avec lui successivement quatre films d'époque en DyaliScope Eastmancolor[1719].

C'est aussi Jean Marais qui fait découvrir les **romans policiers populaires de Jean Bruce** à André Hunebelle avec l'intention d'interpréter lui-même l'espion Hubert Bonnisseur de la Bath, dit OSS 117. Mais Hunebelle, qui rachète en 1963 les droits des romans détenus par le réalisateur Jean Sacha[1720], vise l'exportation et lui préfère un acteur américain, Kerwin Matthews. « *Mécontent et déçu, Marais se voit offrir en guise de compensation le double rôle de Fantômas-Fandor (destiné à l'origine à Raymond Pellegrin, qui dut se contenter de prêter sa voix au célèbre criminel.)* »[1721]. On peut aisément se rendre compte, dans cet exemple, à quel point la genèse de ces films commerciaux ne relève pas d'une planification digne d'un studio ni d'un processus de fabrication industriel, mais bien plutôt d'un réseau de relations proches, d'amitiés et de (petites) trahisons, de rivalités ou d'influences

---

[1714] « […] *j'ai immédiatement voulu m'attaquer à la comédie légère. On m'a aussitôt prévenu que c'était un genre spécifiquement américain, et que je courais à la catastrophe.* […] *Mais je voulais tourner* L'Inévitable Monsieur Dubois. *On ne m'accorda pas l'autorisatin de tournage. Ce fut un ami, Pierre Billon, qui le réalisa. Et ce fut un grand succès commercial.* » [de 1943], *id.*

[1715] « […] *avec Audiard nous songeons à la cape et l'épée.* Les Trois Mousquetaires *connaît un grand succès* » [1953 1,37:1 Gevacolor], *id.* Michel Audiard a signé les dialogues de *Mannequins de Paris* (1956 FS TC).

[1716] *Les Trois Mousquetaires* (F/I 1953, 1,37:1 Gevacolor) et *Cadet Rousselle* (F 1954 1,37:1 EC).

[1717] Dans un récent entretien, Mylène Demongeot indique qu'Hunebelle soignait son produit et qu'il se définissait comme un bon artisan du cinéma *in* suppl. au DVD *Furia à Bahia pour OSS 117*.

[1718] Selon le témoignage de Paul Cadéac *in* documentaire *Fantômas 70, op. cit.*

[1719] *Le Bossu* (1959), *Le Capitan* (1960), *Le Miracle des Loups* (1961), *Les Mystères de Paris* (1962). Tous les autres films larges d'Hunebelle sont tournés avec les objectifs concurrents Franscope.

[1720] Il réalise en effet la première adaptation du personnage d'OSS 117 au cinéma en 1956 qui est un film partiellement au format large : *OSS 117 n'est pas mort*, avec Yvan Desny, tourné en DyaliScope NB et muni de caches fixes au rapport 1,65:1 sur la pellicule pour les séquences tournées dans les petits décors intérieurs.

[1721] Philippe Lombard, *OSS 117 Les Dossiers secrets, op. cit.*

réciproques, finalement d'histoires de personnes. En définitive, Hunebelle applique au cinéma la recette d'ingrédients des romans de Jean Bruce (enquête sur le mal absolu [sur des « méchants »], bagarres, humour, charme, exotisme) dans sa série de quatre adaptations d'OSS 117 (1963-1968) qui, dès le deuxième opus *Banco à Bangkok pour OSS 117* (1964 FS EC), bénéficient du Franscope et de l'Eastmancolor, liés à l'exotisme des aventures de l'agent de CIA[1722]. Ainsi, le travail du réalisateur ne s'apparente pas à celui d'une série B américaine : Hunebelle met un soin particulier à rendre convainquants et cohérents ses divers ingrédients, décors et lieux de tournage, apparence physique des protagonistes, efficacité de l'action, humour des bagarres ou des scènes de séduction et cadrage large, comme le montre une discussion avec son équipe photo sur le tournage de *Banco à Bangkok pour OSS 117*[1723]. Michel Wyn confirme ce talent de très bon artisan manifesté par Hunebelle[1724]. Ainsi, son utilisation du cadre large ne vise généralement pas un effet visuel recherché, mais est utilisé à dessein pour soutenir la diégèse, en amplifiant les paysages extérieurs, les décors construits ou en valorisant les personnages par une dramaturgie simple (réduire les champs-contre-champs, rendre l'action lisible ou accompagner les mouvements). On peut remarquer aussi quelques particularités qui dénotent un certain sens visuel (dépourvu de recherche esthétique) : dans *Banco à Bangkok…*, la présence d'éléments qui permettent d'« arrondir » le cadre large horizontal[1725] ou, dans *Furia à Bahia…*, la volonté de profiter au maximum des extérieurs filmés au Brésil (dîner amoureux au sommet du Pain de sucre en champ-contre-champ mais sans transparence), en particulier aux cataractes d'Ignassu (plans aériens, cascade réelle des acteurs)[1726].

[1722] De même pour *Furia à Bahia pour OSS 117* (1965 FS EC) ; en revanche le dernier opus signé Hunebelle, *Pas de roses pour OSS 117* (1968 EC) est réalisé en réalité au format panoramique par Jean-Pierre Desagnat (non crédité), car Hunebelle est occupé à la préparation de *Sous le signe de Monte Cristo* (1968 FS EC), une adaptation modernisée du roman d'Alexandre Dumas. C'est pour une raison purement commerciale que le distributeur maintient le nom d'Hunebelle (plus porteur) au générique.

[1723] Un reportage télévisé réalisé par Pierre Neurisse pour l'émission *Grand Ecran*, diffusée le 12 mai 1964 montre Hunebelle, à l'œilleton de la caméra en travelling avant, insatisfait du cadre de fin (de plan) qui apparaît déséquilibré à cause du retard des figurants dans une scène de danse. Suppl. au DVD *Banco à Bangkok…*

[1724] Même s'il remarque également que les faiblesses de sa réalisation concernaient le placement de la caméra et la direction d'acteur qui semblent moins l'intéresser. Entretien *in* documentaire *Fantômas 70, op. cit*.

[1725] *Cf*. DVD 1h13'30'' & 1h14' ; 1h31'19'' 1h31'51'' + 1h32'05'' & 1h33' ; *cf*. Fig. 2.10.a, page suivante.

[1726] *Cf*. DVD 30'> & 1h33'>, Fig. 2.10.b, page suivante.

Figures 2.10.a : photogrammes de *Banco à Bangkok pour OSS 117*
(1964 FS EC, Hunebelle, D.P. Lemoigne)

Figures 2.10.b : photogrammes de *Furia à Bahia pour OSS 117*
(1965 FS EC, Hunebelle, D.P. Grignon)

Ce cocktail d'ingrédients est parallèlement appliqué, de façon insolite, aux aventures de ***Fantômas*** (3 films 1964-1966 FS EC) qui prennent le contre-pied des adaptations antérieures des romans de Pierre Souvestre et Marcel Allain. En traitant les aventures de « l'Empereur du crime » sur le mode comique (avec le personnage de Juve interprété par de Funès) et en les modernisant sous l'influence des films d'espionnage contemporains (ses propres *OSS 117* ou les *James Bond* sortis depuis 1962), Hunebelle mélange les genres et registres[1727] ; il vise à créer l'évasion et le divertissement en associant humour, action (lutte contre le mal, cascades) et charme (la blonde Mylène Demongeot) dans un cadre futuriste de « *science-fiction à la bonne franquette* » (gadgets et effets spéciaux, décors), selon les propres termes d'Hunebelle[1728]. On lui a reproché cette « mise en bande dessinée » édulcorée des romans noirs de *Fantômas*, mais ce renouvellement a rencontré le public, qui constitue la préoccupation première du réalisateur. Selon les dires de Mylène Demongeot, Hunebelle déclarait que le public a des goûts simples et qu'il faut lui donner des choses simples ; s'il s'agit effectivement de ses propos, sans doute faut-il les interpréter de façon non méprisante (qui correspond mieux à la personnalité du réalisateur) et les rapprocher d'une autre de ses déclarations quand il dit : « *Si mes films ont du succès, c'est peut-être simplement parce que j'aime ce genre de films, je les fais pour qu'ils me plaisent et il se trouve, par bonheur, que j'ai peut-être le même goût que le public qui y va.* […] *J'ai essayé, dans la mesure de ces moyens, de faire de mon mieux pour amuser mon public.*»[1729].

Ce cinéma sans prétention mais sincère, qui exploite (et critique aussi) le modernisme de la société des Trentes Glorieuses apparaît aujourd'hui, dans une vision sociologique rétrospective, comme la caractéristique d'une vision naïvement confiante en la société de consommation à laquelle aspirent pourtant les français[1730], même si elle masque les travers que certains réalisateurs lucides dénonceront avant 1968[1731]. C'est cette insouciance (flirtant parfois avec l'inconscience) que les auteurs français reprochent au cinéma commercial, alors que ce parti pris est mieux accepté aux Etats-Unis où le cinéma relève par principe de l'« Entertainment ». Ce cinéma, désormais perçu comme « kitsch » ou associé à la « pop culture » des années 1960, devient source d'inspiration chez les générations récentes. Pour le réalisateur Jan Kounen (*Dobermann* 1996 S35 CLR & NB), l'équipe qui a participé à l'élaboration de la série des *Fantômas* lui fait penser à « *des papys qui s'amusent comme des mômes* »[1732].

[1727] De même, il associe les personnages antagonistes de Fantômas et du journaliste Fandor, tous les deux interprétés par Jean Marais et compose en Fantômas une figure hybride (stature et traits de Jean Marais / voix et rire grinçant de Raymond Pellegrin), sous un masque visuellement frappant.

[1728] Cités par Philippe Lombard, *OSS 117 Les Dossiers secrets, op.cit.* : « *Si on cherche à faire du commercial pour du commercial, on se trompe, c'est certain. Le public, je pense, réclame au cinéma ce que les autres moyens d'expression artistique sont incapables de lui offrir.* […] *L'action est, je pense, primordiale au cinéma et le succès ne naît que si l'histoire que l'on raconte est bien menée.* », *ibid.*, p. 72.

[1729] Archive INA « Tournage du film OSS 117 » diffusée à la télévision le 16 fév. 1965, suppl. au DVD *Furia à Bahia pour OSS 117*.

[1730] Mylène Demongeot, dans un récent entretien, indique clairement que ses films étaient « *des produits de grande consommation* » *in* entretien, suppl. au DVD *Furia à Bahia…*

[1731] Comme Jean-Luc Godard dans *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1966 TS EC).

[1732] Entretien in documentaire *Fantômas 70, op. cit.*

Mais, outre l'essoufflement (plus créatif que public) de la formule de la série, il semble que la fin des années 1960 marque l'apogée de ce type de cinéma commercial : Hunebelle (mieux que Borderie) semble anticiper les goûts du public, comme ses réactions et délaisse à partir de 1968 la série des *OSS 117* en même temps que le format large (après *Sous le signe de Monte Cristo* 1968 FS EC), à l'âge de 72 ans. Il reviendra encore au film historique en l'accommodant au quattuor comique de l'époque dans *Les Quatre Charlots mousquetaires* et *A nous quatre, Cardinal !*, sortis à un mois d'intervalle en 1974 mais tournés au format panoramique 1,65:1.

Une production hétéroclite (1954-1970)

1955-1957 : survivance de la production domestique à petit budget : les « nanars »

L'observation des grands producteurs français du scope » (*cf.* 1.2.2.) permet d'établir que le nombre de films produits n'est pas systématiquement lié aux devis élevés engagés par les sociétés de production les plus importantes, c'est-à-dire à une politique de production traditionnelle reposant sur les seuls critères commerciaux. On s'aperçoit que la production en scope concerne aussi les petits budgets d'une production nationale confidentielle et quasi-artisanale (en tous cas peu exportable, ce qu'on peut appeler les « nanars » à la française), puis, à partir de l'émergence de la Nouvelle Vague en 1958, elle opère une véritable **« démocratisation » de ce format « moderne »**, utilisé (presque) par tout le monde[1733], y compris (et de façon remarquée) pour des projets à valeur artistique.

Ce que l'on avait déjà observé pour la production française des premiers films panoramiques, à savoir la dualité entre une (co)production de projets ambitieux au devis élévé et l'élaboration de produits indigents plutôt destinés au marché intérieur, se retrouve pour l'écran large : il s'agit à la fois de bénéficier de l'effet de mode du nouveau format en de marquer une spécificité nationale

En effet, dans les **années 1955-1957**, on note une baisse sensible de la production française de films larges qui correspond, certes, à une baisse générale de la production française, signe de la prudence des investissements. Mais on peut aussi y voir l'engouement général pour le format qui suscite **un plus grand nombre de producteurs peu coutumiers du scope** (moins de 4 films réalisés sur la période) : ainsi, après les premières (co)productions françaises au format large (1954), produites aux ¾ par des maisons de production qui deviendront familières du procédé[1734], les années 1955 et 1956 voient la part de marché de ces dernières diminuer au profit d'une éclosion de films au format large produits par de

[1733] Rappelons qu'en 1966, 52,6 % de la production française est tournée au format large.
[1734] CICC (Films Borderie) & Pathé Cinéma pour *Fortune Carrée* (Borderie, CS EC, coproduction F/I) ; Critérion F. pour *Oasis* (Y. Allegret, CS EC, coproduction F/D) ; Paris Film Production des frères Hakim pour le film 100 % français (mais inédit) *La Vallée des pharaons* (de Gastyne, CP EC) ; seule la société Gamma F., coproductrice de *Frou-Frou* (Genina, CS EC, coprod. F/I), ne réalisera par la suite que 2 films en scope, en 1955 et 1956.

nombreux producteurs nationaux voulant s'essayer aux « *techniques nouvelles* »[1735] et finançant généralement des longs métrages plutôt destinés au marché intérieur et qui feront du reste une carrière plus ou moins médiocre. Il en est ainsi de :

- la Compagnie d'Art Technique qui produit *L'Irrésistible Catherine*, deuxième film d'André Pergament (CP [FS] NB, D.P. Michel Rocca), sorti seulement en mai 1957
- Pécéfilms : *Mademoiselle de Paris* de Walter Kapps (CP EC, son stéréophonique, D.P. Armand Thirard)
- Burgus Films : *Quai des illusions* d'Emile Couzinet (coproduction franco-italienne et premier film tourné en DS NB, 1955, sorti 4 ans plus tard en 1959, D.P. Pierre Dolley)
- J.A.M. Films : *C'est une fille de Paname* d'Henri Lepage (DS NB, D.P. Willy Gricha)
- une série de films relevant de l'auto-production : *Fric-Frac en dentelles*, réalisé et produit par Guillaume Radot (DS Ferraniacolor, D.P. Marcel Villet) ; *Pitié pour les vamps* produit par Viviane Romance et Jean Josipovici, réalisé par ce dernier (Isar Films, DS Ferraniacolor, D.P. Marc Fossard) ; *Sylviane de mes nuits* (Marcel Blistène, Isis Films, DS Agfacolor, D.P. Jean Isnard) ; *Une nuit aux Baléares* (Paul Mesnier, Taurus Films, DS Agfacolor, D.P. René Colas) ou encore *Adorables démons* (réalisé par Maurice Cloche et coproduit par Les Films Maurice Cloche, la SECA, La Croix du Sud, DS NB, D.P. Jacques Mercanton).

On remarquera aisément que ce type de production, qui n'a pas laissé un souvenir impérissable dans le patrimoine national, limite les coûts de production de l'écran large en ayant recours, soit au nouveau procédé compétitif **DyaliScope**, souvent associé à une photographie noir et blanc, soit à un procédé couleur européen moins onéreux que les procédés américains dominants Eastmancolor ou *a fortiori* Technicolor[1736]. Il est probable que le peu de succès public de ces productions domestiques n'ait pas encouragé leurs producteurs à poursuivre sur la voie du scope.

Avatars ou survivances de la tradition de la qualité française (1954-1970)

Quoi qu'il en soit, comme le remarque Jean-Michel Frodon, après l'émergence des cinéastes de la Nouvelle Vague, les années 1960 marquent l'accroissement de la dichotomie entre cinéma commercial et cinéma d'auteur avec la disparition de cet intermédiaire qu'était le film de « qualité française » des années 1950[1737]. Des représentants de cette tradition, certains terminent leur carrière par une ou deux coproductions de prestige en scope, mais peu sont prolifiques dans ce format :

- Marc Allégret et Marcel Carné ne tournent aucun film large.
- Henri-Georges Clouzot ne tourne pas de long métrage, malgré son attrait pour le format[1738]

[1735] La part des « grands producteurs » de films au format large de l'année précédente chute à 25 % en 1955 et 32,3 % en 1956.
[1736] *Cf.* Colin Crisp, *op. cit.*, pp. 138, 140.
[1737] Jean-Michel Frodon, *op. cit.*, pp. 184-185.
[1738] *Cf. supra*, 2.1.2.

- René Clair : seul son dernier film est tourné au format large, *Les Fêtes galantes* (1965 FS EC, D.P. Christian Matras) ; il se montre plutôt hostile à l'émergence du CinemaScope[1739]
- Julien Duvivier (2 films) : *La Femme et le Pantin* (1958 DS EC, D.P. Roger Hubert) ; *Le Diable et les Dix Commandements* (1962 FS NB, D.P. Roger Fellous).

Certains réalisateurs « anciens » se démarquant de la « qualité française » par un univers plus personnel, comme Jean Renoir, Jacques Becker, Sacha Guitry ou Max Ophuls, ne sont guère plus attirés par l'écran large. Renoir, qui se montre intéressé par les expériences liées à la couleur ou à la télévision, ne réalise cependant aucun film au format large : son inspiration lui fait préférer l'écran standard classique (ou à défaut le panoramique 1,65:1 se rapprochant le plus de la proportion du nombre d'or). Max Ophuls, quant à lui, n'aime visiblement pas utiliser le CinemaScope dans *Lola Montès* (1955 Technicolor, D.P. Christian Matras), puisque son cadreur Alain Douarinou va concevoir un système de caches mobiles latéraux placés en avant de la caméra qui rétrécissent le champ du format 2,55:1 pour certains plans centrés sur les personnages[1740] ; en outre, la légende veut qu'il ait exigé sur ce film, pour lequel la production lui a imposé au dernier moment le format large, une rallonge de son salaire conformément au rapport adopté. Il semble ironique de voir que *Lola Montès*, qui représente la contrainte économique du format sur le talent artistique, soit aujourd'hui considéré (et avec raison) comme le premier chef-d'œuvre français des débuts du scope[1741] ; l'intelligence dont a fait preuve Ophuls est d'avoir réussi à dynamiter de l'intérieur le système de la coproduction au budget élevé, tout comme le fera *Le Mépris* de Jean-Luc Godard en 1963.

Quant à **Abel Gance**, le précurseur français du Triple écran et de la « perpsective sonore », malgré le soutien de la CST et de la revue *La Technique cinématographique*, il ne parvient pas à faire adopter ses idées sur la **Polyvision** par le cinéma commercial (1953-1964). Il prévoit ainsi de réaliser le premier long métrage de fiction en Polyvision *Le Royaume de la Terre* au budget de 250 millions de francs, avec Gérard Philipe, mais les producteurs pressentis (Pathé et la SNEG) refusent (1953-1956). Puis il présentera des séances expérimentales constituées de montage de séquences variées en triptyque (le *Magirama* au Studio 28, en décembre 1956). Alors qu'il souhaitait utiliser la Polyvision et la stéréophonie pour son projet suivant, *Austerlitz* (1959), il doit se contenter du DyaliScope à 1 piste optique monophonique (EC, D.P. Henri Alekan)[1742] et ne réalise finalement pas son dernier film *Cyrano et D'Artagnan* (1962) en DyaliScope, comme cela était annoncé à la commission d'agrément du CNC[1743].

[1739] *Cf.* René Clair, « Les Techniques nouvelles », *TF*, n° 12, déc. 1955, pp. 6-7 & « Avec René Clair à Saint-Tropez », entretien par René Gieure, *Image et Son*, n° 119, fév. 1959, pp. 8-10.
[1740] *Cf.* Alain Douarinou, *Un homme à la caméra*, Paris, Ed. France-Empire, 1989, pp. 117-118.
[1741] Pierre Billard, *op. cit.*, p. 533.
[1742] Sur le vain combat d'Abel Gance de 1953 à 1964 *cf.* Valérie Peseux, « La Créativité d'Abel Gance et la Polyvision » *in La Projection grand spectacle. Du Cinérama à l'Omnimax*, Paris, Ed. Dujarric & CST, 2004, pp. 143-154. Nous reviendrons *infra* sur le tournage de la production historique *Austerlitz* en Yougoslavie.
[1743] « Production 1962 », *BICNC*, n° 79, fév. 1963, p. 11.

Les films des « anciens »

Néanmoins, d'autres représentants « anciens » de la tradition de la « qualité française », tels **Christian-Jaque** (9 films larges de 1959 à 1963), **Claude Autant-Lara** (7 films, 1959-1963), **André Cayatte** (4 films, 1956-1965), **Jean Dréville** (4 films, 1961-1965), **Yves Allégret** (3 films, 1954-1962), **Jean Delannoy** (3 films, 1956-1966) ou **René Clément** (3 films, 1962-1965), se sont parfaitement accommodés du nouveau format dans lequel ils voient, soit le moyen de rendre les films (historiques) plus spectaculaires, soit l'opportunité de montrer une image moderne de la société, surtout après l'adoption du scope par la Nouvelle Vague avec *Les 400 coups* (1958).

Ainsi, **Claude Autant-Lara** apprécie depuis longtemps le format large qu'il avait déjà utilisé en 1928-1930 dans un moyen métrage de fiction avec certaines audaces expérimentales, d'après une nouvelle de Jack London, le fameux *Construire un feu* dont la carrière à tourné court avec l'arrivée du cinéma parlant. Puis, on l'a vu, le réalisateur s'est battu pour conserver la prééminence française dans la production de films au nouveau format CinemaScope depuis 1953. Il n'abordera cependant le format large qu'à partir de 1959 avec *Les Régates de San Francisco*, puis *La Jument verte*. Ses films à valeur sociale (ou présentant une diégèse contemporaine) sont plutôt entrepris en scope noir et blanc : *Le Magot de Joséfa* (comédie de mœurs paysannes en Franscope NB 1963), *Tu ne tueras point* (film sur l'objection de conscience de 1962 censuré en France, DS NB), *Le Meurtrier* (policier d'après Patricia Highsmith, 1962, FS NB)[1744], tous photographiés par Jacques Natteau. En revanche, ses adaptations littéraires ou historiques, parfois œuvres de commande[1745], sont réalisées avec la même équipe[1746], en scope couleurs : *La Jument verte* (adaptation du roman de Marcel Aymé et premier film à subir la nouvelle dénomination de la censure avec l'interdiction aux moins de 18 ans, 1959 FS EC), *Vive Henri IV, Vive l'amour* (1960, DS EC) et *Le Comte de Monte-Cristo* (1961, DS EC)[1747].

On voit donc bien comment ces cinéastes réussissent à s'adapter au nouveau système (à l'actualité du format) et essaient de maintenir un lien entre la séduction du public (par le recours au spectaculaire) et l'évocation d'un message personnel ou de thèmes récurrents. Leur survivance dans un cinéma qui fait sa révolte générationnelle (la Nouvelle Vague) et critique (la cinéphilie), ainsi que le nombre d'imitateurs qu'ils ont su générer (comme Bertrand Tavernier, par exemple) prouvent assez la survivance de cette forme de cinéma professionnel à l'américaine, alliant art et industrie qui demeure encore influent aujourd'hui et qui semble bien constituer, qu'on le déplore ou non, une caractéristique du cinéma français, du moins dans sa production large.

[1744] **René Clément** tournera également un policier à l'américaine en Franscope NB : *Les Félins* (avec A. Delon et J. Fonda) en 1963, D.P. Henri Decaë ; après *Plein soleil* (1959 pano EC), Clément se montre le plus perméable aux « idées modernes », le plus personnel des représentants de la « qualité française ». Jacques Siclier écrit : « […] *les jeunes critiques boudent René Clément. Avec une évidente mauvaise foi, ils veulent le maintenir dans la tradition de la qualité* » *in Le Cinéma français. 1. De « La Bataille du rail » à « La Chinoise » (1945-1968)*, Paris, Ramsay, 1990, p. 253.

[1745] C'est le cas de *Vive Henri IV, Vive l'amour* (1960, DS EC, D.P. J. Natteau), selon Jacques Siclier, *op. cit.*, p. 249.

[1746] Jean Aurenche & Pierre Bost pour l'adaptation, Jacques Natteau à la photographie, Max Douy pour les décors, René Cloérec pour la musique et Madeleine Gug au montage.

[1747] Seule exception dans cette filmographie : *Les Régates de San Francisco* (1959, CS EC), « *comédie de mœurs vulgaire* » pour Jacques Siclier (*op. cit.*, p. 249), produite par Raoul Lévy (le producteur « moderne » qui a lancé Roger Vadim) et photographiée par un autre D.P., Armand Thirard.

2.2.2 PREMIERES AUDACES ARTISTIQUES

Des réalisateurs majoritairement jeunes

Afin de rendre compte des réalisateurs de la première période historique du format large, nous avons considéré ceux qui avaient réalisé au moins 3 films dans ce format[1748]. Ils sont au nombre de 48[1749]. Parmi eux, le format large a majoritairement été utilisé par ce que nous nommeront « la jeune génération » : 58,3 % des réalisateurs de films larges français sont contemporains ou postérieurs à l'émergence du CinemaScope en 1953 ; pour moitié, ils ont commencé leur premier film entre 1954 et 1959, l'autre moitié l'a fait à partir de 1960 ; au total 18 d'entre eux (64 %) ont réalisé leur premier et/ou deuxième film au format large, comme **Michel Boisrond***/**, **Roger Vadim***/** ou **François Truffaut***/**[1750]. Parmi « l'ancienne génération » (qui représente 41,6 % et qui compte des vétérans des années 1920, tel Claude Autant-Lara, ou des années 1930, comme Henri Decoin, Jean Dréville, Jean-Paul le Chanois, Richard Pottier, Maurice Cloche ou Jean Delannoy), certains ont commencé leur carrière au début des années 1950 mais avant l'arrivée des tournages en CinemaScope ou en Cinépanoramic[1751]. On retrouve cette même importance de la jeune génération si l'on considère les réalisateurs ayant au moins 5 films à leur actif[1752]. Mais cette confiance à l'égard de jeunes réalisateurs associés à des projets de films recourant aux « techniques nouvelles » est à relativiser, dans la mesure où leur nombre diminue quand on considère les « grands » réalisateurs français du scope (ceux qui ont réalisé 10 films ou plus) : les trois jeunes réalisateurs (**Claude Lelouch***, Roger Vadim*/**, **Denys de la Patellière**) ne représentent plus que 50 % du total, face à Bernard Borderie, André Hunebelle et Henri Verneuil[1753]. Du reste, les producteurs ne confient pas les premiers tournages au format large en 1954 à des débutants. Il faut attendre 1955 et les premiers films d'**André Pergament*** (*M'sieur la Caille**, CP NB), de **Pierre Franchi*** (*Les Nuits de Montmartre**, CP EC)[1754] et de Michel Boisrond* (*Cette sacrée gamine**, CS EC)[1755], pour voir une nouvelle génération de cinéastes aborder le format large dont les producteurs se méfient encore. Puis le succès de ce dernier film, interprété par Brigitte Bardot et écrit par son futur mari Roger Vadim*/**, sera exploité par le producteur Raoul J. Lévy dans *Et Dieu… créa la femme** (1956,

---

[1748] *Cf.* Tabl. 2.6., vol. 2.
[1749] Ils sont 6 à avoir réalisé au moins 10 films, 15 entre 5 et 9 films, 10 ont réalisé 4 films et 17 réalisateurs 3 films.
[1750] Rappelons ici que les astérisques suivant les noms de réalisateurs ou les titres de films signalent la mention d'un 1er (*) et/ou 2ème (**) film.
[1751] Ils sont au nombre de 5 : Bernard Borderie, Henri Verneuil, Guy Lefranc, Alexandre Astruc et Yves Ciampi.
[1752] Sur ces 21 réalisateurs, on trouve 62 % de réalisateurs postérieurs à 1954 dont 61,5 % avec un 1er et/ou 2ème film au format large.
[1753] On pourra également noter que, parmi ces « anciens », aucun n'a commencé sa carrière avant guerre.
[1754] Apparemment, la carrière de réalisateur de Pierre Franchi ne comprend que ce film. Il avait commencé en tant qu'assistant-réalisateur de Léo Joannon sur *Atoll K* (1950) et sur *Le Défroqué* (1953), associé à Denys de la Patellière sur ce dernier film.
[1755] Mais c'est sans compter *Goubbiah (mon amour)* (1955 CS EC), le 3ème film de Robert Darène (qui commence sa carrière en 1953) qui sort en août 1956.

CS EC), premier film réalisé par Roger Vadim et grand succès public[1756]. On considère souvent Vadim comme un précurseur des réalisateurs de la Nouvelle Vague[1757], mais d'autres jeunes réalisateurs auront fait leurs premières armes sur un film large avant 1958[1758]. Néanmoins, beaucoup parmi eux auront une carrière qui tournera court, excepté cinq noms : Michel Boisrond, Roger Vadim, **Jean-Claude Roy**, **Pierre Schoendoerffer** et **Georges Lautner** ; cependant la majorité d'entre eux connaîtra aussi des fins de carrière peu honorables (Jean-Claude Roy happé par la veine érotico-pornographique), plus commerciales (Lautner et Boirond) ou en panne d'inspiration (Vadim) ; il est vrai qu'ils ne prétendent pas au titre d'auteur. Seuls Vadim, Boisrond et Lautner seront fidèles au format large avec respectivement 12, 7 et 6 films larges à leur actif[1759]. Mais si ces trois réalisateurs sont adeptes du format large, en particulier Roger Vadim qui l'apprécie pour son utilisation dans les scènes intimistes[1760], l'emploi qu'ils en font semble se limiter aux habitudes ou aux modes qui affectent les tournages de la période considérée, plutôt que de relever d'une nécessité cinématographique. Ni Vadim, ni Boisrond ne recourent plus au format large après 1967 ; et si Georges Lautner le fait après *La Route de Salina* (1969 PV EC), ce sera une seule fois, en 1984, pour *Joyeuses Pâques* (PV EC), une comédie hybride avec Jean-Claude Belmondo qui associe, dans une démarche de film de divertissement à succès, comédie de boulevard de Jean Poiret et séquences d'action dans la veine des films contemporains de l'acteur-cascadeur.

Premières audaces du format large : *Lola Montès* (1955) et Roger Vadim

Les audaces auxquelles nous nous référons ici concernent à la fois les genres et registres abordés, mais aussi l'utilisation détournée, voire provocatrice du format large, autrement dit des indices de réappropriation personnelle de la technique, qui ne peuvent émerger qu'après la phase d'appréhension des nouveaux procédés (et matériels) par les techniciens, puis par les créateurs.

Lola Montès : contrainte et dénonciation du format large

Aussi pensons-nous trouver une première trace de cette appropriation seulement à la sortie du 7ème film large français, en décembre 1955 : *Lola Montès*, dernier film de Max Ophuls, tourné en

[1756] Il s'agit de la 4ème production de Raoul Lévy qui commence sa carrière de producteur en 1950.
[1757] René Prédal *in 900 Cinéastes français d'aujourd'hui*, s. l., Editions du Cerf, 1988, p. 488.
[1758] *Printemps à Paris** (1956 DS AC) et *Une nuit au Moulin rouge*** (1957 DS AC) de Jean-Claude Roy*/** ; *Sait-on jamais*** (1956 CS EC) de Vadim*/** ; *L'Eau vive*** (1956-8, FS EC) de François Villiers** dont la carrière a débuté en 1948 ; *Si le Roi savait ça** (1956-1958 FS EC), seul (?) film de Caro Canaille* ; *La Passe du diable** (1956-1959 CS EC) de Pierre Schoendoerffer*, coréalisé avec Jacques Dupont ; *Les Aventuriers du Mékong*** (1957 DS EC) de Jean Bastia** ; *Incognito*** (1957 DS NB) de Patrice Dally** ; *Liberté surveillée*** (1957 FS AC) d'Henri Aisner (1er film en 1949), coproduction franco-tchèque coréalisée par Vladimir Voltchek ; *La Môme aux boutons** (1958 DS EC) de Georges Lautner*, en tournage en février-mars 1958, enfin *Morambong** (1958 DS NB) de Jean-Claude Bonnardot*, dont le tournage à Kaesong (Corée du Nord) s'étend de mai 1958 à mai 1959, mais est interdit par la censure pendant 4 ans, avant de sortir en mai 1964. Ce dernier film précède de quelques mois le tournage des *400 Coups** de Truffaut*/** du 10 novembre 1958 au 5 janvier 1959 qui sort en mai de la même année.
[1759] Pierre Schoendoerffer réalise son 3ème long métrage, *Pêcheur d'Islande* (1958), en DS EC et reviendra tardivement au format large pour le film de guerre *Dien Bien Phu* (1991 PV AN. CLR).
[1760] *Cf.* « Philippe Demonsablon, Claude Gauteur et Michel Mourlet rencontrent Vadim », *L'écran*, n° 2, fév.-mars 1958, pp. 78-79.

CinemaScope au rapport 2,55:1 et en Technicolor. Même si le film a pu être perçu (ou jugé) à l'époque comme une superproduction historique salace (ce que visaient assurément les producteurs franco-allemands dont Albert Caraco pour la Gamma Films) qui a été un échec commercial[1761], il relève bien de la vision personnelle du réalisateur, mais surtout accommode cette vision au format large qu'il est contraint d'utiliser. On pourrait même avancer l'idée que Max Ophuls dynamite ou dégrade l'utilisation du format large de l'intérieur. On sait tout d'abord qu'il refuse, pour certains plans rapprochés, d'utiliser la totalité de la surface du format, qui lui semble démesurément horizontale ; c'est dans ce but qu'il fait concevoir à son directeur de la photographie Christian Matras et son cadreur Alain Douarinou un système de deux rideaux d'obturateurs d'appareil photographiques placés en avant de la caméra et qui agissent comme des volets mobiles diminuant la largeur du champ enregistré[1762]. D'autre part, le thème même du film, tiré d'un roman (non publié) de Cécil Saint-Laurent, sur l'ostentation, dans un cirque à l'américaine, de l'intimité de l'héroïne permet indirectement à Ophuls de critiquer l'artifice et l'excès de ce nouveau format du spectaculaire, qui est une métaphore de l'exhibitionnisme et du voyeurisme du spectacle (et du cinéma) poussant à la prostitution pour plaire au public. D'autre part, selon un article récent de *Sight & Sound*[1763], Ophuls a utilisé la bande sonore stéréophonique à 4 pistes magnétiques de la version originale (de la première allemande) du film afin de valoriser, non l'aspect spectaculaire d'un son d'ambiance englobant, mais plutôt le plurilinguisme de l'univers aristocratique fréquenté par Lola, quitte à rendre inaudibles ou incompréhensibles certaines répliques en langue étrangère (allemand, français et anglais) ; cet aspect disparaît dans le doublage français pour la sortie du film à Paris.

Cette critique « métalinguistique » du format large (utiliser la forme du format large pour le dénoncer) nous apparaît ainsi comme une tentative à la fois personnelle et non conventionnelle constituant une étape historique importante.

Roger Vadim*/** ou le format de la jeunesse provocante

Un après la sortie de *Lola Montès*, un autre film large français fait sensation et obtient, cette fois, un bon succès public : *Et Dieu… créa la femme** (1956 CS EC) de Roger Vadim, produit par Raoul J. Lévy. Il s'agit du premier film du scénariste d'un autre premier film sorti quelques mois auparavant et qui avait rencontré un succès similaire, *Cette sacrée gamine** (1955 CS EC) de Michel Boisrond*/** avec Brigitte Bardot[1764]. Il semble bien que l'impertinence teinté d'érotisme de l'héroïne soit à l'origine du succès de ces films qui coïncident avec l'affirmation d'une nouvelle forme de la jeunesse et d'une féminité qui s'affranchit des contraintes du partiarcat traditionnel. Passant de la comédie au drame entre ces deux films, l'héroïne gagne en intensité et le propos en provocation/irrévérence. C'est du reste le succès sulfureux du film aux Etats-Unis qui, en retour, attise son intérêt en France et que seul le critique

[1761] Avec 1.323.062 spectateurs (incluant les entrées cumulées jusqu'en 1999, d'après les sources de Simon Simsi / Les Acacias, *Ciné-Passions. 7è art et industrie de 1945 à 2000*, Paris, Ed. Dixit, 2000), alors que la moyenne des 20 premiers films de l'année se situe à 4.857.212. Le devis du film est estimé à 2 millions de dollars.
[1762] Alain Douarinou, *Un homme à la caméra*, Paris, Ed. France-Empire, 1989, pp. 117-118.
[1763] Stefan Drössler & Shane Daniel, "Fatal Attraction", *Sight & Sound*, vol. 12, n° 6, june 2002, pp. 26-29.
[1764] Les deux films sortis à 9 mois d'intervalle se classent respectivement aux 13ème et 12ème place du palmarès des entrées de 1956.

François Truffaut avait soutenu lors de sa sortie[1765]. On a donc bien affaire à un phénomène générationnel. C'est donc une appropriation personelle du format que tente Vadim, selon des références avouées à Elia Kazan (on pense à *East of Eden / A l'Est d'Eden* 1955 CS WC, D.P. Ted McCord) et auxquelles on pourrait ajouter *Rebel without a cause / La Fureur de vivre* (1955 CS WC, D.P. Ernest Haller) de Nicholas Ray[1766], tous deux des drames psychologiques sur les difficultés de la jeunesse contemporaine. Visuellement, le choix assumé du CinemaScope[1767] est à la fois un signe de modernisme à l'américaine, une volonté de « bousculer » le cinéma français traditionnel tout en illustrant la recherche expressive de thèmes personnels.

[1765] Selon Sébastien Lepajolec, « Et Dieu créa la femme », C.-M. Bosséno & Y. Dehée (dir.), *Dictionnaire du cinéma populaire français des origines à nos jours*, s. l., Nouveau Monde éditions, 2004, pp. 330-331.
[1766] Le premier est sorti en France en octobre 1955 et est classé au 9ème rang des entrées annuelles et le second, sorti en mars 1956, se place au 7ème rang.
[1767] Qui, selon Sébastien Lepajolec, est utilisé « *intelligemment* » et constitue l'une des « *réelles qualités cinématographiques* » du film *in* « Et Dieu créa la femme », C.-M. Bosséno & Y. Dehée (dir.), *Dictionnaire du cinéma populaire français des origines à nos jours*, s. l., Nouveau Monde éditions, 2004, pp. 330-331.

Films d'auteurs : ambition artistique ou personnelle (1958-1970)

Les années 1958-1960 et l'apparition des premiers films des jeunes auteurs au format large

Les années 1958-1960 marquent en France l'émergence de films réalisés par les critiques des *Cahiers du cinéma* et de certains (jeunes) réalisateurs affichant une volonté plus personnelle dans l'utilisation du format large, s'attachant à des projets plus « modernes » dans leur sujet ou dans leur traitement. Il s'agit du succès à scandale de *Les Amants* de **Louis Malle**, couronné à Venise en 1958 par le prix spécial du Jury, puis la consécration au Festival de Cannes 1959 (prix de la meilleure réalisation) du premier long métrage du jeune critique **François Truffaut**, *Les 400 Coups**, deux films photographiés en DyaliScope noir & blanc par Henri Decaë. A partir de 1960, sont produits des films associés, de près ou de loin, à la jeunesse et à la modernité de la Nouvelle Vague, tels *Moderato Cantabile* (CS NB, D.P. Armand Thirard) de **Peter Brook**, d'après Marguerite Duras[1768], *Le Dialogue des Carmélites** (DS NB, D.P. André Bac), premier film de **Philippe Agostini** et Raymond L. Bruckberger, *Lola** (DS NB, D.P. Coutard), premier film de **Jacques Demy**, *Le Propre de l'homme** (anam. NB & CLR, D.P. Jean Boffety), premier film de **Claude Lelouch** qui, mécontent de son film, détruira les copies[1769] ; puis, *La Proie pour l'ombre* (DS NB, D.P. Marcel Grignon) d'**Alexandre Astruc**, *Une aussi longue absence** (DS NB, D.P. Marcel Weiss), premier film d'**Henri Colpi**, prix Louis Delluc 1960 et Palme d'Or ex-aequo à Cannes en 1961, ou encore *Les Mauvais Coups** (DS NB, D.P. Jean Badal), premier film de **François Leterrier**. On remarquera aisément que tous ces films, au budget modeste, sont filmés en scope noir & blanc (et son monophonique, généralement post-synchronisé) avec les clones nationaux du CinemaScope.

Coproductions pour le cinéma dit d'auteur

La voie nécessaire de la coproduction, pendant les années 1960, s'attache non seulement à des projets commerciaux, comme on l'a déjà vu, mais gagne également les budgets plus modestes et la production considérée comme plus artistique en même temps que plus « risquée », celle de la Nouvelle Vague, par exemple. Ainsi, on remarquera la production de la jeune société **Rome-Paris Films**, née de l'association du producteur Pierre Braunberger avec l'Italien Dino de Laurentiis, constituée de 5 coproductions franco-italiennes en scope de 1960 à 1968 :

- *Lola*, premier film de Jacques Demy (1960, coproduction 70/30 % avec l'Euro International Film de Rome, FS NB, D.P. Raoul Coutard)
- *Une femme est une femme* de Jean-Luc Godard (1960, coproduction 70/30 % Unidex et l'Euro International Film, FS EC, D.P. Coutard)

[1768] Prix de la meilleure actrice ex-aequo pour Jeanne Moreau au Festival de Cannes 1960.
[1769] Yves Allion & Jean Ollé-Laprune, *Claude Lelouch mode d'emploi*, Paris, Calmann-Lévy, 2005, pp. 42-45.

- *Le Mépris* de Jean-Luc Godard (1963, coproduction franco-italienne 80/20 % avec la participation de l'américain Joseph Levine, FS EC, D.P. Coutard)
- *Le Vampire de Düsseldorf* de Robert Hossein (1964, coproduction tripartite franco-hispano-italienne, FS NB, D.P. Alain Levent[1770])
- *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard (1965, coproduction 80/20 %, TS EC, D.P. Coutard).

Si cette association permet de coproduire des films peut-être plus risqués que d'autres (surtout après les succès éphémères de 1958 et 1959[1771]), elle permet aussi aux jeunes réalisateurs, comme Jean-Luc Godard, de se frotter aux productions à gros budget à l'américaine (*Le Mépris*).

La coproduction au format large peut donc aussi s'accommoder de projets artistiquement plus ambitieux que les films commerciaux, mais aux budgets moins gourmands, tel encore *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais (1960, coproduction franco-italienne 80/20 % qui multiplie les coproducteurs français : Terra Films, Les Films Tamara, Cormoran Films, Précitel, Como Films, Argos Films, Cinétel et Silver Films associés à l'italien Cineriz). Le visage de la production (et de la coproduction) change donc quelque peu dans les années 1960.

2.2.3 PREMIER INDICE DE JUSTIFICATION DU FORMAT LARGE : L'ASSOCIATION DU GENRE ET DU FORMAT (1954-1970)

Définition et typologie des catégories génériques du film au format large

Il est courant, dans la genèse d'un film, d'évoquer le problème du format au moment où l'on considère le genre dont relève le projet. Tout comme le choix de la couleur ou celui des lieux de tournage (studio VS décors naturels), le paramètre formel que constitue le format doit embellir le projet en renforçant son identification à un genre particulier, à l'image de la tradition picturale ou littéraire[1772]. Il nous a donc semblé intéressant de prendre en compte ce paramètre dans nos statistiques pour la production large de 1954 à 1970. Mais nous nous sommes dès lors heurté au délicat problème du classement et de la définition des genres cinématographiques, hérité du reste d'un semblable flottement en littérature. Comme notre étude ne vise pas l'élaboration d'une typologie des genres mais simplement une indication de la répartition thématique des longs métrages français en scope, nous avons opté pour le classement le plus traditionnel de la critique cinématographique française que l'on rencontre dans les colonnes du magazine *Télérama*, par exemple, ou plus récemment dans les ouvrages d'Eric Leguèbe ou

[1770] Dans un entretien récent, R. Hossein avoue que la réalisation de ce film lui a valu, un temps, d'être considéré par ses pairs comme un réalisateur intellectuel *in* suppl. au DVD *Le Vampire de Düsseldorf*, Opening, 2004.
[1771] Parmi lesquels on trouve les productions en scope suivantes : *Les 400 coups* premier film de François Truffaut et 5ème meilleur rendement de l'année 1958 ; *Les Amants* de Louis Malle (6ème).
[1772] Il en est ainsi, par exemple, du traitement formel d'un tableau appartenant à la peinture d'histoire ou d'une œuvre littéraire relevant de l'épopée, de la tragédie ou de tout autre genre codifié.

de Vincent Pinel[1773]. Ce classement imparfait, car il mélange des paramètres de nature diverse (la forme, le cadre ou les personnages de la diégèse, la nature de l'action, le registre ou l'effet recherché chez le spectateur) permet néanmoins de s'en tenir à quelques grandes catégories fictionnelles, hétérogènes mais regroupant toutes des films aux caractéristiques diégétiques, thématiques et souvent stylistiques apparentées. Nous avons volontairement réduit ces catégories génériques à 5 pour nos statistiques, dont nous présentons les résultats moyens ci-après[1774]. **Les films larges français, pour la période 1954-1970**, relèvent donc des catégories suivantes[1775] :

- la **comédie**, dont l'effet recherché est le rire et dont le déroulement narratif aboutit à une résolution heureuse des tensions : 32,4 %
- le film **policier** (compris dans une acception large comme équivalent de « film Criminel »[1776]) dont le principe dramatique repose sur le meurtre ou toute autre violation de la loi qui constitue une énigme à résoudre : 32,4 % ; à l'intérieur de ce genre, nous avons isolé un sous-genre qui entretient avec lui de nombreux rapports en ces temps de Guerre froide, le **film d'espionnage** : 8,6 % (pourcentage global) ou 26,4 % (pourcentage relatif ou « intragénérique »)[1777]
- le **drame**, genre « sérieux » qui focalise sur le rapport psychologique de personnages pris dans une action qui se termine généralement par la mort ou un changement d'état radical : 22,5 % ; nous lui associerons, dans nos analyses, la **comédie dramatique**, genre proprement cinématographique qui constitue un compromis entre la comédie et le drame, mais penche généralement plus en faveur de ce dernier[1778] : 7,8 %. **L'association des deux genres sérieux**, avec 30,2 %, **leur permettent donc de rattraper la comédie et le film policier, mais ils demeurent, significativement, légèrement en deçà de ces deux genres très populaires**
- le **film historique** : 24,9 %. C'est plutôt un « méta-genre », car il compte aussi des films relevant des registres comiques ou dramatiques proposant parfois une vision critique du passé. Mais il nous a semblé intéressant, dans la perspective des formats larges, de noter la proportion de **l'exotisme temporel**. Cette catégorie, bien que très hétérogène, permet de

[1773] Eric Leguèbe, *Cinéguide 2005. 26 000 films de A à Z suivis d'un index des titres originaux et de 950 filmographies*, Paris, Omnibus, 2004 ; Vincent Pinel, *Ecoles, Genres et Mouvements au cinéma*, Paris, Larousse-Bordas/HER, 2000, coll. « Comprendre et Reconnaître ».
[1774] *Cf.* Tabl. 2.10., vol. 2.
[1775] Afin de rendre compte de films relevant de plusieurs catégories, nous avons attribué **plusieurs étiquettes génériques à un même film** qui peut ainsi apparaître dans 2 ou 3 catégories à la fois : ce qui nous importe ici c'est plus la représentativité des genres dans notre filmographie que l'attribution stricte et nécessairement réductrice d'un genre unique à un film donné.
[1776] Vincent Pinel, *Ecoles, Genres et Mouvements au cinéma, op. cit.*, pp. 64-67.
[1777] Pour les **sous-genres**, nous indiquons deux pourcentages, le premier est calculé, comme pour les genres, par rapport au nombre total de films larges de la période, le second, plus parlant, se réfère à leur proportion au sein du genre auquel ils sont associés.
[1778] *Cf.* Vincent Pinel, *Ecoles, Genres et Mouvements au cinéma, op. cit.*, p. 88.

déduire le pourcentage de films dont la diégèse est contemporaine du tournage : 74,3 %[1779]. Nous avons également isolé, à l'intérieur de la catégorie historique, le **film de guerre** dont la diégèse se déroule pendant le 2ème conflit mondial : 4,5 % (ou 18,3 %)

- le **film d'aventures**, genre plutôt fantaisiste associant l'action héroïque trépidante à l'exotisme (mais nous n'y avons pas distingué le paramètre temporel qui peut être soit historique, soit contemporain) : 14,7 %. A l'intérieur de ce genre, le **film de cape et d'épée**, apparaît comme une prédilection française avec 25,5 % (pourcentage relatif)[1780].

Un tel classement met en valeur le fait qu'**aucune des catégories génériques** définies *supra* **n'est dominante dans le cinéma français pour écran large de l'époque** : les genres les plus répandus (autour du tiers de la production) sont la comédie et le policier. Le drame semble assez mal s'accorder au format large[1781], ce qui ne constitue pas une surprise, mais le film historique et l'aventure sont également peu représentés dans le cinéma large français : autrement dit, **la représentation commune qui a tendance**, via la tradition du cinéma américain d'après-guerre, **à associer écran large et superproductions historiques ou cinéma d'évasion (film d'aventures) ne semble constituer qu'un cliché erroné, une sorte de fantasme ou, du moins, ne peut pas véritablement caractériser la production nationale**. Si néanmoins nous commencerons notre analyse générique par ces deux derniers genres (le film historique et l'aventure), c'est parce qu'historiquement le cinéma commercial français suit la voie tracée par le cinéma américain et que ces deux genres, particulièrement bien adaptés au format large, vont générer une utilisation du format qui va contaminer les autres genres, soit par reprise, soit par contraste, soit par parodie.

Genre des premiers projets et productions (1954-1955) : prédominance de l'aventure et du film historique

On ne peut pas nier que la largeur du format soit naturellement associée à des genres favorisant les panoramas descriptifs, la primauté du milieu naturel, de l'extérieur, les mouvements de foule, la narration en focalisation externe, le destin commun d'une nation, c'est-à-dire tous les modes de dépassement de l'individu. C'est ainsi que les responsables de la 20th Century-Fox préfèrent inaugurer le lancement médiatique du CinemaScope aux Etats-Unis, en septembre 1953, avec le péplum édifiant *The Robe / La Tunique* alors que la comédie contemporaine *How to Marry a Millionaire / Comment épouser un Millionnaire* avec Marilyn Monroe est achevée avant lui[1782].

[1779] Si ces deux derniers pourcentages ne concordent pas, c'est que nous avons considéré comme relevant simultanément des deux catégories les films dont la narration comprend des analepses ou des prolepses sur plusieurs époques, comme *Frou-Frou* (1954, CS) d'Augusto Genina.
[1780] Pourcentage global = 3,5 %.
[1781] Sauf si l'on y associe le pourcentage des comédies dramatiques ; dans ce cas, le genre atteint les mêmes proportions que les 2 premiers.
[1782] Selon Robert E. Carr & R. M. Hayes, *Wide Screen Movies, op. cit.*, p. 60.

Nous ne reviendrons pas sur les premiers projets et films français au format large qui relevaient tous du film historique ou de l'aventure et que nous avons largement évoqués *supra*, que ce soit les projets inaboutis de *Résurrection* de Georges Lampin, *La Mer et le Ciel* de H.-G. Clouzot, la fiction documentaire restée inédite *L'Or des Pharaons* de Marc de Gastyne ou les deux premières coproductions françaises en CinemaScope : *Fortune Carrée* de Bernard Borderie et *Oasis* de Yves Allégret.

Les autres genres (1954-1956)

En définitive, dès la production de 1954, d'autres catégories génériques apparaissent, puisque *Oasis* constitue également une histoire policière contemporaine, de même que *Frou-Frou* relève de la comédie dramatique et *Mademoiselle de Paris* de la comédie sentimentale. La production de l'année 1955 se singularise par l'absence de films d'aventures, ce qui durera jusqu'au succès public de *Michel Strogoff* en décembre 1956[1783]. Parallèlement, le film policier et la comédie légère se développent plus fortement avec, pour le premier : *M'sieur la Caille*, d'André Pergament (CP NB) d'après un roman de Francis Carco, *Les Nuits de Montmartre* de Pierre Franchi (CP EC), *Le Couteau sous la gorge* de Jacques Séverac (CP EC) ; parmi les comédies : *Milord l'arsouille* d'André Haguet (CS EC), *Cette sacrée gamine* de Michel Boirond avec Brigitte Bardot (CS EC), *Ce soir les jupons volent* de Dimitri Kirsanoff (DS AC). Par ailleurs, la sortie de *Lola Montès* (décembre 1955) inaugure le genre du drame psychologique au format large, qui sera moins prolifique que les deux précédents, mais devancera pourtant statistiquement la catégorie de l'aventure au cours de la période. Les premiers drames produits en 1955 sortent en 1956 : *La Meilleure Part* d'Yves Allégret avec Gérard Philipe (CS EC), *Les Assassins du dimanche* d'Alex Joffé (CP NB), avant le succès de *Et Dieu… créa la femme* (CS EC), premier film de Roger Vadim.

[1783] Les tournages des prochains films d'aventures ne sont en effet entrepris que vers le 2ème tiers de l'année 1957 (si l'on excepte *La Passe du diable*, documentaire romancé de Jacques Dupont et Pierre Schoendoerffer tourné en Afghanistan en 1956 et 1957 mais qui ne sortira qu'en oct. 1959) : *La Bigorne, Caporal de France* de Robert Darène (à partir de fin avr. 1957) ; *Les Aventuriers du Mékong* de Jean Bastia et *Tamango* de John Berry (mai) ; *La Tour, prends garde !* de Georges Lampin (juil.). Pourtant les projets inaboutis de films d'aventures en scope n'ont pas manqué au cours de l'année 1955 : *Le Hussard sur le toit* de René Clément devait être produit sur « écran large » par Robert Dorfmann ; *Femmes Pirates* produit et réalisé par Alfred Rode ; *Borgnefesse* produit conjointement par CICC-Films Borderie et Pathé. Par ailleurs, 2 autres productions prévues en CinemaScope ont dû finalement se contenter du format standard : *Marie des Isles* réalisé par Georges Combret et *La Mort en ce jardin*, dans lequel Luis Buñuel transfigure la trame du récit d'aventures. *Cf.* Tabl. 2.8., vol. 2.

Les producteurs adeptes de certains genres (1954-1970)

Le cas de la production des films historiques et des films d'aventures (1954-1970)

Société de production (responsable) Nombre total de films produits	% et Nombre de films historiques	Titre des films historiques français au format large	% et Nombre de films d'aventures	Titre des films d'aventures français au format large
Ciné-Alliance (M. Safra & S. Silberman) 4	75 % (3)	*Madame sans gêne (1961)* Christian-Jaque ***Shéhérazade (1962)*** Gaspard-Huit ***Journal d'une femme de chambre (1963)***	25 % (1)	***Shéhérazade (1962)*** Gaspard-Huit
Paris Film P. (R. & R. Hakim) 4	75 % (3)	*Notre-Dame de Paris (1956)* ***La Ronde (1963)*** *Week-end à Zuydcoote (1964)*	25 % (1)	*L'Or des Pharaons (1954)*
Pathé 15	53,3 % (8)	***Fortune carrée (1954)*** Borderie *Les Misérables (1957)* Le Chanois ***Le Capitan (1960)*** Hunebelle ***Le Miracle des loups (1961)*** Hunebelle ***La Ronde (1963)*** ***Sept Hommes et une garce (1966)*** Borderie *Le Grand Meaulnes (1966)* Albicocco ***Sous le signe de Monte Cristo (1968)*** Hunebelle	27 % (4)	***Fortune carrée (1954)*** Borderie ***Le Capitan (1960)*** Hunebelle ***Le Miracle des loups (1961)*** Hunebelle ***Sous le signe de Monte Cristo (1968)*** Hunebelle
CICC Films Borderie (R. Borderie) 19	52,6 % (10)	***Fortune carrée (1954)*** Borderie *Les Trois Mousquetaires (1961)* Borderie *Fort du fou (1962)* ***Angélique (1964-67)*** [5 films] Borderie ***Le Repas des fauves (1964)*** Christian-Jaque *La Nuit des adieux (1965)*	44 % (8)	***Fortune carrée (1954)*** Borderie *Tahiti (1956)* Borderie *Les Trois Mousquetaires (1961)* Borderie ***Angélique (1964-67)*** [5 films] Borderie
Francos F. (F. Cosne) 10	50 % (5)	***Angélique (1964-67)*** [5 films] Borderie	50 % (5)	***Angélique (1964-67)*** [5 films] Borderie
Filmsonor (G. Lourau & E. Tenoudji) 10	50 % (5)	*Celui qui doit mourir (1956)* *Cartouche (1961)* ***Shéhérazade (1962)*** Gaspard-Huit ***Journal d'une femme de chambre (1963)*** *La Nuit des généraux (1966)*	30 % (3)	*Le Voyage en ballon (1959)* *Cartouche (1961)* ***Shéhérazade (1962)*** Gaspard-Huit
Cinéphonic (F. Chavane) 6	50 % (3)	***Angélique (1967)*** [2 films] Borderie *Arsène Lupin contre Arsène Lupin (1962)*	50 % (3)	***Angélique (1967)*** [2 films] Borderie *Et qu'ça saute (1969)*
Hoche P. (R. Ventura) 5	40 % (2)	*Le Capitaine Fracasse (1960)* Gaspard-Huit *Vive Henri IV, Vive l'amour (1960)*	40 % (2)	*Le Capitaine Fracasse (1960)* Gaspard-Huit ***D'où viens-tu Johnny ? (1963)***
Franco London F. (H. Deutschmeister) 9	33 % (3)	*Un Taxi pour Tobrouk (1960)* *Mandrin (1962)* Le Chanois ***Sept Hommes et une garce (1966)*** Borderie	22 % (2)	*Le Rat d'Amérique (1962)* Albicocco *Mandrin (1962)* Le Chanois
PAC (P. Cadéac & A. Hunebelle) 16	31 % (5)	*Le Bossu (1959)* Hunebelle ***Le Capitan (1960)*** Hunebelle ***Le Miracle des loups (1961)*** Hunebelle *Les Mystères de Paris (1962)* Hunebelle ***Sous le signe de Monte Cristo (1968)*** Hunebelle	25 % (4)	*Le Bossu (1959)* Hunebelle ***Le Capitan (1960)*** Hunebelle ***Le Miracle des loups (1961)*** Hunebelle ***Sous le signe de Monte Cristo (1968)*** Hunebelle
Terra F. (R. Froment) 8	50 % (4)	*Qui êtes-vous M. Sorge ? (1960)* *Le Jour et l'Heure (1962)* ***Le Repas des fauves (1964)*** Christian-Jaque *Un Homme de trop (1966)*	[13 % (1)]	[*Un Homme de trop (1966)*]
SNC (G. Beytout & R. Pignères) 14	[7 % (1)]	[*Les Cracks (1967)*]	28,6 % (4)	***D'où viens-tu Johnny ? (1963)*** *Les Grandes Gueules (1965)* Enrico *La Loi du survivant (1966)* *Les Aventuriers (1966)* Enrico

N.B. : Les titres **en gras** désignent les coproductions associant plusieurs grands producteurs du tableau.
Seul le nom des réalisateurs ayant signé au moins 2 films du tableau est mentionné.
Entre […], les pourcentages inférieurs à la moyenne.

Tableau 2.11. : Les grands producteurs français du film historique et du film d'aventure (1954-70)

Statistiquement moins représentés que d'autres genres dans la production large, le film d'aventures (14,7 %) et le film à la diégèse historique (24,9 %) doivent leur réputation à leur succès public, mais aussi au fait qu'ils puisent leurs sources d'inspiration et leur imagerie dans le fonds culturel commun, s'assurant par avance une large popularité.

Afin de déterminer quels ont été les principaux producteurs français de films historiques ou de films d'aventures au format large, nous avons considéré les sociétés de production dépassant le pourcentage moyen des genres établi pour la période 1954-1970.

Le Tableau 2.11. (page précédente) présente 12 sociétés qui ont privilégié, dans leur production, soit le film historique, soit le film d'aventures, soit les deux, comme c'est souvent le cas : sur les 35 films historiques de ce tableau, 15 d'entre eux relèvent également de l'aventure : ce sont souvent **les films de cape et d'épée**, que nous avons plutôt considérés comme un sous-genre de l'aventure que comme relevant du seul genre historique. Le film de cape et d'épée affiche en effet plus aisément que le film historique proprement dit son caractère de divertissement fantaisiste, voire humoristique, propre au cinéma d'aventures (*Le Bossu* ou *Le Capitan* d'André Hunebelle, *Les Trois Mousquetaires* de Bernard Borderie ou *Le Capitaine Fracasse* de Pierre Gaspard-Huit). De même, la série des *Angélique*, située au XVIIème siècle, relève de cette double catégorie par sa structure même qui repose sur les retrouvailles constamment différées des époux. Il convient aussi d'ajouter des films situés à des époques antérieures, comme *Le Miracle des Loups* ou *Shéhérazade*[1784]. Dans ces films d'aventures historiques, la reconstitution vaut à la fois comme univers familier (facilement identifiable) et comme simple « décor », comme cadre visuel de la narration permettant la conception de « belles images », une sorte d'exotisme de documentaire « narrativisé/fictionnalisé ». On sent bien, dans le choix des lieux de tournage en extérieur, la prédilection pour des décors naturels (la montagne dans *Le Bossu*, l'immensité désertique dans *Shéhérazade*) ou réels (châteaux), connus ou méconnus, au fort potentiel visuel, dont la valeur essentielle est d'inscrire la diégèse dans un écrin luxueux.

Parallèlement, 9 films relèvent de **l'aventure contemporaine** dans laquelle l'exotisme géographique (*Tahiti, Le Rat d'Amérique*) ou le pittoresque (parfois de carte postale), filmés au format large (la Camargue dans *D'où viens-tu Johnny ?* de Noël Howard, les Vosges dans *Les Grandes Gueules*, les vues aériennes des régions françaises dans *Le Voyage en ballon* d'Albert Lamorisse), permettent non seulement de conférer un effet de réalité accru, mais contribuent aussi à créer un cadre à la mesure des actions « extra-ordinaires » qui vont se jouer.

Le tableau subdivise quatre types de producteurs : 2 sociétés privilégient le film historique (mais sur 3 titres seulement) ; 8 maisons de production se posent comme spécialistes des deux genres ; 1 société a développé une vision nouvelle du film historique (sur la 2ème Guerre mondiale) et une autre a donné un nouveau souffle à l'aventure.

[1784] *Le Miracle des Loups* (1961), dont l'histoire se déroule au XVème siècle, est parfois confondu avec un film de cape et d'épée, car il s'inscrit dans la série des films réalisés par André Hunebelle et interprétés par l'acrobatique Jean Marais à la suite du *Bossu* (1959) et du *Capitan* (1960) ; l'intrigue de *Shéhérazade* est située en Orient, en 809, sous Charlemagne.

Tout d'abord, la société de **Michel Safra & Serge Silberman (Ciné-Alliance)** et celle des **frères Hakim (Paris Film Production)** choisissent de produire la totalité de leurs films larges dans ces deux genres, mais privilégient, en réalité, le cadre historique pour filmer des histoires relevant plutôt du drame (*Journal d'une femme de chambre* de Luis Buñuel[1785], *Notre-Dame de Paris* de Jean Delannoy) ou de la comédie (*Madame sans-gêne* de Christian-Jaque, *La Ronde* de Roger Vadim[1786]). Du reste, ils ne réalisent chacun qu'un seul film d'aventures mais dont l'importance historique est indéniable : *L'Or des Pharaons* de Marc de Gastyne, fiction documentaire et premier long métrage français au format large resté inédit ; *Shéhérazade*, premier film français en 70 mm (procédé Superpanorama) en coproduction avec Filmsonor, l'Espagne et l'Italie.

Huit producteurs se partagent l'essentiel de la production des films historiques et aventureux, avec 30 à 50 % de leur production large dédiée au film historique et de 22 à 44 % pour l'aventure : il s'agit de la CICC-Film Borderie, Pathé, la PAC (Paul Cadéac & André Hunebelle), Filmsonor, Francos Films (Francis Cosne), puis, dans une moindre mesure, Cinéphonic (François Chavane), Hoche Productions (Ray Ventura) et la Franco London Films d'Henry Deutschmeister. Ce sont eux les véritables promoteurs d'une certaine forme de cinéma historique : celui de **la fantaisie divertissante**, du cinéma populaire (au sens de « destiné au public ») qui ne s'embarrasse pas d'une réflexion sur le sens de l'Histoire. Ce type de films commerciaux en vient à associer irrémédiablement les deux genres, l'Histoire et l'aventure : les événements historiques (individuels ou collectifs) sont ainsi réduits à l'état d'actions aventureuses, c'est-à-dire d'exploits, plus ou moins réalistes, s'inscrivant souvent dans une symbolique manichéenne et visant davantage le spectaculaire que la recherche d'une vérité historique. Le caractère de spectacle qu'offrent ces films, surdéterminé par le format large, semble autoriser du reste un traitement outrancier, caricatural ou du moins stéréotypé des personnages et des événements qui tendent, soit vers le mélodrame tragique (à l'exemple des *Angélique*), soit au contraire vers le détachement et l'humour souvent indissociables du genre de l'aventure (*Le Bossu, Le Capitan, Le Capitaine Fracasse, Mandrin* de Jean-Paul le Chanois ou *Cartouche* de Philippe de Broca avec Jean-Paul Belmondo)[1787]. On observera, dans ce type de cinéma qui nécessite un budget confortable (bien qu'inférieur à celui des productions américaines), l'association de plusieurs de ces producteurs, parmi lesquels on ne s'étonnera pas de voir figurer, la PAC et Pathé pour les films de cape et d'épée réalisés par André Hunebelle ou l'association entre la CICC-Films Borderie et Francis Cosne sur les cinq épisodes d'*Angélique* auxquels se joint, pour les deux derniers opus, François Chavane[1788]. Rares sont parmi ces producteurs ceux qui se risquent à

[1785] L'adaptation du roman d'Octave Mirbeau, paru en 1900, a été actualisée et est située à dessein dans les années 1930, la critique sociale se doublant ainsi d'une critique politique sur la montée des fascismes.
[1786] Autre exemple d'adaptation actualisée, mais se situant toujours dans une période historique (1914) ; la pièce d'Arthur Schnitzler *Reigen* date de 1896.
[1787] Jean Marais ou Jean-Paul Belmondo (mieux que Gérard Barray) symbolisent traditionnellement l'enthousiasme, la forme physique et la truculence du héros aventureux à l'image de Gérard Philipe dans *Fanfan la Tulipe* (1951) ou de Douglas Fairbanks et d'Errol Flynn pour le cinéma d'aventures américain. *Cf.* « Aventures et Action (films d') » *in* Alain & Odette Virmaux (dir.), *Dictionnaire du cinéma mondial. Mouvements, Ecoles, Tendances, Courants et Genres*, s. l., Editions du Rocher, Jean-Paul Bertrand éditeur, 1994, pp. 106-120.
[1788] De même, CICC et Pathé pour *Fortune carrée* (Raymond Borderie a été directeur général de la production chez Pathé de 1940 à 1946 *cf.* « Les Producteurs », *FF Spécial Cannes*, n° 1677, 13 mai 1977, p. 40) ; Filmsonor et Ciné-

traiter de thèmes ou de périodes historiques controversés, plus proches des préoccupations contemporaines. La caution historique ancienne semble justifier une vision consensuelle, superficielle et finalement conservatrice de l'Histoire. **Quelques exceptions** sont :

- *Fort-du-fou* de Léo Joannon, d'après un sujet original et un scénario de Georges Kessel et qui se déroule pendant la guerre d'Indochine
- *La Nuit des généraux* d'Anatole Litvak, coproduit par Filmsonor et l'Angleterre (Sam Spiegel et Horizon Pictures), qui mélange les genres du film policier et du film de guerre tout en associant, de façon insolite pour l'époque, le thème du psychopathe au cadre historique de l'occupation, de Varsovie et à Paris. Le film peine à conférer une unité dramatique à son récit mais témoigne de la préoccupation contemporaine du devoir de mémoire et de la traque des anciens nazis, tout en divertissant son public par le biais d'une enquête policière sur un déviant, adaptée par Joseph Kessel et Paul Dehn[1789].
- *Celui qui doit mourir*, adaptation tirée d'un roman célèbre de Nikos Katzantzakis qui mêle reconstitution rituelle de la Passion et conflit ethnique gréco-turc dans un village grec des années 1920.
- La coproduction franco-hispano-allemande (associant, pour la partie française, Filmsonor et la SNEG) *Un Taxi pour Tobrouk* de Denys de la Patellière transforme le film de guerre à l'anglo-saxonne, situé pendant la 2ème guerre mondiale en Afrique du Nord[1790], en un conflit symbolique d'individus qui finiront par fraterniser, malgré les barrières nationales et sociales qui les séparent. Si le scénario permet, dans une certaine mesure, de réduire les coûts de production du film de guerre ou de se distinguer de la supériorité des américains ou des britanniques en la matière, il gagne à la fois en intensité psychologique et en légèreté de ton : ce huis-clos viril, paradoxalement amplifié par les panoramas du désert libyen en scope noir & blanc, rend le film original et emblématique d'un certain cinéma commercial de qualité à la française qui rencontrera le public, puisque le film se classera à la 4ème place des entrées de 1961. Le succès tient autant aux valeurs de production (acteurs, photographie, dialogues, décors, action) qu'à l'originalité du traitement du film de guerre qui réussit à éviter le statisme et l'esthétisme des reconstitutions de batailles et propose un message pacifiste et enjoué.

Les deux dernières sociétés de production (Terra Films et la SNC) se caractérisent par une nette préférence pour l'un des deux genres en question et correspondent à l'émergence de nouveaux talents ou à une conception plus moderne (plus controversée, moins conventionnelle) de chacun des genres, à l'image des quatre titres que l'on vient de voir.

Alliance sur *Shéhérazade* et *Le Journal d'une femme de chambre* ; Pathé et Franco London F. (*Sept Hommes et une garce*) ; Pathé et Paris Film P. (*La Ronde*).

[1789] D'après le roman *Die Nacht der Generale* de Hans Helmut, basé sur une anecdote *The Wary Transgressor* de James Hadley Chase.

[1790] *Cf.* par exemple les films américains : *The Desert Fox : The Story of Rommel / Le Renard du désert* (1951 1,37:1 NB) de Henry Hathaway ou *The Desert Rats / Les Rats du Désert* de Robert Wise (1953 1,37:1 NB)

Terra Films (Raymond Froment) réalise la moitié de sa production large en filmant des histoires se déroulant pendant la 2ème Guerre mondiale : *Qui êtes-vous Monsieur Sorge ?* (1960 DS NB) d'Yves Ciampi (sur un espion soviétique au Japon), *Le Jour et L'Heure* (1962 FS NB) de René Clément, *Le Repas des fauves* (1964 DS NB) de Christian-Jaque (en coproduction avec la CICC-Films Borderie), *Un homme de trop* (1966 TS EC) de Costa-Gavras (sur un groupe de résistants) : le cadre historique sert ici à peindre des destins singuliers pris dans la tourmente de l'occupation, dans une vision renouvelée qui dépasse celle nécessairement orientée de l'immédiate après-guerre. Les deux vétérans **Clément et Christian-Jaque**, souvent conspués par la jeune critique de la nouvelle vague, montrent néanmoins, dans ces deux films, une habileté certaine à utiliser le format anamorphique, en rapport avec le drame vécu par les personnages, pour sa **valeur claustrophobique**, aux antipodes de son utilisation traditionnelle dans le film historique. La photographie des *400 Coups* de François Truffaut (1958 DS NB) avait en effet bien montré l'intérêt de l'écran large pour **amplifier l'exiguïté de certains décors** (réels) intérieurs. A cet effet, René Clément et son chef-opérateur (le même Decaë) utilisent une caméra à l'épaule très rapprochée des personnages dans la séquence du train bondé en direction de la zone libre, dans lequel Simone Signoret et l'Américain qu'elle protège (interprété par Stuart Whitman) se frayent un difficile passage pour échapper au contrôle de la police française. De même, le huis-clos de Christian-Jaque, tiré d'un récit de Vahé Katcha[1791], recourt largement à des plans en contre-plongée qui valorisent la proportion des poutres du plafond dans l'image, signifiant l'emprisonnement des personnages qui doivent désigner parmi eux des otages, en représailles d'un attentat perpétré contre l'occupant. Ces deux films insistent, en scope noir et blanc, sur la difficulté de vivre des français sous l'occupation : soit l'impossibilité (ou la vanité) de vouloir tenir une position neutre ou détachée dans le conflit (*Le Jour et l'Heure*)[1792], soit les bassesses égoïstes du caractère humain mis en situation de danger (*Le Repas des fauves*)[1793]. Plus de 15 ans après la fin du conflit, il s'agit de peindre plus objectivement la motivation des actes parfois peu héroïques des citoyens et de révéler ce qu'ont pu être les positions peu glorieuses de la collaboration et de la passivité (ou de l'indifférence).

Une maison de production a privilégié **l'aventure contemporaine : la SNC** de Gérard Beytout et René Pignères qui parie sur l'apport de nouveaux talents, à l'image du rajeunissement du public de cinéma. D'où sa participation à la coproduction de Ray Ventura (Hoche Productions) *D'où viens-tu Johnny ?* de Noël Howard, film qui témoigne de cette volonté de gagner le public des vedettes de la chanson pop Johnny Hallyday et Sylvie Vartan qui se trouvent plongés dans des aventures policières et musicales, les menant de Paris, filmé en Franscope noir et blanc, à la Camargue, où les paysages en Eastmancolor prennent toute leur dimension (D.P. Walter Wottitz) ; le film n'évite d'ailleurs pas les plans et scènes « touristiques ». Nous noterons cette tentation du **western à la française** qui contamine le film

[1791] Adaptation de Christian-Jaque, Henri Jeanson, Claude Marcy ; dialogue d'H. Jeanson.
[1792] C'est aussi le parallélisme du destin des individus plongés dans la tourmente des événements historiques collectifs. L'Histoire sert ainsi de révélateur à la passion amoureuse qu'elle emporte dans un même mouvement.
[1793] La dénonciation se double sans doute, pour Christian-Jaque, d'un règlement de comptes personnel, car le cinéaste qui avait travaillé pendant l'occupation pour la Continental, a été condamné, à la Libération, à 6 mois de suspension d'activité par le comité d'épuration. *Cf.* « A propos du film », suppl. au DVD *Le Repas des fauves*, René Château Vidéo & TF1 Vidéo, 2003.

historique, voire d'autres genres et témoigne de l'américanisation progressive du cinéma (et du public) français des « 30 glorieuses ».

Plus intéressante est l'émergence d'une vision nouvelle du film d'aventures en la personne de l'écrivain-scénariste et réalisateur **José Giovanni** qui signe son premier film *La Loi du survivant* (1966 TS EC) et écrit deux autres films réalisés par Robert Enrico : *Les Grandes Gueules* (1965 TS EC) et *Les Aventuriers* (1966 TS EC & NB). A l'opposé de la tradition américaine de l'aventure, généralement exotique et historique et cultivant le panache de héros hors du commun (à l'image de l'épopée), les films d'aventures suscités par les romans de José Giovanni associent, dans un cadre contemporain et naturel mais plutôt familier (la Corse de *La Loi du survivant*, les Vosges des *Grandes Gueules*) qui appelle le format large, les situations et personnages du polar à une vision psychologique plutôt sincère et humaine. Pour lui en effet : « *Autrefois, l'aventure était dans la pègre* ; […] »[1794]. La vérité de la peinture des caractères et le réalisme des actions qui insistent sur l'effort, les difficultés et la nécessaire collaboration entre les hommes qui en découle, proviennent sans nul doute de la propre expérience de Giovanni, de sa foi profonde en l'amitié virile ainsi qu'en la valeur de l'honneur et sa contre-partie, la trahison. Ce qui rend en effet ces films intéressants, c'est la transformation qu'opère le contexte sur l'individu (et non son caractère d'aventurier né) et la précision réaliste des actions qui demandent une préparation et une exécution minutieuses, ce qui permet d'accroître non seulement la lisibilité cinématographique de l'action (qui ne ressemble pas à une chorégraphie savamment élaborée et finalement conventionnelle), mais aussi la vraisemblance générale du film, tant narrative que psychologique. Aussi la truculence traditionnellement liée au genre aventureux a-t-elle tendance à disparaître et à se voir remplacer par les sentiments positifs de l'amitié et de l'enthousiasme de l'entreprise. Le flirt avec le genre policier renforce aussi la valeur sociale de ces films.

Autres producteurs du film historique et de l'aventure

Avec 5 films produits, la **Gaumont**, dont la production est dirigée par Alain Poiré, se situe dans la moyenne (en pourcentage) de la production de films d'aventures, privilégiant, d'une part, l'adaptation de classiques de la littérature en reprenant la formule à succès des films de cape et d'épées de Pathé et de la PAC (*Le Masque de fer* 1960 d'Henri Decoin, avec Jean Marais, d'après un scénario de Cécil Saint-Laurent inspiré d'Alexandre Dumas en CS EC ; *Le Comte de Monte-Cristo* 1961 de Claude Autant-Lara en DS EC, coproduit en deux parties par Jean-Jacques Vital et les Films René Modiano, dans une adaptation de Jean Halain, avec Louis Jourdan), d'autre part, le récit d'aventures exotiques contemporaines : *100 000 dollars au soleil* (1963 FS NB, Verneuil) et *L'Homme qui valait des milliards* (1967 FS EC, Boisrond) situés au Maroc ; *Le Gentleman de Cocody* (1964 FS EC, Christian-Jaque) en Côte d'Ivoire. Avec également cinq films historiques au format large, Gaumont se situe néanmoins au-dessous de la moyenne des productions de l'époque.

Parmi les producteurs absents des deux genres (au format large), on trouve des producteurs plutôt spécialisés dans les polars contemporains (Les Films Roitfeld et Intermondia Films de Jean-Paul Guibert),

[1794] Cité par Jean Tulard, *Dictionnaire du cinéma. Les Réalisateurs, op. cit.*, p. 324.

puis les producteurs « modernes » des drames ou des comédies des auteurs de la Nouvelle vague (Sud Pacifique Films, Parc Films, Les Films du Carrosse de François Truffaut) ou les acteurs-producteurs (Gafer Films) ou petits producteurs indépendants (Giméno-Philips). En outre, pour l'aventure, il faut compter sans Les Films Copernic (R. Danon & M. Jacquin), Les Films Marceau (E. Tenoudji), Cité Films et Iéna Productions qui préfèrent produire des drames ou des comédies.

Les sous-genres historiques (1954-1970)

L'hétérogénéité même de la catégorie du film à diégèse historique fait que l'on retrouve, en son sein, des films de genres et de registres différents. Il nous a semblé intéressant de les distinguer pour faire apparaître plus clairement ce que recouvrent les quelques 93 films historiques au format large :

- 37 films d'aventures historiques (soit 39 %) dont 13 films de cape et d'épée (de 1957 à 1963) et un seul film de pirates : *La Bigorne, Caporal de France* (1957 DS EC) de Robert Darène avec François Périer, production française de Georges de la Grandière (EDIC) et de Lux Films[1795]
- 18 films de guerre (se déroulant pendant la 2ème guerre mondiale) de 1956 à 1967, dont 14 sont traités sur le mode dramatique et 4 sur le mode comique (19 %)
- 3 policiers, dont 1 comique et 2 dramatiques.

Quant aux genres apparentés aux registres, c'est-à-dire, drame, comédie dramatique et comédie, ils se répartissent ainsi dans le film historique en scope :

- 22 drames historiques + 3 comédies dramatiques (27 %)
- 13 comédies historiques (14 %).

Si l'on considère plus largement genres et registres en associant le film d'aventures (lié à l'héroïsme) à la comédie et en ajoutant les deux registres (comique et dramatique) identifiés *supra* pour le film de guerre et le policier, on arrive à :

- 41 drames historiques (44%)
- 55 comédies historiques (au sens large avec l'aventure ou 18 sans l'aventure) (59% ou 19%).

On le voit, le film historique en scope privilégie plutôt le registre comique pour les films d'aventures en général où l'héroïsme, la fantaisie et la conclusion optimiste l'emportent, même après une série d'aventures plutôt mélodramatiques, comme dans la série des *Angélique* (1964-1967) de Bernard Borderie. En revanche, le film sur la seconde guerre mondiale, traumatisme encore récent dans les mentalités françaises, n'autorise que peu de comédies ou de parodies : en 1959, *Babette s'en va-t-en guerre* (CS EC) de Christian-Jaque avec Brigitte Bardot a justement connu des difficultés avec la

[1795] Une coproduction minoritaire E/I/F (40/30/30 %) évoquant le corsaire Robert Surcouf a été réalisée en 1965 par Sergio Bergonzelli avec Gérard Barray et quelques techniciens français (coproduction EDIC Films, Georges de la Grandière) : *Surcouf, le tigre des sept mers* (TS EC) et sa suite *Tonnerre sur l'Océan indien*, tournée simultanément. Plus précisément, il s'agit d'un film unique coupé en 2 parties (95'+ 98') pour des raisons commerciales.

censure[1796], puis il faudra attendre 1966 et *La Grande Vadrouille* de Gérard Oury et enfin *Le Mois le plus beau* (1967) de Guy Lefranc. Outre les films d'aventures, ceux qui se déroulent à des époques antérieures sont moins des comédies que des drames.

La comédie historique traite souvent de sujets amoureux ou sentimentaux (*C'est arrivé à Aden* 1956 de Michel Boisrond qui retrouvera la même veine en 1961 avec *Les Amours célèbres* DS EC, inspiré par les bandes dessinées de Paul Gordeaux parues dans *France-soir ; Vive Henri IV, vive l'amour* 1960 DS EC de Claude Autant-Lara ou encore *Madame sans gêne* 1961, coproduction tripartite de Christian-Jaque présentée en Super Technirama 70 mm et *Les Fêtes galantes* 1965 FS EC, dernier film de René Clair produit par la SNEG) ; on trouve aussi la comédie satirique (la comédie de mœurs paysannes tournée en studio *La Jument verte* 1959 FS EC du même Autant-Lara ou la satire de la 1ère Guerre mondiale dans *Le Roi de cœur* 1966 TS EC de Philippe de Broca[1797]) et la comédie d'action tournée en extérieurs (*Les Cracks* 1967 FS EC d'Alex Joffé, sur la course cycliste Paris-San Remo en 1903). Le grand plaisir que prend le spectateur dans ces comédies historiques est de voir et d'entendre des acteurs reconnus (Brigitte Bardot, Dany Robin, Bourvil, Louis de Funès, Robert Hirsch) ou d'en découvrir d'autres (Robert Hossein, Simone Signoret, Alan Bates) au milieu d'un film en costumes qui est pour eux un emploi inédit, par essence un peu ridicule, et qui permet de forcer le trait. L'utilisation de l'écran large semble ainsi relever plutôt de la volonté des producteurs de traiter la comédie comme un produit prestigieux. Elle fonctionne aussi comme une convention du film à diégèse historique (à l'instar de l'aventure) pour immerger, dès le début, le spectateur dans un monde fantaisiste, irréel.

Pour ce qui est de son utilisation dans **le drame historique**, on retrouvera ces mêmes caractéristiques de luxe et d'entrée facilitée dans l'Histoire (*Notre-Dame de Paris* 1956 CS EC et *La Princesse de Clèves* 1960 DS EC de Jean Delannoy, *Les Misérables* 1957 TR EC de Jean-Paul le Chanois, *Les Mystères de Paris* 1962 DS EC d'André Hunebelle), mais en outre, dans certains cas, le rendu visuel de l'écran large pourra correspondre aux intentions des créateurs, à leur vision : il en est ainsi du recours au scope noir et blanc, pour insister sur la misère du monde de *Germinal* d'Yves Allégret (1962 DS), tourné en Hongrie ou sur la dureté de la communauté insulaire affamée des *Naufrageurs* de Charles Brabant (1958 DS), ou encore l'utilisation d'une mise en scène spectaculaire et d'une image foisonnante et colorée en parfaite adéquation avec le thème de *Lola Montès* de Max Ophuls (1955 CS TC).

Les policiers historiques sont peu nombreux et relèvent d'un mélange générique original, plutôt confié à de jeunes réalisateurs : si la comédie *Arsène Lupin contre Arsène Lupin* (1962 DS NB), variation comique sur le personnage de Maurice Leblanc située dans les années 1930, écrite par Georges Neveux, réalisée Edouard Molinaro est coproduite par un « ancien » producteur, François Chavane

---

[1796] Pour chercher à traiter de la résistance sur le mode comique, le film est menacé d'interdiction, selon Gérard Camy, qui ajoute que « *l'intervention du général de Gaulle qui aimait le film clôt l'affaire.* » *in* « Chronique d'une censure dénoncée », *CinémAction*, n° 103, mars 2002, p. 227.

[1797] Cette comédie poétique et loufoque, par laquelle de Broca cherchait à se détacher de son précédent film d'aventures *Cartouche* en contant une fable sur l'installation dans un village déserté d'un groupe de malades mentaux échappés, n'a pas rencontré de succès en France mais plutôt aux Etats-Unis. Autoproduction (Fildebroc), coproduite par Les Artistes Associés, scénario de Daniel Boulanger sur une idée de Maurice Bessy.

(Cinéphonic)[1798], les deux autres, traités sur le mode du drame, relèvent de projets impulsés par de « jeunes » producteurs : *Un Roi sans divertissement* (1963 FS EC), second film de François Leterrier, produit par Les Films Jean Giono et ***Le Vampire de Düsseldorf*** (1964 FS NB) de Robert Hossein, qui compte la vie du tueur en série Peter Kürten, inspirateur du personnage de *M. le maudit* de Fritz Lang en 1931. Si le premier a connu un budget limité et un tournage difficile dans la neige du plateau du Larzac, le second a bénéficié de l'apport de la coproduction tripartite (franco-hispano-italienne 50/30/20 % de Georges de Beauregard, Pierre Braunberger et Benito Perojo) qui voulait imposer l'utilisation de la couleur avec l'écran large ; c'est Robert Hossein (aidé du producteur Georges de Beauregard) qui maintiennent le choix d'une photographie en noir et blanc (D.P. Alain Levent), afin d'inscrire le drame dans l'époque historique (Düsseldorf de 1919 à 1930) et de multiplier les références au cinéma expressionniste allemand, à *L'Ange bleu* (1929) de Josef von Sternberg ou à Lang, selon les dires du réalisateur lui-même[1799]. Ainsi, partant d'une production à l'échelle commerciale, le film témoigne plutôt d'une volonté de travail soigné, avec une petite équipe, laissant libre l'acteur devenu réalisateur : « *c'est un film fait à la main, pas à la machine* »[1800]. Cette liberté est traduite par un traitement peu conventionnel du film historique : psychologie du protagoniste traitée de façon plutôt extérieure (béhavioriste), choix d'une lumière contrastée, importance de la profondeur de champ, décor en référence au western[1801].

[1798] Il met en scène la rivalité des deux fils naturels du célèbre gentleman-cambrioleur interprétés par un duo de jeunes noms du cinéma français de l'époque : Jean-Claude Brialy et Jean-Pierre Cassel.
[1799] *Cf.* par exemple la séquence de la visite à la morgue et ses effets d'ombres chinoises (DVD 28'49''>) ou l'utilisation de caches dans la caméra (DVD 36'). Entretien de R. Hossein *in* DVD *Le Vampire de Düsseldorf,* Opening, 2004.
[1800] Entretien de R. Hossein *in* DVD *Le Vampire de Düsseldorf, op. cit.*.
[1801] L'utilisation de bonnettes au format scope permet d'obtenir une double mise au point sur l'avant-plan (généralement un personnage) et le décor dans lequel il évolue (le regard du monde sur lui) *cf.* DVD 9'58'', 22'32'', Fig. 2.11., ci-dessus). Quant au décor extérieur du cabaret situé au milieu d'un no man's land, il évoque le saloon isolé des westerns (*cf.* entretien R. Hossein, *op.cit.*).

Utilisation de « bonnettes » pour réaliser une double mise au point sur l'avant- et l'arrière-plan et amplifier la profondeur de champ en scope :

Figures 2.11.a&b : photogrammes de *Le Vampire de Düsseldorf*
(1964 FS NB, réal. Hossein, D.P. Alain Levent)

Dans ***Un roi sans divertissement*** (1963 FS EC), on retrouve ces mêmes préoccupations artistiques. Le projet est issu de l'association, en 1960, de la comédienne Andrée Debar et du romancier Jean Giono qui fondent leur propre maison de production (Les films Jean Giono) pour la comédie *Crésus* avec Fernandel. Puis, reprenant son roman *Un roi sans divertissement* (1947), l'écrivain le transforme, réinvente et choisit le paysage plat et quasi-désertique du plateau de l'Aubrac pour tourner ce policier historique initialement situé dans le Trière (Dauphiné). Selon le réalisateur François Leterrier, Jean Giono cherchait à retrouver l'atmosphère des landes d'Ecosse ou des hauts-plateaux provençaux de *Crésus*, tourné en Franscope noir & blanc trois ans plus tôt. Ce type de paysage profite évidemment de la largeur du format, d'autant que le romancier cherche depuis longtemps à adapter plusieurs de ces romans « en westerns »[1802]. Mais le thème pascalien du film (l'ennui et le divertissement) et le genre du policier lui font préférer la monochromie, puisque deux couleurs suffisent à symboliser les enjeux philosophiques du film : le blanc représente l'ennui et, afin de contrecarrer cet ennui, le divertissement suprême (celui qui est réservé aux rois) est le rouge, c'est-à-dire le meurtre. Les exigences du scénario relèvent donc d'une gageure technique pour le chef-opérateur Jean Badal[1803] : tourner en couleurs en limitant le plus possible les couleurs autres que le noir, le blanc, leur intermédiaire (le gris) et le rouge, autrement dit, selon les propres mots de Giono, créer « *une harmonie en sourdine* »[1804]. Outre la référence au **western**, le format large est une évidence, pour Giono et Leterrier, qui multiplient certaines audaces visuelles (écran blanc, caméra subjective, extrémités du cadre, plongée, vues renversées, fondu au rouge) ; la publicité du film exploite également la mention du format[1805]. Finalement, malgré un faible budget, un tournage rendu difficile par les congères et certaines exigences du distributeur (Gaumont)[1806], le réalisateur parvient à respecter globalement la vision du romancier et à conférer un rendu à la fois original et cohérent à cette histoire poétique. A la différence d'une utilisation courante du format large pour sa valeur illustrative ou plus lisible de l'action, ce film témoigne d'une **intention consciente pour le format** qui le transforme en élément expressif (indissociablement lié au drame) et indubitablement artistique. Cette opposition d'utilisation du format large renvoie à la différence qu'explique le directeur de la photographie Raoul

---

[1802] C'est le cas de son roman *Le Hussard sur le toit* (1951) dont une première adaptation est en projet dès mars 1955, production Robert Dorfmann devant être réalisée par René Clément et prévue pour être tournée en « écran large » Eastmancolor en juin 1955 (*cf. FF*, n° 559, 4 mars 1955, pp. 12-13) ; le projet ne verra pas le jour : Giono écrit, en 1956, un scénario de commande pour un documentaire sur la construction du barrage sur la Durance qui deviendra le film de fiction *L'Eau vive* (1956-1958 FS EC) de François Villiers et connaîtra un grand succès public (8è rang des entrées annuelles). *Cf.* « Le Cinéma de Jean Giono », documentaire réalisé par Jacques Mény (prod. Agora Médias), suppl. au DVD *Crésus*, CinéGénérations Editions, 2004.

[1803] A ce sujet, Giono, après avoir vu les premiers rushes présentant des couleurs criardes, confie dans son *Journal* du 11 fév. 1963 : « *Confier une idée poétique à la technique me paraît une absurdité.* », cité *in* documentaire « Sur les traces du Roi sans divertissement », réalisé par Jacques Mény, production Agora Médias, suppl. au DVD *Un roi…, op. cit.*

[1804] Jean Giono, *Journal* du 11 fév. 1963, cité *in* documentaire « Sur les traces du Roi sans divertissement », *op. cit.*

[1805] F. Leterrier, dont c'est le 2ème film (également en « scope », après *Les Mauvais Coups* 1960 DS NB), déclare clairement que, pour Giono, le film est comme un western (*in* commentaire audio du DVD *Un roi…, op. cit.*) ; *cf.* le film annonce : « Un film en COULEURS et en SCOPE » *in* DVD *Un roi…, op. cit.*

[1806] Qui souhaitait imposer l'acteur Laurent Terzieff pour le rôle principal (qui n'a pas été intéressé : c'est l'acteur de théâtre Claude Giraud qui est choisi par Leterrier) ; de même, le premier réalisateur pressenti, en janvier 1962, était Edouard Molinaro.

Coutard entre « *tourner un film en scope* » et « *faire un film pour le scope* »[1807], autrement dit, l'opposition entre une utilisation économique ou conventionnelle et une utilisation artistique du format large dont la composition sert le drame.

Aperçu de la production des autres genres

La comédie au format large (1954-1970)

Ce genre privilégié, le plus prolifique en France, tant au format large qu'au format standard (semble-t-il[1808]), et qui devance statistiquement le film policier et le drame pour la période 1954-1970, tire profit du format large pour le traitement prestigieux qu'il permet, dans le sillage du succès de la première comédie américaine en CinemaScope *How to marry a Millionaire / Comment épouser un millionnaire* (1953) de Jean Negulesco, en associant valeurs de production (stars, dialogue, best-sellers ou succès du théâtre, extérieurs et décors, effets spéciaux) et rendu soigné, luxueux de l'image. Du reste, les premiers succès français au format large sont deux comédies : *Cette Sacrée Gamine* (1955 CS EC), premier film de Michel Boisrond avec Brigitte Bardot, puis *L'Homme et l'Enfant* de Raoul André, comédie policière avec Eddie Constantine[1809].

Les grands producteurs de la comédie au format large, c'est-à-dire ceux dont le pourcentage des films comiques est supérieur à celui établi pour l'ensemble des films (33 %), sont au nombre de 12[1810] :

- 2 sociétés de production à 100 % : Les **Productions Jacques Roitfeld** (6 films de 1960 à 1968) ; Giméno-Phillips Films (Alphonse Gimeno & Gloria Phillips, 4 films, 1956-1958)
- 6 à 50 % ou plus : Gafer Films (Jean Gabin & Fernandel, 75 %, 3 films, 1964-1966) ; Sud-Pacifique Films (Paul-Edmond Decharme, 67 %, 4 films, 1963-1966) ; Hoche Productions (Ray Ventura, 60 %, 3 films, 1956-1960) ; **Les Films Corona** (Robert Dorfmann, 55 %, 6 films, 1963-1968) ; **Les Films Copernic** (Raymond Danon & Maurice Jacquin, 50 %, 8 films, 1964-1968) ; Cinéphonic (François Chavane, 50 %, 3 films, 1962-1968)
- 4 à 40 % ou plus : **Gaumont-SNEG** (Alain Poiré, 48 %, 14 films, 1959-1969) ; **SNC** (Gérard Beytout & René Pignères, 43 %, 6 films, 1964-1969) ; Capitole Films (43 %, 3 films, 1963-1970) ; Les Films de la Pléiade (Pierre Braunberger, 40 %, 2 films).

Inversement, les producteurs qui ne font pas beaucoup de cas de la comédie au format large sont soit ceux qui avaient privilégié la fantaisie dans le film d'aventures (historiques), tels la CICC, la PAC, Pathé, Filmsonor, Francos Films, Ciné-Alliance, Paris Film Production, soit ceux qui préfèrent les genres

---

[1807] *In* entretien de l'auteur avec Raoul Coutard, Nanterre, le 9 avr. 2002.
[1808] Pour René Prédal, « *le comique français demeure la seconde valeur sûre de la production. La première est indiscutablement, depuis toujours, le genre policier.* » (*in* « Le Cinéma français et les genres », *CinémAction*, n° 68, mai 1993, p. 51) mais l'auteur ne réalise pas, dans cet article, une étude statistique des genres du cinéma français.
[1809] *Cf. infra*, 4.1.6. Ces 2 films sont sortis juste avant le triomphe de fin d'année de la comédie musicale *Le Chanteur de Mexico* de Richard Pottier (classé au 5ème rang des entrées annuelles), parallèlement à ceux des films historiques *Michel Strogoff* (1er) et *Notre-Dame de Paris* (3ème).
[1810] Nous avons matérialisé, en caractères gras, les producteurs dont le nombre de comédies en scope est particulièrement important (6 films ou plus).

« sérieux » du policier (CIPRA, Intermondia Films, Rome Paris Films) ou du drame (Iéna Productions, Les Films Marceau, Les Films du Carrosse, Parc Films, Madeleine Films, Terra Films).

Nous pouvons noter, dans la liste *supra*, la prédilection de la **Gaumont**, sous l'égide d'**Alain Poiré**, pour la comédie, genre favori de la firme à la marguerite[1811], à partir du succès de la comédie paysanne sarcastique *La Jument verte* (1959 FS NB) que réalise Claude Autant-Lara d'après Marcel Aymé (scénario d'Aurenche et Bost), partiellement coproduit par **Bourvil** lui-même (Les Productions Raimbourg). L'acteur réapparaîtra dans *Trois enfants dans le désordre* (1966 TS EC) de Léo Joannon, puis dans *Le Cerveau*, (1968 FS EC), une comédie d'action avec Jean-Paul Belmondo réalisée par Gérard Oury[1812]. Mais c'est surtout sur la popularité grandissante de Louis de Funès que mise la société et à laquelle elle a d'ailleurs fortement contribué. En effet, pour la série des *Fantômas*, le jeune Alain Poiré, qui avait acheté les droits des romans de Souvestre et Allain s'adresse au producteur Paul Cadéac qui confie le projet à André Hunnebelle[1813]. Ce dernier souhaitait reprendre Bourvil (qu'il avait dirigé en 1959 dans *Le Bossu*) pour interpréter le commissaire Juve, mais il décline le rôle et Hunnebelle a alors l'idée de le proposer à **de Funès**. Ce dernier enchaîne, ce même été 1964, les tournages de films qui vont faire son succès : *Le Gendarme de Saint-Tropez* produit par la SNC, *Fantômas*, puis *Le Corniaud*, produit par les Films Corona. Sa prestation dans la série des *Fantômas*, en raison de ces succès contemporains, gagnera le haut de l'affiche, au détriment même de son partenaire Jean Marais[1814]. A partir de 1966, Alain Poiré produira quatre grands succès avec Louis de Funès, des comédies qui flirtent avec différents genres, à des fins de variation : *Le Grand Restaurant* (1966 TS EC) de Jacques Besnard (comédie policière), *Oscar* (1967 FS EC) d'Edouard Molinaro (comédie de boulevard), *L'Homme Orchestre* (1969 FS EC) de Serge Korber (comédie en partie musicale[1815]) et *Hibernatus* (1969 FS EC) de Molinaro (comédie fantastique). En outre, la veine comique de la parodie policière sera exploitée pour l'écran large et la couleur par la Gaumont, après les succès des films de Georges Lautner, écrits par Michel Audiard avec Lino Ventura, *Les Tontons flingueurs* (1963 pano NB) et *Les Barbouzes* (1964 pano NB), avec *Ne nous fâchons pas* (1965 TS EC) qui réunit Lino Ventura, Jean Lefebvre (en souffre-douleur naïf) et Mireille Darc[1816].

[1811] En fonction de ce que nous avons établi pour ses films larges, la Gaumont présente des pourcentages conformes au pourcentage général pour les genres de l'aventure et du policier et des chiffres inférieurs pour le film historique et le drame.

[1812] Gaumont finance ce projet qui vise à renouveler les succès du *Corniaud* (1964) et de *La Grande Vadrouille* (1966), 2 productions Corona (R. Dorfmann) réalisées par G. Oury.

[1813] Les 2 hommes ont déjà été associés pour 7 films larges depuis 1956 : leur dernier film, *Méfiez-vous mesdames* (policier 1963 FS NB), est la première collaboration entre la PAC et la SNEG

[1814] *Cf.* le documentaire « Fantômas 70 », *op. cit.*, 2001.

[1815] Dans un entretien récent le réalisateur Serge Korber indique que c'est l'acteur qui a proposé le projet à Alain Poiré qui n'a pas pu refuser (*in* suppl. au DVD *L'Homme Orchestre*, GCTHV, 2002). L'acteur retrouve ainsi la variété de ses talents d'artiste de ses débuts dans les spectacles de cabaret (chorégraphe, danseur, chanteur) qu'il allie ici à des thèmes contemporains en vogue (musique et danse des années 1960) et à une intrigue classique de comédie de mœurs (directeur de troupe tyrannique et enfant illégitime).

[1816] Ces 2 derniers acteurs réapparaîtront ensuite séparément dans d'autres comédies de la Gaumont : *Un idiot à Paris* (1966 TS EC) de Serge Korber, d'après René Fallet pour J. Lefebvre et les parodies policières *La Grande Sauterelle* (1966 TS EC) et *Fleur d'oseille* (1967 FS EC) pour M. Darc, également réalisées par G. Lautner et écrites par M. Audiard (ce dernier projet ne sera pas appuyé par la Gaumont mais par la Spéva Films de Michel Safra).

On se rend bien compte par ce dernier exemple que, dans l'optique d'un producteur, le passage à l'écran large et à la couleur, représente la volonté d'amplifier un succès précédent en en augmentant les « valeurs de production » ; au concept de variation s'ajoute celui d'accroissement du budget qui permet un traitement plus soigné, plus « luxueux » du film.

En outre, l'espace de la comédie est souvent celui de la **scène de théâtre** ou du dialogue à deux personnages : ainsi, le format large, tout en épousant globalement la forme de la cage de scène, permet d'élargir les possibilités de mise en scène théâtrale (en jouant sur la latéralité ou sur la profondeur) et de rapprocher les comédiens des spectateurs. Mais plutôt que des adaptations tirées de pièces de théâtre à succès qui sont finalement relativement rares[1817], les comédies françaises en scope se sont plus souvent inspirées de **spectacles de cabaret ou d'opérettes**, très populaires dans les années 1950, à l'instar du succès du *Chanteur de Mexico* (1956 CS EC) réalisé par Richard Pottier avec Luis Mariano et Bourvil[1818] : nous avons dénombré plus d'une dizaine de comédies avec des numéros de scène ou des thèmes musicaux à part entière[1819] ; on peut néanmoins noter que la comédie musicale à la française ne bénéficie pas, à ses débuts, du son stéréophonique, bien vite abandonné : il faudra attendre les mixages stéréophoniques liés à l'utilisation du 70 mm (report sur 70 mm du négatif Technirama de *Un, Deux, Trois, Quatre* 1960 de Terence Young) ou du gonflage sur 70 mm d'un film en 35 mm Franscope (*Les Demoiselles de Rochefort* 1966 de Jacques Demy). L'image large permet aussi de profiter des extérieurs, de faire sortir la comédie du studio, de recourir à des gags visuels à la limite des cascades ou des effets spéciaux (comédies avec Louis de Funès) ainsi que d'appliquer un rendu, sinon réaliste, du moins vraisemblable des situations.

Les projets de comédies se bâtissent aussi bien souvent autour de **stars** reconnues que le format large va « magnifier » ou populariser. **Louis de Funès** sera très demandé par les producteurs dans les années 1960, en tant que « valeur de production » garante de succès, quand il est associé à la comédie de gags spectaculaire, au format large et en extérieurs : ce sera la série des quatre *Gendarme* de 1964 à 1970, produite par la SNC et liée à la mode des vacances à Saint-Tropez[1820], ou les comédies populaires produites par Les Films Copernic (*Les Grandes Vacances* 1967 FS EC de Jean Girault), associés aux Films Corona (*Le Petit Baigneur* 1967 FS EC de Robert Dhéry et *Le Tatoué* 1968 FS EC de Denys de la Patellière) qui avaient été à l'initiative des deux triomphes de Gérard Oury réunissant Bourvil et de Funès

---

[1817] Nous n'avons dénombré que 6 adaptations théâtrales (*Madame sans gêne, La Ronde, Patate, Monsieur, Oscar, Hibernatus*).

[1818] Sur l'adaptation de l'opérette (1951) au cinéma et la genèse du film *cf.* documentaire « Sérénade à Mexico » de Fred Soupa, supplément au DVD *Le Chanteur de Mexico*, StudioCanal Vidéo, 2004.

[1819] *Cette Sacrée Gamine* (1955 CS EC M. Boisrond avec B. Bardot), *Une nuit aux Baléares* (1956 DS AC Paul Mesnier, avec G. Guétary, d'ap. une opérette de Louis Gasté), *Paris Music-Hall* (FS EC Stany Cordier), *C'est une fille de Paname* (DS NB, Henri Lepage), *Casino de Paris* (1957 FS TC A. Hunebelle avec G. Bécaud), *Une nuit au Moulin rouge* (1957 DS AC Jean-Claude Roy, musique de F. Lopez), *Un, Deux, Trois, Quatre / Les Collants noirs* (1960 STR70 TC Terence Young, 4 ballets filmés par Henri Alekan aux studios de Boulogne), *Cherchez l'idole* (1963 FS NB M. Boisrond, avec les chansons de Sylvie Vartan, Johnny Hallyday, Eddy Mitchell), *Les Demoiselles de Rochefort* (1966 FS EC Jacques Demy, avec Gene Kelly), *L'Homme-Orchestre* (1969 FS EC Serge Korber avec L. de Funès), etc.

[1820] Pour Christian Delage, cette popularité du village de pêcheurs est liée au succès du drame en CinemaScope *Et Dieu… créa la femme* (1956) de Roger Vadim avec Brigitte Bardot qui s'y installe en 1958 *in* article « De Funès, Louis », Christian-Marc Bosséno & Yannick Dehée (dir.), *Dictionnaire du cinéma populaire français des origines à nos jours, op. cit.*

(*Le Corniaud, La Grande Vadrouille*). Deux autres grands acteurs, **Jean Gabin et Fernandel**, s'associent, à l'automne 1960, dans la création de leur propre maison de production (Gafer) et choisissent de traiter leur premier projet « en scope » noir et blanc : *L'Age ingrat* (1964 DS NB) de Gilles Grangier, une comédie de mœurs qui traite des rapports entre les pères et leurs enfants en âge de se marier, sur fond de rivalité régionale entre le parisien bourru (Gabin) et le méridional râleur (Fernandel). L'emploi du format large, dans ce film, semble autant lié à une opération prestigieuse (magnifier le projet de deux stars enfin réunies à l'écran) qu'une volonté d'inscription de la comédie dans la réalité contemporaine (thèmes modernes de l'affranchissement des enfants par rapport aux parents ou des vacances en voiture sur la Nationale 7), tout en limitant le budget de cette « autoproduction » en ne recourant pas à la couleur[1821]. Les deux acteurs réapparaîtront séparément dans deux comédies policières plus ambitieuses qui seront coproduites avec Les Films Copernic (*L'Homme à la Buick* 1966 FS EC de Gilles Grangier pour Fernandel ; *Le Jardinier d'Argenteuil* F/D 1966 TS EC de Jean-Paul le Chanois pour Gabin).

On pourra également remarquer dans notre classement des grands producteurs de comédies au format large, **certaines productions à petit budget**, conçues pour le marché domestique car elles ne font pas appel à la coproduction franco-étrangère, telles les quatre comédies associant Alfred Gimeno et Gloria Phillips (également co-auteurs) de 1956 à 1958 et qui constituent l'intégralité de leur production en DyaliScope Agfacolor (puis Eastmancolor)[1822] ou encore les productions Roitfeld des films de Guy Lefranc (coproduits par François Chavane)[1823] ou de Raoul André, pour lesquelles le procédé **Techniscope** permet des économies sur la quantité de film négatif utilisé. Ainsi, pour les « films fauchés », l'emploi du Techniscope (qui disparaît souvent sous l'étiquette ambiguë de scope, dans le matériel publicitaire) confère un air de grosse production au projet : c'est bien plutôt un ingrédient commercial provenant du producteur plutôt qu'un choix esthétique assumé.

Enfin, une **nouvelle génération de comédies** apparaît dans les films coproduits par Paul-Edmond Decharme (Sud-Pacifique Films) et Capitole Films avec pour tête d'affiche **Jean-Paul Belmondo** (*Peau de Banane* 1963 FS NB, second film de Marcel Ophuls ou *Tendre Voyou* 1966 TS EC de Jean Becker) ou **Jean Yanne** (*Monnaie de singe* 1965 TS EC d'Yves Robert avec également Robert Hirsch et Jean-Pierre Marielle ou *Fantasia chez les ploucs*, 1970 TS EC, second film de Gérard Pirès, une parodie loufoque de policier à l'américaine coproduite par Pierre Braunberger). Contrairement aux comédies domestiques précédentes, ces films bénéficient tous de la coproduction avec l'étranger pour s'assurer des budgets plus confortables, car ils font appel au tournage en extérieurs, dans des contrées éloignées (*Tendre Voyou*) et aux scènes d'action (*Fantasia*…).

[1821] Qui serait pourtant justifié par le cadre de la côte d'azur, comme dans *Le Gendarme à Saint-Tropez* produit la même année. *L'Age ingrat* connaîtra un succès public mais non critique. *Cf.* « A Propos du film », supplément au DVD *L'Age ingrat*, TF1 Vidéo & René Château Vidéo, 2004.

[1822] Ces 4 films larges représentent du reste 80 % de leur production totale (5 films) : les 2 premiers films de Jean-Claude Roy *Printemps à Paris* (1956) et *Une Nuit au Moulin rouge* (1957), puis *Miss Pigalle*, comédie policière de Maurice Cam, enfin le premier film de Georges Lautner *La Môme aux boutons* (1958).

[1823] *Commissaire San Antonio* ou *Sale temps pour les mouches* (1966) et *Béru et ces dames* (1968) avec Jean Richard, *Salut Berthe* (1968) avec Fernand Raynaud et Darry Cowl, *Et qu'ça saute !* (1969), comédie d'aventures avec Henri Salvador produite par F. Chavane, ou encore *Ces Messieurs de la famille* (1967) et *Ces Messieurs de la gâchette* (1969 produit par la SNC) de Raoul André avec Francis Blanche.

Aperçu des films policiers au format large (1954-1970)

Premier genre des films au format large, à égalité avec la comédie, dans nos statistiques (32%), le film policier concilie, plus que tout autre genre peut-être (avec la comédie), les conceptions et modes de production les plus distincts du cinéma large français : il séduit autant les producteurs dits commerciaux que les réalisateurs de la Nouvelle vague, admirateurs des films noirs et des romans policiers américains alors largement diffusés au format de poche ; sa diégèse généralement contemporaine[1824] lui permet de s'adapter à tous les budgets et à tous les traitements, selon que l'on préférera insister sur l'action spectaculaire, sur les aspects psychologiques ou encore parodiques[1825]. De fait, un certain nombre de grands producteurs du film comique réapparaît dans le palmarès de ceux du film policier, tels la SNC, Capitole Films, les Productions Jacques Roitfeld, Gafer Productions, Sud-Pacifique Films, Hoche Productions. A partir de 1956 et pour une dizaine d'années, le sous-genre du **film d'espionnage**, lié à l'actualité de la guerre froide, qui représente statistiquement plus du quart des films policiers larges (avec 26,4 %), sera à l'origine de plusieurs séries de longs métrages. Si le genre du film criminel n'est pas la spécialité de certains producteurs (en particulier Pathé, Les Films Corona, Filmsonor, Francos Films, Franco-London Films, Iéna Productions[1826]), il se situe dans la moyenne de la production pour Gaumont (8 films[1827]), la CICC, Les Films Copernic, Cinéphonic, Terra Films, Ciné-Alliance ou Les Films du Carrosse et connaît un engouement particulier chez 13 d'entre eux[1828] :

- 6 sociétés produisent des films policiers correspondant au moins à 60 % de leur production large : Capitole Films (86 %, 6 films, 1963-1970) ; Les Films de la Pléiade (Pierre Braunberger, 80 %, 4 films, 1959-1970) ; **Intermondia Films** (Jean-Paul Guibert, 75 %, 3 Films, 1966-1967) ; Les Productions Jacques Roitfeld (67 %, 4 films, 1962-1968) ; Sud-Pacifique Films (Paul-Edmond Decharme, 67 %, 4 films, 1963-1965) ; Hoche Productions (Ray Ventura, 60 %, 3 films, 1956-1963)
- 7 sociétés présentant des taux de 40 à 50 % : **PAC** (Paul Cadéac & André Hunebelle, 50%, 8 films, 1963-1966) ; **SNC** (Gérard Beytout & René Pignères, 50 %, 7 films, 1963-1969) ; Cité Films (Jacques Bar, 50 %, 3 films, 1960-1966) ; Rome Paris Films (Georges de Beauregard & Carlo Ponti, 50 %, 3 films, 1964-1966) ; Gafer Productions (Jean Gabin & Fernandel, 50 %, 2

[1824] Nous n'avons dénombré *supra* (*cf.* « Les sous-genres historiques ») que 3 policiers historiques : 1 comédie (*Arsène Lupin contre Arsène Lupin* 1962 DS NB d'Edouard Molinaro situé dans les années 1930) et 2 drames (*Un roi sans divertissement* 1964 FS EC de François Leterrier et *Le Vampire de Düsseldorf* 1964 FS NB de Robert Hossein), auxquels on pourrait ajouter *La Nuit des généraux* 1966 PV EC d'Anatole Litvak qui se déroule pour partie durant la 2nde Guerre mondiale.

[1825] Sur les 115 policiers au format large que nous avons dénombrés, 36 relèvent de la comédie (31,3 %), sans compter les policiers ou films d'espionnage plus proches de l'aventure, comme la série des *0SS 117* (1964-1966) réalisée par André Hunebelle, qui allie exotisme, action, séduction et humour, à la mode des James Bond.

[1826] Pour tous ces « grands » producteurs, le nombre de films policiers en scope correspond à un pourcentage inférieur au pourcentage global de 32,4 % établi pour le genre.

[1827] Outre les coproductions avec la PAC (*Méfiez-vous Mesdames !* 1963 FS NB et 3 *Fantômas* FS EC 1964-6 d'Hunebelle), il s'agit de comédies (*Ne nous fâchons pas* 1965 TS EC et *La Grande Sauterelle* 1967 TS EC de Georges Lautner et *Le Cerveau* 1968 FS EC de Gérard Oury) ainsi qu'un film d'aventures policières : *L'Homme qui valait des milliards* 1967 FS EC de Michel Boirond.

[1828] Les spécialistes du film d'espionnage en scope (au moins 2 films) apparaissent **en caractères gras**.

films, 1966) ; CIPRA (Jacques Bar, 43 %, 3 films, 1962-1965) ; **Les Films Marceau** (Edmond Tenoudji, 40 %, 4 films, 1962-1965).

Aperçu des drames (et comédies dramatiques) au format large (1954-1970)

Le genre sérieux du **drame**, qui ne représente que 22,5 % des films larges de 1954 à 1970 (ou 30 % si on lui adjoint la comédie dramatique), **deviendra statistiquement le premier genre du cinéma large français de la seconde période (1971-2000)**, avec 33,3 %, **voire la moitié de la production (49 %) si l'on inclut la comédie dramatique** qui augmente également. Outre les traditionnels drames historiques[1829] ou tirés d'adaptations littéraires (*Notre-Dame de Paris*, *Les Misérables*, *La Femme et le Pantin*, *Germinal*), on s'aperçoit de l'émergence d'un courant de jeunes auteurs (producteurs et/ou réalisateurs) qui vont renouveler le genre (notamment par les apports du Nouveau Roman et du Structuralisme contemporains, ainsi que par la « politique des auteurs » et la critique cinéphilique de la Nouvelle vague) et amplifier son influence au point d'en faire une « spécialité », **le film psychologique français**, s'accommodant aisément du format large. Nous avons dénombré 11 grands producteurs français du drame en scope se répartissant ainsi, pour 1954-1970[1830] :

- 3 sociétés à 60 % ou plus : **Les Films du Carrosse** (François Truffaut, 75 %, 3 films, 1958-1968) ; **Iéna Productions** (Raoul J. Lévy, 71,4 %, 5 films, 1956-1960) ; Terra Films (Raymond Froment, 63 %, 5 films, 1960-1966)
- 8 sociétés de 40 à 50 % : Les Films Marceau (Edmond Tenoudji, 50 %, 5 films, 1960-1966) ; **Rome Paris Films** (Georges de Beauregard & Carlo Ponti, 50 %, 3 films, 1960-1965) ; Paris Film Production (Robert & Raymond Hakim, 50 %, 2 films, 1956-1964) ; CIPRA (Jacques Bar, 43 %, 3 films, 1961-1963) ; Pathé (40 %, 6 films, 1956-1968) ; Filmsonor (Georges Lourau & Edmond Tenoudji, 40 %, 4 films, 1956-1963) ; **Madeleine Films** (Gilbert de Goldschmidt, 40 %, 2 films, 1965-1966) ; Parc Films (Mag Bodard, 40%, 2 films, 1965-1966).

Les (grands) producteurs qui n'ont pas abordé ce genre sont assez nombreux[1831], tout comme ceux pour qui la production de drames au format large reste en-deçà des 30 % globaux du genre : Les Films Corona (27 %, 3 films), Les Films Copernic (25 %, 4 films), Gafer Productions (25 %, 1 film), Gaumont (24 %, 7 films), Francos Films (20 %, 2 films), PAC (19 %, 3 films), SNC (14 %, 2 films).

[1829] Que nous avons chiffrés à 41 films, *cf. supra*, « Les sous-genres historiques (1954-1970) ».
[1830] Nous avons indiqué, par l'emploi du **caractère gras**, les producteurs adeptes de comédies dramatiques (pourcentage supérieur au pourcentage global du genre : 7,8 %).
[1831] La CICC, Les Films Jacques Roitfeld, Cinéphonic, Hoche Productions, Gimeno-Phillips Films, Intermondia Films.

2.2.4 LE FORMAT LARGE ASSOCIE AUX AUTRES VALEURS DE LA PRODUCTION (1954-1970)

La question de la couleur et du format large

Pour Jean-Michel Frodon, le cinéma de « qualité française » des années 1950 se définit par une « *alliance d'ambition artistique et de stratégie commerciale* »[1832] et coexiste avec le cinéma conçu comme pur divertissement de genre, d'une part, et le cinéma moderne émergent, d'autre part. Ce qui semble rapprocher les deux premières catégories, caractérisées par un budget important, c'est justement l'utilisation de la couleur puis de l'écran large.

L'envolée des films en couleurs précède l'écran large en commençant véritablement en 1953 (avec 27 % de la production annuelle) pour atteindre le record de 44,6 % en 1956. Dans le même temps, l'arrivée des films français en CinemaScope en 1954 présente des taux records d'utilisation de la couleur, intrinsèquement liée à l'écran large, selon la politique voulue par la 20th Century-Fox[1833]. De ce point de vue, 1956 est une année de transition puisque, après cette date, le pourcentage des films français en couleurs diminue sérieusement et il faudra attendre près de 10 ans (1966) pour voir l'implantation définitive de la couleur gagner le cinéma français. Cependant, les films larges en couleurs sont moins affectés par cette baisse générale[1834], même si le nombre de films larges produits diminue aussi sensiblement[1835].

Plusieurs raisons ont été évoquées pour expliquer ce ralentissement du cinéma français encore en pleine reconstruction et il semble qu'elles sont autant d'ordre économique qu'esthétique. Outre le principal frein à la généralisation de la couleur, c'est-à-dire son coût, en termes d'opérations de laboratoire, de répercussions sur le devis des films[1836] ou d'amortissement à long terme[1837], on a

---

[1832] Jean-Michel Frodon, *L'Age moderne du cinéma français. De la Nouvelle Vague à nos jours*, Paris, Flammarion, 1995, p. 185 ; on en trouve une variante dans la presse corporatiste de l'époque : « *Il semble donc que l'on assiste à l'heure actuelle à un rebondissement du cinéma français qui s'affirme dans des limites plus définies où la qualité technique s'allie à la tenue artistique.* » *in* Hélène Méaulle, « Production française 1956 », *FF*, n° 666-667, mars 1957, p. 13.

[1833] Pourcentages des films français produits au format large et en couleurs : pour 1954 100 % ; 1955 66,7 % ; 1956 80,6 % ; 1957 64 % (source : Tabl. 2.12., vol. 2).

[1834] La moyenne des films en couleurs sur la période 1957-1964 est de 27,6 %, contre 46,4 % pour les films larges en couleurs.

[1835] De 1957 à 1960, la moyenne de la production tournée au format large est de 15,7 % seulement.

[1836] *Cf.* Pierre Billard, *L'Age classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la nouvelle vague*, Paris, Flammarion, 1995, p. 530. Colin Crisp ("The New Technologies", *The Classic French Cinema 1930-1960*, Indiana University Press, 1993, p. 140) indique qu'à la fin de l'année 1953, le coût d'un film en couleurs (avec un procédé monopack autre que Technicolor) est de 15 à 25 % supérieur à celui d'un film en noir et blanc. Hélène Méaulle écrit en 1957 : « *le prix de la pellicule couleur est devenu exorbitant, très exactement quatre fois plus cher que la pellicule noir et blanc ; la pellicule positive est elle aussi quatre fois plus chère ; et, lors du tournage, la puissance d'éclairage doit être trois fois plus forte.* » (*FF*, n°s 708-709, hiver 1957-1958, p. 69). En outre, une augmentation du poste des salaires au début de l'année 1958 affecte encore davantage le prix de revient de la production (*cf. FF*, n° 734, 13 juin 1958, p. 3).

[1837] En effet, après observation des résultats d'exploitation et de rentabilité des films au bout de quelques années, on se rend compte que ni la couleur, ni le scope n'assurent automatiquement les producteurs des meilleures recettes (*cf. FF*, n° 734, 13 juin 1958, p. 3).

également avancé l'idée que la pratique et la conception moderne et cinéphilique du cinéma, prônées par les futurs défenseurs et acteurs de la Nouvelle Vague, ont quelque peu détourné le public (et les producteurs) du cinéma traditionnel[1838]. **1956** marque justement la cristallisation de la critique de la Nouvelle Vague contre un film devenu le symbole du cinéma de « qualité française » qui lorgne du côté du cinéma commercial à l'américaine : ***Notre-Dame de Paris*** de Jean Delannoy. Coproduction franco-italienne de Robert & Raymond Hakim, filmée en CinemaScope et Eastmancolor par Michel Kelber avec des stars internationales pour le marché international (une version anglaise est tournée simultanément) elle représente, selon elle, la perversion du talent artistique du réalisateur au service de l'argent[1839]. Mais si la « *dénonciation des superproductions* » par la Nouvelle Vague ralentit, dans une certaine mesure, le développement de ce type de projets à l'américaine (en minimisant le rôle artistique du producteur), elle ne parvient pas à l'enrayer et paraît même s'éteindre à partir de 1963, date à laquelle Jean-Luc Godard entreprend une coproduction internationale avec Brigitte Bardot en Franscope Eastmancolor : *Le Mépris*[1840] sur laquelle nous reviendrons. Cette **défiance vis à vis de l'argent de la production** semble une constante en France ; elle revient régulièrement dans la presse, au cours de l'histoire, pour culpabiliser les producteurs de gros budgets (qui, finalement, dans un système subventionné, manient aussi le denier public) en insistant davantage sur les échecs que sur les succès financiers ou en établissant une hiérarchie entre le métier de réalisateur auréolé de la gloire d'auteur (depuis la loi du 1er mars 1957) et celui de producteur, bassement matérialiste qui rappelle que le cinéma est aussi une industrie. Il est significatif, à ce sujet, que le succès public d'un film en France soit officiellement calculé selon le nombre de ses entrées et non suivant son bénéfice financier, comme c'est le cas aux Etats-Unis.

Couleur et genres cinématographiques dans les films larges des années 1950 : le format large plus flexible que la couleur

Mais une autre explication au pourcentage finalement assez peu élevé des productions françaises en couleurs de 1956 à 1966 concerne le lien établi en France, depuis l'exploitation commerciale des procédés couleurs (1952), entre l'utilisation de la couleur et la diégèse liée à certains genres cinématographiques. La couleur, à cause de son surcoût, concerne plutôt des coproductions commerciales, qui s'appuient sur des sujets « exportables » : les adaptations des chefs-d'œuvre de la

[1838] Colin Crisp rapporte une idée véhiculée par la presse corporatiste de l'époque qui veut que l'arrivée des réalisateurs-producteurs de la Nouvelle Vague a favorisé l'attachement à minimiser les coûts de production (*op. cit.*, p. 141) ; on peut effectivement lire dans les propos de certains professionnels la tendance à reporter sur ces réalisateurs et critiques cinéphiles les causes de la crise ambiante : le producteur Francis Cosne déclare en 1962 : « *la critique a une part de responsabilité* […] *car elle voit le cinéma sous un jour qui n'est pas toujours celui du grand public* » ; le distributeur et exploitant Raymond Gautreau va jusqu'à affirmer : « *les films nouvelle vague nous ont porté un préjudice considérable ; la presse, malheureusement, a soutenu au maximum ce genre de spectacle, qui n'en était pas un* » *in* « Première table ronde du cinéma français », *FF*, n° 969, 28 déc. 1962, pp. 3-15.
[1839] *Cf.* l'article de Jacques Rivette paru dans *CC*, n° 71, cité par Michel Marie *in* « La Dénonciation des superproductions », *La Nouvelle Vague. Une école artistique*, Paris, Nathan, 1997, coll. « 128 », p. 50.
[1840] Bien qu'il s'en défende en affirmant « *qu'il dirige un film à petit budget, une fois qu'on a retranché le salaire de l'actrice principale* » (Michel Marie, *op. cit.*, 1997, p. 51). Le salaire de l'actrice est estimé à la moitié du devis total du film, soit 2,5 millions de nouveaux francs courants sur un total de 5.

littérature populaire ou de la scène, le film d'aventures exotiques et sa variante, le film historique[1841]. Par opposition, l'image noir et blanc, tout comme celle des actualités filmées ou celles de la télévision qui se développe, est associée aux productions nationales à petit ou moyen budgets, liées à l'actualité, à la réalité environnante, aux milieux interlopes du film policier contemporain, au drame psychologique, au film de guerre[1842]. *Le Film français*, dès son bilan annuel de la production française en 1955, avait fait part des conséquences de la propension des producteurs français à se réfugier derrière les budgets moyens : politique à courte vue et baisse, à terme, des recettes provenant de l'étranger qui constituent une source majeure de bénéfices pour les producteurs à l'époque[1843]. Les budgets moyens seraient également une cause de la désaffection du public[1844].

Paradoxalement, c'est un raisonnement binaire similaire mais appuyé sur une conception intellectualisée des ressources techniques du cinéma qui fait dire à Jean-Luc Godard, dans les années 1960, selon le témoignage de Raoul Coutard[1845], qu'un film en couleurs doit être tourné au format scope et un film noir et blanc au format standard (ou panoramique). Or, si ce concept est valable pour ses propres films[1846] ou encore plus généralement pour la production américaine des années 1950, l'ensemble des films larges français de cette époque semble plutôt suivre la tradition évoquée *supra* qui tend à associer, d'une part, couleur et devis élevé, d'autre part, noir et blanc, petit budget et sujet contemporain.

Le format large, dans le contexte artistico-économique de la deuxième moitié des années 1950, semble donc plus flexible que l'utilisation onéreuse de la couleur, car il s'est très vite adapté aux petits budgets ou aux sujets contemporains. Si le nombre des tournages « en scope » noir et blanc s'intensifie avec le passage de la Nouvelle Vague à la réalisation (François Truffaut *Les 400 coups*, 1958, DS NB), il n'en est pas moins antérieur : plus du tiers des films larges produits le sont en noir et blanc en 1955 et 1957[1847]. Il est vrai que le marché des procédés larges est moins « monopoliste » que celui des procédés

---

[1841] Pierre Autré note, dans les colonnes du *FF* au moment du Festival de Cannes 1955, « *l'évolution actuelle vers des films de qualité, plus importants, à budget élevé, bénéficiant des derniers perfectionnements des Techniques Nouvelles et de la couleur.* » *in FF*, n°s 567-568, printemps 1955, p. 41.

[1842] *Cf.* Colin Crisp, *op. cit.*, p. 142 : "*From its beginnings in France, color was equated with an aesthetic of antireality, of fantasy, escape, and optimism*". Le noir et blanc sied ainsi mieux au « pessimisme ».

[1843] Hélène Méaulle écrit : « *La facilité n'est pas un remède à la pénurie et ce ne sont pas quelques "séries noires" et autres "pépées" qui rehausseront le standing de notre production ni ne lui ouvriront les marchés étrangers.* » (« Production française 1955 », *FF*, n°s 597-598, automne 1955, p. 58). H. Méaulle (*ibid.*) explique cette attitude des producteurs par la crise que traverse le cinéma italien en 1955 (qui a réduit le nombre de coproductions entreprises) ainsi que par la nécessité pour le producteur de réinvestir dans la production d'un nouveau film la part qu'il reçoit de la Loi de développement (1953), favorisant par ailleurs l'association de plusieurs coproducteurs purement français (*cf. FF*, n°s 611-612, hiver 1956, p. 17). Quant aux recettes étrangères : « *Les producteurs doivent en général compter sur les rentrées de l'étranger pour parfaire leur amortissement et réaliser des bénéfices.* » (Pierre Autré, *FF, art. cit.*, n°s 567-568, printemps 1955, p. 42).

[1844] « […] *si un certain nombre de grands films français et étrangers font salle comble, il y a trop de films moyens sur le marché qui, accompagnés au programme par un documentaire plus ou moins intéressant, ne possèdent pas les éléments attractifs suffisants pour faire venir le public.* » (Pierre Autré, « Panorama du cinéma français 1956 », *FF*, n°s 621-622, printemps 1956, pp. 48-49).

[1845] *In* entretien par l'auteur, 9 avr. 2002 ; *cf.* aussi entretien avec R. Coutard, *Cinématographe*, n° 69, juil. 1981, p. 21.

[1846] *Une Femme est une femme* 1961 FS EC ; *Le Mépris* 1963 FS EC ; *Pierrot le fou* 1965 TS EC ; *Deux ou Trois choses que je sais d'elle* 1966 TS EC ; *Made in USA* 1966 TS EC ; pour tous ces films, la photographie est signée par Raoul Coutard.

[1847] Même si, du fait des délais de sortie de ces petits budgets, on ne dénombre qu'un seul film large NB exploité en 1955 (*M'sieur la Caille*, A. Pergament, CP, D.P. Michel Rocca) et un seul en 1956 (*Les Assassins du dimanche*, A.

couleurs (avec l'émergence de l'Eastmancolor en 1952-1953) : face à la concurrence du **CinemaScope** de la Fox, d'abord conçu exclusivement pour être accompagné de la couleur et du son stéréophonique[1848], les fabricants des clones français tendent à se placer sur un autre terrain, moins compétitif, celui des petites productions plutôt conçues pour le marché national. Ainsi, annonce-t-on dans *Le Film français* en janvier 1955, le premier projet d'un film large en **DyaliScope** et noir & blanc : une adaptation du roman de Francis Carco sur le « milieu » intitulé *Jésus la Caille* avec Jeanne Moreau. Le procédé large élaboré par la SATEC représente un nouveau challenger pour le **Cinépanoramic** de la DIC et le **CinemaScope** de la STOP[1849]. De même, après l'annonce en mars 1955 de la réalisation d'un remake du film muet d'Abel Gance *La Roue* par Augusto Genina en **CinemaScope** Eastmancolor, c'est André Haguet, un an plus tard, qui réalise le film en **DyaliScope** noir & blanc (1956, D.P. Pierre Petit, Lucien Joulin). Finalement, on compte 22 films produits et/ou sortis en scope noir et blanc avant l'émergence de la Nouvelle Vague, soit le tiers de la production large française des années 1954-1958. Outre l'argument financier d'un devis peu élevé, ils répondent aux critères génériques du film en noir : comédies contemporaines, films policiers[1850], films de guerre.

Le format large et la caution littéraire (1954-1970)

Afin de déterminer dans quelle mesure le film au format large, nécessitant des investissements importants, avait besoin de la caution culturelle de l'adaptation littéraire, nous avons réalisé des statistiques par procédé. Les résultats sont présentés dans le Tableau 2.13. : les procédés larges et les premières adaptations littéraires (1954-1970), pages suivantes.

Joffé, CP, D.P. Jean Bourgoin) ; il faut attendre 1957 pour voir l'accélération des sorties en scope NB avec son optique (11 films), autrement dit 1 an avant les premiers films de la Nouvelle Vague.

[1848] *Cf.* les premières productions françaises en « *standard large international 2,55:1* » Eastmancolor et son stéréophonique (1954-1955) : *L'Or des pharaons* (de Gastyne, CP, D.P. Henri Decaë), *Fortune carrée* (B. Borderie, CS, D.P. Nicolas Hayer), *Oasis* (Y. Allégret, CS, D.P. Roger Hubert), *Mademoiselle de Paris* (W. Kapps, CP, D.P. Armand Thirard), *Frou-Frou* (A. Genina, CS, D.P. Henri Alekan) ou *Lola Montès* (M. Ophuls, CS, D.P. Christian Matras).

[1849] Puis, en avril 1955, le projet sera repris par la DIC et filmé en Cinépanoramic sous le titre *M'sieur la Caille*.

[1850] Dont le *FF* note que leur multiplication est liée au succès public de *Touchez pas au grisbi* de Jacques Becker (1953 1,37:1 NB) et « *des films policiers humoristiques d'après les romans de Peter Cheyney* » (Pierre Autré, « Cinéma français 1955 », *FF*, n°s 567-568, p. 42).

Nom, dates et concepteur-fabricant du procédé & Nombre de films produits (1954-1970)	Nombre d'adaptations littéraires	% des adapta-tions	1ère adaptation du procédé	Genre(s)	Rang*
CinemaScope 2,55:1 (1954-) 20th Century-Fox / STOP 4 films	4 films	100 %	***Fortune Carrée*** (1954) de Bernard Borderie d'après roman de Joseph Kessel (adapt./dial. Joseph & Georges Kessel, B. Borderie) Coprod. F/I (70/30 %) CICC, Pathé Cinéma (Raymond Borderie)	Historique, Aventures	1
CinemaScope 2,35:1 (1955-) 20th Century-Fox / STOP 33 films	20	60,6 %	***Goubbiah, mon amour*** (1955) de Robert Darène d'après roman de Jean Martet (adapt./dial. René Barjavel, R. Darène, Jean Genet) Coprod. F/I (70/30%) Consortium de prod. de films (Aimé Frapin)	Comédie sentimentale	1
Total CinemaScope (1954-1970) 37 films	24	64,8 %			
Cinépanoramic (1954-) DIC 7 films	3	42,8 %	*Les Nuits de Montmartre* (1955) de Pierre Franchi d'après roman de Claude Orval (adapt./dial. C. Orval) Prod. Filmonde (André Macadré)	Policier, Comédie	3
Franscope (1956-) DIC 119 films	67	56,3 %	*Si le roi savait ça* (1956) de Caro Canaille d'après nouvelle de Ponson du Terrail (adapt./dial. C. Canaille) Coprod. F/I Films Dispa (David Armand Medioni)	Historique, Comédie dramatique	4
Total Cinépanoramic + Franscope (1954-1970) 126 films	70	55,5 %			
DyaliScope (1955-) SATEC 110 films	47	42,7 %	*C'est arrivé à Aden* (1956)** de Michel Boisrond d'après roman de Pierre Benoît (adapt./dial. Jean Aurel, M. Boisrond, Constance Colline, Jacques Emmanuel) Prod. F. Simon Barstoff	Historique, Comédie	3
VistaVision (1956) Paramount 1 film	1	100 %	***Œil pour œil*** (1956) d'André Cayatte d'après roman de Vahé Katcha (adapt./dial. A. Cayatte, V. Katcha, Pierre Bost) Coprod. F/I (70/30 %) UGC (André Halley des Fontaines)	Drame	1
Technirama (1957-) Technicolor 2 films	2	100 %	***Les Misérables*** (1957) de Jean-Paul le Chanois d'après roman de Victor Hugo (adapt./dial. René Barjavel, Michel Audiard, J.-P. le Chanois) Coprod. F/I+D (70/30 %) Pathé Cinéma (Paul Cadéac)	Historique, Drame	1
Super Technirama 70 (1960-) Technicolor 4 films	1	25 %	*Madame sans gêne* (1961) de Christian-Jaque d'après pièce de théâtre de Victorien Sardou (adapt./dial. C.-J., Jean Ferry, Franco Solinas, Ennio de Concini, José Luis Dibildos, Rafael Garcia Serrano, Henri Jeanson) Coprod. F/I/E (40/40/20 %) Ciné Alliance (Michel Safra & Serge Silberman)	Historique, Comédie	4
Total Technirama 6 films	3	50 %			

Nom, dates et concepteur-fabricant du procédé & Nombre de films produits (1954-1970)	Nombre d'adaptations littéraires	% des adapta-tions	1ère adaptation du procédé	Genre(s)	Rang*
Totavision / TotalScope (1958-) Totalvision (G. Bonnerot) 20 films	9	45 %	***Les Noces vénitiennes*** (1958) d'Alberto Cavalcanti d'après roman d'Abel Hermant (adapt./dial. Claude-André Puget, Jean Ferry) Coprod. F/I (50/50 %) Cinétel (Robert Gascuel)	Comédie	1
Superpanorama 70 (1962-) MCS / Laboratoires français 3 films	2	66,6 %	***Shéhérazade*** (1962) de Pierre Gaspard-Huit d'après les Contes des *Mille et une nuits* (adapt./dial. Marc-Gilbert Sauvajon, P. Gaspard-Huit, José G. Maesso) Coprod. F/E/I (50/30/20 %) Spéva Films, Ciné Alliance, Filmsonor (Michel Safra, Serge Silberman & Georges Lourau)	Historique, Aventures	1
Techniscope (1964-) Technicolor Italiana 52 films	27	51,9 %	***Un Monsieur de compagnie*** (1964) de Philippe de Broca d'après roman d'André Couteau (adapt./dial. Henri Lanoë, P. de Broca) Coprod. F/I (75/25 %) PECF, Films du Siècle (Julien Derode)	Comédie	1
Panavision (1964-) Panavision Inc. 9 films	6	66,6 %	***La Curée*** (1964) de Roger Vadim d'après Emile Zola (adapt./dial. Jean Cau, R. Vadim, Claude Choublier) Coprod. F/I (80/20 %) Films Marceau, Cocinor	Drame psychologique (modernisé)	1
Procédés larges non identifiés 15 films	3	20 %			
TOTAL PROCEDES LARGES (1954-1970) 379 films	**192**	**50,6 %**			

***** Rang de cette 1ère adaptation dans la production totale du procédé (en fonction de la date de début de tournage).

**Rappelons que la première production envisagée en DyaliScope devait être l'adaptation du roman de Francis Carco *Jésus la Caille*, mais que le projet est finalement tourné avec des optiques Cinépanoramic en noir & blanc : *M'sieur la Caille* (1955) d'André Pergament, adaptation modernisée et 4ème production pour la DIC, société de J.-P. Mauclaire.

Tableau 2.13. : Les procédés larges et les premières adaptations littéraires (1954-1970)

Adaptations : généralités

La moyenne des adaptations littéraires du cinéma français, dans les différents formats larges, atteint 50,6 % pour la période 1954-1970. Les taux supérieurs à cette moyenne concernent avant tout les procédés étrangers utilisés en France (VistaVision, Technirama, Superpanorama 70 et Panavision) ainsi que le procédé inaugural CinemaScope promu à la fois par la STOP et la 20th Century-Fox. Quand apparaît une nouvelle version modifiée du procédé (CinemaScope 2,35:1 ou Super Technirama 70), on fait moins appel à l'adaptation, sans doute parce que la notoriété du procédé est déjà acquise. Mais ces forts pourcentages cachent pour la plupart une faible production de films[1851]. Parallèlement, les procédés français, clones du CinemaScope, qui constituent la grande majorité de la production présentent des taux d'adaptation littéraire inférieurs à la moyenne (pour Cinépanoramic ou DyaliScope)[1852]. Néanmoins, à la différence de ce qui se passe pour le CinemaScope, le passage du Cinépanoramic au Franscope[1853] voit augmenter le nombre d'adaptations (de 42,8 à 56,3 %). Autrement dit, le premier procédé français se met plus tardivement aux adaptations littéraires[1854].

On retrouve ces caractéristiques du marché français quand on analyse les premières adaptations qui visent à inaugurer le lancement de ces procédés larges.

Les adaptations inaugurales des procédés larges

Rappelons d'abord que, des 12 « procédés » retenus ici (et qui s'étendent sur une décennie), 3 correspondent à des variantes techniques ou commerciales d'un procédé antérieur (CinemaScope 2,35:1 à piste sonore optique, Franscope, Super Technirama 70[1855]), 9 sont des marques de formats larges concurrentes qui correspondent à 5 techniques différentes (anamorphique, 35 mm à défilement horizontal, 35mm à défilement horizontal et anamorphose de prise de vues, 70 mm, 35 mm-2 perforations).

De ces 12 formats, 8 (66,6 % identifiés **en gras** dans le tableau ci-dessus) ont recouru à une adaptation littéraire pour leur première production française[1856]. Ces derniers procédés, tous d'origine étrangère, ont pu bénéficier d'un soutien financier important de la part de sociétés américaines

---

[1851] Excepté pour les 24 adaptations en CinemaScope.

[1852] Quant à la production de films en Totalvision, elle se situe également au-dessous de la moyenne des adaptations.

[1853] Qui représente grosso modo le passage de la formule anamorphique au rapport 2,55:1 et à pistes magnétiques stéréophoniques à la formule au rapport 2,35:1 et à piste optique monophonique.

[1854] A ce sujet, on remarquera que la production des adaptations littéraires en Franscope est indigente pendant les années 1950, jusqu'à l'adaptation par Jean Aurenche et Pierre Bost du roman sulfureux de Marcel Aymé *La Jument verte* réalisée par C. Autant-Lara en 1959 et qui lance du reste la première production Gaumont au format large.

[1855] Le premier succède à la version pour pistes sonores magnétiques au rapport projeté 2,55:1 ; le second est le changement de marque du procédé Cinépanoramic qui passe aussi au rapport 2,35:1 avec la généralisation des copies anamorphosées à piste optique unique ; le troisième n'est que le report sur copies 70 mm d'un négatif Technirama (35 mm à défilement horizontal et anamorphose de prise de vues au taux de 1,5).

[1856] Le pourcentage est encore plus important si l'on ne considère que les 9 marques évoquées *supra* : 77,7 %.

reconnues (CinemaScope et la 20th Century-Fox, VistaVision et la Paramount, Panavision ou encore Technirama soutenu par la société Technicolor) qui mènent une politique commerciale de prestige. Elles s'adjoignent ainsi les services de solides producteurs français qui deviendront des promoteurs du format large en France : Pathé (pour le CinemaScope et le Technirama), UGC (VistaVision), Les Films Marceau & Cocinor (Panavision), la CICC-Films Borderie (CinemaScope)[1857]. Les procédés européens (et français) Techniscope (Technicolor Italie), Superpanorama 70 (société ouest-allemande Modern Cinema Systems soutenue par l'ensemble des laboratoires français), Totalvision (Georges Bonnerot) parient également sur des adaptations littéraires, toutes coproduites par des sociétés françaises et italiennes. Paradoxalement, le tiers restant des procédés (qui ne recourent pas aux adaptations pour inaugurer leur lancement) correspond statistiquement aux deux plus grands procédés larges français : Cinépanoramic-Franscope et DyaliScope[1858]. Ce fait singulier ne peut que renforcer l'idée selon laquelle les concurrents français du CinemaScope ont eu du mal à s'imposer auprès des producteurs français, craintifs de se lancer dans la bataille de l'écran large contre les américains ou préférant plutôt miser sur le succès déjà acquis par la marque CinemaScope en France, depuis la sortie de *La Tunique*[1859]. Il ne faut en effet pas oublier que la société DIC, qui concurrence le CinemaScope avec son Cinépanoramic dès mars 1954 (tournage de la fiction documentaire *L'Or des Pharaons*), avait initialement le projet de participer à la production de trois adaptations de prestige. Elle est en effet associée aux préproductions de *Michel Strogoff* produit par Les Films Modernes d'Emile Natan (dès juin 1954), de *Notre-Dame de Paris* réalisé par H. Verneuil et produit par Paris Film Production des frères Hakim (en novembre) et de *Frou-Frou* (en décembre 1954) : elle sera détrônée, pour tous ces projets, par le CinemaScope de la STOP[1860]. Les premières productions nationales en Cinépanoramic ou en DyaliScope seront ainsi des films au scénario original, au budget modeste, plutôt destinées au marché intérieur et qui n'auront du reste que peu de retentissement[1861].

D'autre part, les 8 adaptations littéraires inaugurales relèvent à égalité des genres du film historique, de la comédie et du drame (3 films : 37,5 %) puis, dans une moindre mesure, de l'aventure

---

[1857] On pourra constater l'absence notable de Gaumont dans le lancement inaugural des formats larges en France.
[1858] Le troisième est la version 70 mm du Technirama qui se développe après le succès des *Misérables* en 1958 pour concurrencer le procédé américain 70 mm Todd-AO.
[1859] Sorti en décembre 1953, le péplum américain arrive en 12ème position du B.O. français (3.819.355 spectateurs en audience cumulée). Il faut attendre un an pour voir un autre film (américain) au format large classé dans le Top 20 de l'année (*Knights of the Round Table* / *Les Chevaliers de la Table ronde* de R. Thorpe, CS, déc. 1954, au 20ème rang) et mars 1956 pour le premier film large français classé : *Cette Sacrée Gamine* de Michel Boisrond (4.040.634 spectateurs, 12ème rang). On remarquera du reste que les 2 films américains cités sont des adaptations littéraires, à la différence du film français tourné en CinemaScope Eastmancolor qui est une comédie sentimentale et musicale contemporaine, sur une idée de Jean Périne, un scénario de Roger Vadim et est interprétée par Brigitte Bardot.
[1860] Du reste, la genèse de *Michel Strogoff* et de *Notre-Dame de Paris* sera longue (les tournages ne débuteront que dans le courant de l'année 1956) et nécessitera le recours à la coproduction.
[1861] Premier film exploité en Cinépanoramic : *Mademoiselle de Paris* (1955) de Walter Kapps, comédie située dans le milieu contemporain de la mode parisienne écrite par Maurice Griffe ; première production en DyaliScope : *Quai des illusions* (1956), mélodrame contemporain d'Emile Couzinet qui ne sera distribué que 3 ans plus tard en janvier 1959.

(2 films : 25 %)[1862]. Ainsi, outre la conception « à l'américaine » qui associe traditionnellement format large, genres historique ou aventureux et adaptation littéraire (*Fortune carrée*, *Les Misérables* ou *Shéhérazade*), on voit se développer également des adaptations de drames et de comédies, qui allient la valeur cathartique ou divertissante d'un film à la caution culturelle ou livresque (*Les Misérables, Œil pour œil, La Curée* ou *Les Noces vénitiennes, Un monsieur de compagnie*). De même, on peut dire que pour ces adaptations inaugurales au format large, la caution culturelle recherchée est toute relative dans la mesure où les producteurs français font plutôt appel à des ouvrages contemporains, pour plus de 60 % d'entre eux (5 films sur 8), et non véritablement à des best-sellers[1863].

Ainsi peut-on considérer qu'à côté des premières adaptations procédant d'une démarche plutôt commerciale (*Fortune Carrée, Les Misérables, Shéhérazade, La Curée, Les Noces vénitiennes*), les autres relèvent de projets qui affirment des goûts ou des relations plus personnels de la part des créateurs (*Goubbiah, Œil pour œil, Un monsieur de compagnie*). A y regarder de plus près, les autres adaptations en Franscope (*Si le roi savait ça*), en DyaliScope (*C'est arrivé à Aden*) ou en Technirama 70 mm (*Madame sans gêne*), toutes adaptations d'auteurs célèbres, on est tenté de dire que la production française, décidément très prudente dans ses investissements, retarde certains projets d'adaptations ambitieuses jusqu'au moment où triomphent sur les écrans français, lors des fêtes de fin d'année 1956, les adaptations de *Michel Strogoff*, de *Notre-Dame de Paris* et du *Chanteur de Mexico*. Le processus de la caution littéraire apportée à l'œuvre cinématographique est plus lent à se mettre en place en France qu'aux Etats-Unis où il apparaît comme une constante historique dans la fabrication des films à succès.

Le cas des adaptations littéraires des films historiques et aventureux

Près de 58 % des films d'aventures en scope sont des adaptations littéraires. Parmi les écrivains classiques, **Jules Verne** est le mieux représenté avec quatre adaptations : *Michel Strogoff* (Gallone 1956 CS EC) et sa suite *Le Triomphe de Michel Strogoff* (Tourjansky 1961 DS EC), *Mathias Sandorf* (Lampin 1962 FS EC), *L'Etoile du sud* (Sidney Hayers 1968 TS EC). On trouve ensuite, sans surprise, outre les contes des ***Mille et une nuits*** (*Shéhérazade*, Gaspard-Huit 1962 Superpanorama 70 EC), **Alexandre Dumas** (*Le Comte de Monte Cristo*, Autant-Lara 1961 DS EC et sa variante actualisée *Sous le signe de Monte Cristo*, Hunebelle 1968 FS EC et 2 films de cape et d'épée d'après *Les Trois Mousquetaires* et *La Tulipe noire*), **Théophile Gautier** (*Le Capitaine Fracasse*, Gaspard-Huit 1960 DS EC) ou **Prosper Mérimée** (*Tamango*, Berry 1957 CS EC). Misant sur le souvenir des lectures d'enfance autant que sur l'étude scolaire de la littérature, les producteurs cherchent à favoriser l'écho culturel du film chez le spectateur, augmentant son potentiel d'accroche ou de reconnaissance

[1862] Si l'on compare ces chiffres aux pourcentages des genres sur l'ensemble de la période, on notera une sur-valorisation du film historique (*cf.* 24,9 % pour 1954-1970), du film d'aventures (*cf.* 14,7 %), du drame (*cf.* 22,5 %) et l'absence du film policier (*cf.* 32,4 %) ; la comédie semble, dès le début, bien représentée (*cf.* 32,4 %).
[1863] Si l'on excepte Joseph Kessel et Abel Hermant, romancier de la belle époque, Jean Martet ou André Couteau n'ont pas laissé un souvenir impérissable ; Vahé Katcha, quant à lui, est plus connu pour ses adaptations au cinéma que pour ses œuvres littéraires.

lors de sa promotion. Nombre de ces longs métrages constituent, du reste, des remakes de films antérieurs datant du muet (comme les adaptations, par les immigrés russes établis à Paris, de *Michel Strogoff* réalisé par le même Tourjansky en 1926 ou *Schéhérazade* d'Alexandre Volkoff, 1929) ou de films parlants au format standard 1,37:1 noir et blanc (par exemple *Le Capitaine Fracasse* d'Abel Gance, 1942). L'arrivée du cinéma en couleurs à l'échelle industrielle avec le procédé Eastmancolor (1952) a également favorisé les genres de l'aventure et du film historique. Au point que l'on peut raisonnablement se demander, comme Pierre Leprohon en 1963[1864], si l'apport des formats larges n'est pas l'occasion de simplement « rhabiller » les mêmes histoires, autrement dit de renouveler superficiellement (car du seul point de vue formel) le spectacle cinématographique dont les sources d'inspiration et le contenu ne se modifient guère. Ainsi la motivation principale de nombreux producteurs visant à séduire le public le plus large possible révèle-t-elle « *la dépendance d'un art qui ne peut se développer que dans le sens où il trouve l'adhésion du spectateur* »[1865].

En plus des remakes de films tirés d'auteurs classiques, certains auteurs contemporains à succès sont aussi adaptés pour l'écran large. On pense aux best-sellers d'Anne et Serge Golon créant le personnage d'Angélique ou à Cécil Saint-Laurent avec Frou-Frou, Lola Montès ou Caroline chérie.

La série des *Angélique* : le best-seller au format large

D'abord parus en feuilletons dans le quotidien *France-Soir* à partir de 1956[1866], ces romans content les déboires d'Angélique, mariée de force à un homme accusé de sorcellerie et jalousée par Louis XIV en personne qui sera à l'origine de la séparation des époux, de l'errance de l'héroïne à travers le monde et de sa quête du bonheur conjugal perdu. Le producteur Francis Cosne acquiert dès 1958 les droits pour une adaptation cinématographique au fort potentiel commercial qui donnera lieu à une série de cinq longs métrages produits entre 1964 et 1967. Reposant sur le prétexte romanesque de l'exotisme temporel (puis géographique pour les deux derniers opus) et de l'érotisme suggéré par une femme désirée et maltraitée par plusieurs hommes, les films conçus dès le début comme des épisodes (ou une série) exploitent clairement le format large : **agrandir le format, c'est aussi « ennoblir » les personnages fictifs** (non historiques) qui facilitent l'identification du spectateur se voyant ainsi pénétrer les coulisses de la Grande Histoire. La tradition du roman historique héritée d'Alexandre Dumas ou du roman feuilleton, qui est reprise dans ces films, permet d'entremêler la « petite histoire » de personnages fictifs, qui autorise tous les excès et permet certaines allusions contemporaines, et la « Grande Histoire », représentée par des lieux ou des faits stéréotypés, visant la reconnaissance

[1864] A propos de *La Tunique* (1953) : « *La généralisation du procédé* [CinemaScope] *ne sert donc, en Amérique, qu'à rénover des thèmes courants* ». Pierre Leprohon, « Des "Techniques nouvelles" au "Nouveau Cinéma" », *Histoire du cinéma II. L'Etape du film parlant (1927-1962)*, Paris, Ed. du Cerf, 1963, coll. « 7è Art », p. 97.
[1865] Nous reprenons cette opinion de Pierre Leprohon (*op. cit.*, p. 97) qui lui est suggérée par l'insuccès de deux films utilisant la couleur (et partant la technique) de façon novatrice et esthétique : *Le Carrosse d'or* de Jean Renoir (1,37:1 TC 1952) et *Lola Montès* de Max Ophuls (CS EC 1955).
[1866] Alain Riou, « Angélique, Marquise des anges » *in* Christian-Marc Bosséno & Yannick Dehée (dir), *Dictionnaire du cinéma populaire français des origines à nos jours*, s. l., Nouveau Monde Editions, 2004, p. 22 ; « Et Dieu créa … Angélique », *Les Années Laser*, n° 34, déc. 1996-jan. 1997, pp. 76-77.

immédiate pour un large public, non nécessairement très instruit. Ce n'est pas l'exactitude historique qui est visée, mais bien la fantaisie, la rêverie pour laquelle l'Histoire n'est qu'un prétexte. Ainsi les deux protagonistes en disent-ils plus sur le contexte de production des années 1960 que sur le Siècle de Louis XIV. Joffrey de Peyrac, mari d'Angélique, est interprété par Robert Hossein, que l'on rend plus séduisant que le personnage du roman, décrit comme « *bossu, quinteux et vermoulu* »[1867] : c'est la figure du séducteur contemporain qui domine ; mieux, on esthétise la laideur physique de sa balafre et de sa claudication qui deviennent symboles d'une séduction exacerbée, voire perverse, comme le suggère le gros plan « en scope » de l'acteur, lors de sa première apparition à l'écran, dans le premier film de la série. Ce gros plan de Robert Hossein, qui s'approche de la caméra, la tête tournée de trois-quarts, dans un éclairage global, met en relief la taille de sa difformité, à la mesure de la souffrance psychologique des deux futurs époux. Il intervient, du reste, après une première rencontre traitée surtout en plans larges, dans le vaste décor intérieur du château de Peyrac qui tient à distance les protagonistes. Cet enchaînement de plans de valeur différente crée donc le choc (mêlé de plaisir pervers, chez le spectateur) d'un moment attendu de la narration[1868].

Erotisme et scope

De même, le producteur ne cherche pas une jeune débutante pour incarner Angélique, mais plutôt une actrice déjà confirmée : après les refus de Brigitte Bardot, Claudia Cardinale, Monica Vitti, Catherine Deneuve, Virna Lisi et Marina Vlady, c'est Michèle Mercier qui est choisie et se teint en blonde pour la circonstance. Le personnage d'Angélique apparaît comme une figure mêlant les traits de l'héroïne romanesque et de la séductrice contemporaine qui doit susciter l'évasion (la belle femme inaccessible au commun des mortels) et l'érotisme : d'où le recours à l'écran large qui valorise les motifs iconographiques récurrents du buste pudique (selon les codes de l'auto-censure de l'époque) ou de la femme allongée[1869]. Dans la séquence du bain précédant la nuit de noces, au début d'*Angélique, marquise des Anges*, le réalisateur Bernard Borderie recourt à une série de trois plans : un premier plan rapproché épaules, « naturellement » pudique, puis un plan rapproché des jambes de l'héroïne qui se déshabille (pour lequel l'horizontalité du format suffit à dissimuler toute description impudique) et un troisième plan plus large cadré à la taille, dans lequel l'actrice, face à la caméra, occulte ses seins avec ses mains et qui constitue une audace visuelle pour l'époque par la proximité voyeuse qu'il crée sur écran large ; enfin, Angélique s'éloigne de la caméra pour rejoindre son bain : on la voit en pied, de dos, derrière un voile transparent, dans une représentation plus classique. En définitive, à l'image de cette séquence du bain, l'héroïne d'*Angélique* est une représentation hybride de la femme, à la fois conservatrice et moderne : elle correspond au fantasme masculin de la « femme-objet », soumise et honnête, n'aspirant qu'au bonheur conjugal, aux antipodes des revendications féministes

[1867] « Et Dieu créa … Angélique », *art. cit.*, p. 76.
[1868] *Cf.* photogramme, *Angélique, Marquise des anges*, LD, TF1 vidéo, 1996, face A, 7'30''.
[1869] *Cf.* photogr. *Angélique, op. cit.*, LD, face B, 5' ; « *Michèle Mercier, qui se sent exploitée, refuse au maximum et, en définitive, mettra fin au contrat.* » *in* « Et Dieu créa… Angélique », *art. cit.*, p. 76.

contemporaines, mais affirme aussi une conception de la femme, seule et forte, soumise avant tout aux lois de l'amour[1870] et revendiquant ouvertement sa sexualité[1871]. Cette héroïne féminine concurrence ainsi les figures traditionnelles des héros masculins dominant les genres de l'aventure (le film de cape et d'épée) et plus globalement du film historique. Comme le remarque Pierre Sivan, on est loin des audaces du cinéma d'auteur contemporain en matière de féminisme, mais la série des *Angélique*, comme l'a été le drame psychologique *Et Dieu… créa la femme* avec Brigitte Bardot, permet de mettre au premier plan les enjeux de la sexualité féminine et son impact social indéniable.

En outre, le renouvellement ou la variation, qui sont deux préoccupations propres aux concepteurs de séries, favorisent, à partir du 3ème mais surtout dans les 4ème et 5ème épisodes, le recours à l'exotisme oriental autorisant à la fois l'exacerbation des passions érotiques teintées de sadisme et l'ampleur des paysages : l'écran large devient un excès formel qui sert à mettre en valeur la surenchère de la narration de cette « aventurière de l'amour ».

Convention, simplification et répétition : le cinéma, dernier avatar de l'histoire et de la littérature

La séquence pré-générique de *La Tulipe noire* (1963) de Christian-Jaque (Superpanorama 70 EC) débute par la présentation d'images fixes traditionnelles de la Révolution française et de ses héros projetées par une lanterne magique, lointain ancêtre du cinématographe. La voix-off de Francis Blanche énonce que la Grande Histoire, révélée par les historiens, néglige certains héros populaires que le cinéma va avoir le pouvoir magique de ressusciter[1872] : l'image étriquée, monochrome et circulaire de la lanterne magique (matérialisée par un cache) fait place à l'écran large, rectangulaire et en couleurs du cinéma. « *La Tulipe noire. Retenez bien ce nom, il va entrer dans l'Histoire, la nôtre en tout cas. La Tulipe noire et son cheval Voltaire* ». On peut noter, dans cette phrase du film qui légitime l'entreprise du cinéma populaire de divertissement, combien ce dernier se moque de la vérité historique, ou plutôt comment il s'approprie les références culturelles pour les mettre au service d'une histoire fantaisiste qui s'assume comme telle. Outre certains anachronismes (comme les références au 14 juillet 1789 avant qu'il n'ait lieu), le récit du film joue avec différents niveaux de lecture, afin de contenter le public le plus large possible : certains pourront apprendre (une certaine vision de) l'histoire au moyen d'une forme non didactique, d'autres y trouver pure matière à rêver ou à s'échapper du présent, d'autres encore pourront se plaire à déceler les allusions culturelles ou leurs transformations. En dernier ressort, pour les créateurs, c'est l'histoire narrative (la diégèse) qui prime et qui doit être immédiatement comprise par les spectateurs : dans ce type de cinéma « à

[1870] *Cf.* Pierre Sivan, « Caroline, Angélique, nos séductrices hexagonales » *in* Gérard Desserre & Nicolas Schmidt, « Le Cinéma du sam'di soir », *CinémAction*, n° 95, 2ème trim. 2000, pp. 116-121.
[1871] *Cf.* gros plan du visage d'Angélique insistant, de façon très contemporaine, sur la jouissance féminine, lors des scènes d'amour (*cf. Angélique*, LD, face A, 56'30'').
[1872] « *Mais Heureusement le cinéma est là, avec sa caméra qui explore le temps, son objectif qui perce la nuit des siècles* […] ».

l'américaine »[1873], l'histoire est utilisée comme matière décorative accentuant le « **luxe** » que représente le média cinématographique, *a fortiori* s'il est en couleurs, au format large, avec son stéréophonique. Le cinéma apparaît ainsi comme l'ultime avatar d'une vision (nécessairement faussée) de l'histoire, insaisissable par essence, et qui apparaît encore davantage comme un palimpseste (ludique) à décrypter. Et le film historique apparaît alors bien comme une vision contemporaine et fantasmée de l'histoire.

Travestissement littéraire

Mais l'exemple de *La Tulipe noire* est aussi intéressant en tant que détournement d'une adaptation littéraire, puisqu'on découvre beaucoup de transformations dans le passage du texte d'Alexandre Dumas au film. Plus exactement, la genèse du projet, telle que la rappelle aujourd'hui le réalisateur de la seconde équipe Michel Wyn, est purement cinématographique et le roman original de Dumas n'intervient que pour la seule valeur euphonique de son titre, que comme prétexte à la rêverie historique ou aventureuse. En effet, c'est à la demande de l'acteur Alain Delon, « *quelque peu jaloux du succès de Gérard Philipe dans* Fanfan La Tulipe » de Christian-Jaque, 12 ans plus tôt[1874], que les auteurs du film (Christian-Jaque lui-même et Henri Jeanson) sont sollicités pour renouveler la formule à succès du film de 1951. La première préoccupation scénaristique est de trouver un titre proche de *Fanfan la Tulipe*. Le projet s'oriente donc vers un roman historique de Dumas, *La Tulipe noire* (contant les aventures d'un botaniste à la recherche de boutures de tulipe noire dans les mers du Sud) mais qui se révèle en définitive trop peu nourri d'action, comme on l'attend d'un film de ce genre. Finalement, le scénario original décrit une suite d'aventures à la manière de *Fanfan La Tulipe*, entremêlant diverses scènes obligées du genre (duels et combats, cascades à chevaux) à des références à d'autres œuvres littéraires ou cinématographiques (le thème des jumeaux du *Masque de fer* ou le thème du redresseur de torts comme Robin des bois, ou l'association des deux, comme dans la figure de Zorro) ainsi qu'à l'histoire de la Révolution française[1875] ; seul le titre (libre de droits) est conservé. On voit en quoi le film historique s'apparente plus à l'intertextualité du cinéma qu'aux problématiques de l'adaptation littéraire et *a fortiori* de la fidélité à l'Histoire.

[1873] On pense à des films d'aventures en CinemaScope comme *Prince Valiant / Prince Vaillant* (1954) de Henry Hathaway, tiré d'une bande dessinée américaine de Harold Foster dans la manière des romans de chevalerie.
[1874] Coproduction franco-italienne F. Ariane, Filmsonor / Amato P. de 1951, format 1,37:1 NB, D.P. Christian Matras (les équipes techniques sont différentes pour les 2 films, sauf en ce qui concerne le cadreur Alain Douarinou et le monteur Jacques Desagneaux) ; meilleure fréquentation de la saison 1951-1952 ; Gérard Philipe meurt en 1959.
[1875] *Fanfan La Tulipe*, quant à lui, se déroule sous Louis XV.

Le format large et le cadre diégétique : exotisme géographique et historique (cas du film historique et de l'aventure)

Si on doit trouver un dénominateur commun aux genres du film historique et de l'aventure, c'est bien l'exotisme qui vient à l'esprit et qui est revendiqué à la fois par les concepteurs du cinéma de divertissement et par les spectateurs. Conformément à ses premiers pas aux Etats-Unis, le format large semble trouver sa justification première et son application la plus adéquate dans des genres par essence spectaculaires, à l'instar des « travelogues » en Cinerama ou des films en costumes comme *La Tunique,* dont la projection en France était précédée, du reste, d'un court métrage documentaire de Marcel Ichac, opportunément intitulé *Nouveaux Horizons*. La vision nouvelle qu'est censé apporter l'écran large doit rendre proche le lointain, sous la forme d'un spectacle d'autant plus impressionnant qu'il paraît « réaliste » par son englobement et son « relief » audio et visuel. L'écran large devient aussi une sorte de prisme moderne pour regarder avec des yeux « neufs » le passé, ou même notre cadre familier qui auront ainsi tendance à acquérir un statut particulier. Si l'écran large exploite l'exotisme, c'est finalement autant pour son dépaysement historique ou géographique que pour la valeur spectaculaire qu'il permet de conférer au regard contemporain sur le monde qui nous entoure[1876].

Quand on essaie d'établir une lecture statistique de l'exotisme[1877] dans le cinéma large français, on se rend en effet vite compte qu'il faut quelque peu relativiser son importance. De même que le film historique, comme on l'a vu, n'est pas un genre statistiquement privilégié dans les films français au format large (1/4 de la production totale), de même l'exotisme géographique n'est pas déterminant. Nous avons établi la proportion des « deux exotismes » dans la diégèse des films larges français relevant des genres historiques et aventureux[1878]. **Notre corpus comprend un ensemble de 114 films concernant les deux genres** (qui correspondent à 30 % environ de la production totale de films larges sur la période), se répartissent en :

- 95 films à diégèse historique, dont 18 films portant sur la 2ème Guerre mondiale (19 %) et 73 sur des périodes historiques situées avant les années 1950 (77 %) ; à ces derniers il faut en effet ajouter 1 film sur la récente guerre de Corée (1950-1953) et 3 films sur la Guerre d'Indochine qui se termine en 1954, à une date contemporaine de l'émergence du format

[1876] N'oublions pas que la France de la Reconstruction cherche à accéder rapidement au modernisme et à la société de consommation sur le modèle américain, avec l'aide financière de ces derniers (plan Marshall).
[1877] Au sens propre d'éloignement historique ou géographique et non de « regard touristique neuf » sur le monde familier, comme nous venons de le définir.
[1878] Le décompte peut évidemment attribuer plusieurs lieux différents à un même film. Quand un film concernera plusieurs époques, en revanche, nous l'indiquerons.

large. Parmi les films historiques, 4 proposent une diégèse s'échelonnant, par analepse ou évolution, d'une période historique à la période contemporaine[1879].

- 19 films d'aventures situés à l'époque contemporaine (de leur tournage)[1880].

Les époques historiques des films historiques : une préférence pour les périodes récentes

Pour ce qui concerne l'époque à laquelle se situent l'action des films historiques, il apparaît que le cinéma large français ne privilégie guère les périodes éloignées ; significativement, plus l'histoire se rapproche de l'époque contemporaine, plus on tourne de films. Ainsi, des **95 films historiques** :

- 40 films (42 %) se déroulent au **XXème siècle** (dont près de la moitié sur fond de 2nde guerre mondiale) ; on notera la rareté de l'exploration des conflits contemporains (1 film sur la guerre de Corée[1881], 3 films sur la guerre d'Indochine[1882], aucun sur la guerre d'Algérie) et l'insignifiance de la première guerre mondiale présente dans 2 films seulement
- 25 films (26,3 %) au **XIXème siècle** (surtout des adaptations de la Littérature : par exemple *Germinal* (1962) d'Yves Allégret)
- 14 films (14,7 %) situés au **XVIIIème siècle** ou pendant la Révolution française (vogue du film de cape et d'épée : *La Tour, prends garde !, Le Secret du chevalier d'Eon, Le Bossu, Mandrin, La Tulipe noire*)
- 11 films (11,5 %) situés à l'**Epoque classique** (la série des *Angélique* et certains films de cape et d'épée : *Le Capitan, Les Trois Mousquetaires*)
- 4 au **XVIème siècle** (souvent assimilés au film de cape et d'épée : *La Salamandre d'or* de Maurice Régamey et les deux *Pardaillan* réalisés par Bernard Borderie)
- 4 au **Moyen-Age** (*Notre-Dame de Paris, Le Miracle des Loups, Shéhérazade, Catherine il suffit d'un amour* de Bernard Borderie)

[1879] Il s'agit (sauf oubli de notre part) de : *Frou-Frou* d'Augusto Genina (de 1912 aux années 1950), *La Roue* d'André Haguet (1940-1950s), *La Nuit des généraux* d'Anatole Litvak (1960s et longs flashbacks en déc. 1942 et juillet 1944), *J'ai tué Raspoutine* de Robert Hossein qui débute par une interview du prince Youssoupoff et de sa femme Irina par Alain Decaux, à des fins de caution et de vérité historiques (le scénario est basé sur le livre de souvenirs du prince), avant de nous plonger dans le drame se déroulant de 1909 à 1916.

[1880] Sur les 95 films historiques déjà cités, 37 relèvent de l'aventure (39 %), dont un seul film de pirates (*La Bigorne, caporal de France* 1957 DS EC, prod. Georges de la Grandière, EDIC, Lux F. de Robert Darène) et 13 films de cape et d'épée.

[1881] *Moranbong* de Jean-Claude Bonnardot (1958 DS NB).

[1882] *Fort-du-Fou* (1962 DS NB, coprod. F/I de la CICC-F. Borderie & SFC) de Léo Joannon, *Les Parias de la Gloire* (1963 DS NB, coprod. F/E/I : Paris France F. & F. Marly) d'Henri Decoin et *Le Facteur s'en va-t-en guerre* (1966 TS EC, prod. Jean-Jacques Vital, Alcinter & Régina F.) de Claude Bernard-Aubert.

- 1 pendant l'**Antiquité romaine** (*L'Enlèvement des Sabines* de Richard Pottier, coproduction 50/50 % avec l'Italie > plutôt une spécialité italo-française, italienne ou américaine).

Lieux diégétiques : peu d'attrait pour l'appel des lointains

Pour ce qui concerne l'exotisme géographique, contrairement à ce que l'on pourrait croire, l'appel des contrées lointaines est peu sollicité. **La répartition géographique de l'ensemble des films favorise ainsi la province française, pour près de la moitié des films, puis l'Europe (32 %) et Paris (29,4 %)**, avant (par ordre décroissant) l'Afrique, l'Amérique et l'Asie à égalité, puis l'Orient[1883]. Si l'on compte le nombre de films se déroulant (pour partie ou en totalité) en France (Paris + province), on y trouve plus de 75 % des films larges relevant des genres historique et aventureux. Voilà encore un cliché attaché au film large que dément la production nationale. Ainsi, il semble bien que **les productions à majorité française privilégient l'exotisme historique à l'évasion géographique (qui relève plus facilement du documentaire)**. D'ailleurs, sur les 19 films d'aventures contemporaines, le tiers seulement comporte encore des scènes se déroulant en France ou à Paris ; les autres situent leurs péripéties d'abord en Afrique, qui est la terre d'élection de l'aventure moderne en scope pour le cinéma français (par exemple *Oasis* d'Y. Allégret ou *100 000 dollars au soleil* de Verneuil, situés au Maroc, *Liberté 1* d'Yves Ciampi au Sénégal ou *Le Gentleman de Cocody* de Christian-Jaque en Côte d'Ivoire), puis en Amérique (*Quatre hommes aux poings nus* de Robert Topart, 1968) et en Asie (*La Passe du Diable*, fiction documentaire tournée par Jacques Dupont et Pierre Schoendoerffer en Afghanistan)[1884] ; on ne trouve qu'un seul film d'aventures modernes se passant en Europe : *Bonne chance Charlie* de Jean-Louis Richard, avec Eddie Constantine qui traite de la traque d'un ancien nazi en Grèce (production Belmont Films de 1961). Quant à la France, l'aventure moderne est représentée par les espaces naturels majestueux de la Corse (*La Loi du survivant*), des Vosges (*Les Grandes Gueules*) ou les espaces « westerniens » de la Camargue (*D'où viens-tu Johnny ?*) ; ce que vient confirmer le film d'Albert Lamorisse *Le Voyage en ballon* (1959, coproduction française Filmsonor, Les Films Montsouris), qui constitue un prétexte narratif à montrer

[1883] En nombre de films : France (province) 52, Europe 36 (dont Italie 8, Allemagne 6, Russie 5, Autriche 3, Grèce et Roumanie 2), Paris 33, Afrique 14 (dont Maroc 3, Libye 2), Amérique 9 (dont Amérique latine 5, Antilles 2), Asie 9 (dont Indochine 4), Orient 5 (dont Arabie 2). Rappelons qu'un même film compte souvent plusieurs lieux qui sont ici comptabilisés séparément.

[1884] Produit en 1956 par Georges de Beauregard (Iberia F., Gamma F.), sur un scénario de Joseph Kessel, et photographié en CS EC par Raoul Coutard, ce film emploie des acteurs non professionnels pour évoquer la tradition millénaire d'un sport équestre violent. Le sujet du film sera repris dans un film d'aventures scénarisé par Dalton Trumbo, également tourné sur place et interprété par Jack Palance et Omar Sharif : *The Horsemen / Les Cavaliers* (1971 PV AN.) de John Frankenheimer, produit pour Columbia Pictures par Edward Lewis.

des vues aériennes touristiques (filmées en DyaliScope avec le « procédé » Hélivision[1885]) des régions françaises, tant naturelles (Mont-Blanc, Bretagne, Camargue) que culturelles (Val de Loire).

[1885] Harnachement antivibratoire de la caméra pour la prise de vues en hélicoptère. D.P. Maurice Fellous et Guy Tabary.

Les lieux de tournage privilégiés par les films larges

Statistiques de la répartition des tournages entre studio et extérieurs, en France et à l'étranger, sur un échantillon de films historiques et d'aventure (1954-1970)[1886]

Les films historiques et d'aventures recourent ainsi autant au studio qu'au tournage en extérieurs. Si, globalement pour tous les films, les tournages en extérieurs sont plus nombreux que ceux en studios (374 contre 236[1887]), la proportion des films historiques ou d'aventures concernés[1888] reste très sensiblement la même dans les deux cas : 35 % (studio) et 34,2 % (extérieurs). Ce qui signifie également que pour les autres genres (drame, comédie, policier) la proportion est la même. Néanmoins, la différence majeure entre les genres apparaît dans le choix géographique des lieux de tournage. Le film historique et d'aventures privilégie les lieux de tournage à l'étranger, à 40 % pour les extérieurs et à 84,6 % pour les studios (Les autres genres sont plus clairement des productions fabriquées en France, pour le marché français). Pour les tournages en extérieurs à l'étranger, le film historique et aventureux favorise les pays européens (35 films[1889]) et africains (11), avec, par ordre décroissant, l'Europe de l'Est et l'URSS (16 dont 7 pour la seule Yougoslavie), l'Espagne (9), l'Italie (4), le Maroc et la Tunisie (3). Ainsi les paysages de **Yougoslavie**, dans des coproductions historiques franco-italiennes, permettent de bénéficier de larges paysages naturels qui tiennent lieu de la Russie ou de la Sibérie du XIXème siècle (*Michel Strogoff, Le Triomphe de Michel Strogoff*), mais aussi de l'Europe centrale d'*Austerlitz* ou de la seconde guerre mondiale (*La 25ème Heure*) et même des champs de bataille de la guerre américaine d'indépendance (*La Fayette*). Le tournage en Yougoslavie permet en outre de bénéficier d'une main d'œuvre technique peu onéreuse pour la fabrication des décors (intérieurs et extérieurs) ainsi que d'un nombre important de figurants pour les scènes de foule ou de bataille (*cf.* la participation de la cavalerie de l'armée yougoslave pour *Austerlitz* et *La Fayette*). La Yougoslavie sert également de lieu de tournage aux drames politiques modernes censés se dérouler en Amérique latine : *Le Goût de la violence* de Robert Hossein, 1960 et *Fruits amers* de Jacqueline & Colette Audry.

D'autres films sont tournés en **Roumanie** (un film situé en Roumanie, *Codine*, deuxième long métrage d'Henri Colpi, un en Italie, *Sept Hommes et une garce* de Bernard Borderie et un autre dans

[1886] Notre échantillon représente un total de 314 films (au lieu de 370 sur l'ensemble de la période), dont 102 films historiques et d'aventures (soit 32,5 %), au lieu des 114 du total général (30,7 %). De même, les sources utilisées (les génériques des films, les indications hebdomadaires du *Film français* ainsi que des témoignages de professionnels tirés d'articles ou d'ouvrages, comme celui d'Alain Douarinou, *Un homme à la caméra*, Paris, Ed. France-Empire, 1989) sont souvent incomplètes : il a donc été difficile d'établir l'ensemble des lieux précis de tournage.

[1887] Ce chiffre correspond au total des lieux de tournage (studios ou extérieurs) différents pour chaque film, qui en comporte bien évidemment plusieurs.

[1888] Comprenant les films se déroulant pendant la seconde guerre mondiale.

[1889] Rappelons qu'un film peut comporter plusieurs lieux ; ce que nous prenons en compte c'est le nombre d'occurrence de lieux différents pour un même film.

un pays indéterminé, *Les Fêtes galantes*) et deux en coproduction avec l'URSS : *La Nuit des adieux* (sur la vie du danseur français Marius Petipa à la cour de Saint-Pétersbourg en 1847) et *La Sentinelle endormie*, deux films réalisés par Jean Dréville aux studios Lenfilm de Leningrad et en extérieurs en France et en URSS.

Les extérieurs : prédilection pour l'Espagne, l'Afrique du Nord, la province

A partir de 1956 et du succès du *Chanteur de Mexico*, **l'Espagne** devient la destination favorite des tournages de films (non seulement français). La variété des paysages, l'architecture à la fois chrétienne et mauresque ainsi que les paysages quasi-désertiques de la région d'Almeria en Andalousie offrent une palette complète de décors extérieurs pouvant suggérer l'Orient (*Shéhérazade*), l'Arabie (*Angélique et le Sultan*), comme l'Amérique du Sud (*Le Canard en fer blanc* de Jacques Poitrenaud, 1966), l'Italie (*Madame sans-gêne* de Christian-Jaque) ou même le Roussillon français (*La Tulipe noire*, 1963), voire l'Indochine dans *Les Parias de la gloire* d'Henri Decoin (coproduction tripartite de 1963). Cet attrait contemporain pour un pays encore peu envahi par le tourisme et moins industrialisé que l'Italie a aussi été exploité, à la même époque, par de nombreuses productions américaines délocalisées cherchant à mettre à profit les capitaux bloqués en Europe[1890] ou par les péplums italo-français, puis les westerns spaghettis.

De la même façon, les **paysages désertiques ou littoraux du Maroc, de la Tunisie ou de l'Egypte** servent à figurer d'autres contrées dans les films historiques, comme l'Arabie des années 1930 dans *Fortune Carrée* ou celle du Grand Siècle dans les deux derniers opus d'*Angélique* ou l'Orient de *Shéhérazade*. Ce sont en effet dans les films à la diégèse plus récente (XXème siècle) que les extérieurs sont utilisés pour leur authenticité, c'est-à-dire sans valeur illusionniste : par exemple le Maroc contemporain dans *Oasis* et *100 000 dollars au soleil* ou la Libye dans *Amère Victoire*, film de guerre réalisé par Nicholas Ray et produit en CinemaScope noir & blanc par Paul Graetz (Transcontinental Films) et Robert Laffont en 1957. Un seul film est tourné en Algérie, dans l'oasis d'Ouargla en 1966 (4 ans après l'indépendance du pays) : *Le Soleil noir* de Denys de la Patellière.

Quand le film historique ou l'aventure sont tournés dans des **extérieurs français**, ils préfèrent la province (35,7 %) à Paris et à la région parisienne (24,2 %) pour ses immensités naturelles ou pour recréer des extérieurs anciens, moins modifiés par la modernisation (ou la reconstruction) en province qu'à Paris ; les régions de prédilection sont :

- la région PACA : 16 occurrences, dont *Tamango* (le trois-mâts du film a été ancré aux Cros-de-Cagnes pour filmer les scènes en extérieur sur le pont)
- le Centre et l'Auvergne (10) : *cf.* la séquence finale des planeurs dans *La Grande Vadrouille*, tournée aux alentours de Mende en Lozère

[1890] Celles de Samuel Bronston par exemple (*55 Days at Peking/ Les 55 Jours de Pékin, El Cid / Le Cid, Fall of the Roman Empire / La Chute de l'Empire Romain*) ou encore *Doctor Zhivago / Le Docteur Jivago* de David Lean.

- le Sud-Ouest (7) : par exemple *Le Miracle des Loups* dont les extérieurs sont tournés à Carcassonne et dans les Pyrénées
- à égalité (5) le Nord-Ouest (les plages de Normandie servent à évoquer le cadre du désastre de Dunkerque dans *Week-End à Zuydcoote* d'Henri Verneuil) et le Nord-Est : *Les Grandes Gueules* de Robert Enrico est tourné sur les lieux-mêmes de l'action située dans la clairière de Cellet, près de Gérardmer (Vosges).

Le cadre extérieur, comme « effet de réel » dans le film de guerre

Le cadre extérieur peut agir comme « effet de réel » et renforcer la valeur réaliste de la diégèse, que le lieu de tournage corresponde (ou non) au lieu historique réel du drame. C'est la valeur englobante de l'écran large qui renforce cette caractéristique exploitée initialement par les documentaires.

Le film de guerre en noir et blanc et en décors naturels : « Le Jour et l'Heure », « Paris brûle-t-il ? »

Dans *Le Jour et l'Heure* (1962 FS NB), René Clément filme des extérieurs réels, de jour[1891], afin de renforcer le réalisme du drame historique de la période de l'occupation[1892]. De même, afin d'éviter l'effet exotique ou « carte postale moderne » que le format large en couleurs pourrait conférer à l'image, le réalisateur recourt à une photographie en noir & blanc. Ce qui importe c'est le réalisme du décor qui va renforcer la véracité du drame qui se joue, grâce aux décors réels filmés en large, tout en conservant une « distance historique » conférée par le noir & blanc. C'est d'autant plus vrai, dans un film comme *Paris brûle-t-il ?* (1965 PV AN. NB & EC) du même Clément, qui bénéficie de moyens importants (coproduction avec les Etats-Unis) que, pour certaines séquences-clés, le réalisateur mélange des images d'archives noir & blanc recadrées pour le format scope et montées en alternance avec les images du film. La dernière séquence de la libération de Paris, qui recourt aux stock-shots de la descente des Champs-Elysées par le général de Gaulle dans la liesse générale, se termine par le tournage contemporain d'une vue aérienne du centre de Paris, préservé par Von Choltitz agissant contre les ordres d'Hitler, qui se colore progressivement et fait ainsi le lien entre les époques, conférant au film une valeur d'hommage contemporain aux événements passés, d'autant plus convaincants qu'ils ont été minutieusement reconstitués.

[1891] Un scène en extérieur nuit du même film montrant la difficulté de se déplacer dans Paris après le couvre-feu a été tournée en studio (avec fausse perspective des lignes lumineuses des lampadaires 45'14''), vraisemblablement pour mieux maîtriser une photographie très sombre et contrastée présentant un jeu complexe d'éclairages orientés et d'ombres découpées et tout un travail sur la perspective bornée (45'46'').

[1892] *Cf.* certains plans du *Jour et l'Heure* (*in* DVD, René Château Vidéo & TF1 Vidéo, 2002, reproduits Fig. 2.12., page suivante) tournés à Paris ou en banlieue : une rue avec mur délabré sur la diagonale de l'image (11'59'') ; sites industriels (13'09'') et villages de province, autant de sites peu modifiés par le modernisme ; c'est aussi une affaire de cadrage qui « dissimule » les éléments modernes anachroniques (une rue : 13'20'') ; d'où le choix de lieux historiques connus, qui ne changent pas avec les époques : église (15'07''), métro parisien (intérieur 15'54'' et extérieur : station « Ségur » 19'59''), immeuble bourgeois ancien (ascenseur 20'55''), quais de gare (55'>).

Le film historique photographié en noir & blanc et tourné en extérieurs et intérieurs réels.

Figures 2.12. : photogrammes de *Le Jour et l'Heure* (1962, FS NB, Clément, D.P. Decaë)

Le film de guerre « modernisé », en couleurs : « La Grande Vadrouille », « La Nuit des généraux »

C'est du reste sur un même panorama aérien en couleurs que débute l'histoire de *La Grande Vadrouille* (1966 PV EC) de Gérard Oury. Le propos de cette comédie située sous l'occupation est moins l'hommage et le devoir de mémoire que de rendre vivant un passé qui paraît alors à la fois proche et éloigné, car on peut désormais l'exorciser par le rire au milieu des années 1960. Les acteurs évoluant dans les extérieurs parisiens à peine « maquillés » du début du film (vues de la tour Eiffel, du zoo de Vincennes, toits de l'opéra, gare de Lyon, rues diverses et cour intérieure d'hôtel particulier dont Bourvil repeint la treille en hauteur), sont autant d'« effets de réel » renforçant une histoire classique de l'occupation (faire passer des soldats alliés en zone libre) dont le spectateur voudrait sûrement se défaire comme d'un mauvais cauchemar mais qui paraît étrangement proche. A la différence des films de guerre précédents, photographiés en scope noir & blanc, l'utilisation de la couleur renvoie plutôt aux images contemporaines, à la modernité, alors que le noir & blanc s'accorde aux images historiques vues par les français pendant l'occupation. Finalement, par le traitement contemporain de l'image appliqué au film historique (scope couleurs, stars comiques, effets spéciaux et gags, « look » moderne), on fait passer définitivement le passé du côté du souvenir, puisqu'il devient la toile de fond d'une histoire non essentiellement historique.

Autre exemple de lien passé-présent dans le film historique : *La Nuit des généraux* (1966 PV AN. EC) d'Anatole Litvak, coproduction franco-anglaise (55/45 %) dont l'utilisation du scope couleur est justifiée par une double temporalité : l'enquête sur le général nazi tueur de prostituées, commencée pendant la guerre, ne se termine que dans la période contemporaine dont on a quelques indices sous la forme de scènes qui constituent des prolepses.

Les décors en studio des films larges (historiques)

Pour ce qui concerne le tournage en studio, les films d'aventures et d'histoire, qui sont souvent des coproductions franco-étrangères, sont massivement tournés dans les studios étrangers (à 84,6 % par rapport aux autres genres), moins dans les studios français (29 %)[1893]. Certains films ont monopolisé plusieurs studios français, en particulier quand il s'agit de tourner des plans de transparences en raccord avec les extérieurs : si ces derniers sont tournés en région parisienne, on utilisera les studios parisiens pour le tournage des transparences (en particulier Franstudio à Joinville[1894]), s'ils sont tournés sur la côte d'azur, c'est à La Victorine (à Nice) que s'effectueront les

[1893] Ces 2 pourcentages ne se correspondent pas, car plusieurs films ont pu utiliser à la fois des studios français et étrangers, comme *Lola Montès*, coproduction franco-allemande qui a occupé les plateaux de St Maurice, de La Victorine et ceux de la Bavaria à Munich ou *Austerlitz*, tourné aux studios de Joinville, de Rome et de Machinograd à Zagreb.

[1894] Ainsi, *Le Triomphe de Michel Strogoff* est tourné en studio à Boulogne et les transparences (liées aux extérieurs tournés en Yougoslavie) sont réalisées à Franstudio.

prises de vues complémentaires[1895]. D'autre part, les essais, lors de la préparation du film, peuvent être réalisés dans un autre studio que celui prévu pour le tournage[1896]. Nous avons pris en compte ces différents lieux dans nos calculs statistiques.

Frou-Frou (F/I 1954 CS EC) d'Augusto Genina correspond au premier film large français tourné dans un studio français, à partir de la mi-décembre 1954, à Billancourt et partiellement à La Victorine[1897], avec des extérieurs tournés en région parisienne (Versailles, aéroport d'Orly) et sur la Côte d'azur. Notre échantillon statistique comporte 61 films historiques ou d'aventures **tournés dans les studios français** et 22 dans les studios étrangers qui se répartissent ainsi :

- 18 films ont été tournés à **Franstudio** (sites de Joinville et St Maurice) : c'est-à-dire 39 % des films larges tournés dans ce studio (*Lola Montès, Celui qui doit mourir, La Jument verte*)
- 12 aux studios de **La Victorine** à Nice (*Tamango, Amère victoire, Le Masque de fer, Le Comte de Monte Cristo*) : 33,3 %[1898]
- 11 à **Boulogne** (*C'est arrivé à Aden, Les Amours célèbres, Angélique Marquise des anges*) : 50 % et 11 à **Billancourt** (*Michel Strogoff, La Princesse de Clèves*) : 34,4 %
- 8 aux Studios Eclair d'Epinay, mais qui représente 47 % de la production large du studio (*La Roue, Le Capitaine Fracasse, Le Jour et l'Heure, Angélique et le Roy*)
- 8 films dans les studios italiens (*Si le roi savait ça* aux studios Titanus-Farnesina ; *Austerlitz* ; *Madame sans gêne* aux studios Tirrenia ; la série des *Angélique* et *Catherine Il suffit d'un amour* à Cinecittà)
- 3 dans les studios allemands (de Munich pour *Oasis, Lola Montès* ou Berlin pour *Les Misérables*), puis 3 dans les studios espagnols (*Madame sans gêne* et *La Tulipe noire* aux studios Sevilla Films de Madrid ; *Le Vampire de Düsseldorf* aux studios madrilènes de Samuel Bronston) et 3 dans les studios roumains surtout utilisés pour leurs terrains, leur proximité à d'immenses extérieurs et leurs nombreux figurants (*Codine, Les Fêtes galantes, Sept Hommes et une garce*)[1899]
- 2 au Mexique (*Viva Maria !, La Bataille de San Sebastian*) et 2 aux studios Lenfilm de Leningrad en URSS (*La Nuit des adieux, la Sentinelle endormie*).

[1895] C'est le cas de *Sous le signe de Monte Cristo* d'André Hunbelle (1968 FS EC), alternativement tourné en région parisienne (et à St Maurice) ainsi qu'à Nice (et à La Victorine).
[1896] Ainsi pour *Celui qui doit mourir* de Jules Dassin (1956 CS NB) dont les essais ont été réalisés à photosonor et le tournage en studio à St Maurice (extérieurs en Crète).
[1897] Selon René Prédal, *80 ans de cinéma. Nice et le 7ème Art*, s. l., Editions Serre, 1979.
[1898] *Cf.* page publicitaire comportant 2 photographies de décors extérieurs et dont le texte précise : « *Absence de fumées – Air très pur* » *in FF*, n° 730, 16 mai 1958, p.11.
[1899] Il en va de même pour les tournages en Yougoslavie sous-représentés dans notre échantillon : 1 occurrence avec *Austerlitz*, mais on peut légitimement penser que les 7 films du corpus tournés en extérieur en Yougoslavie ont plus ou moins eu recours aux prestations des studios (pour les transparences ou raccords).

On voit la spécialisation toute relative des studios français dans le « film à costumes » ou à décors exotiques qui représentent entre le tiers et la moitié de leur activité ainsi que la délocalisation à l'étranger de certaines coproductions onéreuses, surtout de 1959 à 1968. On peut également noter que les 4 studios français qui ont tourné des films historiques au format large correspondent à ceux qui vont survivre à la « crise des studios » qui affecte l'ensemble de la production à partir des années 1960 : ce sont en effet eux qui réalisent les investissements électriques nécessaires pour le tournage en couleurs[1900].

Contexte difficile pour les studios

L'arrivée des formats larges s'inscrit dans un contexte difficile pour les studios français qui tendent à disparaître progressivement, soit par manque d'activité, soit à cause du transfert des plateaux et du matériel à la télévision dès les années 1950[1901]. Rappelons aussi que, depuis 1950, un bras de fer s'est engagé entre les producteurs et les studios qui ont cherché à compenser leurs efforts de modernisation depuis la Libération en revalorisant collectivement leurs tarifs[1902] et en se désaisissant de leur personnel attitré, obligeant les producteurs à louer séparément les services des équipes de techniciens et ceux des studios. La réaction de la production s'était concrétisée par la préférence donnée au décor naturel. Mais les films en couleurs nécessitent, au début de leur mise au point, une maîtrise de la lumière (en association avec la création des décors et des costumes) qui a souvent commandé un retour au studio[1903]. Les studios ont d'abord dû s'adapter à l'arrivée des tournages de films commerciaux en couleurs, de 1950 (Gevacolor) à 1953 (Eastmancolor de Kodak), réclamant plus de puissance d'éclairage[1904]. A peine les techniques du tournage en couleur maîtrisées, apparaissent les différents procédés de format large. A ce sujet, Jean Collomb et Lucien Patry indiquent que « *les*

[1900] *Cf.* Jean Collomb & Lucien Patry, *Du cinématographe au cinéma. 1895-1995 100 ans de technologies françaises*, Paris Editions Dixit, 1995, p. 165. Nous avons calculé que 7 % seulement de notre échantillon de films larges ont été tournés dans d'autres studios français (Photosonor, Jenner, Panthéon-Lhomond, François 1er, Francoeur et les Studios de la Côte d'argent à Bordeaux), surtout de 1955 à 1957, avec un seul film historique, partiellement tourné aux studios Jenner : *Le Vampire de Düsseldorf* (1964) de Robert Hossein.

[1901] *Cf.* Lucie Derain, « Inquiétude de la profession devant la disparition de plusieurs studios. En 1961, 55 plateaux contre 67 en 1948 », *FF*, n° 873, 17 fév. 1961, pp. 6-7 ; Pierre Autré, « Studios et Télévision », *FF*, n° 911, 17 nov. 1961, p. 3. Même les grands studios sont affectés : en 1959, Eclair doit se séparer de ses 3 plateaux du groupe Lacépède à cause de l'élargissement de l'avenue les bordant ; 1961 : rumeurs d'expulsion de La Victorine ; 1962 : les studios de Joinville sont repris par la TV ; en 1971, fermeture de St Maurice et disparition du groupe Silly aux studios de Boulogne du fait de la pression des promoteurs immobiliers ; enfin en 1990, fermeture de Joinville et 1993 celle de Billancourt.

[1902] *Cf.* « Aidés, les studios français seront à l'avant-garde des techniques nouvelles. Interview de M. Georges Gérardot, directeur de Paris-Studios-Cinéma », Supplément Hors série, *TC*, n° 131, avr. 1953, p. III-101.

[1903] *Id.* Sur la liquidation du personnel des studios, *cf.* Max & Jacques Douy, *Décors de cinéma. Les Studios français de Méliès à nos jours*, Paris, Editions du collectionneur, 1993, pp. 134-137. Ces auteurs précisent qu'une des causes de la désaffection des studios, outre la « *virulente campagne de dénigrement* » contre les films de la qualité française par les critiques de la Nouvelle Vague admirateurs du néo-réalisme italien, est aussi la perspective, pour les producteurs, de réaliser des économies budgétaires en se passant de la location des plateaux et des services des équipes de construction (*ibid.*, p. 233).

[1904] « *Au début du film en couleurs, nécessité d'une énorme quantité de lumière posant de graves problèmes de puissance des centrales électriques et des disponibilités de matériel d'éclairage.* » Simon Feldman, directeur de studios *in* « Notre "vieux" cinéma vu par ceux qui le font… », enquête réalisée par Jean Vigne, *TC*, n° 211, juil. 1960, p. 185.

studios qui autrefois fournissaient les caméras (Debrie, Eclair) n'ont pas pu investir dans les nouveaux modèles utilisés pour la couleur et le cinémascope »[1905] ; d'où le recours à des loueurs et à des prestataires spécialisés qui a pour conséquence une fragmentation du budget du film contraignant les producteurs à louer à différents fournisseurs le matériel de construction des décors, le matériel électrique, la caméra et ses accessoires, les objectifs anamorphiques, etc. en plus de la rétribution des équipes spécifiques de techniciens.

On sait en outre que le tournage au format large réclame plus d'espace en longueur, donc plus de décor à construire (du moins plus en longueur qu'en hauteur) et, conséquemment plus d'espace à éclairer. Ainsi, Jean Douarinou, décorateur d'*Austerlitz* indique que « *le cinémascope* […] *a occasionné une diminution en hauteur des décors, mais un étalement plus important des plantations.* »[1906] ; ce que confirme l'ingénieur et directeur des studios de Billancourt, Simon Feldman, pour qui « *l'écran large limite l'utilisation de la hauteur du plateau, conséquence : changement des méthodes d'équipement électrique du décor* »[1907]. Outre cet aspect dû au quasi-doublement de la surface impressionnée de la pellicule, on peut ajouter la contrainte associée à la profondeur de champ réduite des premiers anamorphoseurs qui rendait nécessaire, soit le recul de la caméra par rapport aux sujets filmés et, par voie de conséquence, l'accroissement de la superficie des plateaux, soit la fermeture du diaphragme, nécessitant le renfort de l'éclairage incident[1908].

La proportion des tournages en studio et en extérieurs : disparition du studio avec la Nouvelle Vague (à partir de 1958) ?

On a souvent glosé sur la généralisation des tournages en extérieurs dû symboliquement à l'émergence des cinéastes de la Nouvelle Vague s'opposant vivement au cinéma tourné en studio des artisans de la « Qualité française » et privilégiant le tournage en décors naturels (extérieurs et intérieurs), à l'instar du néo-réalisme italien de l'après-guerre, mais aussi sans doute à l'instar des westerns américains qu'ils admiraient[1909]. La réalité semble plus complexe et témoigne globalement de raisons sans doute à la fois esthétiques et économiques, pragmatiques. Tourner en décors naturels permet de conférer plus de vie et d'authenticité au drame historique et évite la surcharge décorative, l'aspect « trop neuf » des décors et des costumes qui renforce souvent l'artifice de la vision historique, l'effet « carton-pâte ». Mais tourner en studio après les années 1950 devient très onéreux pour les

---

[1905] Jean Collomb & Lucien Patry, *op. cit.*, p. 164.
[1906] *In* « Notre "vieux" cinéma vu par ceux qui le font… », *art. cit.*, p. 133.
[1907] *Id.*
[1908] Léon Barsacq écrit : « *Pour le décorateur, " l'écran large" s'il permet de montrer le décor dans toute sa largeur a pourtant l'inconvénient d'utiliser les objectifs donnant moins de "profondeur de champ" et couvrant moins de hauteur que les "courts foyers" employés dans les prises de vues normales.* » *in Le Décor de film 1895-1969*, 1ère édition, Editions Seghers, 1970, réimpr., Paris, Editions Henri Veyrier, 1985, p. 150.
[1909] Quand Truffaut réalise un film historique en scope, *Jules et Jim* (1961 FS NB, D.P. Raoul Coutard, décors & costumes Fred Capel), son 3ème long métrage, il le tourne en effet en décors naturels à Paris, sur la Côte d'azur, dans le Var, les Vosges, en Alsace et dans les Alpes autrichiennes.

producteurs. En outre, avec l'émergence des documentaires en couleurs (et au format large)[1910], le regard des spectateurs est devenu plus exigeant en matière de vraisemblance. Ce n'est ainsi pas le drame, l'action montrée à l'écran qui doit nécessairement être réaliste (ou même seulement vraisemblable) : ce sont tous les éléments de l'image qui montrent cette action qui doivent le devenir. Dans la convention du film historique (en tout cas commercial), le spectateur semble volontiers accepter l'invraisemblance des faits et gestes héroïques, des situations et *a fortiori* de la psychologie de personnages soit imaginaires, soit modernisés, soit encore perçus comme très lointains ; mais il souhaite que son plaisir de spectateur soit accru par le réalisme ou l'authenticité des moyens de production (décors, costumes, lumière, figurants, actions, effets spéciaux), même si l'on sait pertinemment que l'art du cinéma n'est qu'une illusion savamment fabriquée. C'est justement cet art (ou technique) à faire resurgir le plus fidèlement possible des moments du passé à jamais disparus qui semble fasciner le spectateur.

Ainsi, plutôt qu'une vision radicale constatant le passage du studio aux extérieurs dans le tournage des films historiques, nous notons une **inversion progressive des proportions réservées au tournage en studio et en extérieurs**, du moins pour ce qui concerne les films historiques au format large. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer deux films historiques : *Frou-Frou* (1954) et *Angélique Marquise des anges* (1964) : en 10 ans déjà, l'évolution est certaine et elle n'est pas due au contenu du film historique qui, dans les deux cas, conte les déboires amoureux d'une figure féminine. Dans ***Frou-Frou***, globalement, les intérieurs sont tous reconstitués à Billancourt ou à La Victorine et les extérieurs sont généralement filmés en décors naturels : aéroport d'Orly, Château de Versailles, rue de la demeure de Frou-Frou, promenade en forêt, parc du château de Sabatier, cour de l'immeuble du peintre, la plage, la gare, le haras, la Côte d'azur et le pont du yacht de Sabatier. Mais cette dichotomie est plutôt en faveur du studio, puisqu'on s'aperçoit de l'utilisation (courante à l'époque) du studio pour certains extérieurs plus difficiles à filmer, qui demandent une bonne maîtrise de la lumière avec une caméra en couleur et au format large que l'on commence seulement à expérimenter : ce sont les extérieurs nuit (la scène de cabaret aux « Jardins Elysées », la sortie de la gare, une rue sous la pluie). Globalement, le film privilégie le studio (intérieurs et extérieurs nuit) mais ne néglige pas de profiter pour le format large des extérieurs jours en décors naturels[1911].

10 ans plus tard, ***Angélique, Marquise des anges*** inverse la tendance en profitant pleinement des décors naturels, mais sans négliger pour autant le tournage en studio pour certains intérieurs et pour les plans de réaction des personnages. C'est encore plus flagrant pour ***La Grande Vadrouille***, comédie historique filmée en couleurs et en décors naturels mais qui a recours au studio pour certains plans en intérieurs (mais pas tous) et pour les plans de réaction, c'est-à-dire certains plans truqués qui

[1910] Rappelons ici le succès des documentaires exotiques *This is Cinerama / Voici le Cinerama* (sorti en France en mai 1955 : 1.198.011 spectateurs) ou *Continente perduto / Continent perdu* (CS FC) sorti en France en déc. 1955 (2.367.397 spectateurs).

[1911] Dans notre analyse du film réalisée sur une copie vidéo au format respecté (DVD, Les Films de la Pléiade, 2005), nous n'avons noté aucun plan extérieur tourné devant une transparence.

montrent en plans rapprochés ou en gros plans les personnages situés en extérieurs mais filmés en studio devant une transparence. Ce travail sur l'image composite, d'autant plus important qu'elle est projetée sur un écran large, nécessite une grande précision relevant d'une préparation rigoureuse, d'un tournage long et minutieux (qui en vient à spécialiser des équipes différentes) et d'un travail plus important en post-production, par conséquent un budget accru.

On ne constate donc pas un passage du studio aux extérieurs, mais plutôt une inversion des proportions entre le studio et les extérieurs (d'abord discrets puis de plus en plus présents mais non exclusifs).

Le format large et le film à effets spectaculaires : l'action, les effets spéciaux, autres valeurs de production

Cas du film historique et aventureux

Le film historique ou d'aventures (surtout) commercial va privilégier l'alternance de deux types de séquences :

- les **séquences visuelles** mettant au premier plan des faits héroïques (valorisant les personnages qui acquièrent un statut hors du commun et donc font rêver le spectateur qui peut vivre par procuration une autre vie) ou des faits historiques fonctionnant sur la reconnaissance de la part du spectateur : jeu intellectuel (ou scolaire, culturel ?) de l'identification des événements collectifs ou des traits de caractère (connus ou supposés) des personnages historiques ou encore tous les éléments relevant du travail d'adaptation d'une fiction littéraire
- les **scènes de dialogue** entre les personnages qui sont généralement chargées de conférer les enjeux du drame (exposition, motivations et relations entre les personnages), de développer les aspects psychologiques, mais aussi de mettre en valeur les talents physiques ou artistiques des comédiens (*a fortiori* des stars) et, du point de vue pragmatique de la production, de réduire les coûts en limitant le nombre de scènes d'actions ou de plans truqués.

L'intervention du format large dans ce dispositif va renforcer l'aspect spectaculaire de ce qui est montré à l'écran. Pour les premières séquences, le format large, en même temps qu'il donne plus d'ampleur à l'action, permet une plus grande lisibilité et une inscription du(des) personnage(s) dans le cadre ambiant, de même qu'il agit comme un équivalent symbolique des événements dépeints : l'emphase, (l'hyperbole, l'excès, la valorisation, l'amplification). Quoi de plus naturel qu'un écran large pour projeter de hauts faits ou qu'on veut faire paraître tels, ce qui est d'autant plus facile que l'on ne se situe plus dans l'univers familier ou quotidien. Il s'agit de faire acquérir de la noblesse au récit, de transformer l'Histoire en Epopée.

Pour ce qui concerne les scènes dialoguées, outre ce même élément d'amplification que l'on cherchera à appliquer aux caractères des personnages historiques, on peut dire que la largeur du format permet une théâtralisation des poses et des relations entre les personnages, mais également une plus grande osmose entre le personnage et son environnement et autorise aussi un rapprochement entre personnages et spectateurs, voire un regard parfois voyeur sur les acteurs.

Ainsi peut-on dire que le format large, comme outil d'amplification narrative et stylistique, confère au film historique une qualité héroïque ou épique qui, si l'on se risque à se référer à l'opposition traditionnelle en littérature, l'apparente davantage à l'épopée qu'à l'Histoire. La vision fantaisiste ou formidable des actions historiques ne sert ni de témoin, ni de critique des événements passés ; ces films les utilisent plutôt comme des prétextes exotiques à divertir ou à renforcer le sentiment d'identité collective. Le film historique, en particulier dans sa forme commerciale, apparaît comme un avatar moderne de l'épopée, qui elle-même a bien évolué dans l'histoire de la littérature[1912], et dont la principale caractéristique est sans doute la perte du merveilleux[1913] (sécularisation), en tout cas pour le cinéma français[1914].

Importance des spécialistes et de la division du travail dans les films larges

Comme l'indique Patrick Brion pour le cinéma américain, le film d'aventures (commercial) est avant tout un cinéma de spécialistes[1915]. Reposant sur un spectacle visuel (plutôt que cérébral), il commande une extrême précision dans la préparation, un souci du détail, une spécialisation des tâches qui requiert la division du travail, selon des méthodes que les studios hollywoodiens maîtrisent depuis longtemps. L'avènement de la couleur, mais davantage encore l'arrivée de l'écran large, semble convenir parfaitement aux genres du film historique et aventureux, qui ont déjà une longue tradition en France (même s'ils ne sont jamais des genres statistiquement dominants), en ce sens qu'ils permettent un renouvellement de leur traitement visuel et correspondent aussi à une nouvelle génération (de créateurs et) de public, après le muet et le cinéma parlant. Sans remettre fondamentalement en cause les structures ni les fonctions de ces genres qui demeurent essentiellement celles du cinéma populaire de divertissement, les producteurs, sur le modèle américain à succès, adaptent leurs moyens (aides à la coproduction), modifient leurs méthodes de travail (avec la disparition du personnel technique des studios) pour répondre aux attentes supposées du public, qui apparaissent contradictoires : **fantaisie et réalisme**[1916]. Ces genres commerciaux montrent ou suscitent la fantaisie, le rêve exotique chez le spectateur qui réclame pourtant de mieux y croire par un traitement visuel particulièrement soigné.

[1912] *Cf.* Christopher Lucken, article « Epopée » *in* Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, coll. « Quadrige », 2004, pp. 197-199.
[1913] C'est-à-dire l'intervention du surnaturel dans le drame humain.
[1914] Pas de représentation cinématographique du surnaturel, comme dans les films de Cecil B. DeMille, par exemple *The 10 Commandments / Les 10 Commandements* (1956 VV TC).
[1915] *Le Cinéma d'aventure. Les grands classiques américains : de "Robin des bois" à "L'Homme qui voulut être roi"*, Paris, Editions de la Martinière, 1995, pp. 16-17.
[1916] Il est difficile de déterminer si ce sont les goûts du public qui orientent les producteurs ou si ce sont ces derniers qui créent (ou modifient) les goûts du public grâce au pari que représente tel ou tel projet de film.

Cela provient sûrement d'une conception dominante aux Etats-Unis du cinéma comme *mimesis*, ou reproduction illusionniste du réel, qui évolue parallèlement aux techniques ou, plus exactement, pousse à la recherche de solutions « artisanales » ou bricolées qui deviennent des techniques industrialisées reconnues. C'est très souvent le cas pour les effets spéciaux. Si donc certains films des années 1950 ou 1960 nous apparaissent surannés ou illustrent un traitement visuel qu'on qualifie souvent de « **kitsch** » ou de « carton-pâte », ce n'est pas nécessairement volontaire de la part des créateurs[1917] (sauf dans le cas des parodies), cela peut être dû au manque de moyens de production, mais c'est aussi dû à l'accoutumance du spectateur. L'œil du spectateur s'habitue à l'image (l'exemple de l'écran large est en ce sens éclairant) et devient plus exigeant. Le réalisateur de *La Grande Vadrouille*, Gérard Oury, déclare : « *On a trop habitué* [le public] *à lui montrer des choses qui sont réelles ; il y a eu trop de richesse de réalisation dans certains films américains, trop de réalité pour pouvoir, à ce moment-là, lui faire la lanterne magique.* »[1918]. En outre, la perception du cinéma, chez le spectateur, n'est pas objectivement historique : elle est déformée par l'histoire individuelle qui ne fait pas percevoir les films dans l'ordre chronologique de leur création.

L'émergence de l'importance de la seconde équipe

Calquée sur le modèle du cinéma américain pour le film à gros budget qui demande, surtout après la seconde guerre mondiale et le développement de la couleur, un réalisme accru avec le tournage en extérieurs réels (sur des lieux exotiques), la pratique de la seconde équipe tend à se développer dans le cinéma français. C'est surtout à partir de 1959 qu'on voit, dans les génériques des films « en scope », créditer cette division spécialisée du travail. Mais, auparavant, le tournage en extérieurs, surtout à l'étranger, peut parfois générer une répartition du travail entre deux réalisateurs ou deux chefs-opérateurs dans certaines coproductions[1919]. Le recours à deux équipes permet aussi en quelque sorte de réduire les coûts de production en menant deux tournages en parallèle, l'un avec les acteurs principaux, l'autre pour tous les plans où ces derniers n'interviennent pas[1920] ou encore l'un en studio et l'autre en extérieurs : les extérieurs filmés par la seconde équipe pourront servir pour les transparences impliquant les protagonistes et filmées en studio (par exemple la séquence de « la poursuite aux citrouilles » dans *La Grande Vadrouille*). Ce gain de temps se traduit donc en termes de coûts. **Les réalisateurs de seconde équipe** sont souvent des réalisateurs débutants qui font leurs

---

[1917] Au contraire, dans un entretien de l'époque, Bernard Borderie confie qu'il a l'intention de se servir de la couleur, dans *Fortune Carrée*, « *Pour l'utiliser le moins possible, en évitant plus que tout les teintes criardes des cartes postales, de la fausse couleur locale. Je compte jouer sur deux tons, le bistre et le bleu, un bleu très clair, délavé.* » *in* entretien avec Jean Narval, « Fortune carrée », *Pathé Magazine*, n° 8, automne 1954, p. 24.

[1918] Entretien télévisé du 20 avr. 1967 *in* « Analyse d'un succès », suppl. au DVD *La Grande Vadrouille*, StudioCanal Vidéo, 2002.

[1919] C'est le cas du policier contemporain *Liberté surveillée* (1957 FS Agfacolor), coproduction franco-tchécoslovaque, réalisée en France et en Tchécoslovaquie par Henri Aisner et Vladimir Voltchek, photographiée conjointement par Gustave Raulet et Vladimir Novotny. De même, pour *Madame sans gêne* (1961 STR70 EC) filmé en Espagne et en Italie (chef-opérateur de la 2è équipe : Mariano G. Ruiz-Capilla).

[1920] Mouvements de foule, action vue en plans larges dans lesquels les protagonistes ne sont pas reconnaissables, plans de coupe, inserts, effets spéciaux sans les stars, etc.

premières armes (**Jacques Bourdon** sur *Shéhérazade*[1921] ou **Jacques Besnard**) ou des assistants ou techniciens qui se spécialisent dans ce travail minutieux sur lequel reposent bien souvent les plans les plus spectaculaires du film : **Michel Wyn** (*Le Triomphe de Michel Strogoff, La Tulipe noire, Le Facteur s'en va-t-en guerre*)[1922], **André Smagghe** (*Austerlitz, Paris brûle-t-il ?*)[1923], **Pierre Cosson**, **Claude Clément** (*La Grande Vadrouille*)[1924], **Bernard Farrel** (*Mayerling*)[1925]. On peut ajouter le nom de **Bernard Paul**[1926] qui co-réalise le premier film de Noël Howard *D'où viens-tu Johnny ?*, du reste grand spécialiste de la réalisation de seconde équipe pour les films larges américains[1927].

Associés à ces réalisateurs, on rencontre des **directeurs de la photographie** comme **Robert Juillard** (pour les extérieurs d'*Austerlitz*), **Guy Tabary** (pour les prises de vues aériennes dans *Le Voyage en ballon, Le Ciel sur la tête*), **Jean Malige** (*D'où viens-tu Johnny ?*), **Henri Raichi**, **Gilles Bonneau** (*Merveilleuse Angélique*), **Alain Boisnard**, **Jean Tournier** et surtout **Wladimir Ivanov**. Cadreur sur *Notre-Dame de Paris* (1956 CS EC) et *Amère Victoire* (1957 CS NB), ce dernier devient opérateur de la seconde équipe de *La Tulipe noire,* filmé en 70 mm (Superpanorama) en Espagne et dans les environs de Nice, puis sur d'autres genres de films larges, en particulier les comédies à budget élevé, comme *Le Corniaud, La Grande Vadrouille* de Gérard Oury (qui le rappellera en 1984 pour les séquences tournées au Mexique de *La Vengeance du serpent à plumes*), *Fantômas contre Scotland Yard* (1966 FS EC) d'André Hunebelle ou *Barbarella* (1967 PV EC) de Roger Vadim[1928] ou encore pour le policier d'action *Le Casse* d'Henri Verneuil (1971 PV EC) ; il devient directeur de la photographie à part entière sur *Le Cerveau* du même Gérard Oury[1929].

[1921] N. B. : nous ne prenons en compte ici que les références à des films larges. Assistant sur *C'est la faute d'Adam* (1957 DS EC) de Jacqueline Audry, sur *Le Capitaine Fracasse* (1960), sur *La Vie conjugale* (1963 FS NB) d'André Cayatte et sur *L'Etoile du Sud* (1968), il réalise en 1961 *Le Soleil dans l'œil* (TLV NB), son second long métrage.

[1922] Assistant sur *Le Voyage en Ballon* (1959 DS EC) d'Albert Lamorisse et *Paris brûle-t-il ?*, il sera également réalisateur de la seconde équipe sur d'autres genres de films (*Atout cœur à Tokyo* 1966 FS EC) de Michel Boisrond et *Fantômas contre Scotland Yard* (1966 FS EC) d'André Hunebelle), avant de devenir réalisateur, surtout à la télévision.

[1923] Assistant sur *Les Vikings* (1958 TR TC) de Richard Fleischer, il est également réalisateur de 2è équipe sur *One, Two, Three / Un, Deux, Trois* (1961 PV NB) de Billy Wilder et *Lawrence d'Arabie* (1962 SPV70) de David Lean. Sur *Austerlitz*, il est crédité en tant que collaborateur technique mais les rushes montrent qu'il a réalisé des séquences de bataille en Yougoslavie (*in* « La Bataille d'Austerlitz », réal. Philippe Quinconneau, suppl. au DVD *Austerlitz*, StudioCanal Vidéo 2002, 17'05'' & 17'41'').

[1924] Puis sur les comédies *Le Petit Baigneur* (1967 FS EC) de Robert Dhéry et *Le Cerveau* (1968 FS EC) de Gérard Oury. Il avait été premier assistant sur la comédie de Roger Vadim *La Bride sur le cou* (1960 CS NB).

[1925] Egalement sur *Le Gendarme se marie* (1968 FS EC) de Jean Girault ; assistant sur le film américain tourné en France *The Longest Day / Le Jour le plus long* (1962 CS NB).

[1926] Assistant sur *Crésus* (1960 FS NB) de Jean Giono, puis *Les Félins* (1963 FS NB) de René Clément et *Un Homme de trop* (1966 TS EC) de Costa-Gavras.

[1927] *Land of the Pharaohs / La Terre des Pharaons* (1955 CS H. Hawks), *Solomon and Sheba / Salomon et la Reine de Saba* (1959 STR70 K. Vidor), *King of Kings / Le Roi des rois* (1961 STR70 N. Ray), *Lawrence of Arabia / Lawrence d'Arabie* (1962 SPV70 D. Lean), *55 Days at Peking / Les 55 Jours de Pékin* (1963 STR70 N. Ray), *La Fabuleuse Aventure de Marco Polo* (I/F 1965 FS EC), *Custer of the West / Custer, l'Homme de l'Ouest* (1968 STR70 R. Siodmak).

[1928] Il y est crédité comme cadreur de la seconde équipe.

[1929] Il est également opérateur de la 2è équipe sur *La Fabuleuse Aventure de Marco Polo* (1963 FS EC) de D. de la Patellière, coproduction minoritaire italo-française que ce dernier reprend après le désastre de la production inachevée de Raoul Lévy réalisée par Christian-Jaque.

Le travail de seconde équipe s'amplifie donc avec le renouvellement des superproductions historiques au format large : les producteurs misent sur la **qualité visuelle** du film qui doit allier vraisemblance, spectacle et exotisme. Le producteur de *La Grande Vadrouille*, Robert Dorfmann, dans un entretien télévisé de 1967, reconnaît que « *le public est devenu de plus en plus sélectif ; il est appelé par une quantité de distractions diverses ; il y a une désaffection certaine du cinéma et si on n'a pas de qualité, on n'a pas de spectateurs.* […] *il faut faire de la qualité et la qualité coûte cher, bien entendu.* »[1930] Mais le risque que court le film dans cette division accrue du travail est, bien entendu, l'hétérogénéité des images qui peuvent parfois rendre encore plus caricaturale la différence de rendu entre tournage en extérieurs et en studio. C'est le cas de la coproduction *Austerlitz* (1959 DS EC) tournée en studio à Joinville, à Rome puis à Zagreb, pour les plans de la bataille, à la fois en extérieurs et dans le hall d'exposition « Machinograd », transformé pour l'occasion en studio de prises de vues. La bataille perd justement de sa force de conviction à cause de ces différences de photographie très notables (pour nous aujourd'hui) entre les plans larges de la cavalerie filmés en extérieur avec des figurants anonymes (dont les mouvements ne semblent pas toujours coordonnés ni motivés) et les plans rapprochés mettant en scène les protagonistes filmés en studio qui manquent d'ampleur et de réalisme. Cet élément devient comme la métaphore d'un film dont le tournage échappe à son réalisateur (ou à son producteur) qui renvoie souvent à l'image du gaspillage ou d'une surenchère déraisonnée des budgets de production[1931].

Le recours à des actions montrant des cascades ou à des plans truqués va également faire appel à la seconde équipe. C'est autant le tour de force technique des « artisans du cinéma » que les exploits du héros qui sont finalement appréciés par le spectateur.

Une conjonction de spécialistes

Combats

C'est parallèlement à l'émergence de la seconde équipe qu'apparaissent les spécialistes du combat qui, à la suite du maître d'armes **André Gardère**[1932] mettant en scène les combats du *Bossu* d'Hunebelle, vont répondre aux exigences de réalisme en même temps que de fantaisie spectaculaire requis par le traitement des films de cape et d'épée « en scope » des années 1960[1933]. L'augmentation

---

[1930] Entretien télévisé du 20 avr. 1967 *in* « Analyse d'un succès », suppl. au DVD *La Grande Vadrouille*, *op. cit*.

[1931] Il s'agit aussi de la mégalomanie d'un réalisateur qui ne se laisse pas gouverner par la production, contrainte d'amputer le film au montage, puis poussée à la faillite : le budget initial de 480 MF courants dépasse en définitive le Milliard (*cf.* « La Bataille d'Austerlitz », suppl. au DVD *Austerlitz*). Autre exemple : à propos de *La Tour, prends garde !* (1957 DS EC), le critique Pierre Philippe écrit : « *Sans parler de la noyade de Lampin, submergé par la figuration, l'écran large et le reste,* […] » *in Cinéma 58*, n° 26, avr. 1958.

[1932] Qui a déjà réglé les combats à l'arme blanche du *Capitaine Fracasse* (1942 1,37:1 NB) de Gance ainsi que ceux de *Fanfan la Tulipe* de Christian-Jaque (1951 1,37:1 NB) et du *Vicomte de Bragelonne* (1954 1,37:1 EC) de Fernando Cerchio.

[1933] Pour Odilon Chabat et Jacques Lévy, ce serait au cours du tournage en Norvège et en Bretagne du film *Les Vikings* (1958) de Richard Fleischer (en Technirama) que « *les cascadeurs français comprennent la nécessité de transformer les méthodes empiriques jusqu'alors employées dans la cascade.* […] *Nos cascadeurs découvrent qu'on peut exécuter des chutes spectaculaires sans pour autant "se casser".* » *in Les Cascadeurs. 50 ans de cinéma héroïque*, Paris, Jérôme Martineau éditeur, 1967, pp. 73-74.

du budget des films à spectacle permet un développement réellement professionnel des métiers de **conseiller technique** aux combats ou de **cascadeur** dans le cinéma français[1934]. Le plus prolifique d'entre eux est certainement le maître d'armes **Claude Carliez** qui couvre l'ensemble des combats des films historiques ou de cape et d'épée de la période depuis *Le Bossu*[1935], ainsi que ceux de nombreux films policiers (les deux séries des *OSS 117* et de *Fantômas* réalisées par André Hunebelle, *Le Soleil des voyous* de Jean Delannoy) ou des comédies à grand spectacle (*Le Corniaud, La Grande Vadrouille, Les Grandes Vacances*).

Son collègue **Henri Cogan**, ancien catcheur, est d'abord acteur dans des seconds rôles de bagarreur (*L'Homme et l'Enfant* 1956 CS EC de Raoul André, *Le Feu aux poudres* 1956 DS NB d'Henri Decoin, *La Bigorne Caporal de France* 1957 DS EC de Robert Darène) ou de balafré (*Goubbiah mon amour* 1955 CS EC de Darène), avant de se spécialiser dans deux domaines des « production values » qui vont avoir un grand essor avec les films au format large : les combats à l'arme blanche des films de cape et d'épée ou les bagarres à mains nues des polars avec Eddie Constantine, d'une part[1936], et les « effets spéciaux plastiques » (de maquillage), d'autre part, comme celui d'Anthony Quinn pour Quasimodo dans *Notre-Dame de Paris* ou la balafre d'Alain Delon dans *La Tulipe noire*[1937].

Cascades

On le voit, ces responsables sont également acteurs des combats qu'ils chorégraphient. Ils font aussi appel à des cascadeurs professionnels comme **Gil Delamare**[1938], **Raoul Billerey** ou **Yvan Chiffre**, outre les acteurs professionnels voulant réaliser leurs propres cascades pour une meilleure crédibilité, comme **Jean Marais**[1939] ou **Jean-Paul Belmondo** (*Cartouche, Le Cerveau, Le Casse*) et les sportifs que le succès propulse au rang d'acteur, tels **Gérard Barray**[1940] ou **Lino Ventura**[1941].

[1934] « *Le cinéma américain avait depuis longtemps compris leur nécessité, le jeune cinéma de mouvement français devait à son tour s'en rendre compte. Il lui fallut du temps pour que les producteurs ne rechignent plus sur les moyens financiers.* » ; de même la fonction de conseiller technique apparaît en France vers 1957, alors qu'elle existe depuis les années 1920 aux Etats-Unis ; la reconnaissance de leur statut professionnel fait qu'ils sont seuls reconnus compétents par les compagnies d'assurance *in* Odilon Chabat et Jacques Lévy, *op. cit.*, pp. 74-75, 82-83.

[1935] *Austerlitz, Le Masque de Fer, Le Capitaine Fracasse, Le Capitan, Cartouche, Les Trois Mousquetaires, Le Miracle des loups, Mandrin, Les Mystères de Paris, Shéhérazade, La Tulipe noire.* Il avait commencé sa carrière cinématographique dans *Lucrèce Borgia* (1952 1,37:1 TC) de Christian-Jaque.

[1936] Pour les premiers : *Le Bossu, Les Trois Mousquetaires, Angélique et le Sultan* ; pour les seconds : *Lemmy pour les dames, A toi de faire … mignonne* ainsi que *Le Gorille vous salue bien* avec Lino Ventura. A l'exception du *Bossu* tous ces films sont réalisés par Bernard Borderie.

[1937] Ou aussi dans *Frou-Frou* (1954 CS EC). Il sera ensuite chargé des effets spéciaux de la série des *Fantômas* d'André Hunebelle. *Cf.* article « Les Effets plastiques spéciaux », *TF*, n° 27, avr. 1957, p. 10-11.

[1938] Qui a aussi entraîné une équipe de cascadeurs à devenir parachutistes pour *The Longest Day / Le Jour le plus long* (1962 CS NB).

[1939] 18 films (en tant que tête d'affiche) de 1955 à 1966, surtout des films historiques de cape et d'épée et les comédies policières de la série des *Fantômas* ou le film d'aventures *Le Gentleman de Cocody*.

[1940] *Le Capitaine Fracasse, Les Trois Mousquetaires, Shéhérazade* et les deux *Pardaillan*, puis des films policiers.

[1941] 12 films (en tant que tête d'affiche) de 1957 à 1970, dont 7 policiers et 3 films d'aventures. Ancien catcheur, champion d'Europe et ami d'Henri Cogan, il est victime, en 1950, d'une blessure qui l'oblige à abandonner ce

L'écran large confère aux combats : une meilleure lisibilité (réaliste) en même temps qu'une qualité plus spectaculaire (ils sont souvent conçus et chorégraphiés comme des cascades visuelles[1942]), une multiplication des combattants ainsi qu'une plus grande exploitation du décor et des accessoires environnants. Pour Vincent Perrot, le succès des films de cape et d'épée des années 1960 « *s'est développé grâce au renouveau visuel que souhaitaient les réalisateurs André Hunebelle, Christian-Jaque ou Bernard Borderie.* »[1943]

Un autre spécialiste concerne plutôt le film historique : le **conseiller et dresseur équestre**. C'est **François Nadal** dont le nom revient le plus souvent aux génériques[1944]. Pour des raisons budgétaires, les tournages en extérieurs avec chevaux ont vite tendance à s'expatrier en Europe de l'est plutôt que de recourir aux deux ou trois manèges français spécialisés pour le cinéma[1945]. Les chevaux sont utilisés dans les scènes de bataille et de poursuite[1946] ; leur dressage doit donc privilégier certains comportements (chuter face à la caméra, faire le mort, etc.) et nécessite de les monter plutôt à la manière américaine (des cowboys)[1947]. Certaines cascades reposent sur un effet spectaculaire, telle cette chevauchée qui se termine par un saut du haut d'une falaise dans *Shéhérazade*, sur l'habileté du cavalier (Jean Marais désarçonnant ses poursuivants dans *Le Bossu*[1948]) ou sur l'amplification de l'action, soit par le recours à des accessoires (la poursuite en carrosse qui perd ses roues, inspirée des scènes de westerns, dans *La Tulipe noire*[1949]), soit par l'accroissement du nombre de chevaux visibles dans les plans larges : ils seront 600 ou plus pour *Michel Strogoff* (1956) ou *Austerlitz* (1959)[1950].

Le pendant moderne des cascades à cheval sont les **cascades automobiles** qui associent à la maîtrise de la cascade celle du pilotage. Très souvent présente dans le film d'aventures contemporaines ou dans le polar, la voiture est signe de richesse (la voiture du chef d'entreprise souvent joué par Louis de Funès : la DS Citroën depuis 1955, la décapotable ou « la belle américaine » conduite par Bourvil dans *Le Corniaud*) ou d'enrichissement (celle des truands, comme dans *L'Homme à la Buick* de Gilles Grangier 1966 FS EC) ; c'est aussi un bien de consommation qui fait

---

sport pour se lancer, 3 ans plus tard, dans le cinéma. *Cf.* Vincent Perrot, *Action ! Cascades et Cascadeurs à l'écran*, Paris, Dreamland, 1999, p. 155.

[1942] « *Claude Carliez s'est vite rendu compte qu'un beau combat à l'épée au cinéma ne ressemblait pas à ce qu'on lui apprenait dans les écoles. Dans les salles d'armes, on enseigne avant tout à éviter d'être touché par l'adversaire. C'est le contraire au cinéma, car la difficulté majeure pour l'acteur est de donner l'illusion qu'il est le plus brillant alors qu'il n'est qu'un néophyte inexpérimenté.* » Vincent Perrot, *Action ! Cascades et Cascadeurs à l'écran, op. cit.*, p. 191.

[1943] *Action ! Cascades et Cascadeurs à l'écran, op. cit.*, p. 191.

[1944] 11 films larges de 1959 (*Austerlitz* DS EC) à 1967 (*Angélique et le Sultan* DS EC).

[1945] *Cf. Michel Strogoff, Austerlitz, Les Fêtes galantes in* Odilon Chabat et Jacques Lévy, *op. cit.*, pp. 123-124.

[1946] Pour Vincent Perrot, c'est le tournage de *Fanfan la Tulipe* (1951) de Christian-Jaque qui relance la vogue du cinéma d'aventures historiques des années 1950 et qui correspond à « *l'une des premières fois où, dans un film français, une voiture travelling suivait une chevauchée.* », *op. cit.*, p. 234.

[1947] « *François Nadal fut le premier à utiliser en France les techniques américaines de dressage des chevaux de cinéma. Il les découvrit seulement vers 1957 en participant à la réalisation de la célèbre course de chars du* Ben-Hur *de William Wyler* » [filmée en MGM Camera 65], *id.*

[1948] *Cf.* DVD, 29'>.

[1949] *Cf.* DVD 4'19''>.

[1950] Selon les dires de François Nadal, le chiffre culminera à 1032 pour le tournage « pharaonique » de *Cleopatra / Cléôpatre* (1963) de Joseph L. Mankiewicz tourné en 70 mm (Todd-AO). *Cf.* Vincent Perrot, *op. cit.*, p. 238.

rêver les contemporains et qui est, ici encore, lié au mode de vie américain urbanisé que l'on tente d'imiter. Les poursuites automobiles permettent également de faire montre de l'habileté des cascadeurs, tout en étant indissociablement liées à la route[1951], c'est-à-dire au tournage en extérieurs, même si souvent les raccords sur les acteurs au volant sont tournés en studio devant une transparence[1952]. La voiture permet donc à la fois le déplacement, l'exotisme et le déroulement du récit de voyage (ou **road-movie** *cf. Le Corniaud, Echappement libre* de Jean Becker 1964 FS NB ou *La Route de Salina* 1969 PV EC de Georges Lautner tourné aux Canaries). Le succès public des cascades en voiture renvoie sans doute au plaisir enfantin de la destruction (d'un jouet) ainsi qu'à l'efficacité de cette situation de suspense. Ces séquences demandent une préparation rigoureuse, une habileté certaine et un sens de la précision et du « timing » de la part des cascadeurs, dont les plus célèbres en France sont **Gil Delamare**[1953] et **Rémy Julienne**[1954]. A l'image du tempérament des cascadeurs, la recherche du défi (calculé mais) permanent amène à concevoir toujours plus de cascades dans ces films ou des cascades de plus en plus difficiles à réaliser ou insolites[1955]. On peut se rendre compte de cette **surenchère** dans la variation d'une même scène, reprise d'un film à l'autre (cascade voiture avec Louis de Funès et la religieuse en 2 CV ou en side-car), dans la série des quatre *Gendarme* en scope (1964-1970) ou encore dans l'artifice de la séquence finale du *Grand Restaurant* (1966 TS EC) de Jacques Besnard : une cascade voiture dans la neige de 15 minutes, réglée par Gil Delamare qui conclut une narration peinant à trouver son unité entre une comédie théâtrale en studio (scènes dans le restaurant de Septime) et une intrigue policière qui vise le déploiement de séquences d'action[1956]. Devant le potentiel visuel et l'efficacité spectaculaire de ces séquences, plutôt coutumières du film policier, **la comédie à budget élevé** (à partir des succès de *Fantômas* et du *Corniaud* tournés en 1964

[1951] Par exemple la récente autoroute de l'Ouest dans la comédie de Jean Girault *Les Moutons de Panurge* (1960 CS NB) ou la route sinueuse sur la côte d'azur dans *Les Félins* (1963 FS NB) de René Clément.

[1952] *Cf.* le générique de *La Bride sur le cou* (1960 CS NB) de Roger Vadim, dans lequel Brigitte Bardot, au volant de sa 2 CV dans Paris, conduit de façon plutôt « étourdie » (ses gros plans de visage sont tournés à Billancourt).

[1953] 9 films larges en 2 ans (1964-1966). Ancien trapéziste, il avait créé en 1948, avec Guy Henri, Roland Toutain et Albert Préjean, le « Club des casse-cou », sorte d'association corporatiste visant à défendre les intérêts des cascadeurs, à la suite du scandale révélé par le film *Du Guesclin* de Bernard de Latour (1948 1,37:1 NB), dans lequel les chevaux étaient plus assurés qu'eux *in* Odilon Chabat et Jacques Lévy, *op. cit.*, p. 79.

[1954] Champion de moto-cross, il commence avec Gil Delamare sur *Fantômas* (1964 FS EC) d'Hunebelle (en doublant Jean Marais pour une cascade moto), participe à 9 films larges jusqu'en 1971 (*Le Casse* d'Henri Verneuil PV EC) et continue sa carrière jusqu'en 1999 (*Taxi 2* de Gérard Krawczyk).

[1955] Par exemple la DS de De Funès qui est précipitée dans la Seine puis qui navigue comme un véhicule amphibie dans *Le Grand Restaurant* (1966 TS EC) de Jacques Besnard. Pour *Le Casse* (1971) d'Henri Verneuil, tourné après la célèbre poursuite de *Bullitt* (1968 Peter Yates, pano CLR), Rémy Julienne cherche à la dépasser en réalisant une séquence de près de 10 minutes avec des cascadeurs qui « *déambulent dans une vraie circulation, c'est une première mondiale, Julienne réalise ce qui manquait dans* Bullitt *: l'impression d'une circulation normale.* » Vincent Perrot, *op. cit.*, p. 91.

[1956] Cette séquence finale, qui profite du paysage alpin filmé en large (avec des vues de la montagne et d'un barrage depuis un hélicoptère) est composée d'une poursuite voiture en deux temps reposant sur le crescendo des obstacles et se terminant par un tour de force : un tonneau bascule la voiture sur le toit (muni de skis) qui descend ainsi les pentes neigeuses effectuant même un saut de tremplin ; cette séquence a nécessité l'emploi de 7 véhicules différemment « bricolés » (DVD 59'07''>1h13'50'') *cf.* Odilon Chabat et Jacques Lévy, *op. cit.*, pp. 111-112.

en FS EC) va user de telles séquences qui renouvellent le comique, autant par la création de gags visuels que par la parodie des gadgets mis alors à la mode par les films de James Bond[1957] : il en va ainsi de la DS de Fantômas qui se transforme, du célèbre accident au début du *Corniaud* qui a pour conséquence comique de désagréger la 2 CV de Bourvil ou bien des deux éléments d'un side-car qui se désolidarisent, dans la poursuite de *La Grande Vadrouille*. Dans ces deux derniers cas, l'apport de l'écran large est intéressant afin d'accroître l'effet escompté[1958]. Ces gags visuels concernent donc autant le domaine des spécialistes d'effets spéciaux que les cascadeurs. Qu'il s'agisse de **Joseph Cottin**, le mécanicien de Gil Delamare, ou de **Pierre Durin**[1959], ces « bricoleurs » cherchent à renforcer le réalisme de gags reposant sur l'irréalisme des situations, en évitant en particulier de recourir à l'utilisation de maquettes, visuellement moins convaincantes.

Contamination de ces valeurs de production aux autres genres

Ces quelques exemples de films recourant à des cascades voitures ainsi qu'à des effets spéciaux mécaniques (réalisés en général sur le plateau) montrent en quoi les trucages qui étaient surtout l'apanage des films historiques ou fantaisistes s'étendent à l'ensemble des genres de la production commerciale, en particulier au film comique dont les effets ont tendance à se « spectaculariser », comme dans les films à succès avec Louis de Funès. Ceci en vient aussi à concerner le traitement même de l'image qui devient plus exigeant dans les comédies commerciales[1960]. Témoin de cette contamination, le recours aux services des réalisateurs de seconde équipe et à leurs équipes photo[1961], mais aussi l'appel à des chefs-opérateurs renommés pour la photographie principale : Henri Decaë (*Le Corniaud*), Roger Hubert (*La Cuisine au beurre*), Robert Lefebvre (*La Bride sur le cou, Patate, L'Âge ingrat*) Christian Matras (*Cartouche, Le Crime ne paie pas*), Louis Page (*Le Gorille vous salue bien, Un singe en hiver, Mélodie en sous-sol, Le Gentleman*

[1957] Les 3 premiers films, *Dr. No* (1962) *From Russia with Love / Bons Baisers de Russie* (1963) de Terence Young et *Goldfinger* (1964) de Guy Hamilton, sont tournés au format standard, puis à partir de *Thunderball / Opération Tonnerre* (1965 PV), ils adopteront le format large (sauf pour les opus de 1973 et 1974). On peut noter que la série parodique française des *OSS 117* adopte le format large 1 an auparavant dans *Banco à Bangkok pour OSS 117* (1964 FS EC) d'André Hunebelle.

[1958] Dans *Le Corniaud*, le montage progressivement plus rapide de 6 plans de plus en plus rapprochés profite du format large pour brosser rapidement (presque en plan-séquence) le dialogue entre Bourvil et sa concierge qui le regarde partir (1er plan), puis pour accroître la lisibilité de l'accident entre 2 voitures provenant de 2 rues différentes, derrière le Panthéon (DVD 1'49''>2'40''). *Cf.* Vincent Perrot, *op. cit.*, p. 103 ; dans *La Grande Vadrouille*, les deux plans d'ensemble (avec un léger panoramique horizontal de suivi), permettent de conserver toujours présents à l'écran les deux éléments du side-car qui se séparent et semblent même chercher à se recomposer (DVD 1h02'27''>1h02'38'' *cf.* Fig. 2.13., page suivante).

[1959] Il a participé aux effets spéciaux mécaniques de 7 films larges de 1962 à 1970.

[1960] On retrouvera cette même caractéristique dans les comédies commerciales de la 2ème moitié des années 1980 (par exemple *Marche à l'ombre* de Michel Blanc 1984 PV AN. FJ, D.P. Eduardo Serra), après la vague des « nanars ».

[1961] Réalisateurs de 2nde équipe : Jacques Besnard pour les films d'André Hunebelle (*Fantômas* et *OSS 117*) et Pierre Cosson pour les films réalisés par Jacques Besnard (*Le Grand Restaurant*, *Estouffade à la Caraïbe*, 1966 et *Hibernatus*, 1969 FS EC d'Edouard Molinaro) ; D.P. de 2nde équipe : Henri Raichi, Gilles Bonneau, Alain Boisnard, Jean Tournier.

d'Epsom, Monsieur), Claude Renoir (*La Grande Vadrouille, Barbarella*), Armand Thirard (*Mademoiselle de Paris, Babette s'en va-t-en guerre, Lemmy pour les dames, Le Cerveau* [en tant que conseiller technique]).

La séquence d'action comique cadrée par le format large :
séparation des deux éléments du side-car dans *La Grande Vadrouille*

Figures 2.13. : photogrammes de *La Grande Vadrouille*
(1966 PV AN. EC, Oury, D.P. Claude Renoir

2.2.5 LE FORMAT LARGE COMME VALEUR DE PRODUCTION : ENTRE CINÉMA COMMERCIAL ET FILM D'AUTEUR

Le « *rajeunissement des cadres* »[1962] du cinéma français, opéré à la fin des années 1950, parallèlement à l'émergence de la Nouvelle Vague, dépoussière un cinéma englué par la formule de la « qualité française » et lui fait davantage prendre conscience de sa valeur artistique, voire esthétique. **Plutôt qu'une opposition entre cinéma commercial et cinéma d'auteur (signe d'une différence budgétaire et d'ambitions contradictoires), on pourrait concevoir ces deux formes de cinéma comme deux extrêmes, autorisant entre elles toute une gamme de formules intermédiaires** (y compris budgétaires, le devis d'un film ne se reflétant pas toujours à l'écran). Car **le cliché le plus répandu sur le film en scope** consiste à considérer qu'il correspond généralement à un film commercial bénéficiant d'un budget élevé mais dépourvu de véritables ambitions artistiques. Pourtant, la réalité de la production française au format large est plus complexe, moins caricaturale.

D'un autre côté, on ne peut pas non plus se résoudre à éviter la question financière en abordant l'écran large (souvent conçu à l'époque comme un remède à la crise ambiante), ou transformer certaines œuvres de commande ou certains succès commerciaux en films à la valeur artistique certaine, d'autant que cette valeur critique n'est pas dénuée de subjectivité.

Les films au format large de cette période peuvent être caractérisés, selon nous, par deux critères qui ne sont pas nécessairement associés :

- **le coût du devis**, qui a une incidence à la fois sur les valeurs de la production et donc sur le rendu final du film, mais aussi sur le potentiel financier du film et son caractère exportable (amortissement, succès public attendu ou non)
- **la volonté ou la conscience artistiques du projet** : son potentiel critique, l'attachement à une vision personnelle ou, à un degré supérieur, une vision esthétique consistant en une remise en cause des outils du langage cinématographique.

Ainsi, par combinaison de ces deux critères, obtient-on **différentes catégories de films larges** :

- devis élevé + ambition artistique : il s'agit du film commercial de prestige, à la carrière internationale, par exemple : *Notre-Dame de Paris* (1956 CS), *Les Misérables* (1957 TR) ou *La Fayette* (1961 STR70), etc.
- devis moyen + ambition artistique : le film qu'on pourrait qualifier de « qualité française » : *La Jument verte* (1959 FS), *Un Taxi pour Tobrouk* (1960 DS) ou *Le Tonnerre de Dieu* (1965 FS)

[1962] Expression empruntée au *FF*, n° 734, 13 juin 1958, p. 3.

- devis moyen + ambition esthétique : un film à double lecture (populaire et intellectuelle) *Lola Montès* (1955 CS), *Le Mépris* (1963 FS)
- faible devis + ambition artistique : le film personnel : *Les 400 coups* (1958 DS)
- faible devis + ambition esthétique : le film d'auteur (au sens strict du terme) : *L'Année dernière à Marienbad* (1960 DS)
- devis élevé + limitation (ou absence) des ambitions artistiques : le film d'exploitation qui vise la rentabilité à partir d'un succès antérieur ou d'une formule déjà éprouvée (exportable) (on pense aujourd'hui au « *blockbuster* ») : les séries des *Angélique* (1964-1967 DS), des *Gendarme* (1964-1970) et des *Fantomas* (1964-1966 FS) ou les comédies à succès : *La Grande Vadrouille* (1966 PV AN.)
- devis moyen, peu d'ambition artistique : la série B, le cinéma dit « de genre » : *L'Enlèvement des sabines* (1961 CS) ou la série des *OSS 117* (1963-1968)
- faible devis, sans ambition artistique : « nanar » ou « série Z », lié au seul marché intérieur, par exemple : *Adorables démons* (1956 DS de Maurice Cloche), *Béru et ses dames* (1968 TS) ou les films érotiques (José Bénazéraf).

CHAPITRE 3 : LA SECONDE PERIODE DE PRODUCTION DES LONGS METRAGES AU FORMAT LARGE (1971-2000)

3.1 FORMAT LARGE ET TELEVISION (1975-2000) : FRERES ENNEMIS ?

3.1.1 MODIFICATION DES SOURCES DE FINANCEMENT DE LA PRODUCTION : INFLUENCE GRANDISSANTE DE LA TÉLÉVISION, UNE MENACE POUR LE FORMAT LARGE ?

L'argument récurrent de l'opposition entre cinéma et télévision, dans l'histoire des films au format large, en particulier pour le domaine américain dès les années 1950, ne semble vraiment pertinent en France qu'une quinzaine, voire une trentaine d'années après, dans le contexte de chute drastique de la fréquentation cinématographique[1963], d'adaptation de l'industrie par la fragmentation des salles[1964] et la concentation des activités de distribution et d'exploitation[1965], parallèlement à la généralisation de la part du financement télévisé.

A la suite des **accords de 1972 entre l'ORTF** (l'Office de la Radio et de la Télévision Françaises qui jouit d'un monopole étatique) **et l'industrie cinématographique** (privée mais subventionnée par la loi d'aide de 1948 puis par le compte de soutien depuis 1959) qui avaient pour objectif de réduire la concurrence entre les deux médias en imposant des limitations à la télévision, l'ORTF se voit attribuer, en contrepartie, la carte de producteur et doit s'engager à soutenir la production cinématographique. 1973 marque la création de la 3ème chaîne de télévision et **1974** voit **l'éclatement de l'ORTF** en 7 sociétés (publiques) de programmes distinctes, ce qui a pour effet de les mettre en concurrence entre elles et de prendre en compte, dans leur financement (issu de la redevance audiovisuelle) la part d'audience qu'elles réalisent. A cette date, les chaînes de télévision commencent à coproduire des films de cinéma, puisque, dans leur cahier des charges, la coproduction leur permet de réduire le délai de diffusion du film sur le petit écran de 36 à 24 mois et que le film de cinéma diffusé à la télévision est le programme préféré (le plus regardé ?) des téléspectateurs[1966]. Et, **contrairement à ce que l'on pourrait croire, la télévision n'a pas refusé de coproduire des films**

[1963] *Cf.* graphique « 35 ans de fréquentation cinématographique dans le monde » & tableau « Fréquentation (en millions de spectateurs » *in* René Prédal, *50 ans de cinéma français (1945-1995)*, Nathan, 1996, coll. « Réf. », pp. 832 & 838.

[1964] 1er complexe cinématographique français construit à Besançon en 1964.

[1965] Constitution des Groupements d'Intérêts Economiques (GIE) Gaumont-Pathé en 1970, puis Warner-Columbia en 1971.

[1966] *Cf. Informations CNC. Spécial 40 ans de cinéma français*, n° 211, déc. 1986 ; René Prédal, *50 ans de cinéma français (1945-1995)*, Nathan, 1996, pp. 428, 458-462.

larges : 72 % des films larges (de la 2ème période) sont cofinancés par la télévision, alors même qu'ils ne représentent que 8,7 % de la production cinématographique globale[1967]. Dès 1979, les taux de coproduction dépassent les 50 % de films larges, pour se renforcer encore à partir de la décennie 1990 (surtout depuis 1996). C'est donc une large transformation du financement du cinéma qui s'opère alors et qui touche à la fois les films panoramiques (nouveau standard) et les films larges. Mais les bouleversements du paysage audiovisuel ne se manifestent surtout qu'à partir de **1984**, sous le ministère Lang, avec la naisance de la 4ème chaîne de télévision, **Canal Plus**, cryptée, à péage et dédiée en majeure partie à la diffusion de films de cinéma : il s'agit paradoxalement d'accompagner la nécessaire évolution mondiale vers une industrie de programmes audiovisuels[1968] par un renforcement des moyens de financement (et de protection) de l'industrie cinématographique en pariant sur la spécificité et l'attractivité du spectacle cinématographique (et de la salle). Auparavant, le financement ne provient que de chaînes publiques et est numériquement peu élevé (du reste, comme le nombre de films larges produits par les seuls producteurs et distributeurs)[1969].

Ainsi, **c'est sans surprise la chaîne cryptée qui participe (comme lui enjoint son cahier des charges) au plus grand nombre de films larges**, soit par le pré-achat des droits de diffusion des films à l'antenne, soit par une participation directe à la coproduction, surtout à partir de la création de sa filiale de production cinéma Le Studio Canal+ en 1990, au rayonnement international[1970]. Autre bouleversement de l'audiovisuel, lié aux aléas politiques de la cohabitation, la **privatisation** de la 1ère chaîne nationale **TF1 (Télévision Française 1) en 1987** qui accroît ainsi fortement sa participation à la coproduction des films de cinéma[1971], misant sur le fait que le cinéma devient progressivement un produit d'appel et de conditionnement de l'audience télévisuelle, dans un contexte de concurrence accrue entre les chaînes privées uniquement financées par les recettes de la publicité et du sponsoring (avec l'arrivée, en 1986, de **La Cinq** de S. Berlusconi et de la 6ème chaîne TV6, puis **M6**) et les chaînes du réseau d'état au financement mixte ; le déséquilibre entre privé et public est partiellement atténué par la création de la société de programmes à valeur culturelle **La SEPT**, préfiguration de la chaîne franco-allemande **Arte** qui émettra sur le canal hertzien laissé vide par la disparition de La Cinq en 1992. Finalement, **le privé coproduit 45 % des films larges de la période, le public seul 25 %** et le public associé à Canal+ (qu'on pourrait appeler le « privé à statut contraint ») près de 31 %.

Mais ces pourcentages dissimulent une répartition un peu différente, si on observe les résultats par chaîne :

[1967] qui comprend pour la période, on le sait, une majorité de productions à caractère pornographique de petit budget et massivement filmées au format standard entre 1973 et 1982. *Cf.* Tabl 2.14., vol. 2.
[1968] Avec la perspective de la multiplication des diffuseurs (vidéo, câble, satelllite).
[1969] D'où un pourcentage de films larges coproduit par la TV dépassant bien souvent les 50 %, comme on l'a déjà observé.
[1970] *Cf.* les films larges américains coproduit par le Studio Canal : *Basic Instinct* (1992 PV AN.) de Paul Verhoeven ou *Stargate* (1994 PV AN.) de Roland Emmerich.
[1971] Avec 2 filiales dépendant du groupe Bouygues qui est l'acquéreur de la chaîne : TF1 Films Production (1980) et Ciby 2000 (1990).

- **Canal+** : 66 % des films larges (à partir de 1984[1972], mais surtout depuis 1990)
- 2ème chaîne publique (**Antenne 2**, puis **France 2**) : 29 %
- **TF1** (**privée**, c'est-à-dire depuis 1987) : 27 %
- 3ème chaîne publique (**France Régions 3**, puis **France 3**) : 15 %
- **M6** (Métropole 6, privée) à égalité avec **La SEPT-Arte** (sociétés publiques, puis chaîne publique franco-allemande) : 8,6 %
- La **SFP** (Société Française de Production) : 4,7 % et TF1 publique (de 1980 à 1986) : 5 %.

3.1.2 LES CONTRAINTES APPORTÉES PAR LA TV EN MATIÈRE DE CHOIX DE FORMAT

Bien souvent, nombre de cinéastes (producteurs, réalisateurs, directeurs de la photographie) donnent comme explication à la faible quantité de films tournés au format large dans les décennies 1970 et 1980, l'influence grandissante des chaînes de télévision dans le financement de la production et leur volonté de bénéficier d'une plus grande compatibilité des formats de diffusion entre les deux médias, pour une meilleure rentabilisation du film sur le marché français (car les recettes issues de l'exportation ont également chuté). Par exemple, l'acteur **Jean-François Stévenin** passant à la réalisation aurait souhaité tourner son premier film (*Le Passe-montagne*, 1977) au format scope, après son expérience d'acteur sur le tournage de *Barroco* (1976 PV AN. EC) d'André Téchiné : « *J'étais prêt à tourner avec une Mitchell Scope, et on ne l'a pas fait pour des raisons d'argent uniquement ; de plus, il y a une part de coproduction de la télévision, et le format scope pour la télévision est hors de question.* »[1973]. En revanche, le Super 35 lui permettra de concrétiser son envie dans ses deux films suivants : *Double messieurs* (1984), puis *Mischka* (2000).

La solution du multi-cadrage en Super 35 mm : diffusion hybride (TV / Cinéma) et cinéma d'auteur

Face au casse-tête de la diffusion des films de cinéma, presque exclusivement tournés au format panoramique 1,65:1 (et *a fortiori* au format anamorphique 2,35:1) sur un écran de télévision de rapport 1,33:1, la solution de traiter le problème du format en amont, dès le tournage, avec la solution du multi-cadrage, apparaît en France en **1980**, lors de la production du film-phare de **Claude Lelouch**, ***Les Uns et les autres***, coproduit par sa société de production Les Films 13 et la chaîne de télévision TF1. En effet, ce film correspond à la **première utilisation mondiale du procédé de tournage Super**

[1972] Les deux premières coproductions larges de Canal+ sont *Souvenirs, Souvenirs* (1984 PV AN.), 1er film d'Ariel Zeïtoun, coproduit avec Gaumont, TF1 et Partner's Productions du même Zeïtoun, puis, en 1987, *Chouans !* (PV scope) de Philippe de Broca, autre coproduction Zeïtoun avec Les Films A2.
[1973] Entretien avec Jean-François Stévenin par Henri Béhar, Cannes 1978 *in La Revue du cinéma*, n° 331, sept. 1978, p. 62.

35 mm (au rapport 2,35:1, cadré à l'intérieur de l'image plein cadre 1,33:1 muet)[1974]. Mis au point par **Jean-Yves Le Mener**, premier assistant opérateur sur le film, le procédé Super 35, utilisant une caméra et des objectifs sphériques traditionnels, prend en compte le double cadrage dans le cas d'une diffusion hybride (cinéma et télévision), en même temps qu'il autorise des conditions de tournage plus flexibles que les optiques anamorphiques : il s'accorde donc bien aux défis techniques que représente la caméra extrêmement mobile recherchée par Lelouch, également cadreur de ses films. Le procédé s'adapte donc bien aux productions du réalisateur (qui ne bénéficient pas toujours de budgets aussi confortables) et la collaboration entre les deux hommes va se poursuivre sur 7 autres films : si bien que Jean-Yves Le Mener devient en quelque sorte « *aux yeux des autres techniciens une sorte de spécialiste* »[1975] du Super 35 en France. Après les films de Claude Lelouch, Jean-Yves le Mener photographiera en Super 35 les deux comédies à succès de Jean-Marie Poiré, *Les Visiteurs* en 1992 et *Les Anges Gardiens* en 1994, dont le format plein image 1,33:1 permet de mieux intégrer les effets spéciaux générés par ordinateur et inaugure une nouvelle période du format large que nous développerons *infra*.

Mais le chef-opérateur de Lelouch n'est pas le seul à recourir au Super 35. D'autres films vont l'utiliser et qui ne se sentent nullement concernés par la problématique d'une diffusion hybride. Il s'agit typiquement de productions du cinéma dit d'auteur au budget plus que modeste. En effet, entre 1984 et le début des années 1990, le tournage de films en Super 35 concerne (outre les films de Lelouch précités) : 2 films de Jacques Doillon (*La Pirate* 1984, puis *Le Petit Criminel* 1990), 4 films d'andré Techiné (*Rendez-vous* 1984, *Le Lieu du crime* 1985, *Les Innocents* 1987, *J'embrasse pas* 1991), ou encore *Double Messieurs* (1984) de Jean-François Stévenin, *Tandem* (1987), premier film « sérieux » de Patrice Leconte (après une série de comédies populaires) ou *Moi Ivan, toi Abraham* (coproduction franco-russe 1992), premier film de Yolande Zauberman, en noir et blanc, sur l'amitié de deux enfants de religion différente dans l'Ukraine d'avant la Shoah. Mais ce n'est apparemment pas la contrainte de la diffusion télévisuelle qui orientent ces réalisateurs et leurs directeurs de la photographie à tourner en Super 35. Il s'agit au contraire d'adopter la démarche provocatrice affirmant que cinéma (d'auteur) et télévision (l'audiovisuel grand public) sont incompatibles. Pour le seul de ces films non coproduit par la télévision, ***La Pirate* de Jacques Doillon**[1976], le réalisateur plaisante en déclarant : « *D'abord, c'est la septième fois que je ne trouvais pas de coproduction avec la télévision. Comme le scope et la télé ne vont pas ensemble, c'est une espèce de pied-de-nez à la télévision ! Plus sérieusement, Bruno Nuytten pensait qu'il était intéressant d'utiliser le scope d'une manière nouvelle,*

[1974] Avant même sa première utilisation effective sur le tournage d'un film américain commercialement exploité : *Greystoke, The Legend of Tarzan, Lord of the Apes* (1983 GB/US Hugh Hudson D.P. John Alcott) sous la dénomination première de « **Super Techniscope** » *cf.* 1ère Partie, 3.2.3.
[1975] *Cf.* « Jean-Yves Le Mener Directeur de la photo : "Les contraintes sont des paris" », *TF*, n° 391, 15 mai 1990, pp. 44-45. 3 films en tant qu'assistant : *Les Uns et les Autres* (1980), *Edith et Marcel* (1982), *Partir, Revenir* (1984) ; 5 films en tant que D.P. : *Un homme et une femme vingt ans après* (1986), *Attention Bandits !* (1986), *Itinéraire d'un enfant gâté* (1988), *Il y a des jours… et des lunes* (1989) et *La Belle Histoire* (1991).
[1976] Coproduction franco-française d'Olivier Lorsac et du réalisateur lui-même : FLF, Tango Films, Lola Films.

c'est-à-dire en se rapprochant des personnages, des visages. »[1977]. On voit ainsi comment la télévision, par un effet inverse, a influencé le choix du format, suggéré au réalisateur par le directeur de la photographie qui venait d'achever le tournage de *Fort Saganne*, la fresque historique d'Alain Corneau, tournée en Technovision anamorphique et également diffusée en une série télévisée[1978]. Mais le réalisateur ne semble pas intéressé par les caractéristiques techniques du format (il parle d'un film tourné « en scope » sans référence à la spécificité des lentilles sphériques qui distinguent le « faux scope » c'est-à-dire le Super 35 du « vrai scope » anamorphique) ; il fait plutôt référence au format large en termes de cadre (allongé), de rapport entre cadrage et personnages : il est certain que les optiques sphériques du Super 35 permettent en outre une moindre déformation en même temps qu'une meilleure profondeur de champ dans les gros plans qui nourrissent ce huis-clos psychologique. Le réalisateur indique d'ailleurs : « *Le film terminé, on s'est dit avec Bruno* [Nuytten], *qu'on aurait pu aller plus loin, filmer plus gros.* »[1979]

Finalement, le recours au Super 35, comme tout autre format (large ou non), peut être lié aux contingences techniques (incompatibilité des formats de diffusion) et commerciales (budgétaires) liées aux rapports houleux entre la télévision et le cinéma, mais il en vient rapidement à être justifié esthétiquement, autrement dit, à être approprié par les cinéastes comme un nouvel outil de leur palette créatrice.

3.1.3 LA COPRODUCTION TÉLÉVISUELLE DES FILMS LARGES : CONVENTION ET AUDACES

La production des chaînes s'accorde, à première vue, à la politique attendue de télévisions aux missions différentes : les chaînes publiques affichent une production plus ambitieuse culturellement. Il en est ainsi des premiers films larges coproduits par la télévision (publique) et qui relancent l'utilisation du format large dans une production revisitant la « qualité française » (et ses thèmes historiques ou littéraires) avec le regard neuf de réalisateurs plus personnels. Ce sera ***Le Juge et l'Assassin*** (1975 PV AN.) première coproduction télévisée, associant FR3, la SFP et le producteur

---

[1977] *In* entretien avec J. Doillon et J. Birkin par Yves Alion et Gérard Lenne », *La Revue du cinéma*, n° 396, juil.-août 1984, pp. 66-67 ; de même on peut lire dans l'interview de J. Doillon paru au même moment dans *CC* : « *Il y a une première raison, pas très sérieuse. C'est qu'une fois de plus la télévision n'était pas au rendez-vous pour ce film.* ***Comme on n'était donc pas tenu de faire le film en 1,66 pour la télévision****, on s'est dit : faisons ce qu'ils ne veulent pas puisqu'ils ne veulent pas de nous. La deuxième raison est plus sérieuse.* ***Avec l'argent qu'on avait****, on s'est demandé s'il fallait suivre" l'hystérie" de l'action avec une caméra agitée, au steadicam, de façon acharnée ; profondément, ce n'est pas mon truc, j'aime bien garder le contrôle du cadre. Alors on a choisi le scope, mais avec l'intention de s'approcher des visages.* » *in* « L'Amour aux enchères (Entretien avec Jacques Doillon) » par Alain Bergala et Alain Philippon, 24 avr. 1984, *CC*, n°s 360-361, été 1984, p. 24 (**nous soulignons**). Quand le réalisateur reviendra au Super 35 pour *Le Petit Criminel* (1990), il sera coproduit par Alain Sarde avec la participation de Canal+, comme la majorité des films alors.

[1978] Bruno Nuytten indique : « *on a tourné en équipe très réduite* […] *J'ai augmenté la difficulté en utilisant un zoom en scope… On a fait un film fauché avec un procédé technique qui demande beaucoup d'astuce, et qui permet d'aboutir à une image étrange, truffée d'irrégularités, de maladresses.* » *in Starfix*, Cannes 1984.

[1979] *In CC*, n°s 360-361, été 1984, p. 24.

Raymond Danon (Lira Films), réalisée par **Bertrand Tavernier**, dont la collaboration va s'enrichir de 6 autres films jusqu'à *Laissez-Passer*[1980], en particulier associé à Antenne 2 et Alain Sarde (*La Mort en direct* 1979 PV AN. ; *Une semaine de Vacances* 1980 PV AN. ; *Laissez-Passer* 2000 S35) ou René Cleitman (*La Vie et rien d'autre* PV scope). Il en est de même de : *La Communion Solennelle* (1976 PV AN.), second film de René Féret, une fresque intimiste sur plusieurs générations populaires du Nord de la France, majoritairement produite par l'argent public (FR3, SFP, INA)[1981] ; *Tess* (1978 PV AN.) de Roman Polanski, coproduit par Claude Berri, l'Angleterre (Timothy Burrell) et avec la SFP ; ou encore la participation d'Antenne 2 au financement de *Malevil* (1980 PV AN.) de Christian de Chalonge, d'après Robert Merle, ou du *Choix des Armes* (1981 PV AN.) d'Alain Corneau, enfin le financement d'auteurs plus difficiles commercialement mais affichant des acteurs célèbres : Bertrand Blier (*Beau-Père* 1980 PV AN. avec Patrick Dewaere) ou André Téchiné : *Hôtel des Amériques* (1981 PV AN.) avec Dewaere et Catherine Deneuve, produit par Alain Sarde ; *Rendez-vous* (1984 S35) avec Juliette Binoche, Lambert Wilson et Jean-Louis Trintignant ou *Le Lieu du crime* (1985 S35), avec Deneuve, Danièle Darrieux et Victor Lanoux, tous deux produits par Alain Terzian.

On retrouve ce même souci dans les coproductions de **La SEPT** et d'**Arte**, dont les missions culturelles sont encore plus lisibles dans des projets difficiles, tels que *Le Trésor de îles Chiennes* (1989 TECHNO AN.) de F.-J. Ossang ; *Moi Ivan, toi Abraham* (1992 S35), premier film de Yolande Zauberman ; *Une nouvelle vie* (1993 PV AN.) d'Olivier Assayas ; *Marie Baie des anges* (1995 S35) de Manuel Pradal ; *L'Elève* (1996 TECHNO AN.) d'Olivier Schatzky ; *A Vendre* (1997 S35) de Laëtitia Masson ; *Vengo* (1999 PV scope) de Tony Gatlif ; *Drôle de Félix* (1999 S35), second film d'Olivier Ducastel & Jacques Martineau ; *Bronx-Barbès* (1999), premier film d'Eliane de la Tour, filmé en Super 35-3 perforations et coproduit par le CNRS Images et France 3 Cinéma[1982] ; de même, on trouve 2 films réalisés par Benoît Jacquot (*Le Septième Ciel* 1997 S35 et *L'Ecole de la chair* 1998 PV AN.) et 3 films coproduits avec 3B Productions de Jean Bréhat et Rachid Bouchareb[1983], ou encore des projets culturels à valeur patrimoniale : *Louis, enfant roi* (1991 PV AN.) de Roger Planchon, *Les Ames fortes* (2000 PV AN.) de Raoul Ruiz, d'après Jean Giono ou *Cet amour-là* (2000 scope) de Josée Dayan, d'après le roman de Yann Andréa qui met en scène la passion amoureuse de Marguerite Duras pour un jeune étudiant. Pour tous ces projets qui concernent des « auteurs » ou qui donnent leur chance à de jeunes réalisateurs (et réalisatrices), le format large s'accorde souvent à des budgets modestes qui commandent l'emploi du Super 35 (moins cher que la location d'optiques anamorphiques) ou à des projets pour lesquels le recours à l'anamorphique s'inscrit dans une démarche à la fois référentielle (cinéphilique) et esthétique, d'où l'utilisation des optiques

[1980] 2 films (larges) de Tavernier au budget plus modeste ou au sujet plus difficile ne seront pas coproduits par la télévision : *Autour de minuit* (1985 PV AN.) et *Daddy Nostalgie* (1989 PV AN.).
[1981] *Cf.* René Prédal, *op. cit.*, 1996, pp. 419-420.
[1982] Ainsi que Hachette 1ère et Cie (René Cleitman) et Les Films d'ici.
[1983] *Poussières de vie* (1993 AN.) de R. Bouchareb, *L'Humanité* (1998 HAWK AN.), 2nd film de B. Dumont et *Petite Chérie* (1999 HAWK AN.), 1er film d'Anne Villacèque.

Technovision ou l'émergence des nouvelles optiques anamorphiques allemandes **Hawk**, qui permettent d'échapper au « monopole » de Panavision.

Inversement, **TF1**, première chaîne nationale en termes d'audience (avant ET après sa privatisation), préfère les projets plus abordables par le grand public : ce sera en particulier la fidélité qui s'établit entre la chaîne et (presque) tous les projets personnels de **Claude Lelouch** (et sa société Les Films 13) depuis *Les Uns et les Autres* (1980 S35 Dolby Stereo), ou la fréquente association de TF1 avec **Gaumont** : 13 collaborations dont des comédies à succès[1984] et des films de prestige comme *Vatel* (1999 S35) de Roland Joffé ou *La Neige et le Feu* (1990 PV AN.) de Claude Pinoteau, ou des projets de jeunes cinéastes prometteurs ou confirmés : Jean-Jacques Beineix (*La Lune dans le caniveau*** 1982 PV AN.), Luc Besson (*Subway*** 1984 TECHNO AN.), Ariel Zeïtoun (*Souvenirs, Souvenirs** 1984 PV AN.) ou Mathieu Kassovitz (*Les Rivières Pourpres* 1999 PV AN.). TF1 privilégie des projets porteurs : des comédies réalisées par de nouveaux venus, afin de bénéficier de l'adéquation avec le renouvellement du public majoritairement jeune (*Le Beauf** 1986 PV scope d'Yves Amoureux avec Gérard Jugnot, *Les Randonneurs* 1996 PV AN. de Philippe Harel, *Trafic d'influence*** 1998 S35 de Dominique Farrugia, *Paparazzi*** 1998 d'Alain Berbérian, *Belle Maman* 1998 S35 de Gabriel Aghion, *Restons groupés*** 1998 S35 de Jean-Paul Salomé), des films historiques grand public (*Le Grand Carnaval* 1983 PV scope d'Alexandre Arcady, *Les Cavaliers de l'orage* 1983 TECHNO de Gérard Vergez, *La Rumba* 1986 PV AN. de Roger Hanin ou le remake du *Bossu* 1997 PV AN. par Philippe de Broca), des policiers d'action à l'américaine (*Le Grand Pardon II*** 1992 PV AN. d'Alexandre Arcady, *Taxi* 1997 S35 de Gérard Pirès et *Taxi II* 1999 S35 de Gérard Krawczyk, *Une chance sur deux* 1997 PV AN. de Patrice Leconte, *Six-Pack* 1998 PV AN. d'Alain Berbérian, *Yamakasi, les samouraïs des temps modernes** 2000 S35 de Julien Séri, terminé par Ariel Zeïtoun) ou des films fantastiques en vogue (*Ma Vie est un enfer* 1991 TECHNO AN. de Josiane Balasko, *Un amour de sorcière* 1996 PV AN. de René Manzor, *La Neuvième Porte* 1998 S35 de Roman Polanski, *Le Pacte des loups*** 2000 S35 de Christophe Gans ou *Belphégor, le fantôme du Louvre* 2000 S35 de Jean-Paul Salomé, qui inaugure la mode de la « revisitation » des séries télévisées par le grand écran).

Une coproduction télévisuelle plus contrastée qu'il n'y paraît

Mais cette vision est un peu caricaturale, car, en l'analysant de plus près, la coproduction des chaînes de télévision est plus contrastée : le service public (2ème et 3ème chaînes nationales) ne néglige pas non plus la comédie populaire, comme le prouvent la fidèle association entre Fechner et Bernard

[1984] *L'Opération Corned Beef* (1990 PV scope) et *Les Anges Gardiens* (1994 S35) de Jean-Marie Poiré, *Le Schpountz* (1998 PV scope) de Gérard Oury ou *Le Dîner de cons* (1997 TECHNO AN.) et *Le Placard* (2000 TECHNO AN.) de Francis Veber.

Artigues (à la tête des Films A2)[1985], ou le cofinancement par France 3 et Gaumont des *Visiteurs* (1992 S35) de Jean-Marie Poiré et de sa suite *Les Couloirs du temps* (1997 S35)[1986] ; ou encore le policier d'action et le film fantastique, genres renouvelés à destination d'un public rajeuni, cinévore et plutôt américanophile : *L'Union sacrée* (1988 PV AN.) d'Alexandre Arcady, *Dobermann* (1996 S35), premier film de Jan Kounen, *Le Poulpe* (1997 PV scope) de Guillaume Nicloux, Déjà Mort* (1997 TECHNO AN.) d'Olivier Dahan, sur la déchéance d'une bande de jeunes dans le gangstérisme et le cinéma pornographique, *Les Morsures de l'aube** (2000 S35-3P), premier film (vampirique) d'Antoine de Caunes, ancien animateur de Canal+.

De la même manière, les chaînes privées ne rejettent pas systématiquement certains projets plus difficiles commercialement, mais qui permettent de les crédibiliser auprès des critiques ou des publics cinéphiles et visent à constituer la « vitrine culturelle » que confère le parrainage patrimonial : c'est particulièrement notable avec l'édition vidéo de TF1 qui se lance dans la codistribution de classiques du cinéma français, avec les Editions René Château Vidéo notamment. Ainsi, plusieurs auteurs d'abord financés par le secteur public, « passent » à TF1, en particulier ceux qui sont cofinancés par Alain Sarde : Bertrand Blier (pour *Trop belle pour toi* 1988 PV AN. et *Les Acteurs* 1999 S35, deux « films à stars », il est vrai), André Téchiné (*Ma Saison préférée* 1992 PV AN. avec Catherine Deneuve et Daniel Auteuil) ou Bertrand Tavernier (pour *Capitaine Conan* 1995 S35 et *Ça commence aujourd'hui* 1998 S35, deux films assez difficiles et sans « stars ») ; que conclure de la participation de la 1ère chaîne au *Paltoquet* (1986 PV scope) de Michel Deville[1987], à *Ali Zaoua, prince de la rue*** (1999 S35) de Nabil Ayouch ou à *L'Ombre du doute* (1992 AN.) d'Aline Issermann ?

Claude Lelouch : un « auteur » autoproduit et coproduit par TF1

Enfin, quoi qu'on en dise ou pense, Claude **Lelouch** constitue bien un profil particulier d'auteur, certes non pas au sens intellectuel où l'entend la tradition issue de la critique et de la Nouvelle Vague, mais au sens de l'autodidacte qui produit tous ses projets et qui manifeste un point de vue singulier sur le monde et le cinéma : des thèmes éternels (l'amour, le bonheur, le destin, la réincarnation, l'histoire, etc.) traités sur un mode spectaculaire qui associe une caméra virvoltante et mobile autour des comédiens (qui jouent sans entraves), une musique omniprésente (souvent sous la forme de chansons), un sens du plaisir audiovisuel pensé pour le public. Dans ce mouvement, le

[1985] *Viens chez moi, j'habite chez une copine* (1980 PV AN.) de P. Leconte, *La Soupe aux choux* (1981 PV AN.) de Jean Girault, *Marche à l'ombre** (1984 PV AN.) du comédien Michel Blanc, *Les Spécialistes* (1984 PV AN.) de P. Leconte, comme prototype français du policier d'action de type « buddy movie » (ou duo sympathique), *Le Mariage du siècle* (1985 PV AN.) de Philippe Galland, *Les Frères Pétard* (1986 PV AN.) d'Hervé Palud, puis, avec F2 Cinéma : *La Tour Montparnasse infernale* (2000 PV AN. & S35) de Charles Nemes avec le duo comique issu de la TV, Eric & Ramzy ou *Un crime au paradis* (2000 PV AN.) de Jean Becker d'après *La Poison* de Sacha Guitry.

[1986] Autres comédies au format large coproduites par le Service public : *Twist again à Moscou* (1986 PV AN.) de J.-M. Poiré, *Les Keufs* (1987 PV scope) de Jsiane Balasko, *La Cité de la peur** (1993 PV AN.) d'Alain Berbérian, premier film avec Les Nuls de Canal+.

[1987] Film théâtralisé qui réunit de grands acteurs français et produit avant la privatisation de la chaîne en 1987.

format large redevient quasiment systématique dans les films de Lelouch depuis ***Les Uns et les Autres*** (1980 S35) et après quelques tentatives douloureuses à ses débuts[1988]. Justement, ce projet de fresque se déroulant de 1936 à l'époque contemporaine et entremêlant les destins de 4 familles d'artistes internationaux (danseurs, chanteurs ou musiciens français, allemands, américains et russes) sur 3 générations marque une date, à la fois dans la conception cinématographique du cinéaste et dans l'histoire des films français au format large. On a vu que la coproduction avec TF1 s'est finalement traduite par une diffusion hybride du film (sorti en salles en version courte et à la télévision en une série de 6 épisodes)[1989]. Dans le projet initial du cinéaste, la conception du « multi-format » correspondait plutôt à un choix artistique : il s'agissait d'attribuer, à chaque période historique traversée par la diégèse, le style cinématographique la caractérisant, et correspondant à une photographie ou à un format spécifiques : « *Lelouch recherche la difficulté puisqu'il entend restituer à chaque période son style cinématographique particulier. Les années 40 donneront l'illusion du noir et blanc et de l'ancien format 1,33. Les années 60 seront en couleurs et au format moderne, plus rectangulaire, le 1,66. Et les années 80 se dérouleront en grand écran 70 mm* »[1990]. Mais Lelouch n'arrivera pas à mener à terme son ambitieux projet renvoyant au **fantasme du multi-format qui hante toute l'histoire du format large**, à la suite d'Henri Chrétien (et de son anamorphose verticale), du procédé Magnascope (d'abord utilisé pour la présentation des scènes spectaculaires de *Chang*, le film muet des précurseurs Merian C. Cooper & Ernest B. Schoedsack[1991]), du concept gancien de la Polyvision[1992], du cadre resserré de certains plans de *Lola Montès* (1955 CS 2,55:1) de Max Ophuls, ou encore du film bi-format de Jean Sacha, *OSS 117 n'est pas mort* (1956 DyaliScope 2,35:1 NB et caches 1,65:1). C'est donc à la fois pour des raisons techniques et budgétaires (avec l'intervention à hauteur de 20 % de la 1ère chaîne nationale et de sa filiale coproductrice TF1 Films Production qui inaugure un nouveau type de montage des partenaires financiers d'un film[1993]) que Lelouch trouve un compromis dans la solution technique nouvelle du Super 35. Ce format « multi-cadrage » lui permet de conserver (mais pendant tout le film) l'aspect du grand écran au rapport 2,35:1, alors que la version

---

[1988] Son 1er film, *Le Propre de l'homme* (1960 AN. NB), est réalisé au format anamorphique avec une caméra de reportage ; son documentaire *La Femme spectacle* (1963, produit par Pierre Braunberger) contient une séquence finale filmée en scope couleurs (alors que le film est au format panoramique NB) et est partiellement censuré à sa sortie ; *Les Grands Moments* (1965 FS NB, également produit par P. Braunberger) ne trouve pas de distributeur et Lelouch, dépité, en détruit le négatif. Après cet échec, Lelouch connaîtra son 1er succès avec *Un homme et une femme* (1966), tourné au format 1,65:1 comme tous les films qui suivront jusqu'en 1980.

[1989] C. Lelouch joue son va-tout dans ce projet, puisqu'il « *y a hypothéqué les droits de ses films antérieurs, ses clubs 13, sa maison de production Films 13, etc.* » *in* article de Gilbert Rochut, *Libération*, 18 août 1980, p. 13.

[1990] Gilbert Rochu, dans son article de *Libération* du 18 août 1980, en reportage sur le tournage qui a débuté le 21 juillet. Cité dans le même article, Lelouch déclare : « *Je tourne les années 40 dans le style des films noirs US. Les années 60 à la manière de la Nouvelle Vague…* »

[1991] *Cf.* documentaire de Kevin Brownlow & Christopher Bird "I'm King Kong ! The Exploits of Merian C. Cooper", Turner Entertainment Co., 2005, suppl. au DVD *King Kong (1933)*, 2-disc Special edition, Warner Home Video (US), 2005.

[1992] On sait que la société de C. Lelouch cofinance et distribue une nouvelle version du *Napoléon*, sonorisée et entièrement remontée par Gance (avec de nouvelles scènes tournées) et intitulée *Bonaparte et la Révolution* (1970).

[1993] *Cf.* Michel Pascal, « Lelouch à Cannes : à nous deux ! », *Cinéma de France*, n° 14, Cannes 1981.

télévisée apparaîtra intégralement au format 1,33:1, sans amputation de la largeur de l'image (elle varie plutôt en hauteur). Voilà comment une conception d'abord artistique se transforme et s'adapte aux aléas de la coproduction télévisuelle. Le film concerne une autre innovation : il s'agit de l'un des premiers films larges français mixés en **Dolby Stereo**, après *Tess* (1978 PV AN.) de Polanski et *Malevil* de Christian de Chalonge (1980 PV AN.)[1994]. Là aussi, on sent chez Lelouch la volonté de créer un spectacle « total », englobant, visant à surprendre le spectateur contemporain : les effets stéréophoniques sont à la fois plus marqués et plus novateurs que dans les deux films précités : il en est ainsi du générique artistique du film, dit par la voix-off de Francis Huster (à la manière du *Mépris* de Godard) répartie alternativement sur les 3 voies d'écran[1995], ou encore de l'aspect multilingue de ces histoires nationales imbriquées avec la lecture d'une lettre du chef d'orchestre allemand en poste à Paris, pendant la 2ème guerre mondiale, en version française sur le canal de droite et en version originale, en sourdine, à gauche[1996] ; outre, évidemment, l'ampleur que confère la stéréophonie à ce film dont le sujet, la forme et le tournage sont éminemment musicaux : Lelouch a fait enregistrer l'intégralité de la musique, composée par Francis Lai pour la partie européenne et par Michel Legrand pour la partie américaine, avant le tournage, puis a chorégraphié les mouvements des danseurs et des chanteurs au tournage, en « play-back »[1997]. La célèbre séquence finale associe le crescendo du *Boléro* de Ravel à la résolution des intrigues narratives et émotionnelles des divers personnages, en même temps qu'à l'élargissement de l'espace du drame (concert et ballet au Trocadéro et à la Tour Eiffel qui se termine par des vues aériennes de Paris) : elle agit donc comme un moment de cinéma fédérateur, fabriqué comme un morceau d'anthologie. Sélectionné en compétition pour le Festival de Cannes 1981, le film ne remporte pas de prix, mais connaît un succès public important[1998].

3.1.4 LE BOULEVERSEMENT DES ANNÉES 1990 : LE RETOUR D'INTÉRÊT POUR LE FORMAT LARGE

Canal+ et l'industrie des programmes audiovisuels

La coproduction de près de ¾ des films larges français par la télévision montre bien que cette dernière, loin de constituer un obstacle technique ou qualitatif à la diffusion des films conçus pour le grand écran, est bien vite devenue le partenaire financier privilégié du cinéma français, prenant

[1994] C'est sans compter *Moonraker* de Lewis Gilbert, un James Bond tourné en France (1979 PV AN. Dolby Stereo), coproduction à légère majorité française (F/GB 55/45 %) mais plutôt ressenti comme une production anglo-saxonne.
[1995] *Cf.* DVD (version cinéma), TF1 Vidéo, 2000, chap. 1, 2'26''>3'31''.
[1996] *Cf.* DVD (version cinéma), TF1 Vidéo, 2000, chap. 3, 24'07''>25'08''.
[1997] « *the soundtrack was recorded first in its entirety and then the film shot in "play back" and movements choreographed to match the recorded sound* » *in* « Lelouch à Cannes : à nous deux ! », *Cinéma de France*, n° 14, Cannes 1981.
[1998] Il se classe à la 6ème place des entrées de 1981 avec 3.234.549 spectateurs en France.

progressivement la place du distributeur dans le montage financier des longs métrages[1999]. De même, la coproduction télévisuelle ne rejette pas vraiment la conception de films au format large, quels que soient leur genre ou leur budget, dans la mesure où le film qui sort au cinéma va bien vite devenir un « produit d'appel », un événement médiatique qui connaît à la fois une large diffusion et un pouvoir de séduction prestigieux. La **création de Canal+ en 1984**, dans le cadre plus général de la mise en place des mécanismes de **soutien aux industries de programmes**, représente bien ainsi un événement des plus importants dans l'histoire de la production cinématographique française, puisque la chaîne cryptée ne peut diffuser (en avant-première) des films de cinéma qu'au prix d'un strict cahier des charges favorisant en retour la production cinématographique et la création audiovisuelle[2000]. Ce phénomène s'intensifie, au milieu des années 1990, avec l'émergence des diffuseurs des réseaux câblés et satellites (qui correspond également à un axe de développement important de Canal+, à travers la création de sa filiale CanalSatellite en 1992)[2001] qui exigent davantage d'heures de programmes et vont insister sur la variété des projets audiovisuels (et cinématographiques) qui doivent alimenter un nombre croissant de chaînes thématiques : on dénombre 6 « chaînes cinéma » à partir de 1996, 15 en 2000[2002].

Rien d'étonnant alors à trouver **Canal+** en tête de la coproduction des films larges français ; son catalogue présente un visage des plus variés : 168 longs métrages au format large, allant de la grosse production historique de prestige (par exemple *Beaumarchais l'insolent* 1995 PV AN. d'Edouard Molinaro avec Fabrice Luchini ou encore *Le Roi danse* 2000 HAWK AN. de Gérard Corbiau) au film d'auteur à petit budget (*Le Petit Criminel* 1990 S35 de Jacques Doillon ou *Le Vent de la nuit* 1998 PV scope de Philippe Garrel), du premier film (*La Vie de Jésus* 1996 HAWK AN. de Bruno Dumont ou la comédie musicale *Jeanne et le Garçon formidable* 1997 PV AN. d'Olivier Ducastel & Jacques Martineau) ou du film à sujet difficile (*Les Blessures assassines* 1999 S35 de Jean-Pierre Denis, *Marie-Line* 1999 S35 de Mehdi Charef, *Roberto Succo* 2000 S35 de Cédric Kahn ou encore *Le Lait de la tendresse humaine* 2000 S35 de Dominique Cabrera), au film de genre (le

---

[1999] *Cf.* Tabl. « Evolution du financement des films d'initiative française (en %) » *in* René Prédal, *50 ans de cinéma français, op. cit.*, p. 835 qui montre bien la relation inversement proprotionnelle entre le % des à-valoir distributeur et l'apport des chaînes de télévision (en coproduction mais surtout en pré-achats des droits de diffusion qui quadruplent en 9 ans [1986-1995]).

[2000] Lors de son lancement en 1984, Canal+ peut diffuser 1 film par jour (12 mois après sa sortie en salles) et le ¼ de son budget est affecté aux achats des droits de passage ; en 1986, de nouvelles conditions de diffusion des films sur Canal+ l'obligent à respecter des quotas (50 % d'œuvres francophones) et une grille de programmation des longs métrages, tout en dédiant 25 % de ses ressources globales au pré-achat de films et en s'engageant à la promotion des sorties en salles par la diffusion de films annonces (*cf. Information CNC. Spécial 40 ans de cinéma français 1946-1986, op. cit.*). Pour René Prédal, « *protégée par trois principes –les contraintes horaires, les quotas et les délais de diffusion-, la "spécificité" cinématographique est ainsi reconnue par le coproducteur diffuseur télévisuel majoritaire* », *ibid*., pp. 791-792.

[2001] Lancé à cette date en analogique, le bouquet comportait moins de 10 chaînes qui se multiplient très rapidement à partir de 1996, avec l'adoption de la technologie numérique ; **1996** marque également le lancement du 2ème bouquet satellite concurrent, Télévision Par Satellite (**TPS**), un conglomérat à dominante privée (25 % la Lyonnaise des eaux, 25 % TF1, 25 % M6 et 25 % France Télévision) *cf. Guide des chaînes thématiques*, janvier 2003, A.C.C.e.S., CNC, CSA, Ministère de la Culture (DDM), p. 40.

[2002] *Cf. Guide des chaînes thématiques, op. cit.*, p. 74.

policier d'action *Les Kidnappeurs*** 1998 S35 de Graham Guit ou le film d'horreur *Promenons-nous dans les bois* 1999 S35 de Lionel Delplanque) ou à la comédie populaire avec les « stars maison » (*La Cité de la peur** 1993 PV AN. d'Alain Berbérian avec Les Nuls ou *Astérix & Obélix : Mission Cléopâtre*** 2000 S35 d'Alain Chabat).

Ainsi, le format large ne constitue pas une entrave à la diffusion télévisuelle sur la chaîne cryptée qui, justement, met un point d'honneur à **diffuser les films de cinéma dans des conditions optimales** : multidiffusion à horaires décalés, son stéréophonique (puis numérique multicanal), versions originale et française, format cinématographique respecté pour l'écran 4/3 (sous la forme de la diffusion en « ***letterbox*** », c'est-à-dire avec l'image cinéma reproduite dans toute sa largeur et réduite en hauteur, d'où la présence des fameuses bandes noires bordant le haut et le bas de l'image[2003]), puis diffusion au format anamorphosé pour téléviseurs 16/9ème (rapport 1,77:1 qui a l'avantage de supprimer ou de réduire substantiellement la présence des bandes noires pour la diffusion des films de cinéma, comme en témoigne la reproduction de la plupart de nos photogrammes de films larges, issus de copies DVD au format vidéo 16/9, *cf.* par exemple *supra* les Fig.2.10., 2.11 ou 2.12.).

[2003] Sur le principe (et le problème) du respect du format cinématographique à la TV au format 4/3, *cf.* les illustrations fournies , Fig. 2.14., page suivante.

Le principe (problématique) de la diffusion des images larges sur un écran de TV 4/3 :
1ère solution : recadrage (alignement sur la hauteur) et amputation des bords de l'image (*cropping*).
2ème solution : réduction de la taille de l'image (au format respecté) présentant des zones vides en haut et en bas comblées par des « bandes noires » (*letterboxing*).

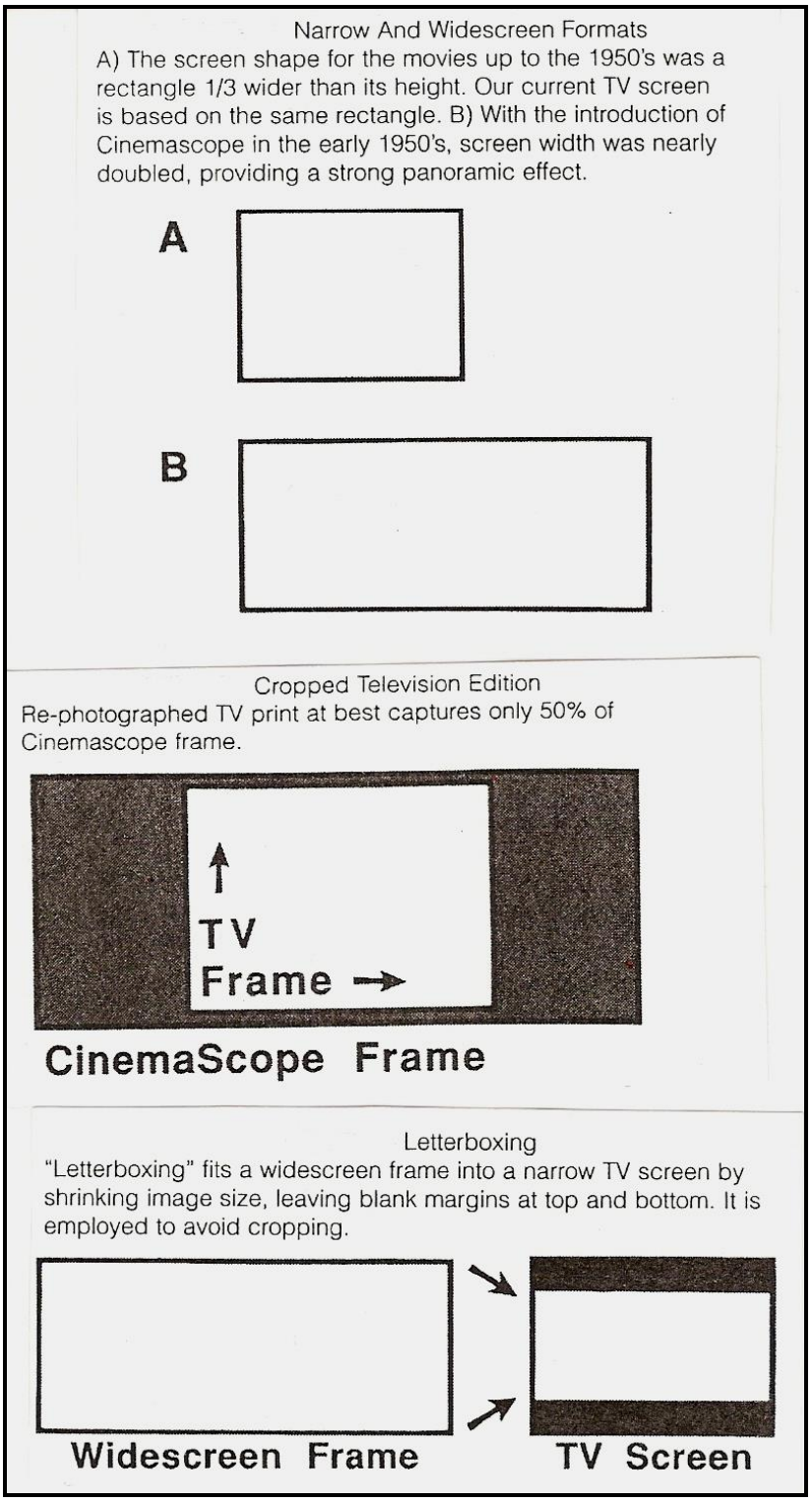


Figure 2.14. : Diffusion de l'image large sur l'écran TV 4/3
Source : Richard Travis "Watching movies in the era of widescreen television. Part 1", *Widescreen Review*, n° 27, apr. 1998, pp. 101

Le scandale du « pan and scan » dans la diffusion sur les chaînes généralistes et en vidéo

Les chaînes thématiques du câble et du satellite fidéliseront leur clientèle de la même manière, alors même que les **chaînes généralistes** ont tendance à adopter la politique « américaine » de diffusion des films à l'heure de grande écoute, autrement dit : version française majoritaire et **format cinéma recadré pour l'écran 4/3** ou « *scandale du **pan and scan*** », dont s'alarment certains articles cinéphiles : « *On croyait avoir touché le fond avec la colorisation et la V.F. Il y a encore pire : le "pan and scan"* […] *TF1 et France 2 ne passent jamais de films en scope dans leur version correcte. Si, pardon : TF1 a diffusé* Nikita *et* Le Grand Bleu *comme il fallait, mais c'était une exigence de Luc Besson.* […] *A TF1, la règle est tacite : pas de film en scope. Même si l'on y avoue que jamais aucune étude n'a été faite pour déterminer si les films recadrés font plus d'audience ainsi qu'en format original, le principe est que "le scope passe mal".* »[2004] Il faut néanmoins nuancer notre affirmation, puisque cette tendance au recadrage des films à la télévision n'est pas systématique (comme USA) ; elle est assez récente et parallèle au développement de la vidéo en France. Généralement, les films diffusés à la télévision française (durant les années 1970 et 1980 du moins) adoptaient la diffusion « *letterbox* » (y compris pour le scope)[2005] : les téléspectateurs français semblaient habitués aux bandes noires qui affirment clairement la spécificité cinématographique du programme diffusé[2006]. De plus, comme le suggère la citation ci-dessus, « *le master vidéo, établi de préférence à partir du contretype, ne peut faire, en France, l'objet d'un recadrage qui permettra sa diffusion plein écran, qu'avec l'accord du réalisateur.* »[2007] Mais ceci ne concerne pas les films américains et, bien souvent, les réalisateurs français sont contraints d'accepter le recadrage pour voir leur film diffusé ou, plus rare, « *supervisent eux-mêmes les versions recadrées de leurs films* »[2008]. C'est bien le diffuseur qui est le maître du jeu, face à des cinéastes qui, la plupart du temps, se désintéressent de la diffusion télévisée qu'ils jugent comme une simple opération financière indigne d'une quelconque comparaison avec le grand écran. Ainsi, ce sont les chaînes qui décident du respect ou non du format de diffusion, selon

---

[2004] Hubert Prolongeau *in* « Le cinémascope trahi », *Libération*, 24 nov. 1994

[2005] Notons que c'est « *depuis 1985* [que] *le télécinéma n'est plus utilisé directement pour la diffusion des films* [à la télévision]. *Le master vidéo, établi de préférence par transfert au télécinéma, à partir de l'internégatif du film, constitue un "nouvel original". On préconise aujourd'hui de l'établir dans le standard numérique* […] *D1, qui rend possibles des copies sans dégradation* » *in* INA, *Vers la nouvelle télévision : le choc des formats*, Etude réalisée sur commande de La Sept, le CNC, France Télécom, l'INA, juil. 1991, p. 23 ; le respect du format est réalisé (ou non) lors de ce transfert.

[2006] A propos de la diffusion télévisée du *Pont de la rivière Kwaï* (1957 CS) de David Lean, Christophe Lemaire (« TF1 : le scandale du Pan and Scan », *Starfix*) écrit : « *Jusqu'à présent le Pan and Scan ne touchait que les vidéophiles ; certains distributeurs américains mettant ce procédé à l'honneur dénaturaient les films, sans pitié, sans respect. A l'inverse de la TV américaine, les chaînes françaises avaient respecté le scope. Mais, en décembre dernier, l'une d'elles vint à frapper. La chaîne du scandale, de l'anti-cinéma* […] *: TF1.* »

[2007] INA, *Vers la nouvelle télévision : le choc des formats*, Etude réalisée sur commande de La Sept, le CNC, France Télécom, l'INA, juil. 1991, p. 19.

[2008] Hubert Prolongeau, *ibid.*

leurs propres critères qui peuvent être très discutables, comme en témoigne Alain Chartier, directeur de l'antenne de M6 : « *Nous diffusons tous les films pour qui le scope est important dans leur format. Nous nous permettons juste un léger déscopage quand il s'agit d'œuvres pour lesquelles le procédé est un gadget que rien ne justifie : les* Gendarme, *les* Fantomas *avec De Funès. Mais nous ne descendons jamais jusqu'au plein cadre. Il y a un respect de l'auteur que je juge essentiel.* »[2009] La situation va toutefois quelque peu évoluer, du moins dans le domaine de l'édition vidéo, comme on va le voir.

En effet, jusqu'au milieu des années 1990, la télévision généraliste remplissait le double rôle de diffuseur de films et de ciné-club. Cette dernière fonction est progressivement dévolue aux chaînes cinéma du câble et du satellite et à la vidéo, nouvelle source de recettes dans la diffusion des films. A cette fin, les chaînes de télévision s'organisent en véritables industries de programmes et StudioCanal Vidéo (filiale de Canal+), en particulier, fait l'acquisition de la majorité des catalogues de droits de diffusion du cinéma national, bien loin devant Gaumont.

Le tournant du milieu des années 1990 : un renouveau cinéphilique amorcé par les nouveaux supports vidéo (LD /DVD) aboutissant à un retour d'intérêt pour l'écran large

1995-1996 marque un **tournant dans l'histoire récente des films français au format large** : plus de films larges sont entrepris à partir de cette date et on note une remontée sensible de la fréquentation dans des salles, plus nombreuses, au sein de modernes multiplexes qui remettent à l'honneur les grands écrans, tout en multipliant (et concentrant) davantage l'offre de films. En outre, le **marché de la vidéo grand public** arrive à saturation et demande de nouvelles stratégies d'innovation. Les meilleurs taux de croissance du secteur de l'Electronique Grand Public (EGP) sont représentés par des « *niches technologiques à forte valeur ajoutée* », comme les téléviseurs 16/9ème, les téléviseurs et magnétoscopes avec son NICAM ou encore les lecteurs de **vidéodisques**[2010]. Ces derniers, en particulier, dénommés **Compact Disc Video (CDV)**, commercialisés en Europe par Philips et Sony à partir de 1988-1989, puis rebaptisés **Laserdiscs (LD)** en 1990[2011], vont renouveler l'intérêt des consommateurs pour la vidéo haut de gamme et permettre l'émergence d'une nouvelle forme de cinéphilie, axée à la fois sur la notion de « Cinéma chez soi » (ou « home cinema » associant grand écran de télévision [16/9ème] et son englobant) et sur la qualité de reproduction des films en vidéo : il

[2009] Cité par Hubert Prolongeau, *ibid.*
[2010] D'après les informations de *Vidéo à la une. Le magazine professionnel de la distribution vidéo*, n° 126, spécial Cannes 1996, p. 20.
[2011] Les premiers disques optiques vidéo dénommés *Laservision* (au son et à l'image analogiques) sont lancés par Philips et MCA en 1973 et sont commercialisés aux USA pour le grand public à partir de 1978. Mais c'est la mise en place du Compact Disc Audio vers 1983 qui déclenche la numérisation du son sur le format *Laservision* et donne ainsi naissance au CDV. *Cf.* « Les Ancêtres du Laserdisc », *Les Années Laser*, n° 7, déc. 1992-jan. 1993, p. 4 ; « Le Laserdisc », *Les Années Laser*, n° hors-série, oct. 1995, p. 6.

s'agit de s'éloigner de la cassette vidéo VHS (lancée par JVC en 1976[2012] mais qui a fait son temps) et de traiter le film en produit culte, si ce n'est culturel. A cette fin, le respect du format cinéma en vidéo devient une marque distinctive du produit Laserdisc. Il en va de même de l'amélioration de la qualité de l'image (analogique)[2013] et du son (numérique) qui adopte progressivement le son multicanal des salles, ainsi que l'apparition de suppléments sur le film (film annonce, commentaire audio, making of, galerie de photos). Ainsi, face au marché (saturé) de la vidéo grand public (VHS) et la politique de diffusion recadrée de certaines chaînes de télévision (plutôt privées), le Laserdisc, parallèlement au développement des téléviseurs 16/9ème [2014], apparaît comme une référence dans la présentation des films de cinéma en vidéo[2015] et va progressivement conditionner les mentalités des consommateurs-vidéophiles dont les exigences influenceront sûrement la conversion de la vidéo grand public au tout-numérique, avec l'émergence fulgurante du **Digital Versatile Disc (DVD) Video** entre 1996 et 1998[2016], qui préfigure la révolution de la Télévision Haute Définition (TVHD) au rapport 16/9. Sans le traitement soigné du transfert vidéo des Laserdiscs, nous n'aurions sans doute pas assisté à une édition des films en DVD aussi attentive aux exigences des cinéphiles[2017], en particulier dans le respect du format original, qui bénéficie en outre du traitement anamorphique de l'image vidéo permettant de compresser horizontalement l'image de 33 % afin de conserver de la résolution verticale maximale de l'écran TV au standard PAL de 576 lignes, quand l'image est diffusée sur un écran TV au format 16/9[2018].

Finalement, le visage de l'ensemble du marché de l'audiovisuel, à l'aube de l'an 2000, est favorable à la réintroduction des films au format large : la diffusion des films fait appel à d'autres médias que la télévision généraliste (chaînes cinéma du câble ou du satellite, Laserdiscs, DVD, Home

---

[2012] La VHS se développe en France surtout à partir de 1979-1980 : la vidéo pornographique représente environ 60 % du marché *cf. Information CNC. Spécial 40 ans de cinéma français 1946-1986, op. cit.*

[2013] L'image vidéo d'un laserdisc européen (au standard couleur PAL) affiche une résolution presque deux fois supérieure à la cassette vidéo : 440 points par ligne contre 250 pour la VHS PAL (et 240 pour la VHS au standard couleur français SECAM) ; **avec le LD, le marché français de la vidéo passe au standard couleur PAL (plus répandu en Europe) et qui sera repris avec le DVD**.

[2014] Les recherches sur le nouveau format de diffusion télévisuel commencent, dans le laboratoire de recherches techniques de la télévision japonaise de la NHK dès les années 1970, mais trouvent leur concrétisation en Europe surtout à partir du lancement des premiers satellites de télédiffusion (TDF1 en 1984) et l'accord européen pour la norme de diffusion par satellite D2-MAC Paquets (1985) ; dès lors, les rapports et études se multiplient au début des années 1990, comme en témoigne l'étude réalisée par l'INA, sur commande La SEPT, du CNC, de France Télécom et de l'INA, en Juillet 1991 et intitulée *Vers la nouvelle télévision : le choc des formats (op. cit.)*.

[2015] Hubert Prolongeau écrit : « *Seule lueur d'espoir dans ce massacre qui n'a pas encore trouvé de défenseurs : le vidéodisque, dont l'audience va grandissant, affiche un respect des formats qui influencera peut-etre les chaînes.* », *ibid*.

[2016] Les premiers DVD Vidéo de films apparaissent d'abord au Japon en décembre 1996, puis en mars 1997 aux USA ; en Europe, le lancement du DVD, prévu pour le 1er trimestre 1998, a finalement lieu en mai de la même année *cf*. Jim Taylor, « DVD FAQ'S Frequently Asked Questions », *Laser Magic 1998. The Ultimate Widescreen Video Disc Guide*, USA, Widescreen Review, 1998, p. 70. Le premier DVD édité en France date de 1997 : il s'agit du documentaire sur l'histoire du cinéma français, *Les Enfants de Lumière* (1995, prod. Galatée Films & France 2 Cinéma), édité par les Editions Montparnasse.

[2017] Ce qui n'était pas véritablement le cas de l'édition en cassettes vidéo VHS.

[2018] L'image vidéo sur un DVD anamorphique (ou 16/9) est donc anamorphosée dans un rapport de 1,33:1 ; elle retrouve ses proportions normales quand elle est diffusée (désanamorphosée) sur un écran au rapport 16/9 ou 1,77:1 (c'est-à-dire 4/3 ou 1,33 au carré).

Cinema et téléviseurs 16/9ème) qui, pour se démarquer justement de cette dernière, entendent faire profiter le spectateur d'une qualité se rapprochant le plus possible de la diffusion des films en salles, dont les conditions d'exploitation se sont du reste largement améliorées : grands écrans, déclivité accrue dans l'implantation des fauteuils, son multicanal et respect de normes strictes (THX), multiplicité et variété de l'offre de films, attention particulière à l'accueil et au confort, fidélisation de la clientèle (les cartes d'abonnement). Cette embellie du format large se note également dans le retour d'intérêt des spectateurs pour les films spectaculaires, les « blockbusters » américains[2019], comme les « *europuddings* »[2020], ou le regain éphémère du film 70 mm, sous la forme de gonflages des copies 35 mm anamorphosées de certains films à succès[2021], ou la tentative de faire revivre la production et l'exploitation de films prestigieux en 70 mm[2022], ou encore l'utilisation de copies 70 mm comme support de versions restaurées de films larges du passé[2023], préludes à la vogue récente de restauration des films, en vue de la constitution de masters vidéo de qualité pour la sortie en DVD ou, à terme, en vidéo Haute Définition.

Mais restons lucides sur cette volonté affichée par les éditeurs vidéo du respect accru du format : il s'agit également là d'une nouvelle stratégie commerciale, visant à renouveler l'attrait pour

---

[2019] Par exemple, *Titanic* (1997 US S35) de James Cameron, champion historique du cinéma mondial : record du nombre d'Oscars, 1ère fréquentation en France de 1945 à nos jours, avec 20,58 millions de spectateurs et qui détrône le triomphe national de *La Grande Vadrouille* (1966 PV AN.) et ses 17,27 millions.

[2020] Expression employée par René Prédal qui donne comme exemple les films de Jean-Jacques Annaud, *Le Hussard sur le toit* (1994 TECHNO AN.) de Jean-Paul Rappeneau (qui est pourtant une production franco-française) ou *Germinal* (1992 PV AN.) de Claude Berri (coproduction franco-belge) *cf.* « Les Normes Européennes », *50 ans de cinéma français, op. cit.*, pp. 715-718. On pense plutôt à : *Jean Galmot, Aventurier* (1989 coproduction F/D, PV scope) d'Alain Maline ; *Grand Nord / North Star* (1995 coprod. F/GB/I/N TECHNO scope) de Nils Gaup ; *La Femme de chambre du Titanic* (1997, coprod. F/I/E à 60/20/20 %, CineCamScope) de Bigas Luna ; *Astérix & Obélix contre César* (1998 F/D/I 51/33/16 %, S35) de Claude Zidi ; *Vatel* (1999 F/B/GB, S35) de Roland Joffé ou *Le Roi danse* (2000 F/D/B, HAWK AN.) de Gérard Corbiau.

[2021] Nous avons dénombré 8 gonflages en 70 mm Dolby Stereo de films larges français pour la période 1971-2000 : *Tess* (1978 PV AN.) puis *Pirates* (1984 PV AN.) de R. Polanski, *L'Ours / The Bear* (1987 PV AN.) de Jean-Jacques Annaud, *Valmont* (1988 PV AN.) de Milos Forman, toutes productions (ou distribution) de Claude Berri au statut international et tournées en anglais, tout comme *Le Grand Bleu / The Big Blue* (1987 TECHNO AN.) de Luc Besson, puis deux films de dimension plus française : *Fort Saganne* (1983 TECHNO AN.) d'Alain Corneau et *Itinéraire d'un enfant gâté* (1988 S35) de Claude Lelouch.

[2022] C'est le cas de : *Tron*, production des Studios Disney (dont les scènes avec acteurs ont été filmées en Super Panavision 70 et les séquences d'effets spéciaux générés par ordinateur en VistaVision, sorti en 70 mm 6 pistes Dolby Stereo aux USA en 1982), *The Black Cauldron / Taram et le chaudron magique* film d'animation des mêmes studios Disney (filmé en Technirama, son 6 pistes Dolby Stereo, sorti aux USA en 1985), *Far and Away / Horizons lointains*, western de Ron Howard (filmé en Panavision Super 70, 6 pistes Dolby Stereo SR, 1992) et *Hamlet* de Kenneth Branagh (PV S70, version intégrale de 242 minutes, 6 pistes Dolby Stereo SR, sorti aux USA en 1996).

[2023] Comme celles de *Vertigo / Sueurs Froides* (1958) d'Alfred Hitchcock, tourné en VistaVision et restauré par Robert A. Harris et James Katz sur copie 70 mm et son DTS ressortie en 1996 ; *The Wild Bunch / La Horde sauvage* (1969 PV AN.) de Sam Peckinpah (director's cut, stéréo 6 pistes magnétiques, 1995) ; *My Fair Lady* (1964 SPV70) de George Cukor (restauration de Harris & Katz, 6 pistes Dolby Stereo, 1994) ; *Spartacus* (1960 Technirama) de Stanley Kubrick (rest. Harris & Katz, 6 pistes Dolby Stereo SR, 1991) ; *The Ten Commandments / Les Dix Commandements* (1956 VistaVision) de Cecil B. DeMille (6 pistes Dolby Stereo, 1990) ; *The Sound of Music / La Mélodie du bonheur* (1965 Todd-AO) de Robert Wise (stéréo 6 pistes mag., 1990) et *Lawrence of Arabia / Laurence d'Arabie* (1962 SPV70) de David Lean (6 pistes Dolby Stereo SR, 1989) *cf.* Michael Coate & William Kallay, « Presented in 70 mm », *The 2001 Ultimate Widescreen Review DVD Movie Guide*, vol. 1, n° 1, USA, Widescreen Review, 2000, pp. 257-296.

le marché de la vidéo[2024], qui représente une plus grande source financière pour les producteurs et les *majors* que les recettes en salles : on conçoit bien, dans ce contexte, que vendre, par individu ou par foyer, une copie Laserdisc ou DVD d'un film récemment sorti en salles rapporte davantage que l'achat individuel des billets d'entrée[2025]. Le DVD est donc bien un produit commercial « à haute valeur ajoutée » qui promet plus que le simple visionnage du film mais c'est aussi un objet qui a transformé le film en produit. A ce propos, on pourrait dire que la stratégie commerciale du film-DVD rejoint l'hyperbole indissociablement associée à la promotion du format large au cinéma : EN AVOIR TOUJOURS PLUS, VOIR TOUJOURS PLUS GRAND.

3.2 CARACTERISTIQUES DE LA PRODUCTION CINEMATOGRAPHIQUE FRANÇAISE AU FORMAT LARGE (1971-2000)

3.2.1 LA DÉCADE 1970 : TRANSFORMATIONS DE LA PRODUCTION

Si nous avons choisi de séparer la production des films larges français en deux périodes avec une rupture à partir de 1970-1971, c'est non seulement parce que la production des films larges a tendance à baisser numériquement à cette date (pour se situer dans une fourchette allant de 0,7 à 5,2 % de la production totale), mais également parce que la production change qualitativement : une nouvelle génération émerge, de nouveaux types ou genres de films ont recours au format large.

A cet égard, **1971 et 1972** apparaissent comme des **années de transition**, puisqu'on note encore la production des deux derniers films en Panavision anamorphique et Eastmancolor d'Henri

[2024] Cette politique éditoriale de la vidéo est d'ailleurs née aux USA dès la fin des années 1980 : la saturation du marché du film en VHS (au format systématiquement recadré) enjoint les distributeurs vidéo d'outre-Atlantique à ressortir une partie de leur catalogue dans des éditions au format respecté, estampillées « *Widescreen* » ou « *Letterbox* » : ce qui n'était alors que le privilège des éditions en Laserdisc (1er LD américain au format respecté : *Manhattan* de Woody Allen sorti en 1984 chez MGM/UA Home Video).
En France, où « la culture du recadrage » est moindre (ou plus récente), les éditeurs vidéo respectent plus volontiers le format cinéma original, d'autant qu'avec l'arrivée du Laserdisc, la « mode » du format cinéma respecté devient un argument commercial qui s'affiche sur les pochettes des vidéodisques. N'oublions pas qu'après le Japon et les USA, la France est le pays qui compte le plus d'adeptes du support LD et se classe très longtemps en tête des leaders européens sur ce segment du marché de la vidéo : en 1994, on dénombre 5,6 millions de lecteurs de LD au Japon, 1,5 million aux USA, 245.000 en France et 224.000 dans le reste du monde (*cf.* « Le Marché du laserdisc », *Les Années Laser*, n° hors-série, oct. 1995, p. 50).
[2025] Cette différence aura toutefois tendance à s'estomper après 2000, avec la **démocratisation extrême du marché du DVD** imposée par la volonté d'une rentabilité rapide de ce produit de grande consommation, qui a atteint des taux de pénétration records des foyers (sans commune mesure avec le magnétoscope ou même le CD audio avant lui), mais qui ne constitue que le prélude du **renouvellement généralisé des industries audiovisuelles**, avec le tout-numérique puis avec la Haute Définition, qui recherchent toujours davantage la **concentration** des techniques (audiovisuelles et informatiques) et des moyens de production et de diffusion (via le satellite ou Internet), c'est-à-dire finalement réduire les coûts, tout en générant toujours plus rapidement davantage de profits.

Verneuil qui s'apparentent aux conceptions et méthodes de production familières du réalisateur : *Le Casse*, policier d'action avec Jean-Paul Belmondo et Omar Sharif, d'après *The Burglar* de David Goodis, coproduit par la filiale française de la Columbia ; et *Le Serpent*, film d'espionnage avec une distribution internationale, d'après un roman de Pierre Nord, coproduit, pour la partie française, par André Génovès (Les Films La Boétie). Ces deux films paraissent plutôt relever d'un cinéma commercial de genre « à l'américaine » qui les rattache plutôt à la première période de production des films larges, même si leur traitement les oriente vers une peinture plus réaliste (moins « mythologique » ou « littéraire »[2026]) des milieux interlopes. Par ailleurs, le format large, délaissé par la grande majorité des producteurs et réalisateurs, va séduire paradoxalement des petits budgets, voire des films autoproduits ou des productions indépendantes, ainsi qu'un nombre conséquent de premiers et seconds films : l'emploi des formats larges n'est plus l'apanage des producteurs et réalisateurs chevronnés, champions du box-office, il se marginalise en même temps qu'il diminue sérieusement. Cette marginalisation du format large prend des formes variées, voire antinomiques et son emploi relève de préoccupations tout aussi différentes.

Le **film érotique**, généralement à faible budget, mise sur le format large afin de profiter de sa valeur de production qui rapproche le genre des succès commerciaux du passé, tout en le distinguant des produits télévisés pour écran réduit[2027] et tout en profitant d'un format « naturellement » horizontal et expansif ou renforçant le voyeursime naturel de l'image cinématographique. La libération des mœurs sexuelles à l'écran, initiée par la révélation de *Et Dieu… créa la femme** (1956 CS EC) puis par les films (larges) de José Bénéazéraf (*Le Cri de la chair** 1961 TLV NB et *Vingt-quatre heures d'un américain à Paris* 1963 TLS EC, productions Les Films Univers), se poursuit avec deux films réalisés (sous des pseudonymes) par Jesus Franco et produits par Daniel Lesoeur (Eurociné), qui mêlent érotisme et fantastique (*La Comtesse noire* 1973 TS CLR ainsi que la coproduction franco-belge *Shining Sex* 1975 scope EC), ou encore le premier film de Bruno Gantillon (*Morgane et ses nymphes** 1970 scope CLR, production Sofracima, Claude Winter & Gisèle Rebillon) ou le second de Claude Pierson (*A Propos de la femme*** 1969 scope EC). Une autre tendance du film érotique est de tourner au format large les suites d'un film panoramique au succès inattendu qui bénéficient donc d'un budget plus confortable pour pouvoir louer les optiques anamorphiques Panavision, toujours associées, dans la mentalité des producteurs, au luxe des productions commerciales (américaines) à succès : ainsi, après le triomphe d'*Emmanuelle* (1973 pano 1,85:1 CLR[2028]) de Just Jaeckin, les deux premières suites s'offrent le format large pour amplifier des paysages exotiques (Hong-Kong, puis les Seychelles) : *Emmanuelle, l'anti-vierge** (ou *Emmanuelle 2** 1975 PV AN. EC), premier film de Francis Giacobetti et *Goodbye Emmanuelle* (ou *Emmanuelle 3* 1977 PV AN. EC) de François Leterrier, tous produits par Tinacra Films (Yves Rousset-Rouard et François Lotiron), Orphée Arts

[2026] Comme, par exemple, dans *Mélodie en sous-sol* (1962 DS NB) ou *Le Clan des siciliens* (1969 PV AN. EC).
[2027] Même si l'écran des salles désormais regroupées dans des complexes cinématographiques s'est aussi considérablement réduit.
[2028] Au 1er rang des entrées en salles de 1974 (avec 8.893.996 spectateurs, en audience cumulée).

(Claire & Lucien Duval) et le distributeur Parafrance. Pourtant, avec l'érosion de la fréquentation d'une suite à l'autre, le format large disparaît des six épisodes suivants (1983-1993), à l'image des deux derniers opus de la série des *Gendarme* (1978 et 1982).

Par ailleurs, le passage au cinéma pornographique a engendré, semble-t-il, quelques (rares) films larges classés X, selon les *Catalogues de la production cinématographique française* édités par le Service des Archives du Film du CNC[2029] mais que nous n'avons pas inclus dans notre catalogue[2030].

Paradoxalement, le **film d'auteur à budget modeste** va lui aussi faire appel au format large, dans quelques cas et à la suite des innovations de la Nouvelle Vague dans la décennie précédente. C'est le cas du second film de Barbet Schroeder, *La Vallée*** (1971 TS EC, production Films du Losange & SNC), de *Tristan & Iseult***, second long métrage d'Yvan Lagrange (1972 PV AN. EC, production Les Films de la Vierge), de *Home Sweet Home**, premier film de Liliane de Kermadec ou du film réalisé par Alain Robbe-Grillet *Le Jeu avec le feu* (1974 PV AN. EC, Madeleine Films & Arcadie Productions), ainsi qu'en 1976 de *Barroco (*ou *Barocco* PV AN. EC, Films de Boétie & Sara Films*)*, premier film large et troisième long métrage d'André Téchiné qui manifeste une narration onirique[2031]. Il s'agit bien là de productions modestes ou autoproduites (comme *Home Sweet Home** financé par la coopérative de production Unité 3 co-créée par la réalisatrice[2032]) et de tentatives très personnelles d'utilisation du format d'un point de vue stylistique ou de détournements de son emploi « classique » par le cinéma commercial et le film de genre. Pour le drame fantastique et horrifique *Home Sweet Home**, Liliane de Kermadec avoue être à l'opposé des critères du cinéma commercial[2033] et confie que le choix du Techniscope était à la fois esthétique et économique : « *Le Techniscope a la réputation –justifiée- d'avoir peu de profondeur de champ*[[2034]] *: or c'était exactement ce qui me convenait, car je ne voulais en aucun cas d'une image brillante, vu le sujet. Un autre facteur a également guidé mon choix. On sait, en effet, qu'un tel format permet d'utiliser moitié moins de*

[2029] *Catalogue de la production cinématographique française 74* à *79*, tome I : « Films de long métrage, films de court métrage, actualités filmées », 6 volumes, CNC (Service des Archives du Film), 1984 à 1986

[2030] En revanche, nous avons retenu un film classé X mais pour « incitation à la violence » et qui est resté inédit en salles : *Prison de femmes* (1977 TS EC) de Patrice Rhomm, alias Patrice Rondard, produit par Les Films de Marc (*Catalogue de la production cinématographique française 79*, tome I, CNC, 1986).

[2031] On peut ajouter à cette liste : *Le Point douloureux** de Marc Bourgeois (1976 PV AN. EC, Intra Films), *La Barricade du point du jour** (1977 PV AN. EC, Les Films du Point du jour) de René Richon, *Ecoute voir…* (1978 PV AN. EC, production Prospectacle) d'Hugo Santiago.

[2032] La réalisatrice parle d'un « *film de l'amitié par excellence* » qui a été produit sur des fonds privés (avec participation de l'équipe technique) sans le recours de l'Avance sur Recette (*in* entretien, « Liliane de Kermadec présente son film "sauvage" *Home Sweet Home* », *TF*, n° 184, 15 juil.-15 sept. 1971, pp. 22-23. De même, Les Films du Losange, producteur de *La Vallée*, a été fondé par B. Schroeder et Eric Rohmer en 1961.

[2033] « *Je suis convaincue que si le public se trouvait plus intelligemment dirigé, au lieu d'être canalisé sans cesse dans la même voie, il ne manquerait pas de s'intéresser à certains aspects d'un cinéma qu'il délaisse* […] *rien ne me semble plus aberrant que cette notion préconçue selon laquelle les films lents sont nécessairement ennuyeux.* » *in* entretien avec Liliane de Kermadec, *art. cit.*, p. 23.

[2034] Cette affirmation technique est quelque peu étonnante, puisque l'utilisation d'objectifs de prise de vues standards du procédé 2 Perforations Techniscope permet justement de regagner la profondeur de champ plus réduite du « vrai scope » anamorphique.

pellicule. Or, même si cet avantage n'est que tout provisoire, puisque l'économie réalisée au départ disparaît au stade du laboratoire, il n'en était pas moins précieux, ayant ainsi réussi à me trouver par la suite moins "étranglée". »[2035]

Une constante semble apparaître dans l'utilisation du scope pour la **comédie populaire**, qui tourne parfois à ce que l'on appelle **le « nanar » à la française**. Il est intéressant de noter que les films comiques à petit budget, dont la réalisation facile utilise les ressources éprouvées des saynettes comiques de cabaret ou de Music-Hall ou de situations loufoques, résistent à l'augmentation générale des budgets et à l'émergence des techniques nouvelles. On a déjà évoqué ces petites productions sans prétentions conçues pour le marché domestique qui profitent du succès du CinemaScope pour accroître quelque peu leurs valeurs de production ; on peut citer en exemple *Adorables Démons* (1956 DS NB) de Maurice Cloche. On retrouve une certaine tendance aux parodies policières chez des réalisateurs comme Raoul André ou Guy Lefranc (en particulier les productions Roitfeld de la fin des années 1960[2036]) qui ne bénéficient pas des budgets des comédies spectaculaires et « sophistiquées » (dans leur fabrication en tout cas) à succès comme *Le Gendarme de Saint-Tropez* (1964 DS NB & EC) ou *La Grande Vadrouille* (1966 PV AN. EC). Un film comme ***Fantasia chez les ploucs***** (1970 TS EC, coproduction Pierre Braunberger, Nat Wachsberger avec l'Italie), deuxième long métrage de Gérard Pirès apparaît, à cet égard, comme un intermédiaire entre ces deux traitements de comédies au format large. Bénéficiant du succès public de son premier film *Erotissimo** (1968 pano 1,66:1 CLR), déjà produit par Pierre Braunberger, producteur bien connu de la jeune génération[2037], le réalisateur pour son deuxième film cherche à adapter le roman policier parodique *Diamond Bikini* de Charles Williams en le traitant comme une parodie de série B américaine à l'humour décalé. D'un côté, le film manifeste les qualités visuelles d'une coproduction franco-italienne confortable (format large comme indice visuel d'« américanité », stars (Ventura, Yanne, Darc), tournage de la seconde équipe au Etats-Unis, cascades automobiles de Rémy Julienne, spectacle musical en plein air) et lorgne parfois vers la réflexion critique déguisée des travers de la société américaine (ou de l'américanisation de notre société de consommation obsédée par le sexe, l'argent et la médiatisation jusque dans les campagnes[2038]), mais d'un autre côté, les gags répétés, l'interprétation caricaturale, le montage frénétique et l'hétérogénéité des plans tirent le film vers le nanar facile ou vulgaire, une série B (en Techniscope) qui peine à parvenir à la parodie, qui ne convainc pas par son second degré.

Puis c'est l'association entre deux producteurs français, **Claude Berri (Renn Productions) et Christian Fechner** (*cf. infra*) qui relance les succès publics du nanar comique « franchouillard », à

[2035] *Id.*
[2036] *Cf. supra*, 2.2.3.
[2037] Il a produit (au format large) : *L'Amérique insolite* (1958 DS EC), documentaire de François Reichenbach, *Tirez sur le pianiste*** (1959 DS NB) de François Truffaut, *La Dénonciation* (1962 FS NB) de Jacques Doniol-Valcroze, *Les Grands Moments* (1965 FS NB) de Claude Lelouch.
[2038] On pense tout d'abord presque avoir affaire à un travail d'« auteur » comprenant de nombreuses références, tant à la pop culture contemporaine, au cinéma ou au dessin animé américains qu'à *La Bible* et à la musique classique, un dialogue provocateur, l'insertion de plans d'animation ainsi qu'un montage sonore « godardien » reposant sur la rupture et l'éclectisme.

partir de 1972 (avec le film de Claude Zidi *Les Charlots font l'Espagne* au format panoramique), qui bénéficie, à partir de 1974, de la valeur ajoutée du format large. A côté de ces films rentables qui voient leur budget (et le soin apporté à leur traitement) augmenter (*cf. infra*), d'autres nanars au budget plus modeste continuent d'exister juqu'au milieu des années 1980, dont 4 au format large[2039] : *Sacrés gendarmes* de Bernard Launois, avec Jacques Balutin et Daniel Prévost (1980 PV AN. EC, autoproduction Critère Films), dans le sillage des *Gendarme* ; *Tais-toi quand tu parles* de Philippe Clair (1981 TECHNO EC) avec Aldo Maccione, reprise du thème du double viril (machiste / efféminé), déjà exploité par Jean-Paul Belmondo dans *L'Animal* (1977 PV AN. EC) de Claude Zidi, produit par Christian Fechner ; *Sandy* (1982 PV EC) de Michel Nerval, sur le schéma à la mode du groupe de jeunes musiciens cherchant à percer ; enfin, *Bruce contre-attaque** d'André Koob et Bruce Le (1981 scope EC), première et unique tentative de réaliser un film de kung-fu français, qui montre que le nanar peut s'inspirer d'autres genres[2040]. Ce type de production, dont le traitement n'est pas particulièrement soigné, se situe à l'opposé du rendu spectaculaire recherché dans les comédies à gros budget au format large, celles qui exploitent en outre les stars de Funès ou Belmondo par exemple (cf. *infra* Fechner). Et déjà, outre l'abandon progressif du Techniscope (dont les avantages économiques sont discutables[2041]) et la timide émergence du nouveau fabricant italien **Technovision**, ce sont les optiques **Panavision** (uniquement disponibles à la location) qui dominent le marché, y compris pour ces petites productions.

[2039] Pour la définition et le relevé de ces productions, nous nous référons à l'article de Cyril Laverger, « Les "Nanars" des années 80 : une fin peu glorieuse », *CinémAction. Le Cinéma du sam'di soir*, n° 95, mars 2000, Paris, Editions Corlet / Télérama, pp. 165-172. « […] *ces films qui reproduisent sans cesse les mêmes schémas hérités du théâtre de boulevard, de l'esprit chansonnier ou du comique de garde, pimentés parfois d'exotisme de pacotille ou d'érotisme égrillard* […] *Ils récupèrent* […] *des faits d'actualité ou des effets de mode détournés au profit d'une caricature facile, propre à contenter l'esprit réactionnaire et mollement contestataire d'un "Français moyen", prompt à apprécier les attaques contre les pouvoirs de tous ordres.* », *ibid.*, p. 166. On peut ajouter à cette liste le premier film de Jean-Luc Voulfow, *Le Beaujolais nouveau est arrivé** (1977 PV AN. EC), avec Jean Carmet, Michel Galabru et Pierre Mondy, d'après le roman de René Fallet.

[2040] *Id.* En outre, *La Saison cinématographique 82* (*La Revue du cinéma*, hors série XXVI, 1982, p. 54) écrit que le film comporte « *bien peu d'éléments originaux aptes à trancher sur la production courante de Hong-Kong. Que ce soit au niveau du scénario* […] *au niveau des dialogues* […] *ou même au niveau de la mise en scène, le*[s] *réalisateurs usant et abusant de zooms* […] *Le changement intervient par contre au niveau des personnages qui ne sont pas tous asiatiques* […] *et au niveau des décors, Paris et Rome étant filmés sous toutes les coutures* […] *une citation cinéphilique par ci (*La Dolce Vita*), une séquence porno bien racolleuse par là* […] *un peu de fantastique* […] » On le voit, le film se caractérise par un éclectisme et une « européanisation » du film de kung-fu qui ne voit vraisemblablement dans l'emploi du format large que le signe visuel d'une appartenance purement générique, faisant office de signe de distinction dans la production de l'époque massivement au format panoramique.

[2041] *Cf.* citation de Liliane de Kermadec *supra*.

3.2.2 UNE PRODUCTION AU FORMAT LARGE DOMINÉE PAR TROIS PRODUCTEURS INDÉPENDANTS : CLAUDE BERRI, CHRISTIAN FECHNER ET ALAIN SARDE

Cf. Les producteurs français du format large (1954-2000), Tabl. 2.4., vol. 2 & Tabl. 2.5., *supra*, 1.2.2.

L'association Berri-Fechner (1974-1975) et la relance de la production française au format large grâce aux comédies commerciales

C'est bien le succès public des comédies produites par ces deux producteurs, mieux que l'appropriation du format large par les films à petits budgets et autres nanars, qui relance la production commerciale de films au format large dans une période peu prolifique.

On vient de voir que le producteur Claude Berri s'est associé, en 1972, par l'intermédiaire du réalisateur Claude Zidi, à un nouveau venu, Christian Fechner, familialement et professionnellement attaché à la bande de chanteurs comiques à succès, les Charlots[2042], pour produire leur second film (*Les Charlots font l'Espagne*), à la suite de leur premier triomphe au cinéma dans *Les Bidasses en folie* (1971), réalisé au format panoramique par le même Zidi mais produit par Michel Ardan (Les Productions Belles Rives). Ce sont ainsi 6 films avec les Charlots qui sont coproduits par Berri et Fechner, de 1972 à 1975, mais dont seuls les deux derniers bénéficient du format large : *Les Bidasses s'en vont en guerre* (1974 PV AN. EC) de Claude Zidi dans la veine du comique troupier, puis *Bons Baisers de Hong-Kong** (1975 PV AN. EC), parodie des films d'espionnage réalisée par le cascadeur Yvan Chiffre. Là aussi, c'est le succès public des premiers films, tournés au format standard panoramique, qui incite les producteurs à accroître les valeurs de la production en lui adjoignant le procédé anamorphique Panavision. En outre, si l'apport du format large dans la parodie du film d'espionnage exotique est classique (en référence aux films de James Bond, notamment), son utilisation pour le comique troupier semble plus surprenante dans *Les Bidasses s'en vont en guerre*. L'avantage du format large pour les comédies est bien reconnu à l'époque : l'image large permet de mieux focaliser la mise en scène sur le jeu, les mimiques et l'attitude des acteurs (qui sont moins interrompus par le montage) et la largeur de l'image permet de créer des situations comiques d'ironie dramatique, dans lesquelles la partition de l'écran ou les « *effets de co-présence et de montage interne au plan* » (Christophe Pinel[2043]) permet au spectateur d'assister à des actions simultanées à l'insu des

[2042] Christian Fechner est le frère de l'un des 5 Charlots, Jean-Guy Fechner, et a commencé sa carrière dans le show-business en tant que manager de la troupe (« *pour le disque et le Music-Hall* ») ; il avoue : « *L'aide extérieure me fut apportée par Claude Berri qui m'a conseillé et c'est avec lui que j'ai appris les mécanismes financiers et les techniques particulières de cette profession* », *in* entretien, « Christian Fechner profession producteur », *Cinéma de France*, n° 13, mars 1977, pp. 7-8.
[2043] *In* « La Brèche de l'écran large. De Chrétien au CinemaScope », *Cinémathèque*, n° 9, printemps 1996, p. 114.

personnages concernés[2044] ou de profiter, dans le même plan et simultanément, de l'action de la réaction des autres personnages suscitée par cette action (*cf. infra*, 5.4.3.). Il est certain par ailleurs que le choix du format large pour le comique troupier s'inscrit dans une tradition française, à la suite des succès de *Babette s'en va-t-en guerre* (1959 CS EC) de Christian-Jaque ou de *Tire-au-flanc 62* (1961 FS NB) de Claude de Givray, car le format large sied aux motifs belliqueux (défilé, alignement, charge, plans stratégiques), mais il agit également comme référence générique, voire cinéphilique (films de guerre américains des années 1950-1960).

C'est cette même utilisation du format large comme référence parodique au cinéma qui est adaptée au contexte provincial français dans une troisième collaboration Berri-Fechner, *La Moutarde me monte au nez* (1974 PV AN. EC) de Claude Zidi, qui conte la rencontre improbable entre une star de cinéma interprétée par Jane Birkin et un professeur gaffeur (Pierre Richard) sur le tournage d'un western à l'italienne. En outre, la bande annonce pour le film exploite le **mythe du cinéma en l'opposant terme à terme à la télévision** : petit écran (même en couleur) VS grand écran, « *bla-bla-bla* » VS « *le Spectacle* » et taille réduite de l'écran TV sur fond noir VS image plein écran en scope couleurs. Le discours en voix-off de Claude Piéplu insiste moins sur le mépris du cinéma à l'égard de la télévision que sur la préférence pour une conception spectaculaire du cinéma[2045]. Cette conception semble se nourrir de diverses influences assumées du passé (western, comédie et film d'action, nanar à la française, cinémas américain et italien) pour composer une forme de comédie plus en phase avec la société contemporaine en même temps que plus intertextuelle (références, parodie).

En définitive, avec l'accroissement du budget alloué à ces comédies (grâce aux succès antérieurs de leurs films au format panoramique), les deux producteurs retournent aux sources de la comédie à grand spectacle des années 1960 (reposant sur des gags visuels, des effets spéciaux précisément élaborés et des têtes d'affiche), mais en l'adaptant à l'époque et à l'esprit potache des nanars à la française. Il en va de même pour leur quatrième collaboration sur la comédie policière *La Course à l'échalote* (1975 PV AN. EC) qui reprend la même équipe artistique (Pierre Richard & Jane Birkin) et technique (D.P. Henri Decaë, musique Vladimir Cosma). Ces quatre collaborations seront très rentables pour leurs producteurs, puisqu'elles seront toutes classées dans les dix meilleures entrées annuelles. Néanmoins, le partenariat entre les deux producteurs cesse la même année (1975), après le départ de Jean-Guy Fechner du groupe des Charlots[2046] et, consécutivement, l'abandon de la participation de Christian Fechner dans les productions du groupe[2047].

[2044] On peut déjà trouver un exemple historique de suspense comique dans l'enlèvement par méprise de Bourvil dans un plan du *Chanteur de Mexico* (1956 CS EC), *Cf.* DVD 1'04'', Fig. 2.15., page suivante.
[2045] Film annonce, supplément au DVD *La Moutarde me monte au nez*, s. d., StudioCanal Vidéo, coll. « Ciné rire ».
[2046] *Cf.* Sébastien Lepajolec, « Les Charlots » *in* Christian-Marc Bosséno & Yannick Dehée (dir.), *Dictionnaire du cinéma populaire français des origines à nos jours*, s. l., Nouveau Monde Editions, 1984, p. 185.
[2047] Claude Berri ne réitèrera pas non plus la production d'un film avec Les Charlots, mais refera appel à Pierre Richard en 1988 pour une comédie boulevardière réalisée par Edouard Molinaro, *A Gauche en sortant de l'ascenseur* (PV AN. CLR Kodak).

Exemple de « *co-présence* » ou montage interne de 2 actions simultanées dans un plan de demi-ensemble en scope ; ironie dramatique à des fins comiques.

Figures 2.15. : photogrammes tirés de *Le Chanteur de Mexico*
(1956 CS EC, Pottier, D.P. Lucien Joulin

Fechner et Berri : des chemins séparés mais une conception similaire de la production au format large (1975-2000)

En rapprochant la carrière successive des deux producteurs, on peut être frappé par la similitude de leurs projets. Tout d'abord, il ont en commun des budgets importants. Sur 29 films pour lesquels nous disposons des devis[2048], 5 ont un budget raisonnablement supérieur à la moyenne des budgets annuels du cinéma français et les 24 autres présentent des coûts bien au-delà de la moyenne. Claude Berri et Christian Fechner représentent donc un cinéma commercial qui mise sur les valeurs de la production et dont l'attachement au format large est un indice récurrent.

Puis les deux producteurs manifestent une prédilection très nette et constante pour la comédie à succès qui représente près de 65 % de leur production totale (contre les quelques 29 % pour l'ensemble des films larges de la période 1971-2000[2049]) ; mais à la différence de la période précédente, les deux hommes préfèrent la variation autour d'un même comédien à la série (du type des *Gendarme*) et sont constamment à l'affût de nouveaux talents comiques en phase avec les obsessions et problèmes de la société contemporaine. Après son expérience avec le comique **Pierre Richard**, Christian Fechner voudra tourner avec **Louis de Funès**[2050], malgré son état de santé déclinant qui oblige le producteur à prendre des risques financiers importants que les assurances refusent de couvrir, à partir de l'infarctus de l'acteur sur le tournage du premier film, *L'Aile ou la Cuisse* (1976 PV AN. EC)[2051] : il s'agit d'une satire de la « malbouffe », toujours réalisée par Claude Zidi. L'emploi du format large sur les trois films avec de Funès[2052] n'est pas seulement la poursuite d'une recette de la comédie commerciale à succès entamée avec les Charlots, il constitue également la marque de fabrique des films antérieurs de la star, ses grands succès de la deuxième moitié des années 1960 que Fechner tente de ressusciter.

[2048] Il s'agit donc du coût estimatif avant tournage fourni par le *BICNC* à partir de l'année 1978 et qui ne tient évidemment pas compte des éventuels **dépassements de budget**, comme c'est souvent le cas : *cf.* le coût définitif de 50 millions de francs (courants) de *Tess* de Roman Polanski (estimé à 35 MF) en 1979, les 110 MF du dyptique *Jean de Florette / Manon des sources* (1985, estimé à 40 MF) ou les quelques 165 MF (devis +50 MF) de *Germinal* réalisé par Berri lui-même en 1992. Claude Berri est particulièrement plus dépensier que son collègue, car il n'hésite pas à prévoir un devis pharaonique de 274,62 MF en 1998 pour sa coproduction européenne à succès (F/D/I 51/33/16 %) *Astérix et Obélix contre César* réalisée par Claude Zidi, voire 326,7 MF pour sa suite *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre* (S35 coprod. F/D) deux ans plus tard.

[2049] Soit 22 films sur 34, dont 58 % sont au moins classés aux 15 premiers rangs des entrées annuelles.

[2050] « *Moi je vais au cinéma pour rire, pour me détendre et me distraire de mes difficultés journalières. C'est pour cela que j'ai une prédilection pour le film comique.* […] *tous les sondages sur le public français donnent ce résultat depuis plus de trente ans.* […] *Avec Pierre Richard, nous avons abordé un comique différent* [de celui des Charlots] *mais qui correspondait à cette même volonté de distraire. L'aboutissement logique de cette volonté ne pouvait être que De Funès, parce qu'en matière de comique en France, De Funès est véritablement le numéro 1.* » *in* entretien, « Christian Fechner profession producteur », *Cinéma de France*, n° 13, mars 1977, p. 7.

[2051] 2 semaines de tournage seulement (sur 12) étaient couvertes par les assurances *cf.* entretien avec Christian Fechner *in* « Histoires de tournage », supplément au DVD *L'Aile ou la Cuisse*, s. d., StudioCanal Vidéo & entretien, « Christian Fechner profession producteur », *Cinéma de France*, n° 13, mars 1977, p. 7.

[2052] Après *L'Aile ou la Cuisse*, Fechner produit *La Zizanie* (1978 PV AN. EC) de C. Zidi avec Annie Girardot, puis *La Soupe aux choux* (1981 PV AN. EC) de Jean Girault avec Jean Carmet, d'après le roman de René Fallet.

Suite au refus de Pierre Richard d'accepter le deuxième rôle principal de *L'Aile ou la Cuisse*, Fechner fait appel à un autre comique qui connaît un succès grandissant sur les scènes du café-théâtre, puis à la radio : **Coluche**. Mais c'est plutôt **Claude Berri** qui fera tourner Coluche dans un ensemble de trois comédies à succès (au format large)[2053], avant de lui offrir un rôle plus sérieux dans la comédie dramatique de **Bertrand Blier** (un familier du format) *La Femme de mon pote* (1983 PV AN. EC)[2054]. Le film traite du thème du trio amoureux, mais sur un mode acide et provocateur et en tirant parti des qualités du format large dans le traitement théâtral d'un décor en huis-clos mais ouvert sur la montagne[2055]. Les trois comédies en scope qui réunissent Berri et Coluche (*Deux Heures moins le quart avant Jésus-Christ* 1982 TECHNO AN. EC de Jean Yanne, *Banzaï* 1983 PV AN. EC de C. Zidi[2056] et *La Vengeance du serpent à plumes* 1984 PV AN. EC de Gérard Oury) tentent de renouer avec la tradition de la comédie d'aventures exotiques[2057] qui multiplie gags visuels (cascades, effets spéciaux) et une légère satire sociale (respectivement, les travers de la société contemporaine perçus grâce à l'anachronisme du péplum, les compagnies d'assurance et le rapatriement, le film d'espionnage politique) en variant savamment les situations et les ingrédients d'un film à l'autre et en faisant appel à des réalisateurs reconnus mais à la personnalité différente.

C'est dans un contexte plus national que se situent les comédies produites par **Christian Fechner** à la suite des films avec Louis de Funès ; mais, comme Berri, le producteur fait aussi appel aux nouveaux talents comiques issus de la scène, en particulier certains acteurs de **la bande du Théâtre du Splendid** (de la porte Saint-Martin) qui a triomphé au cinéma dans *Les Bronzés* (1978 1,65:1 CLR), produit par Yves Rousset-Rouard et réalisé par **Patrice Leconte**. On peut dénombrer un ensemble de 7 films larges, produits par Fechner, qui exploite tout (*Papy fait de la résistance* 1983 PV AN. FJ de Jean-Marie Poiré) ou, plus souvent, partie de la bande du Splendid. Le producteur s'attache en particulier à permettre aux talents d'acteur et de scénariste de **Michel Blanc** de s'épanouir dans des comédies sentimentales douces-amères réalisées par Patrice Leconte : *Viens chez moi, j'habite chez une copine* (1980 PV AN. EC) et *Ma Femme s'appelle reviens* (1981 PV AN. EC) ; il lui offre même de réaliser son premier film, *Marche à l'ombre* avec Gérard Lanvin, qui connaîtra un triomphe

[2053] En réalité, la collaboration entre les deux hommes commence, là également, par 2 films au format panoramique (*Inspecteur La Bavure* 1980 de Zidi et *Le Maître d'école*, 1981 de Berri), avant le recours au format large.
[2054] Juste avant son interprétation d'un rôle dramatique dans *Tchao Pantin* (1983 1,85:1 CLR) réalisé par Claude Berri.
[2055] Le film, coproduit avec Alain Sarde, ne rencontrera pas le succès public.
[2056] Ces deux premiers films sont tournés pour partie en Tunisie avec la participation de la société de production Carthago Films de Tarak Ben Ammar qui produira, par l'intermédiaire de sa succursale parisienne, *Les Cavaliers de l'orage* (1983 TECHNO scope EC) de Gérard Vergez, puis *Pirates* (1984 PV AN. EC) de Roman Polanski.
[2057] Berri vient de produire la comédie d'aventures *L'Africain* (1982 PV AN. EC) de Philippe de Broca, avec Catherine Deneuve et Philippe Noiret, dans la lignée des succès antérieurs du réalisateur (au format panoramique) comme *L'Homme de Rio* (1963), *Les Tribulations d'un chinois en Chine* (1965) ou, plus récemment, à l'image du succès du *Sauvage* (1975 1,65:1 CLR) de Jean-Paul Rappeneau avec Y. Montant et C. Deneuve. Mais les films avec Coluche perdent en finesse et en légèreté.

public[2058]. Outre une satire sociale en phase avec l'époque (célibat, exclusion)[2059], le traitement psychologique des personnages est particulièrement soigné, à l'opposé des comédies spectaculaires à gros budget comme *Papy fait de la résistance* (un hommage de la troupe du Splendid à ses aînés de *La Grande Vadrouille*[2060]) ou encore *Le Mariage du siècle* (1985 PV AN. FJ) de Philippe Galland avec Anémone et Thierry Lhermitte qui ne connaît pas le succès escompté. Si le format large est classiquement justifié pour ces deux dernières comédies[2061], *Viens chez moi, j'habite chez une copine* par exemple manifeste, grâce à la réalisation soignée de Patrice Leconte, une utilisation remarquée du format large pour une adaptation théâtrale. Dominique Rabourdin écrit : « *Il est rare que le cinémascope soit bien utilisé dans une comédie. Ici, Leconte s'est, de toute évidence, fait plaisir en jouant avec le cinémascope. Pour un film aussi intimiste, c'était une gageure. Elle est parfaitement soutenue. Jamais son film ne donne l'impression d'être l'adaptation d'une pièce de théâtre* »[2062]. A l'image de son utilisation dans le drame psychologique (ou le film dit d'auteur), le format large permet, dans la comédie, de valoriser le traitement des personnages et peut tout aussi bien mettre en valeur l'espace extérieur que les lieux intérieurs. Christian Fechner renchérit du reste sur le choix artistique du Panavision anamorphique pour le film : « *Le film se tournait pour l'essentiel dans un appartement et il est bien évident que le fait de tourner en scope dans un appartement amène une dimension spectacle automatiquement.* »[2063] Si l'argument et le point de vue du producteur sont, classiquement, moins artistiques (ou esthétiques), ces deux avis sous-entendent néanmoins que **l'utilisation consciente du format large renvoie à l'essence, à la particularité même du cinéma**. Fechner avoue : « *Pour moi, l'image du cinéma c'est le Cinémascope* […] *cet écran qui ne ressemble à aucun autre.* »[2064]

C'est avec le renouveau de la production au format large (à partir de 1996) que les deux producteurs renouent avec la comédie à succès en finançant des projets quelque peu différents de leurs comédies antérieures. Ainsi, **Christian Fechner** s'oriente vers la comédie nostalgique qui lorgne du

---

[2058] Classé au premier rang des entrées de 1984 avec 6.168.425 spectateurs (en audience cumulée). Fechner déclare : « *On rêve au succès, on a du mal à rêver au triomphe* […] *mais on savait qu'on était en train de faire un succès » in* entretien, *« Toute la lumière sur "Marche à l'ombre"* », suppl. au DVD *Marche à l'ombre*, StudioCanalVidéo, 2002.

[2059] Ou même en légère avance sur son temps, comme dans la comédie policière d'Hervé Palud *Les Frères Pétard* (1986 PV AN. EC), avec Gérard Lanvin, Jacques Villeret et Josiane Balasko, qui mêle comédie sociale et anticipation, en dépeignant une société française du futur (1991) qui aurait légalisé la vente de drogues douces.

[2060] Le film est dédié à Louis de Funès qui devait y faire une apparition mais décède avant le tournage. On peut aussi trouver des points communs avec *Babette s'en va-t-en guerre* (1959 CS EC) de Christian-Jaque dont le scénario original est co-signé par Gérard Oury.

[2061] Comédie de reconstitution historique pour la première, comédie et conte de fées (avec tout le protocole d'un royaume imaginaire) pour la seconde.

[2062] *Cinéma 81*, n° 267, mars 1981, p. 78.

[2063] *In* « Souvenirs », entretien par Gilles Penso et Jean-Philippe Oudin, supplément au DVD *Viens chez moi, j'habite chez une copine*, StudioCanal Vidéo, 2002.

[2064] *Id.* Et toujours cette volonté de distinction des productions audiovisuelles en ces temps de bouleversement du secteur.

côté de la tradition de la qualité française (comme les deux films de Jean Becker[2065]), tente une comédie d'action à l'américaine qui réussit aussi l'exploit cinéphilique de réunir à l'écran deux « monstres sacrés » (*Une Chance sur deux* 1997 PV AN. CLR de Patrice Leconte, avec Jean-Paul Belmondo & Alain Delon[2066]), enfin s'essaie à la comédie loufoque et référentielle révélant à l'écran un duo comique issu de la télévision (*La Tour Montparnasse infernale* 2000 PV AN. & S35 CLR, avec Eric & Ramzy, ex-comiques de la chaîne de télévision privée Canal+). **Claude Berri**, quant à lui, préfère la comédie populaire de prestige qui réunit inspiration dans le fonds culturel national, stars, effets spéciaux numériques et anachronismes : *Astérix et Obélix contre César* (1998 coproduction F/D/I 51/33/16 %, S35 CLR) de Claude Zidi avec Gérard Depardieu et Christian Clavier. Tournées deux ans après le triomphe du film (presque 9 millions d'entrées annuelles), les secondes aventures d'*Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre*** (2000 S35 CLR), également coproduites par Berri (Katharina + Renn Productions) associé à son fils Thomas Langmann (productions La Petite Reine) et présentant un devis astronomique de 326,7 millions de francs (constants), seront réalisées par Alain Chabat, ancien animateur de Canal+, et marquent **l'empreinte définitive du comique issu de la télévision au cinéma**[2067], dans des grosses productions à succès, indissociablement tournées au format large (de préférence en Super 35 pour faciliter l'intégration des nombreux **effets spéciaux générés par ordinateur**[2068] et permettre la diffusion télévisuelle sans perte substantielle d'image). Les deux films sont radicalement différents : le premier, réalisé par Claude Zidi, est d'une facture plutôt classique et respecte l'esprit des bandes dessinées originales de Goscinny & Uderzo, le second se rapproche plus de *La Tour Montparnasse infernale* en multipliant références éclectiques, anachronismes, humour décalé et représente la contamination du fonds culturel commun par l'esprit frondeur, absurde et multiculturel des nouveaux comiques issus de la télévision. Une nouvelle fois, nous pouvons constater

---

[2065] *Les Enfants du marais* (1998 PV AN. CLR) et *Un Crime au paradis* (2000 PV AN. CLR), une comédie caustique d'après le sujet de *La Poison* de Sacha Guitry (1951 1,37:1 NB).

[2066] Le film coproduit par Fechner, UGCF, TF1 Films Productions et Canal+ affiche un impressionnant devis de 145,4 MF mais connaît un succès public mitigé.

[2067] Le film est interprété par quelques anciens animateurs de la chaîne cryptée, comme Jamel Debbouze, Edouard Baer ou Alain Chabat lui-même qui, par leur humour décalé, absurde ou anachronique, en viennent à faire de l'ombre aux têtes d'affiche Gérard Depardieu, Christian Clavier et Monica Bellucci. Berri a produit le premier film d'A. Chabat *Didier** (1996 1,85:1 CLR) et devait produire *La Cité de la peur** (1993 PV AN. CLR d'Alain Berbérian), une comédie sur le festival de Cannes avec Les Nuls (dont A. Chabat), mais il n'en a pas aimé le scénario. *Cf.* entetien avec C. Berri par Pascal Merigeau, « Claude Berri. "Je préfère la vie au cinéma" », *Le Nouvel Observateur. Spécial Cannes 98. Profession producteur*, n° 33, s. d. [avr. 1998], pp. 40-43.

[2068] Ce qui explique le format hybride de *La Tour Montparnasse infernale* (2000) : le film est tourné en Panavision anamorphique, sauf les plans truqués qui ont été réalisés en Super 35, comme l'explique l'équipe des effets spéciaux d'Eclair numérique dans un entretien paru dans le n° 98 de *La Lettre de l'AFC* d'avr. 2001 : pour Philippe Soeiro, « *l'absence d'anamorphose* [en Super 35] *rend le trucage plus facile à exécuter, tout particulièrement en cas de "tracking" ou de superposition d'éléments qui peuvent avoir été tournés séparément, dès qu'il y a mise en mouvement artificiellement ou non lors du trucage. De plus, le choix des objectifs est plus vaste en S 35.* » (p. 7) ; François-Xavier Nallet continue : « *En 3D, on est plus à l'aise en Super 35* […] *Le Scope* [anamorphique] *peut être plus problématique dans le cas de mouvements de grande amplitude ou des "pans".* […] *Il est intéressant de remarquer combien les objets se déforment dans l'image. Cela devient très compliqué dès que l'on veut insérer des images 2D ou pire en 3D où il y a, en plus, un problème de perspective. On ne peut pas tenir compte de la spécificité de chaque lentille. Ça nécessite de déterminer pour chaque objectif la valeur de déformation, générant ainsi d'énormes calculs.* » (*ibid.*, p. 8).

combien ces deux producteurs savent renouveler les formules des comédies à succès au format large en s'adaptant aux diverses évolutions de la société française (et du monde de l'audiovisuel)[2069].

Assez tôt, les recettes générées par le succès de leurs comédies populaires ont permis à Berri et à Fechner d'acquérir suffisamment d'indépendance pour se lancer dans des **projets artistiquement plus ambitieux**, donc plus risqués ou plus personnels. Les deux producteurs tentent tout d'abord de renouer avec le genre de l'aventure, peut-être influencés par le succès mondial de *Raiders of the Lost Ark / Les Aventuriers de l'Arche perdue* (1981 PV AN. CLR)[2070] réalisé par Steven Spielberg, qui témoigne de la conception cinéphilique des nouveaux réalisateurs américains nourris par le cinéma spectaculaire de l'âge d'or du format large. Paysages exotiques et/ou naturels, scènes d'action sont tournés en extérieurs, sur les lieux authentiques (et en limitant les transparences) pour bénéficier de l'ampleur du format, tant dans les productions de Claude Berri (*L'Africain* 1982, *La Vengeance du serpent à plumes* 1984, *L'Ours* 1987 PV AN. EC de Jean-Jacques Annaud) que dans celles de Christian Fechner (*Le Ruffian* 1982 PV AN. EC de José Giovanni, *Les Spécialistes* 1984 PV AN. FJ et *Une chance sur deux* 1997 de Patrice Leconte). ***L'Ours* de Jean-Jacques Annaud** représente parfaitement cette **« nouvelle aventure »** qui vise à la fois la recherche d'une plus grande authenticité en même temps qu'une volonté d'originalité, de distance par rapport aux stéréotypes du genre. A la différence du cinéma américain qui repose plutôt sur la répétition et variation des caractéristiques génériques (à l'image des *Aventuriers de l'Arche perdue*), les réalisateurs français qui ont l'opportunité de tourner des films d'aventures (historiques ou modernes) cherchent plutôt à se distinguer de leurs aînés, à marquer leur spécificité. Ainsi, face à un emploi somme toute assez traditionnel du format anamorphique pour ce genre de production à gros budget (avec un devis de 140 millions de francs courants et 109 jours de tournage), Jean-Jacques Annaud s'attache à singulariser son film en traitant d'une histoire animale sur le mode paradoxal de l'anthropomorphisme[2071] et en semblant multiplier les défis de tournage (décors sauvages et naturels, animaux réels et dressés)[2072]. Originalité du scénario, tour de force logistique et technique et format de l'excès caractérisent le film dans lequel fond et forme se rejoignent dans une conception du cinéma spectaculaire renouvelée qui sera, du reste, récompensée par deux Césars (meilleurs réalisation et montage).

[2069] Berri déclare en 1998 : « *le cinéma se dirige de plus en plus vers les effets spéciaux, vers la BD au cinéma. "Astérix" que je produis actuellement, participe de ce mouvement.* » *in* entetien avec C. Berri par Pascal Merigeau, « Claude Berri. "Je préfère la vie au cinéma" », *Le Nouvel Observateur. Spécial Cannes 98. Profession producteur*, n° 33, s. d. [avr. 1998], p. 43.

[2070] Sorti en France en sept. 1981, le film se classe au 3ème rang des entrées de l'année.

[2071] Hésitant entre le documentaire animalier spectaculaire et le film pour enfant qui humanise les animaux en leur prêtant des sentiments humains et en recourant à des plans subjectifs, des bruitages aisément compéhensibles pour des hommes, deux séquences de rêve et même une séquence d'hallucinations.

[2072] Il en était de même dans son précédent film large *La Guerre du feu* (1981 PV AN. EC), une coproduction minoritaire canado-française (55/45 %) qui visait à ressusciter langages et gestes préhistoriques et comportait un tournage en décors sauvages et naturels avec des êtres humains et des animaux maquillés (mammouths).

Pour le producteur, l'important n'est pas ce que coûte le film mais ce qu'il va rapporter[2073] ; d'où cette inflation des budgets, à la fois pour ses comédies et ses autres films plus « culturels ».

Les « superproductions culturelles »

Claude **Berri** se spécialise assez tôt dans les **adaptations de prestige des classiques de la littérature** européenne, suivant en cela la voie des producteurs de la qualité française des années 1950 et 1960. Dès 1978, le producteur français se lance dans l'expérience difficile du tournage de ***Tess*** (PV AN. EC), une adaptation en costumes du roman de Thomas Hardy (1891) réalisée par Roman Polanski, coproduite à hauteur de 20 % avec le britannique Timothy Burrell. La SFP participe également au financement et met à disposition ses studios. Budgété à 35 millions de francs courants, le film dépassera largement son devis[2074]. C'est Polanski qui souhaitait adapter au cinéma cette œuvre sombre, en hommage à son épouse Sharon Tate assassinée en 1969. Il co-écrit avec Gérard Brach[2075] le scénario en français qui sera adapté en langue anglaise par John Brownjohn pour le tournage qui paradoxalement aura lieu, pour les extérieurs, en décors naturels en France, pendant près de huit mois (108 jours)[2076]. Berri indique qu'il avait une « *envie rentrée de produire un film de langue anglaise avec un grand metteur en scène* » ; selon lui, il s'agissait d'un « *projet très ambitieux pour le cinéma français mais* [qui] *sortait du cadre et des normes du cinéma français.* »[2077] Outre le soin apporté à la reconstitution historique, en particulier à l'authenticité des costumes et des décors naturels « maquillés » ainsi qu'à une conception picturale de la photographie[2078], Roman Polanski souhaitait également utiliser, **pour la première fois en France, le son stéréophonique Dolby**. Si les effets sonores sont limités dans le film[2079], le mixage en stéréophonie permet de valoriser la musique symphonique de Philippe Sarde qui amplifie la charge émotionnelle d'une histoire particulièrement émouvante contant le destin malheureux d'une femme d'origine modeste tiraillée entre deux hommes.

[2073] *Cf.* entretien avec C. Berri *in "L'Ours". Reportage sur le tournage d'un film très particulier*, réal. Michel Parbot, prod. Sygma TV, 1988, supplément au DVD *L'Ours*, Pathé Vidéo, 1999. Le film va se classer à la 2ème place des entrées de 1989 avec un peu plus de 9 millions de spectateurs.

[2074] « *Le budget était de 35 millions, à l'arrivée le film en a coûté une cinquantaine. Mais c'était un film à l'échelon international, qui s'est donc bien vendu à l'étranger.* » *Cf.* entetien avec C. Berri par Pascal Merigeau, *Le Nouvel Observateur. Spécial Cannes 98. Profession producteur*, n° 33, s. d. [avr. 1998], p. 42.

[2075] Scénariste ami du réalisateur et attaché, après *Tess*, aux productions larges de Claude Berri : *L'Africain, La Femme de mon pote, Jean de Florette / Manon des sources, L'Ours* ainsi que *La Guerre du feu* et *Pirates*.

[2076] Selon le décorateur Pierre Guffroy, la Normandie a servi de cadre aux séquences estivales, la Bretagne pour les extérieurs des villages et les séquences automnales, tandis que les séquences d'hiver et la reconstitution du site de Stonehenge ont été filmées au nord de Paris (et les intérieurs dans les studios de la SFP) *in* entretien, « "Tess" : from novel to screen », réal. Laurent Bouzereau, suppl. au DVD *Tess*, Columbia Tristar Home Entertainment (USA), 2004.

[2077] *In* entretien, « "Tess" : from novel to screen », réal. Laurent Bouzereau, supplément au DVD *Tess*, Columbia Tristar Home Entertainment (USA), 2004.

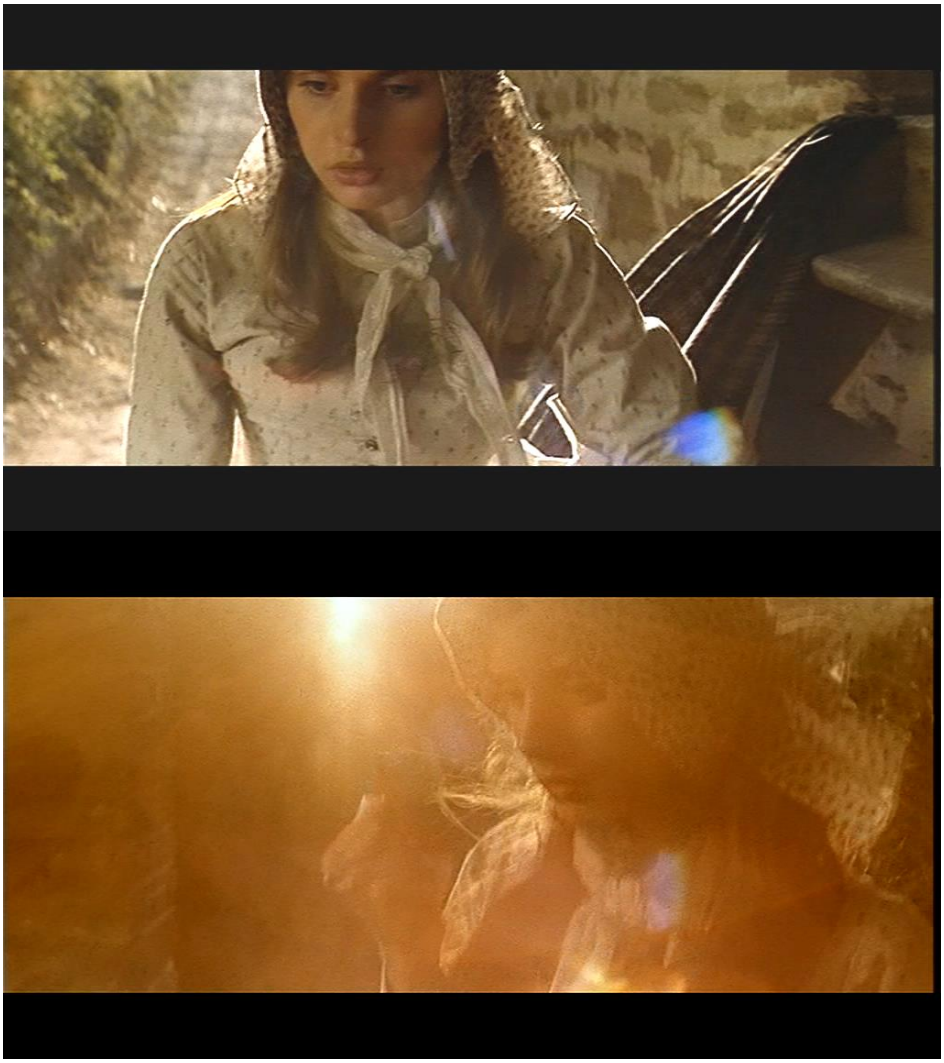
[2078] Le directeur de la photographie **Geoffrey Unsworth**, qui s'est attaché à créer une lumière souvent crépusculaire ou brumeuse se rapprochant des atmosphères de la peinture du XIXème siècle (Romantisme, Naturalisme ou Impressionnisme), décèdera au cours du tournage et sera remplacé par **Ghislain Cloquet** qui réusira le tour de force de conserver à la photographie du film son unité.

[2079] Polanski indique que le travail de post-production du son était rendu difficile par l'état d'inadaptation des studios d'enregistrement français de l'époque (S.I.M.O. à Boulogne) *in* entretien, « "Tess" : The Experience », réal. Laurent Bouzereau, supplément au DVD *Tess*, Columbia Tristar Home Entertainment (USA), 2004.

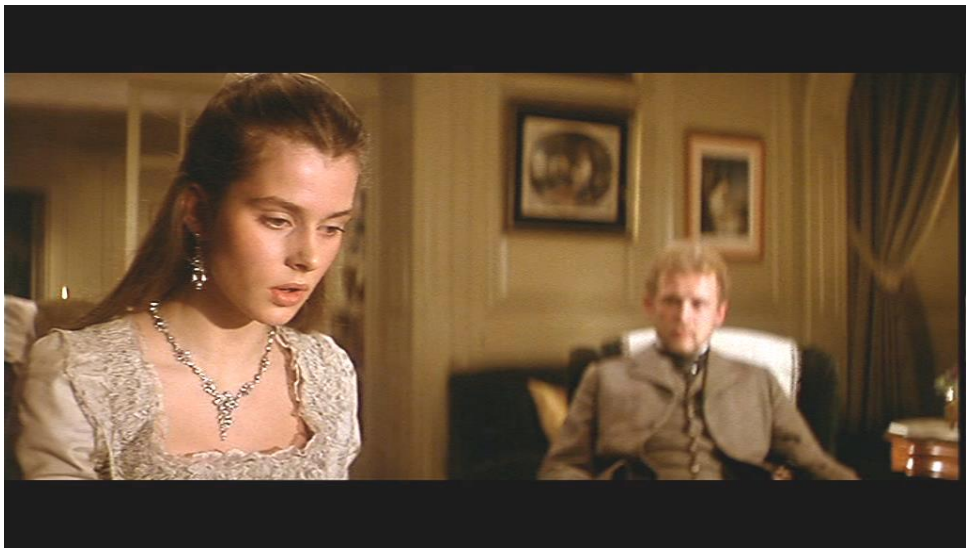
Pour ce qui concerne l'emploi du format Panavision, Polanski privilégie la fonction « romantique » de l'inscription du personnage dans le cadre naturel, sans négliger la puissance psychologique des plans rapprochés, mais sait aussi innover en tirant parti des défauts du procédé anamorphique, à savoir les « flares » et la profondeur de champ réduite[2080].

[2080] Pour la scène du malentendu (dans laquelle Tess se rend compte que son futur mari n'a pas lu sa lettre de confession concernant son passé de fille-mère, *cf*. DVD 1h23'> & Fig. 2.16.a, page suivante), Polanski associe le désarroi de la jeune fille filmée en plan rapproché à un mouvement panoramique de suivi de l'héroïne (descendant une échelle) qui place la caméra en plein contrejour face au soleil couchant, révélant les « flares » et autres « taches » de l'optique photographique que l'on s'applique généralement à dissimuler, car elles sont autant d'indices de la présence de l'objectif, de l'irruption de la technique dans l'illusion fictionnelle. En outre, ce mouvement permet un fondu au blanc dissimulant un raccord invisible entre deux plans successifs. (On a déjà vu que les optiques anamorphiques étaient plus sensibles aux phénomènes de « flares » qui sont invisibles au tournage *cf*. 1ère partie).
Par ailleurs, lors de la confession de l'héroïne, après son mariage, Polanski filme, en un plan fixe et long, Nastassia Kinski nette au premier plan sur la gauche du cadre, tandis que son mari, assis à l'arrière-plan sur la droite, demeure flou (et muet) : la profondeur de champ réduite sert la narration en révélant, par avance au spectateur, la réaction négative du mari à l'égard du malheur passé de sa femme, signe d'une inégalité flagrante entre les 2 sexes (car elle-même vient de lui pardonner son incartade passée). *Cf*. DVD 1h32'48''> & Fig. 2.16.b, page suivante.

Visibilité des défauts de l'optique anamorphique (flare, tache en contrejour) dans le film historique :



Mise en scène et profondeur de champ réduite en scope :



Figures 2.16.a,b&c : photogrammes de *Tess*
(1978 PV AN. EC, Polanski, D.P. Geoffrey Unsworth & Ghislain Cloquet)

Finalement, Berri conçoit ce projet comme une superproduction émotionnelle (et culturelle) qui nécessite un budget confortable[2081] et qui a constitué un tournant dans sa carrière de producteur. Il renouvellera l'expérience en coproduisant en 1988, en langue anglaise également, l'adaptation libre des *Liaisons dangereuses* réalisée par Milos Forman : *Valmont* (PV AN. CLR) ; malgré de réelles qualités[2082], le film pâtira du succès de l'adaptation remarquée de Stephen Frears, sortie en France neuf mois plus tôt[2083]. Puis le producteur se lancera lui-même dans la réalisation de deux adaptations de la littérature nationale tirées de deux célèbres romans de Marcel Pagnol et Emile Zola : d'une part, *Jean de Florette* et *Manon des sources* (1985 TECHNO AN. EC son Dolby Stereo), d'après *L'Eau des collines* (1943) avec Yves Montant, Gérard Depardieu, Emmanuelle Béart et Daniel Auteuil ; d'autre part, *Germinal* (1992 PV AN. CLR Dolby Stereo) avec le même Depardieu, Miou-Miou, Jean Carmet et le chanteur Renaud. Ces trois productions dispendieuses sont conçues pour devenir des champions du box-office (ce qu'elles seront effectivement) et limitent la liberté d'interprétation des œuvres à une illustration brillante au format large, assumant l'héritage des films de la qualité française du passé[2084] ; en effet, l'influence de l'idéologie esthétique de la Nouvelle Vague se délite. Dans une période de crise du cinéma français (baisse de la production et de la fréquentation entre 1983 et 1993), rien d'étonnant à voir les producteurs se réfugier vers les recettes à succès du passé[2085], à recourir à ce que Jacques Siclier nomme les **« *superproductions culturelles* »**[2086] : miser à la fois sur le fonds culturel commun (peu sujet aux polémiques), les stars[2087], le soin et la qualité technique du rendu (décors naturels « maquillés » et non plus seulement construits, image large à la lumière « veloutée », son Dolby Stereo) ; s'éloigner toujours plus de la production télévisuelle (alors même qu'elle participe plus qu'activement au financement de ces films dans cette période[2088]) ; enfin surprendre par quelques

---

[2081] « *Il y a des films qui exigent certains moyens et qui appellent même une certaine forme de gaspillage. Quand Polanski tourne* Tess*, il est évident qu'il doit y avoir des scènes qui tombent au montage. Dans un film reposant sur l'émotion, le montage impose forcément des sacrifices, des choix.* » *in* entretien avec Claude Berri, suppl. au DVD *Jean de Florette*, Pathé Vidéo, 2001. On peut néanmoins remarquer que sur le montage de *Tess*, un conflit a opposé le réalisateur et le producteur qui souhaitait, pour des raisons évidentes d'exploitation, un montage réduit et moins lent.

[2082] Outre le format large, le film présente une plus grande liberté de ton (humoristique) et recourt à de jeunes acteurs, plus proches de l'âge réel des personnages du roman. Comme son concurrent au format panoramique, le film est tiré de la pièce à succès de Christopher Hampton adaptée du roman de Choderlos de Laclos (1782).

[2083] *Dangerous Liaisons / Les Liaisons dangereuses* (1988 USA, pano CLR), classé au 19ème rang des entrées de 1989.

[2084] *Manon des sources* et *Germinal* sont effectivement des remakes : *Manon des sources* de Marcel Pagnol (1952 standard 1,37:1 NB) ; *Germinal* (1962) déjà tourné en DyaliScope NB par Yves Allégret.

[2085] A ce sujet, l'utilisation du logo CinemaScope à l'ancienne dans le film annonce de *Jean de Florette*, alors même que le film est tourné avec des optiques Technovision, est bien révélateur de cette conception passéiste. *Cf.* Film annonce, supplément au DVD *Jean de Florette*, Pathé Vidéo, 2001.

[2086] « *Le recours à la superproduction apte à séduire un public nombreux, à briller dans les festivals et à remporter le succès international, n'est, bien sûr, pas condamnable dans l'état de crise où se trouve le cinéma français en 1990.* » *in Le Cinéma français. 2. De* Baisers volés *à* Cyrano de Bergerac *(1968-1990)*, Paris, Ramsay, 1991, pp. 212-216.

[2087] Après le succès de Coluche dans *Tchao Pantin*, ce dernier a été envisagé par Berri pour le rôle d'Ugolin (tout comme Jacques Villeret), mais il échoit à Daniel Auteuil

[2088] Ainsi *Jean de Florette* (1985) constitue à cette date le plus gros apport financier jamais consenti par une chaîne de télévision (Films Antenne 2) *in* « Tournage du film », suppl. au DVD *Jean de Florette*, Pathé Vidéo, 2001.

audaces ou éléments inédits[2089]. Ces productions visent donc à retrouver le prestige des films de la tradition populaire française[2090], celle de la culture officielle des classiques scolaires (sources d'expansion du public ciblé), mais conçues pour s'offrir les chances d'un succès sur les marchés étrangers, en pariant justement sur le caractère proprement français de l'inspiration. Les trois films de Berri se verront tous récompensés officiellement et *Jean de Florette* obtiendra même du CNC l'attribution de l'Avance sur recette, fait plutôt rare dans le cas du cinéma commercial.

Christian Fechner lui-même cèdera aux « vertus » de la superproduction culturelle en montant ***Camille Claudel**** (1987 PV AN. CLR Dolby Stereo), un projet « *obstinément voulu par Isabelle Adjani* »[2091] et en s'associant à plusieurs coproducteurs : Lilith Films, Gaumont, D.D. Productions ainsi que la télévision publique (Antenne 2) : la contrepartie sera le montage de deux versions, l'une de 2h50 pour la sortie au cinéma au format anamorphique 2,35:1, l'autre sous la forme mini-série télévisée recadrée au format panoramique (?). A la différence des projets de Claude Berri, *Camille Claudel** apparaît à bien des égards plus ambitieux, en même temps que plus risqué (pour un devis estimé entre 30 et 50 millions de francs et un budget définitif de 96 millions de francs courants pour un tournage de près de six mois). Outre la difficulté des rapports entre le producteur et sa star, qui soigne son retour à l'écran après plusieurs années d'absence médiatisée et qui impose son compagnon comme réalisateur (le D.P. de *Jean de Florette* Bruno Nuytten dont c'est la première réalisation), le sujet est inspiré d'une biographie (non d'une œuvre fictionnelle) et conte le sujet délicat des rapports de création entre deux artistes et amants, à une époque marquée par la soumission sociale de la femme. Le film remplit à la fois son rôle de narration émotionnelle et de vulgarisation culturelle (sur la sculpture) et obtient un franc succès public et critique[2092].

Finalement, la superproduction culturelle utilise classiquement le format large comme valeur ajoutée (en parallèle avec la nouvelle politique de concentration et d'ouverture de grandes salles aux normes sonores valorisées), mais il n'a nullement de caractère obligatoire : des projets tout aussi prestigieux comme *La Gloire de mon père* (1989) d'Yves Robert, *La Révolution française* (1989) de Robert Enrico et Richard Heffron ou *Cyrano de Bergerac* (1990) de Jean-Paul Rappeneau sont tournés

---

[2089] Par exemple, la reprise risquée d'une tradition ancienne du film exploité en deux époques, à la suite peut-être du succès de *1900 / Novecento* (1976 pano CLR) de Bernard Bertolucci ; pour Claude Berri : « Jean de Florette *est un film d'auteur et s'il coûte cher, c'est plutôt "le tournage le plus long"* […] *il y a deux films. C'est ça la gageure : parier que le public se déplacera deux fois. Si tel est le cas,* Jean de Florette *ne sera pas une folie économique.* » *in* entretien écrit, suppl. au DVD *Jean de Florette*, Pathé Vidéo, 2001.
En ce qui concerne *Germinal*, l'originalité repose sur le casting du chanteur populaire Renaud dans le rôle de Lantier, et l'audace, sur le traitement particulièrement voyeur et « naturaliste » de la séquence de révolte des femmes dans le coron qui émasculent l'épicier : une surenchère en accord avec l'image contemporaine de la violence au cinéma et peu conventionnelle dans ce type d'adaptation, mais « médiatique ».
[2090] A propos d'autres adaptations culturelles, Jacques Siclier parle de : « *Qualité française, sans doute, et vraie qualité populaire* », *op. cit.*, p. 216.
[2091] Jacques Siclier, *op. cit.*, p. 213 qui ajoute qu'« *un projet de Claude Chabrol avec Isabelle Huppert avait échoué.* » (*id.*) ; pour Fechner, il s'agissait du « *projet que tout le monde voulait* [monter] *sans même lire le script* », *in* entretien, suppl. au DVD *Camille Claudel*, StudioCanal Vidéo, 2002.
[2092] Le film sera 5 fois récompensé aux Césars 1989 (dont la meilleure photographie pour Pierre Lhomme) et obtiendra deux nominations aux Oscars 1989.

au format panoramique. Le choix du format, s'il n'est pas imposé par des impératifs de diffusion télévisuelle (puis vidéographique) selon la part de la coproduction engagée, relève généralement d'une volonté des créateurs, d'une discussion entre producteur, réalisateur et directeur de la photographie, sur son opportunité, sa faisabilité technique, etc. Le recours au rapport projeté large 2,35:1 s'inscrit souvent dans une **appropriation cinéphilique, voire nostalgique du cinéma par les créateurs**. Le format large fait désormais irrémédiablement référence, dans le cinéma commercial, à l'âge d'or des grands écrans (années 1950-1960) et, pour le film d'auteur ou plus récemment pour le jeune cinéma de genre, il s'apparente souvent à une citation cinéphilique ou parfois à un exercice de style.

Alain Sarde et les films à ambition artistique

Le producteur Alain Sarde, à la tête de ses trois sociétés de production (Sara Films de 1975 à 1994, Les Films Alain Sarde depuis 1983 et Ciné Valse depuis 1985), a produit 38 films larges[2093] mais qui ne représentent que le quart de sa fructueuse production. La particularité de cette production au format large, à la différence de celles de Claude Berri ou de Christian Fechner, est qu'elle parie sur des films plus audacieux artistiquement parlant, moins populaires, donc plus risqués du point de vue économique. Ses devis restent en effet particulièrement élevés : la moitié de ses films (de 1979 à 1998) présente des devis très supérieurs à la moyenne, l'autre moitié restant au-dessus de cette moyenne ; mais c'est sans commune mesure avec les devis des productions de Fechner ou Berri[2094]. En outre, les succès publics restent plutôt rares[2095], ce qui rend les films produits par Alain Sarde beaucoup moins rentables que ceux des deux autres grands producteurs français, d'où le recours fréquent à la coproduction franco-française (en plus de la participation obligée des télévisions depuis 1979[2096]) ; la coproduction avec l'étranger est plutôt exceptionnelle, car ses films visent moins l'exploitation directe, sur plusieurs territoires, de films commerciaux de « classe internationale » ou conçus à l'américaine (comme les *Astérix* de Claude Berri)[2097], mais sont plutôt destinés au marché national ou, plus exactement, manifestent un caractère proprement français qui correspond plutôt à une exploitation dans les réseaux européens et nord-américains des « Art Houses ».

[2093] C'est le nombre de films larges le plus important à l'actif d'une seule personne physique.
[2094] Rappelons que pour ces deux producteurs la part de devis très supérieurs à la moyenne atteint 83 % (24 films sur un total de 29).
[2095] Sur 33 films larges (de 1976 à 1998), 3 seulement (= 9 %) sont classés dans le classement des 20 premières entrées annuelles et 21 films, soit 63,7 %, ont dépassé les 500.000 spectateurs-France ; contre 23 films dans le « Top 20 » (= 65,7 %) et 91, 4 % de films supérieurs à 500.000 entrées pour les productions Fechner et Berri réunies.
[2096] 58 % de coproductions avec la chaîne privée payante thématique sur le cinéma créée en 1984 (Canal+ : 22 films), 39,5 % avec la première chaîne de télévision, privatisée en 1986 (TF1 : 15 films) et 31,5 % avec les chaînes du réseau hertzien d'Etat (A2-F2, F3 et Arte : 12 films).
[2097] Cependant on peut noter quelques cas de ce type chez Sarde avec la tendance récente des films de Jean-Paul Salomé (la comédie *Restons groupés*** (1998 S35 CLR), sur les déconvenues d'un groupe de touristes français dans l'Ouest américain et *Belphégor, le Fantôme du Louvre* (2000 S35 PV CLR), qui rhabille ce vieux thème policier français par un traitement du fantastique à l'américaine avec des effets spéciaux numériques) ou du film policier d'Alain Berbérian sur un « serial-killer » : *Six-Pack* (1998 PV AN. CLR).

Le budget relativement élevé des productions d'Alain Sarde est avant tout dû à sa conception d'un cinéma éloigné du pur divertissement commercial pour se caractériser par ce que certains nomment « *la "méthode Sarde" qui consiste à réunir (dans l'ordre) un casting, un metteur en scène et un sujet* »[2098], comme en témoigne un film tel *Le Choix des armes* d'Alain Corneau (PV AN. CLR Dolby Stereo), avec Catherine Deneuve, Gérard Depardieu et Yves Montand, un polar efficace qui adapte le film d'action américain (ceux de Sam Peckinpah, par exemple) au contexte français peu courant de la délinquance de banlieue et à la tradition nationale du genre[2099]. Du reste, l'augmentation constante des budgets des films français est souvent due à **l'accroissement inconsidéré du salaire des stars**, comme le reconnaît le producteur : « *Dans ce contexte de crise, certains acteurs se trouvent en position de force et se font surpayer. Même des débutants exigent des sommes hallucinantes.* »[2100]. Interrogé en 1984, il pressent la **mutation de la production française** avec une tendance à la réduction des films au budget moyen et à l'augmentation des films « *très chers, super-vedettes et scénario en acier* », d'une part, et des « *petits films à cinq, six millions* »[2101], de l'autre. Et l'on rencontre dans sa filmographie large, ces **deux tendances**[2102] : les films prestigieux par leur casting, leur réalisateur, leur contenu (par exemple *La Mort en direct* (1979 PV AN. FJ) de **Bertrand Tavernier** avec Romy Schneider ou *Trop belle pour toi* (1988 PV AN. CLR) de **Bertrand Blier** avec le trio Depardieu-Bouquet-Balasko ou encore le drame historique *Les Enfants du siècle* (1998 S35 CLR) de **Diane Kurys** avec Juliette Binoche affichant un devis de 95,12 millions de francs) et les films plus risqués du cinéma d'auteur (*Le Petit Criminel* 1990 S35 Cinécam CLR de **Jacques Doillon** ou *Le Vent de la nuit* 1998 PV AN. CLR de **Philippe Garrel** ayant tous deux bénéficié de l'Avance sur recettes[2103]) ou certains projets qui misent sur l'originalité de jeunes talents (*Sale Gosse* 1994 PV scope CLR de Claude Mouriéras, *Augustin, roi du kung-fu* 1998 PV scope CLR d'Anne Fontaine ou le premier film de Richard Bean, *Franck Spadone** 1999 HAWK CLR, tous deux coproduits avec Philippe Carcassonne). Même si les films de prestige ne sont pas toujours rentabilisés par un succès

---

[2098] Nathalie Nezick, « Sarde Alain » *in* Christian-Marc Bosséno & Yannick Dehée (dir.), *Dictionnaire du cinéma populaire français des origines à nos jours*, s. l., Nouveau Monde Editions, 2004, p. 692. *Cf.* déclarations de Sarde lui-même *in* entretien par Dominique Maillet et Jérôme Tonnerre, *Cinématographe*, n° 100, mai 1984, p. 41.

[2099] *Cf.* Sébastien Lepajolec, « Corneau Alain » *in* Christian-Marc Bosséno & Yannick Dehée (dir.), *op. cit.*, p. 227. Le réalisateur venait d'être auréolé du succès public et critique de *Série noire* (1979) avec Patrick Dewaere et réalisé au format panoramique 1,65:1. Mais il ne retrouvera pas l'originalité de ce film désespéré dans sa production au format large. Autre policier authentique de Corneau produit par Sarde : *Le Cousin* (1997 S35 CLR) avec Patrick Timsit et Alain Chabat.

[2100] *In* entretien cité, *Cinématographe*, n° 100, mai 1984, pp. 37-41. Sarde ajoute que s'il tournait, 3 ans après, son film de 1981, *Hôtel des Amériques* (PV AN. FJ) d'André Téchiné, le film coûterait vraisemblablement le double, à cause de « *huit semaines à Biarritz, Catherine Deneuve qui demande le triple d'il y a trois ans.* », *ibid.*, p. 37.

[2101] *Id.*

[2102] Même si ses budgets demeurent très souvent au-dessus de la moyenne, comme on vient de le voir.

[2103] Cette dernière coproduction franco-italo-suisse, malgré la présence de Catherine Deneuve, présente un devis inférieur à la moyenne (21,19MF) et n'a effectivement attiré que 65.622 spectateurs en salles.

public en salles[2104], il est néanmoins essentiel de les produire, notamment pour des raisons patrimoniales ; selon Alain Sarde, il s'agit de « *film*[s] *de catalogue* »[2105].

Les drames psychologiques produits par Alain Sarde : André Téchiné, Bertrand Tavernier et Bertrand Blier

Les films de Sarde reposent donc sur la valorisation d'acteurs (en particulier de stars) dans des situations psychologiques difficiles relevant très majoritairement du genre « sérieux » du drame (ou de la comédie dramatique) qui représente près de 73,7 % de sa production large (28 films)[2106]. Il a en particulier produit trois films larges d'**André Téchiné** qui sont des études psychologiques sombres. Sarde coproduit, tout d'abord, son premier film large avec André Génovès (Les Films La Boétie) : ***Barroco*** (1976 PV AN. EC avec Isabelle Adjani, Gérard Depardieu et Marie-France Pisier), un film onirique qui conte le transfert amoureux d'une femme pour le meurtrier de son aimé (qui lui ressemble étrangement). Le format large est associé à d'autres éléments stylistiques (décors d'Amsterdam, éclairages, couleurs et mouvements de caméra) qui visent à créer un climat angoissant, une atmosphère fantomatique propices au déroulement d'un drame psychologique sur fond de polar politique. Outre l'aisance du format à créer, symboliquement, un sentiment d'enfermement des personnages dans le cadre (et dans leurs propres émotions), la largeur de l'écran permet de jouer de rapprochements, de démultiplications, de reflets des personnages mystérieux ou doubles, tout en magnifiant, classiquement, la présence (et donc le jeu) des acteurs à l'écran. Des associations étranges d'éléments dans l'image dénotent une **volonté d'appréhension personnelle et symbolique du format large**, comme en témoigne la très surprenante séquence du générique de début : sur une musique inquiétante et frénétique de Philippe Sarde[2107], des images monochromatiques de documentaires animaliers anamorphosées (aplaties), car étendues pour tenir dans le format « scope », montrent toute une gamme de reptiles, ce qui a pour effet malsain de déstabiliser le spectateur au moment de son entrée dans la fiction[2108]. Cette utilisation insolite du format et des autres composantes du film en fait un objet bizarre, peu compréhensible, étrange, comme le suggère son titre *Barroco* ou « *pierre de forme irrégulière* » (en portugais) et référence au terme choisi, en Histoire de l'Art, pour désigner le mouvement baroque[2109]. Et s'il est une caractéristique que le format large partage avec

---

[2104] Comme *Hôtel des Amériques*, *La Femme de mon pote* (coproduit avec Claude Berri ,1983 PV AN. EC) de Bertrand Blier avec Coluche, Isabelle Huppert et Thierry Lhermitte ou *Les Enfants du siècle* qui n'a réalisé que 539.374 entrées en salles.

[2105] *In* entretien cité, *Cinématographe*, n° 100, mai 1984, p. 38. Le producteur donne l'exemple d'un film de Bertrand Tavernier de 1984 au format pano 1,65:1 : « *Si je produis* Un dimanche à la campagne*, c'est parce que sa durée de vie sera longue. J'appellerai cela un film de catalogue. Il est déjà vendu dans le monde entier, une œuvre typiquement française. C'est ce que les étrangers attendent du cinéma français…* », *id.*

[2106] Ce pourcentage est largement supérieur au pourcentage moyen du genre sur la période (50 % environ).

[2107] Evoquant une reprise des motifs de Bernard Hermann pour les films de Hitchcock ou pour *La Mariée était en noir* (1967 pano CLR) de François Truffaut.

[2108] *Cf.* DVD 1'39''> & Fig. 2.17.a, *infra*.

[2109] Notons que l'on fait très souvent référence au film sous le titre italianisé *Barocco* (de même sens), mais le générique du film témoigne bien de la graphie portugaise (et donc de la référence étymologique au terme « baroque »), même si l'on sait que Téchiné souhaitait initialement ancrer son thème du double et du reflet à

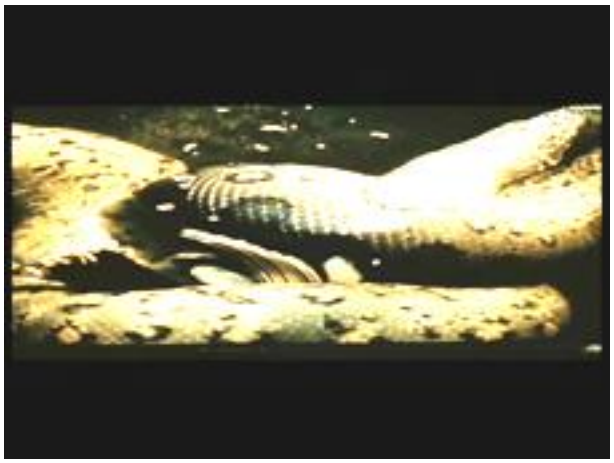
l'esthétique baroque, c'est bien l'ostentation et la figure de l'excès (l'hyperbole), héritées de son utilisation historique. Les deux autres films de Téchiné produits par Alain Sarde, *Hôtel des Amériques* (1981 PV AN. FJ) et *Ma Saison préférée* (1992 PV AN. CLR), deux drames avec Catherine Deneuve, témoignent d'une utilisation plus classique, moins audacieuse (ou esthétiquement consciente, ostentatoire) du format large (anamorphosé) Panavision. Dans *Hôtel des Amériques*, le format large s'associe naturellement aux paysages littoraux de Biarritz[2110]. Dans *Ma Saison préférée*, le climat ambigu d'étouffement et de distance du trio sœur-frère-mère est parfaitement servi par la technique du procédé anamorphique qui a le défaut de limiter la profondeur de champ dans le positionnement (et le rapport) entre les personnges : le jeu avec cette profondeur de champ (netteté) réduite permet d'inclure ou d'exclure tel ou tel personnage, selon la dramaturgie des scènes, en accord avec la psychologie contextuelle des personnages[2111]. L'amélioration des optiques anamorphiques permet en outre une plus grande utilisation des gros plans et plans rapprochés des personnages (sans déformation) que dans la période antérieure.

Venise, ville légendaire des canaux (*Cf*. Marine Landrot, « Barocco » *in* Pierre Murat (dir.), *Le Guide du cinéma chez soi. 10 000 films à voir chez soi (Télé, Vidéo, DVD…)*, édition 2002, n° Hors-série, Paris, Télérama, 2002) ; le choix définitif d'Amsterdam (la « Venise du Nord »), comme cadre au récit, se justifie tout autant.

[2110] *Cf*. DVD 7'09''. On retrouve également un générique constitué d'images d'archives en noir et blanc (au format standard 1,37:1) sur Biarritz qui apparaissent anamorphosées dans leur adaptation au format large.

[2111] *Cf*. DVD 36'39'' & Fig. 2.17.b, page suivante.

Images de documentaire animalier sur les reptiles tournées au format standard et incorporées, anamorphosées, au générique du film (copie vidéo 4/3, letterbox) :



Figures 2.17.a : photogrammes de *Barroco* (1976 PV AN. EC, Téchiné, D.P. Nuytten)

Longue focale, profondeur de champ réduite (arrière-plan flou), surgissement et rapprochement des personnages :

Figure 2.17.b : photogramme de *Ma saison préférée* (1992, PV AN. CLR, Téchiné, D.P. Arbogast)

Mais le producteur aura une collaboration plus fructueuse avec deux réalisateurs majeurs : Bertrand Tavernier et Bertrand Blier. Alain Sarde produit cinq films de **Bertrand Tavernier** au format large, de 1979 à 2000, en association avec la société de production attachée au réalisateur : **Little Bear**[2112]. C'est pour des raisons de liberté créative et de droit d'auteur que le réalisateur tient à coproduire ses films qui, ainsi, lui échappent moins[2113]. C'est également à cause du contexte particulier des années 1980 qui montre que « *les forces de diffusion sont devenues plus fortes que les forces de production !* »[2114]. La conséquence logique de ce **financement des films par l'aval de la chaîne de fabrication** renforce une politique de production prestigieuse visant à s'attacher en priorité des vedettes, cause de l'augmentation des budgets. Tavernier se plaint également de la **politique quasi-monopolistique du fabricant Panavision** dont les coûts (uniquement) locatifs sont axés sur ceux du dollar[2115]. Il regrette en revanche que les financiers n'accordent pas autant d'attention à « *l'aspect visuel du film* »[2116]. Les cinq coproductions associant Sarde et Tavernier témoignent d'une constance et d'une variété dans l'utilisation du format large par le réalisateur : la science-fiction d'anticipation sur le thème orwellien de la surmédiatisation de la société et du contrôle des individus, dans *La Mort en direct* (1979 PV AN. FJ), tourné dans des paysages désolés de Glasgow en Ecosse ; les difficultés psychologiques du métier d'enseignant à Lyon (*Une semaine de vacances* 1980 PV AN. FJ avec Nathalie Baye, Gérard Lanvin et Michel Galabru) et dans la campagne défavorisée du Nord de la France (*Ça Commence aujourd'hui* 1998 S35 CLR avec Philippe Torreton), deux lieux géographiques que le scope amplifie et qui s'accordent, classiquement, à la « peinture des âmes » ; enfin, la reconstitution historique soignée sur des événements peu connus ou peu traités au cinéma : *Capitaine Conan* (1995 S35 FJ) avec Philippe Torreton et Samuel le Bihan qui traite du contexte oriental de la fin de la première guerre mondiale et du problème de la réadaptation dans un environnement qui cesse d'être belliqueux ; *Laissez-passer* (2000 S35 CLR avec Jacques Gamblin et Denis Podalydès) qui évoque les ambiguïtés du milieu du cinéma français lors de la période sombre de l'occupation. Loin de reposer sur les attraits financiers du « star-system » et sur une utilisation purement décorative ou « économique » du format large[2117], les films de Bertrand Tavernier coproduits par Alain Sarde témoignent de l'attachement cinéphilique du réalisateur pour le format qui

---

[2112] Elle a été fondée en 1976 par une association d'amis : B. Tavernier, Philippe Noiret, Laurent Heynemann et Philippe Sarde, frère musicien du producteur. Elle manifeste un attachement certain aux projets tournés (par B. Tavernier) au format large avec 10 films (1976-2000), soit 33,3 % de sa production totale.

[2113] « *la coproduction donne droit sur le négatif.* […] *Grâce à elle* [Little Bear], *je me suis assuré un certain nombre de libertés. J'ai eu accès, théoriquement, à tous les comptes du film, à tout ce qui touche les ventes à l'étranger…* » *in* entretien avec Bertrand Tavernier par Dominique Maillet, *Cinématographe*, n° 100, mai 1984, pp. 34-36.

[2114] *Ibid.*, p. 34.

[2115] « *Mais que* Panavision *soit axé sur le coût du dollar, c'est embêtant. C'est l'impérialisme américain, ça !* », *ibid*. p. 35.

[2116] « *C'est que le travail de production n'est pas fait sur la matière visuelle.* […] *On oublie un peu que les films, c'est aussi une image.* », *id.*

[2117] Au sens d'attirer les spectateurs vers les salles.

doit servir un récit original, constamment dominé par un point de vue personnel. Si ces projets sérieux ne sont pas de francs succès populaires, ils constituent toutefois une sorte de persistance des films de « qualité française », si appréciés des étrangers et d'une partie du public amateur.

Alain Sarde montre une plus grande fidélité à une toute autre forte personnalité du cinéma français, **Bertrand Blier**, dont il produit sept long métrages de 1980 à 1999. Si *La Femme de mon pote* (1983 PV AN. EC) est un échec surprenant, les deux films suivants du réalisateur, avec Gérard Depardieu, permettent au producteur d'afficher ses meilleurs succès publics : *Tenue de soirée* (1985 PV AN. EC, coproduit par René Cleitman de Hachette Première & Cie, D.D. Productions et Philippe Dussart) se classe à la dixième place des entrées annuelles et *Trop belle pour toi* (1988 PV AN. CLR, coproduit par D.D. Productions, Orly Films et SEDIF) à la douzième. On retrouve chez Blier la même volonté personnelle de contrôle artistique de ses films, dont il écrit le scénario original[2118]. Tous ses films manifestent l'expression d'une vision singulière des relations humaines qui se caractérise souvent par la provocation sociale ou verbale (vulgarité du dialogue) et l'humour noir/cynique qui oriente ses films plutôt vers la comédie grinçante ou la comédie dramatique. Il suit la « méthode Sarde » en écrivant pour des acteurs réputés des situations à la fois fortes et limites, révélatrices des lâchetés humaines et des travers de la société : attirance d'un homme immature pour une jeune adolescente (*Beau Père* 1980 PV AN. CLR avec Patrick Dewaere), le triangle amoureux impliquant deux amis (*La Femme de mon pote* avec Coluche, Isabelle Huppert et Thierry Lhermitte) ou deux femmes aux antipodes (*Trop belle pour toi* avec Gérard Depardieu, Carole Bouquet et Josiane Balasko), l'amant homosexuel, le travestissement et la prostitution (*Tenue de soirée* avec Depardieu, Michel Blanc et Miou-Miou), les amours malheureuses d'une femme de banlieue (*Un, Deux, Trois, Soleil* 1992 PV AN. CLR avec Anouk Grinberg), l'amour d'une prostituée pour son proxénète (*Mon Homme* 1995 PV AN. CLR avec A. Grinberg et Gérard Lanvin), une réflexion amère sur l'égo et le jeu des *Acteurs* (1999 S35 PV CLR avec une pléiade de stars contemporaines du cinéma français). Dans tous ces films, le format large s'accorde à un dispositif assez théorique et artificiel des éléments filmiques qui ne recherchent pas le réalisme illusionniste de la fiction traditionnelle. Il sert à renforcer les relations entre les personnages et magnifie le jeu des acteurs dans une mise en scène très théâtralisée. Selon les propos du réalisateur à l'époque de la sortie de *Beau Père* sur les écrans (1981), **l'utilisation du format large dans les films intimistes est une « invention » française datant de la Nouvelle Vague** : « *Ce sont les français qui, je crois, ont senti que le scope était idéal pour filmer un homme et une femme dans les bras l'un de l'autre, en gros plan.* »[2119] Si cette vision historique est finalement un raccourci rapide, elle révèle cependant combien l'appropriation du format large par

[2118] Il est également producteur associé sur *Tenue de soirée*.

[2119] *In* « Beau Père. Entretien avec Bertrand Blier », propos recueillis par Chantal de Béchade et Hubert Desrues, *La Revue du cinéma*, n° 364, sept. 1981, p. 54 ; de même : « *Depuis la Nouvelle Vague on a découvert en France que le scope était un format idéal pour faire des films intimistes. Il y a eu des précédents célèbres avec les premiers films de Truffaut : c'est grâce à la nouvelle vague ! Avant, le cinémascope était réservé aux gros films américains.* », *id.*

certains réalisateurs français est souvent éloignée des préoccupations traditionnelles des producteurs (prestige, rentabilité, indice des genres filmiques) pour renvoyer à des considérations purement esthétiques, associant le format à la création d'une forme cinématographique cohérente : le film psychologique bénéficie du format large pour mettre en valeur à la fois son récit et sa forme. Il permet, par exemple, de limiter le découpage des scènes en de nombreux plans courts (un jeu donc prolongé des acteurs, une présence plus discrète de la caméra) ou de se rapprocher de plusieurs personnages en même temps.

Alain **Sarde** est ainsi un producteur attentif aux exigences artistiques de ses créateurs ou considère que cela ne relève pas de son domaine de compétences. Ce qui en revanche le concerne c'est que le budget du film corresponde au sujet du film : « *Souvent, on entend les metteurs en scène se plaindre de leur manque de moyens. En réalité, ils veulent toujours tourner de grands films sans argent. C'est idiot, il convient d'adapter son budget à son sujet.* »[2120] Et le producteur est admiratif des réalisateurs, comme **Claude Lelouch** (il est aussi son propre producteur), qui savent donner l'illusion d'un budget plus important à l'écran qu'en réalité : le format large semble, dans certains cas, relever pour lui de cette « production value »[2121].

Par ailleurs, la **comédie**, comme le drame (ou la comédie dramatique) est aussi un genre favorisant le jeu des acteurs. Aussi le format large sied-il à ce genre populaire. Alain Sarde connaît son plus grand succès public (pour un film large) avec la comédie commerciale *Joyeuses Pâques* de Georges Lautner (1984 PV AN. CLR, classé au huitième rang des entrées annuelles) qui, pourtant, pèche par son caractère hétérogène, puisque la comédie de boulevard (tirée d'une pièce écrite par Jean Poiret) est agrémentée de séquences de cascades correspondant aux goûts et aptitudes physiques de « la star » **Jean-Paul Belmondo**, dont la société Cérito Films coproduit le film. On rencontre également, chez Alain Sarde, la tentation commerciale de renouveler une « formule » qui a fait ses preuves par le passé : *Amazone* (1999 S35 PV CLR Fuji), une coproduction franco-espagnole de Philippe de Broca, vise ainsi à retrouver le succès des comédies d'aventures (mêlé ici à un conte fantastique) avec, comme protagoniste, le traditionnel duo mal assorti interprété par J.-P. Belmondo et Arielle Dombasle, dans la veine de *L'Homme de Rio* (1963 1,66:1 CLR, coproduit par Alexandre Mnouchkine et Oscar Dancigers) ou de *L'Africain* (1982 PV AN. EC) produit par Claude Berri. En revanche, plus originale est la comédie de Bruno Podalydès, ***Liberté-Oléron***** (1999 S35 PV CLR Kodak, coproduite par Why Not Productions[2122], avec Denis Podalydès, frère du réalisateur) : elle présente une situation classique de comédie à la française (les vacances au bord de la mer de la famille petite-bourgeoise) ; elle se montre à la fois habile dans ses gags, dans le point de vue adopté (du père qui s'ennuie) et crédible dans sa caricature légère, mais elle se développe, de façon surprenante, vers une séquence dramatique de déchirement et de violence familiale (avant la réconciliation finale) dont

[2120] *In* entretien par Dominique Maillet et Jérôme Tonnerre, *Cinématographe*, n° 100, mai 1984, p. 38.
[2121] « *Lelouch. C'est le plus fort. Il sait faire des choses incroyables avec peu d'argent, utiliser la "production value"* » *ibid.*, p. 39.
[2122] Jeune société de production parisienne, fondée en 1990 par Pascal Caucheteux et Grégoire Sorlat.

la tonalité et le traitement s'éloignent, pour un moment, de la comédie. Format classique du paysage littoral, le scope amplifie donc également ici la cellule familiale qui peut être perçue, soit comme un lieu de complicité, de proximité, soit comme une situation d'étouffement.

3.2.3 LA PRODUCTION GAUMONT ET L'ÉMERGENCE DE NOUVEAUX PRODUCTEURS : RETOUR AU CINÉMA SPECTACULAIRE ET POPULAIRE

La nouvelle génération de producteurs, à la suite de Fechner et Berri, manifestent souvent un **attachement cinéphilique pour le format large**. Gaumont, en particulier, saura s'associer, dans ses productions au format large, à de jeunes partenaires, avec l'arrivée d'une nouvelle génération de producteurs comme **Michel Seydoux** ou **Patrice Ledoux**. Bien sûr **Alain Poiré** continue d'exercer son influence sur la production Gaumont, en particulier dans le domaine des comédies : qu'il s'agisse de celle de son fils **Jean-Marie Poiré** (*Twist again à Moscou* 1986 PV AN. EC coproduite avec Renn Productions de Claude Berri et Camera One de Michel Seydoux), du remake du *Schpountz* (1998 PV scope CLR) de Marcel Pagnol par Gérard Oury ou des comédies de situation à succès écrites et réalisées par **Francis Veber**, coproduites par EFVE et TF1 (*Le Dîner de cons* 1997 ou *Le Placard* 2000, toutes deux photographiées en Technovision anamorphique par Luciano Tovoli) ou encore de projets plus difficiles mais qui, à la différence des comédies précédentes, ne connaîtront pas le succès : *Les Victimes* (1995 TECHNO scope CLR) de Patrick Grandperret ou *La Vache et le Président* (1999 scope CLR) de Philippe Muyl.

Grâce à la collaboration entre le comédien (issu de la troupe du Splendid) **Christian Clavier** et le réalisateur **Jean-Marie Poiré**, la Gaumont produira quelques grands succès populaires de la comédie : après *Twist Again à Moscou* (1986), ce sera *L'Opération Corned beef* (1990 PV scope CLR, classé au 15ème rang des entrées), puis en 1992 le triomphe international des *Visiteurs* (S35 CLR, classé 1er), *Les Anges Gardiens* (1994 S35 CLR, classé 2ème), *Les Couloirs du temps* ou *Les Visiteurs 2* (1997 S35 CLR, classé 3ème), avant un dernier opus des aventures du comte Godefroy de Montmirail (interprété par Jean Réno) et de son serviteur Jacquouille la fripouille (Christian Clavier) dans une adaptation tournée pour le marché américain, *Les Visiteurs en Amérique* (2000 S35 CLR) que le réalisateur a signé sous le pseudonyme de Jean-Marie Gaubert.

Gaumont et les jeunes réalisateurs : l'exemple de Luc Besson

Mais la politique de production plus originale que tentera la Gaumont, avec quelques succès (et revers), sera de s'attacher la jeune génération de cinéastes des années 1980, comme **Jean-Jacques Beineix** (*La Lune dans le caniveau*** 1982 PV AN. CLR, puis *IP5 L'Ile aux Pachydermes* 1991 PV AN. CLR), **Luc Besson** (également producteur : Les Films du loup), **Ariel Zeïtoun** (d'abord

producteur : Partner's Productions ; *Souvenirs, Souvenirs** 1984 PV AN. CLR Kodak et *XXL* 1996 PV scope CLR) ou plus récemment **Mathieu Kassovitz** (*Les Rivières pourpres* 1999 PV AN. CLR Kodak)[2123]. Mais c'est la **collaboration avec Luc Besson, de 1984 à 1998**, qui s'avère la plus rentable pour Gaumont. Après le succès critique (et non public) de son premier film autoproduit, un film d'anticipation post-apocalyptique en scope noir et blanc à petit budget (malgré la présence du son stéréophonique Dolby), *Le Dernier Combat** (1982 PV AN. NB, production Les Films du loup)[2124] et qui annonce un talent original dans le cinéma français, Gaumont accepte de coproduire son second film en lui accordant un budget beaucoup plus confortable (devis de 30 millions de francs) pour un sujet contemporain mais original : un drame policier qui se déroule, pour sa quasi-totalité, dans le métro parisien : ***Subway***** (1984 TECHNO AN. EC, Dolby Stereo, coproduction Gaumont, Les Films du loup, TSF Productions et la participation des télévisions TF1 et Canal+). Avec presque 3 millions de spectateurs[2125], le film sera un succès public, malgré une déception certaine chez les critiques et les « fans »[2126]. Le film en effet possède les qualités et les défauts d'un jeune cinéma qui lorgne du côté des sources d'inspiration du cinéma américain, en tentant d'adapter ses thèmes et sa forme au domaine français. Besson recourt à des genres peu courants dans le cinéma français (la science-fiction, le policier d'action et le thriller) qui magnifient plus le cadre où évoluent les personnages que leur psychologie ; il porte un regard plus « behavioriste » qu'intérieur et s'attache au décor, aux atmosphères manisfestant des goûts plutôt « formalistes » et le mélange des tons (émotion et humour). D'où un attachement référentiel au format large[2127] et au cinéma de genre codifié, tout en assumant l'héritage d'un certain cinéma français : on sent chez Luc Besson le **besoin de s'éloigner de la tendance intellectuelle et « auteuriale » du cinéma français issu de la Nouvelle Vague**, en s'entourant, par exemple, de seconds rôles célèbres du cinéma populaire (Jean Bouise dans *Le Dernier Combat**, Michel Galabru dans *Subway***) ou en recourant au décorateur Alexandre Trauner pour reconstituer aux studios de Billancourt les souterrains du métro. On peut noter dans les films de Luc Besson une volonté personnelle de s'approprier les codes et genres antérieurs, mais qui ne va pas

---

[2123] On peut ajouter d'autres jeunes réalisateurs qui sont (co-)produits par la Gaumont : **Didier Grousset**, assistant de Luc Besson (*Kamikaze** 1986 PV scope EC, coproduit avec Les Films du loup et ARP), **Eric Rochant** (*Les Patriotes* 1992 PV AN. CLR, coproduit avec Lazennec et SFPC), **Agnès Merlet** (*Le Fils du requin** 1992 PV scope CLR), **Philomène Esposito** (*Toxic Affair*** 1992 scope CLR, coproduit avec Caméra One et Lilith Films), **Gérard Krawczyk** (*Héroïnes* 1997 TECHNO scope CLR), **Alain Beigel** plutôt connu pour ses rôles de comédien (*Mille Bornes** 1998 TECHNO AN. CLR, coproduit avec Magouric Productions) ou **Philippe Muyl** (*La Vache et le Président* déjà cité).

[2124] Avec un devis estimé au-dessous de la moyenne (2-3 MF) et bénéficiant de l'Avance sur recettes (mais après réalisation), le film n'attire que 236.189 spectateurs mais obtient le prix du jury et de la critique au Festival du film fantastique d'Avoriaz en 1983.

[2125] Il s'est classé au 7ème rang des entrées annuelles.

[2126] Le film a été particulièrement médiatisé dans les revues françaises de cinéma fantastique, comme *L'Ecran fantastique* ou *Starfix*, dans des reportages sur le tournage ; cette dernière avouera du reste son erreur dans sa critique du film à sa sortie.

[2127] Tous les films réalisés par Luc Besson sont tournés au format large, d'abord anamorphique, puis, à partir de 1997 (*Le Cinquième Elément* et sa production *Taxi*) en Super 35 rapport 2,35:1, en particulier avec les D.P. Carlo Varini, puis Thierry Arbogast, et témoignant d'une fidélité exclusive au fournisseur parisien Technovision (dès son deuxième film).

jusqu'à proposer une vision du monde singulière. Ainsi, ses films frappent par leurs **qualités visuelles (et sonores)**[2128], des « idées scénaristiques » souvent intéressantes et peignent des personnages exclus, décalés par rapport à la société dominante ou incapables d'exprimer leurs sentiments (en particulier l'amour). Le format anamorphique noir et blanc est utilisé pour rendre compte de l'état de régression, de vide et de silence du monde post-apocalyptique (dans lequel les hommes ont perdu l'usage du langage dans *Le dernier combat*) ; puis le scope est au service du monde souterrain des couloirs, tunnels et coursives du métro servant de cadre à une panoplie d'exclus de la société française contemporaine qui deviennent une sorte de contre-culture (*Subway*) ; l'écran large est aussi associé à l'immensité marine, mais plus encore à l'effet claustrophobique des plongées à la verticale en apnée (***Le Grand Bleu*** 1987 TECHNO AN. EC, Dolby Stereo, tourné en langue anglaise) : autant d'exemples novateurs d'utilisation du format large[2129]. Ce dernier film d'aventures maritimes et sportives, entrepris après *Subway* comme un retour aux sources pour le cinéaste[2130], bénéficie d'un budget encore accru par Gaumont (devis de 50 millions de francs) et qui sera largement rentabilisé par un succès public considérable (plus de 9 millions de spectateurs en France), en particulier chez les adolescents, au point qu'on a parlé de « *génération "Grand bleu"* » à propos du phénomène sociologique qui a accompagné la sortie du film puis sa transformation en « film culte »[2131], exploitée ensuite par Gaumont, qui sortira en juin 1998, une « version longue » comprenant 36 minutes additionnelles[2132]. Ce succès inespéré pour la Gaumont coïncide avec le retour du cinéma spectaculaire

---

[2128] Le soin apporté par Luc Besson au rendu visuel du film peut être mesuré, lors du tournage de son 1er film, par le procès gagné contre la société Blue Island Productions qui avait réalisé la séquence d'effets spéciaux visuels sur les extérieurs de Paris post-apocalyptique mais qui n'a pas été retenue par le réalisateur pour des raisons de qualité technique.

[2129] A cet égard, pour le tournage du *Grand Bleu* au format anamorphique, Luc Besson, « *partant du principe que seul le format digne de ce nom était le Scope* », voulait tourner dans les fonds marins avec les optiques anamorphiques, contrairement à l'habitude qui veut que l'on tourne ces séquences en Super 35 (avec des optiques sphériques au rapport 2,35:1 dans un caisson muni d'un hublot avec correcteur optique) ; cette exigence a donc nécessité l'élaboration de correcteurs des aberrations géométriques et chromatiques adaptés, pour la première fois au monde, à des optiques grands angulaires anamorphiques et qui ont été conçus par un ingénieur suisse « *qui venait de trouver de nouveaux procédés optiques par des systèmes de lentilles asphériques. Il s'agissait de M. Laurent de la société Ceto à Yverdon* […] », selon les propos de Christian Pétron, caméraman, plongeur professionnel et directeur de la société Photamarine S.A., créée en 1974, qui a commercialisé ces correcteurs anamorphiques sous-marins pour le film : « *"Le Grand Bleu" allait être le premier film à avoir des images sous-marines scopes parfaites. Même en gonflage 70mm sur écran géant, l'image reste très piquée.* » (*id.*). Ces combinaisons optiques ont également été utilisées (avec une plus large série d'objectifs) sur le documentaire *Atlantis* que Besson a réalisé en 1991 (coproduction Gaumont & Cecchi-Gori d'un devis de 30-50MF) et dont le D.P. est justement Christian Pétron. *Cf.* « Christian Pétron caméraman et plongeur professionnel », *TF*, n° 407, 15 nov.-15 déc. 1991, pp. 46-47.

[2130] « *Fils d'un couple de plongeurs globe-trotters,* [il subit] *un accident sous-marin qui lui interdit les grands fonds.* […] *dès son premier court-métrage, une préfiguration du* Grand Bleu, [il] *tourne en scope.* » Christian-Marc Bosséno, « Besson Luc » *in* Christian-Marc Bosséno & Yannick Dehée (dir.), *Dictionnaire du cinéma populaire français des origines à nos jours, op. cit.*, p. 97.

[2131] *Cf.* Christian-Marc Bosséno, « Besson Luc » et Fabien Gaffez, « Le Grand Bleu » *in* Christian-Marc Bosséno & Yannick Dehée (dir.), *Dictionnaire du cinéma populaire français des origines à nos jours, op. cit.*

[2132] Le monteur du film Olivier Mauffroy indique qu'il s'agit aussi de la volonté du réalisateur : « *Vu le succès du film, Luc qui avait dû renoncer à beaucoup de choses auxquelles il tenait, a remonté le film avec quarante minutes supplémentaires. Il restait une dizaine de minutes exploitables qui n'ont pas été montrées, mais qui n'apportaient rien de plus.* » *in* entretien par Thierry Wetzel, *TF*, n° 400, 15 mars-15 avr. 1991, p. 62.

et populaire sur de plus grands écrans, la volonté de dissociation des productions audiovisuelles (cinéma VS télévision) et le traitement prestigieux des sorties en salles sous la forme de **copies 70 mm Dolby Stereo**[2133]. Mais il faudra encore attendre la moitié des années 1990 pour voir la production de films français au format large atteindre des taux significatifs, parallèlement à la concentration de l'exploitation dans les multiplexes. Il est donc certain que le succès populaire de ce film chez le jeune public a contribué à produire des films qui exploitent pleinement le spectacle audio et visuel, l'action à l'écran (dans différents genres), la fascination contemporaine pour la violence extériorisée, ainsi que la psychologie directe de personnages marginaux, hypersensibles ou en (trans)formation (avec une prédilection pour la femme-enfant). Il en va ainsi des quatre films suivants réalisés par Luc Besson sous contrat avec Gaumont qui connaîtront un succès public international (ils sont tournés en anglais), sans renouveler toutefois le triomphe du *Grand Bleu*. Il s'agit de deux policiers d'action sombres sur des personnages de tueurs professionnels (*Nikita / La Femme Nikita* 1989 TECHNO AN. EC, coproduction franco-italienne avec Cecchi Gori, puis *Léon / The Professional* 1993 TECHNO AN. CLR), d'un film de science-fiction à l'américaine au scénario de « Space Opera » assez conventionnel mais à l'humour survolté et présentant un rendu visuel inédit dans le cinéma français[2134] (*Le Cinquième Elément / The Fifth Element* 1997 S35 CLR, au devis astronomique de 493,3 millions de francs courants), enfin, une version du personnage national de *Jeanne d'Arc / The Messenger : The Story of Joan of Arc* (1998 S35 CLR). A l'utilisation judicieuse du format large, comme amplification du spectacle visuel, qui devient la marque de fabrique de ses films (et de ses productions en général), les films de Besson produits par Gaumont vont avoir recours à un **marketing élaboré** privilégiant un rapport particulier entretenu avec le public par le réalisateur[2135] (afin aussi de court-circuiter les avis négatifs de la critique) et des sorties conçues comme des événements médiatisés. Un cinéma spectaculaire et populaire qui s'inscrit dans la **nécessité d'une programmation variée des multiplexes**, développés en France à partir de 1994, visant un public élargi ; autrement dit, un cinéma de l'efficacité visuelle et sonore, souvent récompensé par des prix techniques[2136].

[2133] Selon Besson, la période de la sortie du *Grand Bleu* correspond à un retour du spectacle populaire sur le grand écran : « *Les règles avait changé dans la période faste 1960-1970. Les multisalles, la télévision avaient poussé à la surproduction de films, sympas mais prémâchés pour les chaînes. Les cinéphiles trouvaient leur nourriture puisque les grands continuaient leur travail,mais le public normal s'écartait des salles.* » cité par Christian-Marc Bosséno, « Besson Luc » *in* Christian-Marc Bosséno & Yannick Dehée (dir.), *op. cit.*

[2134] Les dessinateurs de bandes dessinées de science-fiction Jean Giraud alias Moëbius et Jean-Claude Mézières participent, avec le couturier Jean-Paul Gaultier, à la création du look visuel pour le film.

[2135] Pour *Nikita*, Ludivine Bantigny rappelle que « *l'accueil de la critique fut pour le moins hostile. Certains ne pardonnaient pas à Besson le secret entretenu pendant le tournage : indéniablement, le cinéaste avait déjà un sens aigu de l'événement. Les journalistes n'eurent droit qu'à deux avant-premières au Grand Rex, sur écran Grand Large –car Besson voit grand. En revanche, la complicité entre le réalisateur et son public, acquis à sa cause, ces adolescents composant la "génération Besson", fut indéniable* […] *En témoigna alors la tournée que le trio Luc Besson/Eric Serra/Anne Parillaud effectua dans toute la France, à la rencontre des questions et des émotions.* » *in* Christian-Marc Bosséno & Yannick Dehée (dir.), *op. cit.*, p. 566

[2136] *Nikita* sera nominé aux Césars 1991 dans la catégorie du meilleur montage (Olivier Mauffroy) ; le D.P. Thierry Arbogast obtiendra le César 1998 de la meilleure photo ainsi que le grand prix de la CST au Festival de Cannes 1997 pour *Le Cinquième Elément*, puis une nomination aux Césars 2000 pour *Jeanne d'Arc*.

Outre pour ses propres films, **le producteur (et scénariste) Luc Besson, « désengagé » de Gaumont**, rencontre véritablement le succès public à partir de 1997 avec *Taxi* (S35 CLR), un film produit par Michèle & Laurent Pétin (ARP), TF1 et Canal+, qui voit le retour à la réalisation du spécialiste du « nanar » à la française des années 1970, Gérard Pirès, dans un autre registre : la comédie d'action populaire[2137]. Sa suite *Taxi 2*, réalisée par Gérard Krawczyk (1999 S35 CLR), connaîtra un succès plus considérable et dépassera le succès du *Grand Bleu* avec plus de 10 millions d'entrées. Ce triomphe commercial poussera Besson à continuer dans la **production de films de genre en série** avec des moyens conséquents et en donnant leur chance à de jeunes collaborateurs : il en va ainsi de *The Dancer** (1999 S35 CLR) de Fred Garson[2138], un film sur une danseuse américaine muette, coproduction Leeloo et TF1 au devis de 77 millions de francs courants, ou encore de *Yamakasi, Les Samouraïs des temps modernes** (2000 S35 CLR), premier long métrage de Julien Séri. Dans cette conception de produits à l'américaine, le format large est finalement un élément visuel obligé, symbole référentiel du cinéma commercial sur grand écran. Cette caractéristique des productions Besson est encore plus frappant après 2000, date de création de sa nouvelle société de production et de distribution à grande échelle : **Europacorp.**, dont le nom signifie bien les ambitions commerciales d'une société européenne qui veut concurrencer le cinéma américain sur son propre terrain, dans sa tradition des films de genre ou de série B. En effet, les productions de Luc Besson (qui n'a pas réalisé de long métrage depuis *Jeanne d'Arc* 1998), s'inspirent non seulement des genres traditionnels du cinéma américain et européen, mais exploitent les diverses influences à la mode dans la société contemporaine (à la manière du cinéma hollywoodien) : culture (américanisée) de la banlieue marseillaise (*Taxi, Taxi 2* et *Taxi 3* 2001 de Gérard Krawczyk) ou parisienne (mâtinée de science-fiction : *Banlieue 13* 2004 de Pierre Morel), sports de l'extrême (*Yamakasi**), influence grandissante du cinéma asiatique (*Yamakasi**, *Le Baiser mortel du dragon* 2001 de Chris Nahon), le film policier d'action comique (les *Taxi* ou *Wasabi* 2001 de Gérard Krawczyk) ou non (*Le Transporteur* 2002 de Louis Leterrier), la comédie populaire (*15 Août*** 2001 de Patrick Alessandrin), le film historique revisité (*Blanche* 2001 de Bernie Bonvoisin ou *Fanfan la Tulipe* 2003 de Krawczyk), le thriller psychanalytique (*Exit** 2001 d'Olivier Mégaton) ou horrifique (*Haute Tension* 2003 d'Alexandre Aja), le film de courses automobiles (inspiré de la bande dessinée nationale *Michel Vaillant* 2003 de Louis-Pascal Couvelaire), la comédie pour pré-adolescents, une nouvelle cible du marketing (*Moi César, 10 ans ½, 1m39* 2003 de Richard Berry), etc.

[2137] Gaumont avait refusé de financer ce projet de Luc Besson qui est crédité en tant que scénariste et qui a mis à la disposition du film les infrastructures de post-production (montage image virtuel) de sa nouvelle société Leeloo Productions créée en 1997 (le nom Leeloo provient du prénom de l'héroïne du *Cinquième Elément*).
[2138] Frédéric Garson a été assistant de production sur *Léon*, 2nd assistant réalisateur sur *Le Cinquième Elément*, puis 1er assistant réalisateur sur *Jeanne d'Arc*.

3.2.4 EVOLUTION DES GENRES AU FORMAT LARGE (1971-2000) : ACCROISSEMENT DES DRAMES, MAINTIEN DES COMÉDIES ET DES FILMS HISTORIQUES

Contrairement à la première période qui montrait un attachement certain des films au format large pour des genres assez traditionnels, dominés par la comédie et le film policier (32,4 %), puis le film historique (24,9 %), avant le drame (22,5 %)[2139], la période 1971-2000 voit un bouleversement dans la répartition générique des films français en scope. Le film policier (y compris le sous-genre de l'espionnage) et le film d'aventures déclinent de façon conséquente (respectivement 20,6 % et 8,5 %[2140]), tandis que **le genre du drame voit son pourcentage augmenter** avec 33,3 % **et** que **la comédie dramatique double** (15,8 %) : **ainsi associés, ils ne représentent plus le tiers, mais la moitié (49 %) de la production française au format large** pour la période récente. C'est un changement très significatif dans l'association entre le format et la catégorie générique, qui montre bien la spécificité du cinéma français après l'émergence des films psychologiques au format large des réalisateurs dans la mouvance de la Nouvelle Vague, tels que *Les Amants* (1958 DS NB) de Louis Malle, *Les 400 Coups** (1958 DS NB) de François Truffaut, *Lola** (1960 FS NB) de Jacques Demy ou *2 ou 3 Choses que je sais d'elle* (1966 TS EC) de Jean-Luc Godard. Ainsi, le format large concerne de nombreux **drames psychologiques** récents, quels que soient leur thème ou leur traitement, comme en témoignent (à partir de 1990, pour ne prendre que les exemples les plus récents) : *Le Petit Criminel* (1990 S35) de Jacques Doillon, sur la figure actualisée de l'adolescent délinquant[2141] ; *Mon Homme* (1995 PV AN.) de Bertrand Blier, comédie dramatique sur la condition d'une prostituée ; *A Vendre* (1997 S35) de Laëtitia Masson ; *Jeanne et le Garçon formidable** (1997 PV AN.) d'Olivier Ducastel & Jacques Martineau, une comédie dramatique et musicale sur l'amour au temps du SIDA en hommage à Demy ; *Ceux qui m'aiment prendront le train* (1997 PV AN.) de Patrice Chéreau ; *Scènes de crime** (1998 S35), un policier psychologique sombre de Frédéric Schoendoerffer, tout comme *Roberto Succo* (2000 S35) de Cédric Kahn ; *Les Destinées sentimentales* (1999 TECHNO AN.) d'Olivier Assayas qui revisite le drame psychologique en costumes, tout comme *La Veuve de Saint-Pierre* (1999 PV AN.) de Patrice Leconte ou encore *Les Blessures assassines* (1999 S35) de Jean-Pierre Denis qui traite crûment d'un célèbre fait divers historique crapuleux (l'affaire des sœurs Papin au Mans dans les années 1930) ; *La Maladie de Sachs* (1999 S35) de Michel Deville ; *Marie-Line* (1999 S35) de Mehdi Charef qui traite des tabous du racisme et du travail des immigrés dans la France

[2139] Rappelons néanmoins que si l'on rattache la comédie dramatique (7,8 %) au drame, ce dernier dépasse le film historique, avec 30,3 %.

[2140] Ce qui représente une chute de près de la moitié des films d'aventures pour la période récente (et le sous-genre du film de cape et d'épée se voit divisé par 4).

[2141] *Cf.* également des drames thématiquement proches comme *Le Fils du requin** (1992 PV scope) d'Agnès Merlet, *J'embrasse pas* (1991 S35) d'André Téchiné, *Elisa* (1994 PV AN.) de Jean Becker, *Marie baie des anges* (1995 S35) de Manuel Pradal, *La Vie de Jésus** (1996 HAWK AN.) de Bruno Dumont, *La Classe de neige* (1997 S35) de Claude Miller.

« multiculturelle » d'aujourd'hui ; *Mon Père* (2000 S35), dernier film autobiographique de José Giovanni traité comme un hommage posthume ; *Le Lait de la tendresse humaine* (2000 S35) de Dominique Cabrera qui sonde la psychologie féminine lors d'une dépression post-natale ; *Harrison's Flowers* (2000 S35) d'Elie Chouraqui traitant de façon réaliste du dernier conflit armé européen bien vite oublié en ex-Yougoslavie ou encore *Little Sénégal* (2000 AN.) de Rachid Bouchareb qui opère le nécessaire devoir de mémoire sur l'esclavage, le commerce triangulaire et éclaire les racines du racisme anti-africain aux USA au sein même de la communauté afro-américaine. Dans tous ces exemples, le format large sert à amplifier le drame humain en focalisant l'intérêt de la diégèse (et de l'image) sur les personnages ou bien en les inscrivant dans un cadre qui les dépasse, les conditionne ou les écrase.

Par ailleurs, les deux genres populaires souvent attachés au format large stabilisent leur pourcentage : il s'agit, d'une part, de la **comédie** qui ne baisse que légèrement (28,5 %) et qui connaît une grande variété de traitement : de la comédie à grand budget, avec stars et valeurs de production comme *Ma Vie est un enfer* (1991 TECHNO AN.) de Josiane Balasko, à la comédie psychologique « fauchée » *Marie-Louise ou la permission** (1994 PV scope) de Manuel Flèche[2142] ; de la comédie sophistiquée de scénariste (*Le Dîner de cons* 1997 TECHNO AN. de Francis Véber) au comique décalé et parodique des célébrités à la mode issues de la télévision (*La Cité de la peur** 1993 PV AN. d'Alain Berbérian ou *La Tour Montparnasse infernale* 2000 PV AN. & S35 de Charles Némès) ou du café-théâtre (*Charité Biz'ness** 1997 PV scope de T. Barthes & P. Jamin, avec Smaïn et Elie Sémoun) ; de la « comédie d'auteur » (*Les Acteurs* 1999 S35 de Bertrand Blier), aux succès de la scène (*Un air de famille* 1995 S35 de Cédric Klapisch), aux remakes (*Quadrille** 1996 TECHNO scope de Valérie Lemercier d'après le film de Sacha Guitry de 1937), à la comédie d'action fabriquée comme une série B (*Taxi* 1997 S35 de Gérard Pirès) ou à la comédie de moeurs satirique, référentielle et délirante : *Grégoire Moulin contre l'humanité** (2000 S35) d'Artus de Penguern, sur une trame scénaristique voisine de *After Hours* (1985 pano) de Martin Scorsese, singe la mentalité masculine française et sa passion irrationnelle pour le football, tout en mêlant des scènes d'adaptation parodique de *Madame Bovary* de Flaubert. D'autre part, le **film historique** se maintient à 25,7 %, comme le genre de prestige attaché au format large depuis ses origines, du *Juge et l'Assassin* (1975 PV AN.) de Bertrand Tavernier, filmé en décors naturels, aux *Les Enfants du siècle* (1998 S35) de Diane Kurys sur les amours passionnées de George Sand et d'Alfred de Musset.

Le phénomène que nous pouvons donc tirer de cette modification dans la répartition générique des films larges est que **le format est de moins en moins attaché à un genre particulier mais son utilisation se banalise** : il devient une **véritable alternative au format panoramique** (devenu le format standard du cinéma français à la fin des années 1950) ; il est globalement moins utilisé par les

[2142] Le 1er film présente, à l'agrément du CNC, un devis estimatif de 50 millions de francs courants, le second de 8,5 MF, quand la moyenne des devis des films français s'établit respectivement à 23,7 MF (1991) et 26,1 MF (1994).

producteurs et réalisateurs (surtout entre 1970 et 1982, voire jusqu'en 1994[2143]), mais, quand il l'est, il est également plus diversement employé : il conquiert le cinéma d'auteur (dont les films intellectuels, au budget souvent modeste, sont difficilement exploitables sur une grande échelle, tels *Home Sweet Home** 1972 TS de Liliane de Kermadec, *La Pirate* 1984 S35 de Jacques Doillon ou *Le Vent de la nuit* 1998 PV AN. de Philippe Garrel), mais aussi le film érotique (plus rentable mais dont l'économie repose également sur un budget limité (*cf. La Comtesse noire* 1973 TS de Jess Franco) et même la comédie-nanar (produit essentiellement populaire mais souvent bâclé dans sa réalisation (*cf. Le Beaujolais nouveau est arrivé** 1977 PV AN. de Jean-Luc Voulfow)[2144], avant de s'épanouir dans le film de genre du cinéma dit d'exploitation ou de série B.

Variété d'utilisation du format large : la filmographie hétéroclite des deux réalisateurs adeptes du scope : Claude Lelouch et Patrice Leconte

La variété des formes que peuvent prendre les films français au format large, dans la période la plus récente, peut être représentée de façon symptomatique par la constance en même temps que la diversité des films des deux plus grands adeptes modernes du format large : **Claude Lelouch** (14 films qui représentent près de la moitié de sa filmographie avec 42,4 %) et **Patrice Leconte** (14 films mais 77,8 % de sa filmographie).

Si Lelouch est un vétéran par rapport à Patrice Leconte, car il a déjà expérimenté le format large à ses débuts en anamorphique[2145], les deux cinéastes, qui sont **également cadreurs** sur leurs propres films, choisissent le format large en 1980, respectivement pour *Les Uns et les Autres* et *Viens chez moi, j'habite chez une copine*, pour ne plus le quitter depuis, au rythme d'un film (large) tous les un ou deux ans. On a déjà parlé de **Lelouch** à propos des *Uns et les Autres* qui **lance le procédé Super 35**. Les films suivants de Lelouch seront majoritairement tournés avec ce procédé (mis au point en collaboration avec ses D.P. attitrés : Jean Bofféty, puis Jean-Yves Le Mener), car il permet au réalisateur d'utiliser une **caméra très mobile**, dans toutes sortes de situations, particulièrement en caméra portée ou attachée à divers accessoires (filin, véhicule, etc.). Le réalisateur privilégie le cadre large afin de rester proche des personnages, dans des histoires avant tout sentimentales, tout en les incluant dans le cadre diégétique, quels que soient les thèmes et genres abordés : le drame biographique et historique d'*Edith et Marcel* (1982), le destin de deux couples d'amis déchirés par la 2ème guerre mondiale (*Partir, Revenir* 1984), la comédie policière (*Attention bandits !* 1986), les thèmes contemporains (*Itinéraire d'un enfant gâté* 1988 ou *Hommes, Femmes : mode d'emploi* 1996),

[2143] Année à partir de laquelle on note un réel engouement pour le format large avec une suite régulière de pourcentages à 2 chiffres, surtout à partir de 1996.
[2144] *Cf. supra*, 3.2.1.
[2145] *Cf.* la comédie dramatique *Le Propre de l'Homme** (1960) et le policier *Les Grands Moments* (1965 FS NB) qui ont la particularité d'avoir été tous deux détruits par Lelouch lui-même, le premier, car il constituait un essai peu satisfaisant aux yeux du réalisateur, le second, parce que Lelouch n'a pas pu trouver de distributeur pour exploiter le film.

ou encore les comédies dramatiques liées à la superstition (*Il y a des jours… et des lunes* 1989 ou *Hasard ou Coïncidences* 1997) ou à la réincarnation (*La Belle Histoire* 1991). Et c'est bien cette proximité aux acteurs qui intéresse Lelouch (comme Leconte) qui aime à virvolter autour d'eux et privilégie les plans-séquences laissant une large part à l'improvisation. Dans un cinéma attaché aux ressources psychologiques des thèmes universels de l'Amour ou du Destin, le réalisateur n'oublie pas la valeur proprement spectaculaire du film, destiné plus au plaisir du spectateur qu'à la vision égotiste du créateur ; c'est dans cette conception du spectacle de la fiction cinématographique (par exemple les films-fleuves *Les Uns et les Autres* ou *La Belle Histoire*) qu'est utilisé le cadre large 2,35:1 qui remplit l'écran de la salle.

Pour **Patrice Leconte**, qui a fait ses premières armes (au format panoramique) avec les comédies à succès de la bande du Splendid, l'utilisation systématique du format large (d'abord plutôt anamorphique) semble constituer l'indice le plus révélateur du **plaisir boulimique de faire du cinéma**, de s'affranchir des contraintes de la production et de s'essayer avec enthousiasme à toutes les expériences possibles. C'est la **variété** des genres, des styles formels, des sujets, des lieux et des conditions de tournage, des acteurs qui surprend chez Patrice Leconte, d'où cette impression parfois d'inachèvement de ses projets qui manquent peut-être d'approfondissement mais retiennent toujours l'attention soit par leur efficacité, soit par leur originalité. Après deux comédies de mœurs dans l'air du temps avec Michel Blanc, héritées de la tradition des *Bronzés* et produites par Christian Fechner, *Viens chez moi…* (1980 PV AN.) et *Ma femme s'appelle reviens* (PV AN.) qui mettent pourtant l'accent sur les aspects psychologique ou social évitant la caricature (autrement dit deux « comédies douces-amères »), le réalisateur s'attaque à un gros budget (toujours produit par Fechner), *Les Spécialistes* (1984 PV AN.), une comédie policière d'action qui lorgne à la fois du côté du « buddy movie » (associant deux jeunes acteurs en vogue, Giraudeau et Lanvin, comme dans film d'amitiés viriles de José Giovanni) et des traditions du polar minutieux qui reconstitue un « casse » sophistiqué et de l'aventure en décors naturels grandioses : ce sera le plus grand succès public du réalisateur[2146]. Leconte retrouvera un projet assez similaire avec *Une chance sur deux* (PV AN.) en 1997, autre production Fechner qui vise à réunir les deux stars du cinéma des années 1970 (Belmondo et Delon) autour d'une starlette, Vanessa Paradis. Leconte saura aborder d'**autres genres**, grâce à des productions au budget relativement modeste, mais à **l'image particulièrement soignée** et éclairée par Eduardo Serra, Denis Lenoir ou Jean-Marie Dreujou : cette préoccupation correspond au passage du réalisateur au cadre à partir de *Tandem* en 1987[2147]. Ces genres variés concernent la comédie dramatique ou satirique (*Tandem* 1987 S35, *Tango* 1992 PV scope ou *Les Grands Ducs* 1995 S35), la comédie sentimentale (*La Fille sur le pont* 1998 PV AN. NB ou *Félix et Lola* 2000 S35), le drame (*Monsieur Hire* 1988 PV AN., *Le Mari de la coiffeuse* 1990 PV AN. ou *Le Parfum d'Yvonne* 1993 PV AN.) ou encore la « super-production » historique au sujet insolite (*Ridicule* 1995 PV AN. ou *La*

[2146] Classé à la 3ème place des entrées de 1984.
[2147] *Cf.* entretien avec Eduardo Serra par François Reumont, *TF*, n° 422, 15 mars-15 avr. 1993, p. 36.

Veuve de Saint-Pierre 1999 PV AN.). L'emploi majoritaire de l'anamorphique chez Leconte permet de valoriser les personnages par rapport au cadre en favorisant le détachement des figures sur le fond par la vertu de la profondeur de champ réduite dans ce format[2148].

Un retour au cinéma de genre : le format large comme signe « intertextuel »

Ainsi, d'autres (jeunes) producteurs se montrent adeptes d'un cinéma commercial qui s'américanise dans ses moyens, ses intentions, ses cibles ou ses genres. Cette **tendance au « cinéma d'exploitation » à l'américaine** s'accommode fort bien du format large qui, comme dans les films et productions de Luc Besson mentionnés *supra*, devient un ingrédient obligé, un indice de produit spécifiquement cinématographique, au milieu des productions audiovisuelles puis numériques qui envahissent la société. **Nourris d'une cinéphilie plus étendue, hétéroclite, moins élitiste**, moins restrictive ou polémique que celle de leurs aînés de la Nouvelle Vague, certains jeunes cinéastes d'aujourd'hui semblent vouloir s'affranchir de l'idée reçue d'un cinéma français soit psychologique, intellectuel ou « fauché » soit, au contraire, commercial et médiocre car non assumé, complexé par l'apport de l'argent. Si l'on considère par exemple la récente production française au format large (surtout à partir de 1996), on trouve beaucoup de projets de jeunes producteurs et réalisateurs tendant au renouvellement ou à la « revisitation » des genres cinématographiques. La distance est plus grande avec le cinéma des années 1950 et 1960 d'une part, l'influence de la Nouvelle Vague semble plus distendue (sauf dans quelques cercles), et les diverses tendances contradictoires de la production cinématographique paraissent s'estomper dans ce qu'on pourrait nommer « la vogue des films cultes », une nouvelle forme de cinéphilie (qu'on a identifiée *supra*, en cette fin du XXème siècle, à l'émergence de nouveaux supports vidéo, Laserdisc et DVD, et à la tendance à la réédition de versions restaurées) qui s'approprie sans vergogne tous les genres du cinéma, tous les budgets, toutes les influences, artistiques ou non, valorisant avant tout l'originalité, la singularité ou la force visuelle de l'image. Ces productions montrent ostensiblement leurs références au cinéma asiatique (*Crying Freeman* 1995 S35 de Christophe Gans, coproduit par Samuel Hadida (Davis Films), *Yamakasi** 2000 S35 de Julien Séri produit par Besson), à la série B ou au « cinéma bis », sous les formes du gore, de l'horreur (*Promenons-nous dans les bois** 1999 S35 de Lionel Delplanque produit par Fidélité Productions[2149], *Les Morsures de l'aube** 2000 S35-3P d'Antoine de Caunes, une production Alicéléo & Eskwad[2150]), du film de « serial-killer » (*Six-Pack* 1998 PV AN. d'Alain Berbérian produit par le vétéran Alain Sarde) ou du film ciblé pour un public adolescent (*Taxi*, *Yamakasi* ou encore *Promenons-nous dans les bois*). Les influences lorgnent également du côté du péplum et de la B.D.

[2148] Michel Chion y voit un symptôme esthétisant du cinéma français actuel pour qui « *le cadre du scope est utilisé dans le sens d'une raréfaction de l'information visuelle, et d'une sélection précise et limitée de la zone nette.* » *in Technique et création au cinéma. Le livre des images et des sons*, Paris, ESEC Edition, 2002, p. 17.
[2149] De Marc Missonnier et Olivier Delbosc.
[2150] Alicéléo, société de production dirigée par Patrick Godeau ; Eskwad (Richard Grandpierre).

(les 2 *Astérix* produits par Claude Berri en 1998 et associé à son fils Thomas Langmann en 2000, *Vercingétorix* 1999 S35 produit et réalisé par Jacques Dorfmann), du « space opera » de science-fiction (*Le Cinquième élément* 1997 S35 de Luc Besson), de la série TV revisitée (*Belphégor, le Fantôme du Louvre* 2000 S35 de Jean-Paul Salomé) ou se nourrissent de l'apport multiculturel des banlieues (*Taxi* & *Taxi 2*, *La Squale** 1999 S35 de Fabrice Génestal produit par Ciné Nomine, *Yamakasi* ou *Total Western* 2000 S35 d'Eric Rochant, une production Lazennec[2151]).

Ainsi, dans ce **vaste mouvement créatif sur le mode du « *revival* »**, le format large retrouve une place privilégiée, à la fois indice générique ou esthétique et signe nostalgique de l'héritage du cinéma antérieur. A cet égard, la « génération Besson » puis un film comme la comédie à effets spéciaux numériques *Les Visiteurs* (1993) peuvent bien apparaître comme l'avant-garde de ce mouvement (qui s'amplifie encore après 2000) favorisant les genres traditionnels américains adaptés au contexte national, le traitement « léché » de l'image (nécessairement au format large) et la priorité donnée à la forme, aux valeurs de production (action, effets spéciaux, lieux et décors, stars), au spectacle sur la diégèse ou sa narration. On a ainsi affaire à des films qui ressemblent parfois à des exercices de style hollywoodien mais quelque peu « décalés », peut-être plus « personnels » ou qui conservent le traitement « artisanal » des conditions françaises de production, plutôt focalisées sur le réalisateur que sur le producteur. Que font d'autre Jan Kounen, Olivier Dahan, Dominik Moll ou même Mathieu Kassovitz et Eric Rochant que de s'amuser à s'essayer au cinéma fantastique, au policier d'action ou au thriller à l'américaine, quand ils tournent respectivement *Dobermann** (1996 S35 coproduit par Noé Productions et La Chauve-souris[2152]), *Déjà mort** (1997 TECHNO AN., Iris Films), *Harry un ami qui vous veut du bien*** (1999 S35, production Diaphana Films[2153]), *Les Rivières pourpres* (1999 PV AN., coproduit par Légende Entreprises[2154] & Gaumont). Le second film de l'ancien critique de *L'Ecran fantastique*, Christophe Gans, intitulé ***Le Pacte des loups*** (2000 S35, nouvelle coproduction Davis Films & Eskwad avec Studio Canal) est ainsi un carrefour d'influences cinéphiliques les plus diverses.

Ainsi, le format large avait su s'adapter, dans les années 1960 puis 1970 et 1980, à toutes les conditions de production et aux diverses tendances du cinéma français (cinéma commercial, film culturel de prestige, audaces du film d'auteur au budget réduit ou nanar domestique), il avait su s'imposer comme une vraie alternative au format standard (panoramique). A partir des années 1990, il s'empare aussi du cinéma dit de genre, un cinéma à la fois commercial ET cinéphilique (référentiel ou « intertextuel »), un cinéma aux thèmes empruntés à la série B, au « cinéma bis », au cinéma « de quartier » ou « du samedi soir » mais au traitement digne d'un « film A » américain.

[2151] Alain Rocca et Adeline Lécallier.
[2152] Noé Productions (Frédérique Dumas), La Chauve-souris (Eric Névé).
[2153] Diaphana Films (Michel Saint-Jean).
[2154] Légende Entreprises (Alain Goldman).

CHAPITRE 4 : EXPLOITATION DES FILMS LARGES FRANÇAIS

4.1 L'EXPLOITATION DES FILMS LARGES A SUCCES : ETUDE DIACHRONIQUE DU CLASSEMENT DES 20 PREMIERS FILMS (1956-2000)

La notion de « films larges à succès » que nous analysons ici obéit à deux critères.

Tout d'abord, les longs métrages larges français de fiction sont répertoriés par année d'exploitation (et non plus selon l'année de production équivalant à l'année d'agrément par le CNC, comme dans le chapitre précédent) : cette nouvelle répartition annuelle présente une différence de 49 films sur l'ensemble de la période, mais n'affecte pas le pourcentage global des films larges qui tourne toujours autour de 12 % de l'ensemble des films français[2155].

Ensuite, la période légèrement plus restreinte, qui concerne l'analyse du marché de l'exploitation des films larges français à succès, correspond au classement des 20 premières entrées annuelles, de 1956 à 1999, suivant en cela notre source principale : l'ouvrage de Simon Simsi, *Ciné-Passions. 7è art et industrie de 1945 à 2000*, paru en 2000 aux éditions Dixit[2156]. Ainsi, les premiers films larges français, sortis depuis l'année 1955, ne se classent-ils dans le « Top 20 » qu'à partir de l'année suivante, en 1956[2157].

4.1.1 COMPORTEMENT DES FILMS LARGES CLASSÉS PAR RAPPORT AUX AUTRES FILMS FRANÇAIS (CLASSÉS)

Si environ 12 % seulement des films français produits et/ou exploités sont en scope, les films larges à succès sont au nombre de 151 et représentent ainsi respectivement presque le quart (**22,4 %**) du total des films larges français exploités (sur la période 1955-2000) et même le tiers (**32,2 %**) des films français classés dans le palmarès des 20 premières entrées de l'année. On peut donc considérer que, sur l'ensemble de la période, le fait de produire puis d'exploiter un film au format large augmente ses chances de succès public.

[2155] *Cf.* Tabl. 2.2., vol. 2 : l'exploitation des films est généralement décalée d'un an par rapport à l'année d'agrément ou de production ; en outre, un certain nombre de films larges produits sont restés inédits en salles, d'où une variation entre un total de 5610 films français produits et 5521 films français exploités, correspondant respectivement, pour le marché domestique, à 694 films larges produits, soit 12,3 % et 641 films larges exploités (11,6 %), de 1954 à 1999.

[2156] Rappelons ici que cet ouvrage présente le nombre d'entrées des films l'année de leur sortie, mais les comptabilise sur l'ensemble de la période, incluant éventuellement les chiffres des reprises (ou ressorties) ultérieures.

[2157] Il s'agit de *Cette sacrée gamine* (1955 CS EC) de Michel Boisrond, sorti le 30 mars 1956 et classé à la 12ème place de la fréquentation annuelle.

Reste néanmoins que 67,8 % des films français classés ont été tournés au format standard. Mais, globalement, le pourcentage des films larges dépasse généralement le quart des films français classés parmi les 20 premiers résultats d'exploitation annuels[2158]. Si l'on considère les pourcentages supérieurs ou égaux à 50 %, on retrouve les deux périodes historiques de prédilection du format large, déjà identifiées pour la production des longs métrages, à savoir :

- 1961 à 1967 (sauf 1963 : 45,5 %)
- à partir de 1986, mais de façon irrégulière (les années fastes sont 1986, 1988, 1993, 1998 et 1999)
- 1968 à 1985 (et surtout 1970 à 1980) correspond à la période de « creux ».

Notons que le très faible nombre de films en scope exploités durant cette dernière période (3 films en 1974, 4 en 1975, 2 en 1977 et 4 en 1982 par exemple) correspond, en revanche, à un fort pourcentage de leur classement dans le « Top 20 » (de 50 à 67 %) ; rien d'étonnant, car ces années coïncident avec la relance récente du format large comme gage de succès commercial, en particulier avec les comédies de Claude Zidi (*Les Bidasses s'en vont en guerre,* classé 6ème et *La Moutarde me monte au nez,* 10ème, 1974 PV AN., puis *La Course à l'échalote,* 6ème, 1975 PV AN. et *L'Animal* avec Jean-Paul Belmondo, 5ème 1977 PV AN.) ou les comédies avec les Charlots (*Les Bidasses s'en vont en guerre, Bons Baisers de Hong-Kong,* 7ème, 1975 PV AN.), Coluche et Jean Yanne (*Deux Heures moins le quart avant J.C.,* 3ème, 1982 TECHNO AN.).

4.1.2 LES SUCCÈS FRANÇAIS DU « BOX-OFFICE » : FORMAT LARGE VS FORMAT STANDARD (OU PANORAMIQUE)

Si l'on prend en considération les premières places françaises du « Box-Office » afin de comparer la proportion entre les succès français au format large et ceux au format standard, on pourra noter que sur les 45 années d'exploitation étudiées (1956-2000 inclus), 4 seulement n'ont pas vu de films larges classés dans les 20 premières entrées annuelles[2159]. En outre, 23 années ont vu se classer à la première place un film français au format large. Les 18 années restantes, qui voient triompher un film français au format standard, sont résumées dans le Tableau 2.15., page suivante.

[2158] Excepté pour les années 1957, 1970 à 1974, 1976 à 1980, 1982, 1990 à 1992.
[2159] Il s'agit de 1972, 1973, 1980 et 1987 : il n'y a pas de concurrence, donc pas de comparaison possible.

Année d'exploitation	Part des films larges dans le Top 20 *Titre du 1er film classé* (rang)	Nombre de films français standard classés avant le premier film large (français)	*Titres des premiers films français au format standard* Star(s) (rang) genre(s)
1957	16,7 % *Casino de Paris* (15)	7	*Le Triporteur* D. Cowl (3) C LIT *Le Chômeur de Clochemerle* Fernandel **NB** (4) C LIT ***Porte des lilas*** P. Brasseur **NB** (5) C D LIT *Honoré de Marseille* Fernandel (7) C *Folies-Bergères* E. Constantine (9) C / *Une parisienne* B. Bardot (10) C *A pied, à cheval et en voiture* Noël-Noël, D. Grey, D. Cowl **NB** (11) C
1959	27,3 % *La Jument Verte* (3)	1	*La Vache et le Prisonnier* Fernandel **NB** (1) C H
1962	88,9 % *La Fayette* (4)	1	*La Guerre des boutons* J. Dufilho, J. Richard **NB** (2) C LIT
1971	7,7 % *Le Casse* (6)	3	*Les Bidasses en folie* Les Charlots (2) C / ***Mourir d'aimer*** A. Girardot (3) D *La Folie des grandeurs* L. de Funès, Y. Montand (4) C H
1974	20 % *Bidasses… guerre* (6)	2	*Emmanuelle* S. Kristel (1) ER LIT *Les Valseuses* G. Depardieu, P. Dewaere, Miou-Miou (3) C ER
1975	16,7 % *Course… échalote* (6)	4	*Peur sur la ville* Belmondo (2) P A / *On a retrouvé la 7ème Compagnie* (3) C *Histoire d'O* (4) ER LIT / ***Le Vieux Fusil*** R. Schneider, P. Noiret (5) D H
1978	15,4 % *La Zizanie* (9)	2	*La Cage aux folles* M. Serrault (3) C T *La Carapate* P. Richard (8) C P H
1979	18,2 % *Moonraker* (5)	3	*Le Gendarme et les Extra-terrestres* L. de Funès (1) C P SF *Flic ou Voyou* Belmondo (3) CP LIT *Et la tendresse ? Bordel !* J.-L. Bideau, B. Giraudeau (4) C
1981	28,6 % *Les Uns & les autres* (6)	2	*La Chèvre* P. Richard, G. Depardieu (1) C P *Le Professionnel* Belmondo (4) P A
1982	16,7 % *2h - 1/4 av. J. C.* (3)	1	*L'As des as* Belmondo (2) C A H
1983	30 % *Papy… résistance* (7)	3	***L'Eté meurtrier*** I. Adjani (2) D LIT ER / *Le Marginal* Belmondo (3) P A *Les Compères* P. Richard, G. Depardieu (4) C
1985	28,6 % *Les Spécialistes* (3)	1	*Trois Hommes et un couffin* A. Dussollier, M. Boujenah, R. Giraud (1) C
1990	22,2 % *Nikita* (7)	3	***La Gloire de mon père*** (1) & ***Le Château de ma mère*** (3) P. Caubère CD LIT ***Cyrano de Bergerac*** G. Depardieu (2) CD H LIT
1991	16,7 % *Opération Corned* (15)	3	***Tous les matins du monde*** Depardieu, Marielle (7) D H *Une époque formidable* G. Jugnot (13) C / *La Totale* (Zidi) (14) C P
1992	16,7 % *Le Zèbre* (15)	4	***Indochine*** C. Deneuve, V. Perez (6) D H ***L'Amant*** (Annaud) (7) C D H ER LIT ***Les Nuits fauves*** C. Collard (9) D LIT / *La Crise* V. Lindon (14) C
1994	25 % *Léon* (6)	1	*Un indien dans la ville* T. Lhermitte, P. Timsit (2) C
1995	37,5 % *Les Anges Gardiens* (2)	1	*Les Trois Frères* Les Inconnus (1) C
1996	42,9 % *Un air de famille* (10)	2	*Pédale douce* P. Timsit, M. Laroque, F. Ardant (4) C ***Le 8ème jour*** D. Auteuil (6) C D

N.B. **en gras : les drames ou comédies dramatiques et/ou la mention des films en Noir & Blanc (NB)**
Abréviations des genres : A = Action ; C = Comédie ; D = Drame ; ER = ERotique ; H = Historique ; LIT = adaptation LITtéraire ; P = Policier ; SF = Science-Fiction ; T = pièce de Théâtre

Tableau 2.15. : Les premiers films français au format standard (classés avant les films larges)

Ce tableau, tout en **montrant concrètement que la règle « format large = triomphe public » est à relativiser, permet d'envisager plusieurs cas de figure**. Tout d'abord, pour les 3 années correspondant à l'âge d'or du format large en France (1956-1970), on remarquera qu'il s'agit encore d'une période de d'adaptation dans laquelle les formats larges ne sont pas systématiquement utilisés comme argument commercial générateur de succès au Box-Office, comme l'a institué aux USA depuis 1953 la politique de la 20th Century-Fox. Les producteurs français se montrent plus méfiants. Déjà en 1956, au milieu de la triade française en CinemaScope (*Michel Strogoff*, 1er, *Notre-Dame de Paris*, 2ème et *Le Chanteur de Mexico*, 5ème) se glissaient les succès au format standard de *La Traversée de Paris* de Claude Autant-Lara (1,37:1 NB, 4ème) réunissant 3 stars (Jean Gabin, Bourvil & de Funès) et du documentaire en Technicolor du Commandant Cousteau et de Louis Malle *Le Monde du silence* (1,37:1 6ème). 1957 qui constitue, on l'a vu, une année de régression pour la production en couleurs et en scope, est également la seule année où le nombre de succès français au format standard (7 films) dépasse de loin les efforts de la conversion aux techniques nouvelles : la comédie à succès a encore plus besoin de stars (Fernandel, Brigitte Bardot et un nouveau venu, Darry Cowl) que de couleurs et de format large. Même un drame en noir et blanc dans la poursuite de la tradition de la qualité (*Porte des lilas* de René Clair) remporte plus de succès que le premier film large classé (la comédie musicale *Casino de Paris* avec Gilbert Bécaud réalisée par André Hunebelle). Il en ira de même en 1959 avec le triomphe de *La Vache et le Prisonnier* (Verneuil 1,37:1 NB, 1er) et en 1962 avec *La Guerre des boutons* (1,37:1 NB, 2ème) d'Yves Robert qui conquiert le public familial ; mais la proportion est beaucoup moindre (1 seul film standard classé avant le premier film large) et plus rare dans les années 1960, qui voient s'installer les succès français au format large jusqu'en 1970 inclus.

Les **deux décennies 1970 et 1980** présentent un visage assez similaire : chute des entrées, changement du visage de la production, de l'exploitation de la fréquentation et de la société tout entière. La concurrence de la télévision touche alors pleinemant le cinéma (retombées sur le financement des films, partition des grandes salles) et l'évolution des mœurs autorise d'autres sujets de préoccupation plus en phase avec la société contemporaine, alors même que les films larges continuent d'exploiter les comédies familiales[2160] ou les policiers d'action (*Le Casse*, *Moonraker*[2161], *Les Spécialistes*) : d'où l'émergence de films proprement érotiques (*Emmanuelle*, *Histoire d'O*) ou la contamination des thèmes sexuels dans la comédie satirique (*Les Valseuses* de Bertrand Blier, *Et la tendresse ? Bordel !* de Patrick Schulmann ; de même, les thèmes de l'homosexualité dans *La Cage aux folles* ou du détournement de mineur dans le drame *Mourir d'aimer*) ; en outre, on peut dire que le succès au Box-Office d'un drame tiré d'un roman de Sébastien Japrisot (*L'Eté meurtrier* avec Isabelle Adjani) doit sans doute autant à la provocation de sa star dénudée qu'à son intrigue. Parallèlement, on peut noter l'émergence de nouveaux comiques à succès (Les Charlots, Pierre Richard dans *La Carapate* puis avec Gérard Depardieu dans *La Chèvre* et *Les Compères*, Michel Serrault dans *La Cage aux folles*, ou encore *Trois Hommes et un*

[2160] (*Les Bidasses…, La Course…, La Zizanie, 2 heures moins le quart…, Papy…*).
[2161] Produit international atypique dans la production large française, ce James Bond mâtiné de science-fiction coproduit par la France à hauteur de 55 %, a occupé la majeure partie des studios français.

couffin). Toutefois, on ne peut pas dire que les « anciennes recettes » des succès d'exploitation au format large soient abandonnées : seulement, elles ne commandent plus systématiquement l'emploi du format large. Ainsi, Louis de Funès abandonne-t-il le scope pour ses récents succès (*La Folie des grandeurs* ou *Le Gendarme et les Extra-terrestres*). De même, la domination du « box-office » par les policiers musclés avec Jean-Paul Belmondo n'implique plus un format désormais synonyme de « cinéma de papa » : après *Le Casse* tourné à Athènes en Panavision anamorphique, le duo Belmondo-Verneuil abandonne le scope pour *Peur sur la ville*[2162].

A partir de 1985-1990, une nouvelle configuration des succès publics apparaît avec l'émergence des drames littéraires ou historiques au traitement spectaculaire qui correspondent à une nouvelle évolution de l'exploitation : une politique plus agressive qui vise à drainer le spectateur hors de chez lui dans des salles rénovées, plus vastes ou présentant plus de films, plus souvent. Cette exploitation de prestige n'est pas sans rappeler celle des années 1950 aux USA (et même en France pendant les décennies 1950 et 1960) ; et il est fort possible que cette série de succès publics au format standard de la première moitié des années 1990 (*La Gloire de mon père* & *Le Château de ma mère* d'Yves Robert, *Cyrano de Bergerac* de Jean-Paul Rappeneau, *Tous les matins du monde* d'Alain Corneau, *Indochine* de Régis Wargnier ou *L'Amant* de Jean-Jacques Annaud) ait conforté les producteurs à multiplier ce type de « *superproductions culturelles* » et à les tourner au format large, d'autant qu'elles sont souvent plus exportables et ainsi mieux subventionnées par les organismes publics et européens : on notera ainsi, les succès (larges) de *Germinal* (1993, 4ème), *Le Hussard sur le toit* (1995, 10ème), *Ridicule* (1996, 15ème), *Beaumarchais l'insolent* (1996, 17ème), *Le Bossu* (1997 16ème), *Astérix* (1999, 1er), *Jeanne d'Arc* (1999, 10ème). Cependant, ces 3 derniers exemples montrent également qu'une formule à succès a très vite tendance s'émousser si elle n'est pas quelque peu renouvelée : au fonds culturel associé aux stars déjà exploitée par cette recette, doivent s'ajouter d'autres motivations pour le grand public : la référence nostalgique à la tradition « française » du film de cape et d'épée (dans le cas du remake du *Bossu*), la bande dessinée et le film d'animation remis à la mode par l'animation japonaise (*Astérix*), la réinterprétation apportée par de jeunes réalisateurs (Luc Besson et le mythe de Jeanne d'Arc) ou par des comiques issus de la télévision (Alain Chabat et « l'esprit de Canal + » pour *Astérix & Obélix : Mission Cléopâtre* sorti en janvier 2002).

Ce même effort de renouvellement de formules éprouvées est très visible dans les comédies à succès qui représentent l'essentiel des meilleurs résultats du cinéma français ces dernières années : la chute de la part de marché des films français classés (après 1986) oriente les producteurs à miser sur moins de films mais sur des projets qui présentent des budgets confortables voire importants, limitant les risques d'échec par le mélange original d'ingrédients (parfois disparates) au succès déjà reconnu et/ou en phase avec la société contemporaine. Comme dans le cas précédent des superproductions culturelles, la « nouvelle » comédie à succès française remporte ses premiers triomphes au format standard[2163] avant de

[2162] *Idem* pour les autres policiers à succès avec Belmondo qui ne sont pas signés par H. Verneuil : *Flic ou voyou, Le Professionnel, l'As des as* et *Le Marginal* (1979-1983).
[2163] *La Chèvre, Les Compères, 3 Hommes et un couffin, Une époque formidable, La Totale, La Crise, Un indien dans la ville, Les Trois frères, Pédale douce*.

se voir souvent adjoindre, surtout après 1996, le format large (anamorphique ou Super 35) comme indice qualitatif de la comédie de prestige : ce seront les triomphes de *Les Visiteurs, La Cité de la peur, Les Anges gardiens, Un air de famille, Le Dîner de cons, Taxi, Astérix, Taxi 2, Le Goût des autres*.[2164] Ainsi donc le format large n'est plus un indice sûr et suffisant de succès public mais permet d'associer, de façon nostalgique ou cinéphilique, succès populaire, cinéma spectaculaire, divertissement de qualité à l'image léchée : on le voit, il s'agit d'une démarche plus « esthétique » qu'auparavant, un concept plus intellectuel dans la conception (proche du marketing) des produits culturels de masse caractéristiques de notre époque.

4.1.3 COMPORTEMENT DES FILMS LARGES FRANÇAIS CLASSÉS PAR RAPPORT AUX FILMS AMÉRICAINS

On se rappelle que le nombre de films larges américains exploités aux USA concerne plus du quart de la production totale outre-atlantique, selon nos chiffres (25,6 %)[2165] alors que la présentation des films larges français ne représente qu'à peine 12 % du total des films exploités sur notre territoire. Néanmoins, l'écart entre les deux pays s'atténue sensiblement si l'on considère la **nationalité des films larges exploités en France**, puisque **151 films français, contre 174 films américains**, sont classés dans les 20 meilleures places du Box-Office français de 1956 à 2000. Mais, à comparer de plus près le comportement des films larges américains et français, on s'aperçoit vite que la période faste du film large français correspond bien aux années 1960, époque lors de laquelle la production large nationale dépasse toujours en nombre les films larges américain au box-office (de 1960 à 1969) ; puis, après 3 années d'équilibre (1970-1972), **ce sont les films larges américains qui dominent largement le « Top 20 » (en nombre de films classés), de 1973 à 2000**[2166]. La période récente correspond du reste à la domination progressive du cinéma américain en Europe et en France : le nombre de films américains classés (tous formats confondus) augmente significativement à partir de 1985 pour tourner autour d'une douzaine (soit plus de la moitié du classement) ; et on sait que **1986** marque en France la date à laquelle la part de marché des films américains domine celles des films français[2167].

Si l'on considère maintenant le **palmarès des deux premiers rangs**, on note plutôt une légère avancée des films larges français (au nombre de 13) sur les films larges américains classés (11). Pour la première période (1954-1970), 6 films français (tous des coproductions, dont 5 coproductions franco-italiennes) et 6 films américains sont classés à la première place des entrées annuelles. Si les films américains dominent plutôt les premières places des années 1950 avec les spectacles historiques de

[2164] Ce phénomène s'est encore amplifié après 2000 *cf*. le succès de *Astérix* 2.
[2165] Ce chiffre correspond aux films américains exploités aux USA au format large de 1953 à 1993 ; nous n'avons pas de statistiques pour les années plus récentes. *Cf*. Tabl. 2.1., vol. 2.
[2166] Sauf pour les rares années 1981, 1986, 1988 et 1990 où le nombre des films français s'impose.
[2167] *Cf.* Tableau « Les Entrées selon la nationalité des films » *in* René Prédal, *50 ans de cinéma français, op. cit.*, p. 832.

prestige ou les dessins animés de Walt Disney au format large[2168] (sauf en 1956 où triomphe une production franco-italienne traitée à l'américaine, *Michel Strogoff*), **la recette française du film large à succès l'emporte de 1964 à 1970** : il s'agit exclusivement de comédies avec **Louis de Funès** misant à la fois sur l'audience familiale et sur le spectacle valorisant les investissements (gags, action, exotisme), avec les *Gendarme* (2 films classés au 1er rang), *Le Corniaud, La Grande Vadrouille* et *Les Grandes Vacances*. Si l'on considère les deuxièmes rangs des entrées (11 films français classés et 12 films américains), on constate le même phénomène : les producteurs français remportent d'abord des succès publics en s'essayant au cinéma historique et populaire (*Les Misérables, Le Bossu*), puis le succès de *La Cuisine au beurre* (sorti en décembre 1963, classé au 2ème rang) lance la comédie-spectacle à la française dont va s'emparer Louis de Funès dès l'année suivante[2169].

Dans les années 1970, les films larges américains dominent les premiers rangs du Box-Office[2170], puis, **à partir de 1984 (la comédie de Michel Blanc, *Marche à l'ombre*,** classée au 1er rang), on peut noter une alternance de succès français et américains à la faveur des films larges français (qui ne sont plus des coproductions) : 11 films classés de 1984 à 2000, contre 7 américains[2171]. Tandis que le cinéma américain montre une variété certaine dans la conception de produits spectaculaires rentables, les « blockbusters » d'action et d'effets spéciaux en série (*Rambo 2* 1985, 2ème rang), historiques (le western de la star Kevin Costner *Danse avec les Loups* 1991, 1er), fantastiques (*Terminator 2* 1991, 2ème, *Independance Day* 1996, 2ème) ou policiers (*Basic Instinct* 1992, 1er & *L'Arme Fatale 3* 1992, 2ème), les films français tablent toujours sur la comédie (*Marche à l'ombre*, *Le Dîner de cons*, 1998, 2ème) ou les adaptations littéraires (*Jean de Florette* et *Manon des sources*, 1986, 1er & 2ème), mais **les projets ont tendance à « s'américaniser » dans leur conception**, comme le dénotent les succès, en 1988, du duo gagnant du *Grand Bleu* et de *L'Ours*, du film de science-fiction *Le Cinquième Elément* (1997, 1er) ou le renouvellement des comédies à succès par le mélange des genres et/ou le recours aux effets spéciaux numériques (*Les Visiteurs* 1993, 1er, *Les Anges Gardiens* 1995, 2ème, *Astérix & Obélix contre César* 1999, 1er et la comédie policère d'action *Taxi 2* 2000, 1er). Le cinéma français tire les leçons des succès du cinéma américain en le concurrençant souvent sur un terrain qui n'est pas très éloigné du sien ou en s'adaptant à un marché plus commercial et mondialisé de produits moins singuliers. Si le cinéma américain domine le cinéma français en parts de marché, pour la période récente (depuis 1986), les gros succès du cinéma national (au format large) restent français, mais ils relèvent d'une production exceptionnelle, alors que la production de masse du cinéma américain inonde les marchés européens.

[2168] *Cf.* les 1ères places de : *Lady and the Tramp / La Belle et Le Clochard* (1955 CS 2,55:1, Walt Disney), *Bridge on the River Kwai / Le Pont de la Rivière Kwaï* (1957 CS), *The 10 Commandments / Les 10 Commandements* (1958 VV), *Sleeping Beauty / La Belle au bois dormant* (1959 STR70, Walt Disney), *Ben-Hur* (1960 MGM Camera 65), *The Longest Day / Le Jour le plus long* (1962 CS NB tourné en France), *The Great Escape / La Grande Evasion* (1963 PV AN).

[2169] Outre les titres déjà cités en 1ère position, on trouve également (classés au 2nd rang) : *Oscar* (1967), *Le Gendarme se marie* (1968), puis en 1969 la comédie d'action avec Jean-Paul Belmondo, Bourvil et David Niven, *Le Cerveau* de Gérard Oury : tous correspondent aux derniers succès français tournés en Franscope & Eastmancolor.

[2170] 6 films américains (dont 2 classés au 1er rang) ; seule exception française : *L'Aile ou la Cuisse* (1976 PV AN.) avec de Funès et un nouveau venu, Coluche, produit par Christian Fechner qui cherche visiblement à renouveler la formule à succès des années 1960.

[2171] 7 films français classés en 1er contre 3 américains et une seule coproduction tripartite européenne : *Astérix* (F/D/I 1999).

3.1.4 ANALYSE DES MEILLEURS RÉSULTATS DE FRÉQUENTATION DES FILMS AU FORMAT LARGE (1956-2000)

Le palmarès diachronique établi par les statistiques du CNC[2172] de 1945 à 2000 concernant le classement décroissant du nombre d'entrées des films français, permet de caractériser la part des films larges ayant réalisé plus de 4,5 millions d'entrées cumulées, tous classés dans le « Top 20 », entre les 1ère et 5ème places (*cf*. Tableau 2.16. : Les meilleures fréquentations des films larges français (1956-2000), page suivante).

[2172] « Best-sellers du marché français de 1945 à 2000 », *CNC info*, n° 280, mai 2001, pp. 9-10.

Nombre d'entrées (1956-2000) en millions	Nombre de films larges français classés / Nombre total de films français classés	% des films larges classés	*Titre du film* (Année d'exploitation) Réalisateur / Producteur (français) / Star(s) significative(s) / (rang annuel)	Genre	Procédé de format large
de 11 à 18	3 / 3	100 %	***La Grande Vadrouille* (1966) Oury / Dorfmann / Funès+Bourvil (1)** *Les Visiteurs* (1993) Poiré / Gaumont / Clavier+Réno (1) ***Le Corniaud* (1965)** Oury / Dorfmann / Funès+Bourvil (1)	CO / H CO / H CO / PO	PV AN. S35 FS
de 10 à 11	1 / 2	50 %	*Taxi 2* (2000) Krawczyk / Besson+Pétin (1)	CO / PO	S35
de 9 à 10	5 / 6	83 %	***Les Misérables* (1958) Le Chanois / Pathé / Gabin+Bourvil (2=1F)** *Le Dîner de cons* (1998) Véber / Gaumont / Villeret (2=1F) *Le Grand Bleu* (1988) Besson / Gaumont / Réno (1) *L'Ours* (1988) Annaud / Berri (2) *Astérix & Obélix contre César* (1999) Zidi / Berri / Clavier+Depardieu (1)	D / H CO AV AV / H CO / H	TR TECHNO AN. TECHNO AN. PV AN. S35
de 8 à 9	1 / 5	20 %	*Les Couloirs du temps* (1998) Poiré / Gaumont / Clavier+Réno (3=2F)	CO / H	S35
de 7 à 8	3 / 9	33 %	***Le Gendarme de Saint-Tropez* (1964) Girault / SNC / Funès (1)** *Le Cinquième Elément* (1997) Besson / Gaumont / B. Willis (1) *Jean de Florette* (1986) Berri / Berri / Depardieu+Auteuil (1)	CO / PO SF CD / H	DS S35 TECHNO AN.
de 6 à 7	9 / 22	41 %	***Les Grandes Vacances* (1967) Girault / Copernic / Funès (1)** ***Michel Strogoff* (1956) Gallone / Natan / Jurgens (1)** ***Le Gendarme se marie* (1968) Girault / SNC / Funès (2=1F)** *Manon des sources* (1986) Berri / Berri / Auteuil+Béart (2) *Taxi* (1998) Pirès / Besson+Pétin (4=3F) ***La Cuisine au beurre* (1963)** **Grangier / Dorfmann / Bourvil+Fernandel (2=1F)** *Marche à l'ombre** (1984) Blanc / Fechner / Lanvin+Blanc (1) *Germinal* (1993) Berri / Berri / Depardieu+Carmet (4=2F) ***Oscar* (1967) Molinaro / Gaumont / Funès+Rich (2)**	CO AV / H CO/ PO CD / H CO / PO CO CO D / H CO	FS CS FS TECHNO AN. S35 FS PV AN. PV AN. FS
de 5 à 6	10 / 32	31 %	**7 (1956-1970)** + 3 (1971-2000)		
de 4,5 à 5	7 / 24	29 %	**5 (1956-1970)** + 2 (1971-2000)		
TOTAL	39 / 103	37,8 %			

* = premier film / **en gras : les films relevant de la période « historique » 1956-1970**.

N.B. : pour les films qui ne sont pas classés en 1ère position, nous avons indiqué leur rang dans le classement des meilleurs résultats des films français : ce chiffre est suivi de la mention « F ».
Source : *CNC info*, n° 280, mai 2001.

Tableau 2.16. : Les meilleures fréquentations des films larges français (1956-2000)

Ce tableau, classé par ordre décroissant des plus fortes entrées sur l'ensemble de la période considérée, permet de mettre en valeur le fait que **le format large a permis aux films français de s'attribuer les meilleures places au Box-Office**. En effet, on a déjà vu *supra* que la proportion de films larges français triplait quand on considérait les films classés parmi les 20 premières entrées (ils sont 32,3 %, alors qu'ils ne représentent que 12 % de l'ensemble des films français exploités de 1956 à 1999). De même, ces films larges classés dans le « Top 20 » sont presque 3 fois plus nombreux que les autres films français classés (et tournés au format standard)[2173]. Le pourcentage de films larges augmente encore si l'on considère, comme le montre le tableau ci-dessus, les plus fortes entrées : 37,8 % des meilleures fréquentations sont des films larges français. Les meilleurs pourcentages de l'histoire du cinéma français sont d'ailleurs représentés par le trio gagnant des films larges : *La Grande Vadrouille, Les Visiteurs, Le Corniaud*. Si ***La Grande Vadrouille***, avec 17,27 millions d'entrées cumulées est le champion historique des succès publics en France pendant 32 ans, il n'a été que très récemment détrôné par les 20,58 millions d'entrées d'un « blockbuster » américain au coût astronomique de 200 millions de dollars : ***Titanic*** de James Cameron, sorti en 1998 et filmé en Super 35 [2,35:1] par Russell Carpenter.

Les deux « tranches » de fréquentation suivantes sont également bien représentées par les films larges, même si leur proportion chute à 50 % ; puis rapidement, les tranches présentent des pourcentages inférieurs (ou plus proche du pourcentage moyen sur l'ensemble de la période : 32,3 %). Le format large permet donc de s'assurer les plus hautes places du box-office, mais n'est nullement un gage de succès assuré pour l'ensemble des places.

Sur les 22 premiers films larges dont nous avons donné les titres dans le tableau *supra*, 12 se sont classés au premier rang des entrées annuelles et leur nombre passe à 16 quand on considère la première place occupée par des films français[2174] : les films classés ici l'ont aussi bien été l'année de leur sortie. Ils concernent plus de films récents, c'est-à-dire après 1970 (13) que de films anciens (9). Mais les films dits anciens sont plus nombreux dans les tranches inférieures (sauf dans la première tranche qui présente, exceptionnellement, 2 films des années 1960). On voit ainsi clairement se dessiner le marché moderne des « blockbusters » au format large qui cherche à concentrer le maximum d'entrées sur un nombre plus réduit de films. Ainsi le succès public de la majorité de ces films ne paraît-il pas surprenant : ils sont conçus pour attirer le plus de spectateurs possibles en répondant à une demande. C'est le cas **des suites ou des séries** : près de la moitié de ces films (10) sont ainsi associés. Soit la suite dépasse le succès du premier opus (*La Grande Vadrouille* qui n'est pas véritablement une suite narrative mais une production reposant sur les mêmes ingrédients que *Le Corniaud* ; *Taxi 2* dépasse *Taxi*), mais plus souvent la suite ne renouvelle pas le succès antérieur (*Les Visiteurs* et *Les Couloirs du temps = Les Visiteurs 2* ; *Le Gendarme de Saint-Tropez* et *Le Gendarme se marie* 4 ans après ou *Jean de Florette* et *Manon des sources*, 2 films tournés simultanément par Claude Berri mais sortis à 3 mois d'intervalle). Pour les autres films au succès attendu, on trouve d'abord les **adaptations littéraires** reconnues et exportables (*Les*

[2173] En effet, 455 films français sur 5354 films français exploités sont classés dans le « Top 20 » (8,5 %) ; à comparer avec les films larges français : 151 films classés sur 666 films larges exploités (1956-2000) = 22,6 %.
[2174] Il s'agit des films dont le rang est suivi de la mention « F ».

Misérables, *Germinal*, *Jean de Florette* et *Michel Strogoff*), les succès du théâtre (*Oscar* d'après la pièce de Claude Magnier, également interprétée par Louis de Funès) ou, plus récemment, de la bande dessinée (*Astérix*).

Un autre gage de succès est de s'adjoindre la **popularité d'une star ou d'un couple de stars** (ou en passe de le devenir). Les stars comiques du cinéma national se trouvent donc en bonne place : Louis de Funès (6 films larges classés), Bourvil (4) et, pour la période récente, Christian Clavier (3), puis Jean Réno (3) qui rencontre le succès (pour un rôle non spécifiquement comique) dans *Le Grand Bleu*, puis dans *Les Visiteurs* et sa suite. On retrouve également des stars du cinéma national (Jean Gabin, Fernandel, Jean Carmet, Gérard Depardieu) et international (l'acteur « européen » Curd Jurgens et l'américain Bruce Willis dans le film de science-fiction anglophone de Luc Besson *Le Cinquième Elément*). L'association de 2 acteurs (comiques) est une recette récurrente depuis le succès de *La Cuisine au beurre* (1963 FS) avec Bourvil et Fernandel : il en va ainsi du duo Bourvil-de Funès dès l'année suivante (*Le Corniaud*, puis *La Grande Vadrouille*), jusqu'au couple Clavier-Réno (*Les Visiteurs*) ou Clavier-Depardieu (*Astérix*), ou encore des révélations de la jeune génération : le duo mal assorti qui associe Michel Blanc à Gérard Lanvin (*Marche à l'ombre,* 1984) dans le seul premier film (de la sélection) réalisé par l'acteur issu de la troupe du Splendid, ou encore Samy Nacéri et Frédéric Diefenthal révélés par le policier comique d'action *Taxi* (1997). D'autres acteurs confirment leur célébrité grâce à un succès public en scope : Jacques Villeret (*Le Dîner de cons*), Jean Réno (*Le Grand Bleu*), Christian Clavier (en Jacquouille la fripouille dans *Les Visiteurs*), Claude Rich (*Oscar*), Daniel Auteuil et Emmanuelle Béart (*Jean de Florette* et *Manon des sources*). Un seul film réalise le tour de force de ne pas mettre en valeur des stars, mais des animaux, *L'Ours* de Jean-Jacques Annaud qui, de ce fait même, devient une curiosité qui attire le public (comme l'avait été son précédent succès situé à la préhistoire, sans dialogues modernes : *La Guerre du feu*, coproduction canado-française en PV AN. dont les langages primitifs avaient été créés pour le film par l'écrivain britannique Anthony Burgess).

On se s'étonnera pas non plus de trouver, dans ce palmarès, 14 comédies (soit 63,6 %), 10 films historiques (45,5 %), 5 policiers (22,7 %), 4 drames (et comédies dramatiques : 18 %) et 3 films d'aventures (13,6 %). En comparant ces pourcentages avec les résultats par genre de l'ensemble des films larges que nous avons déjà établis, il apparaît que **les deux genres nettement privilégiés par les producteurs de ces films larges à succès sont la comédie (qui double son pourcentage) et le film historique** ; les policiers et films d'aventures sont repésentés dans les mêmes proportions que pour l'ensemble de la production ; **en revanche, les producteurs fuient le drame** (et la comédie dramatique) dont le pourcentage global est plus que divisé par deux[2175]. On rencontre en particulier deux spécificités génériques françaises qui résident dans la conception de **comédies policières** (5 films : *Le Corniaud*, les 2 *Gendarme* et les 2 *Taxi*) et de **comédies d'époque** (de reconstitution historique : 4 films, de *La Grande Vadrouille*, aux 2 *Visiteurs* et à *Astérix*).

[2175] Pourcentages génériques globaux (films larges français de 1954 à 2000) : comédie (30,5 %), film historique (25,3 %), policier (26,6 %), drame+comédie dramatique (39,4 %), aventure (11,7 %). On pourra aussi comparer les pourcentages de ces 22 meilleures fréquentations à la répartition générique (proche) des 151 films français larges à succès, *cf. infra*, 4.1.6, « Succès et genres des films larges ».

Le succès appelle le succès ou, en tout cas, on s'efforce d'appliquer cette règle dans la confection de ces films qui doivent être très rémunérateurs, en raison de leur coût prohibitif : d'où le retour des mêmes réalisateurs et des mêmes producteurs (après celui des stars et des genres) : Jean Girault pour les films avec de Funès (3 films), Claude Berri, à la fois réalisateur et producteur sur ces « gros » projets (5 films produits dont 3 réalisés par lui), Luc Besson (2 films produits plus 2 réalisés par lui et produits par Gaumont), Jean-Marie Poiré (2). Parmi les « gros » producteurs, on retrouve Gaumont (6 films), Claude Berri (5) et Robert Dorfmann (3). Mais si, dans beaucoup de cas, les producteurs ont pu anticiper le succès attendu de tel ou tel « produit » (en particulier les suites ou les best-sellers adaptés), certains de ces succès surprennent davantage par leur ampleur : la duplication d'un succès (ou d'une recette) antérieur(e) ne suffit pas ; les succès nécessitent la conjonction de plusieurs facteurs différents et variables. Par exemple, les premiers opus d'une suite ou d'une série sont souvent le signe d'un succès qui a dépassé ses concepteurs au-delà de leurs espérances (*Le Corniaud*, *Le Gendarme*, *Taxi*[2176]), en tablant sur des éléments qui plaisent au public (ou à certains types de public) à un moment historique donné, en réalisant un subtil mélange de tradition et d'innovation, de références et de nouveauté, bref de réinterprétation de l'ancien. Il en va ainsi de certains succès qu'on peut aussi analyser comme des films « générationnels », correspondant aux goûts du moment ou aux aspirations d'un public qui va le considérer comme un « film culte » (*Marche à l'ombre, Le Grand Bleu, Taxi*) ; il en va de même du renouvellement d'un genre (l'aventure : *Le Grand Bleu* et *L'Ours* qui mise en plus sur une fréquentation élargie aux enfants) ou encore de l'émergence d'un nouveau sous-genre dans le cinéma français, le Space Opera (*Le Cinquième Elément*), associé à un traitement à l'américaine qu'on retrouve dans le « buddy movie » d'action (*Taxi*) qui multiplie le mélange d'humour, de cascades et de misogynie des séries B.

Si l'on considère la 2ème tranche de la fréquentation (de 10 à 11 millions d'entrées), on remarque que, devant le succès attendu et fabriqué de *Taxi 2*, est classé, de façon plus surprenante, *Trois Hommes et un Couffin*, la comédie psychologique contemporaine de Coline Serreau (1985), tournée au format standard 1,85:1 qui représente l'archétype du succès inattendu porté par le « bouche à oreille » et en symbiose avec son époque. **Ainsi donc, le format large ne garantit pas du succès mais y contribue**, comme d'autres « ingrédients », dans 37,8 % des films français (de plus de 4,5 millions d'entrées). Mais il semble encore plus présent dans l'esprit des récents concepteurs de films populaires à succès : en effet, nos 22 films cités correspondent à 2 succès (seulement) des années 1950 (*Michel Strogoff* puis *Les Misérables*, 2 prototypes de projet franco-italien de prestige établi selon les modes de production et les conceptions commerciales américaines), à 7 succès des années 1960 (période de production maximale du format large où succès rime avec comédie de star, dominée par Louis de Funès[2177]), enfin à 13 films, tous postérieurs à 1984. Cette **domination des films de la seconde période** de prédilection du format large (13 films = 59 %) montre suffisamment que le format large est moins utilisé comme un ingrédient obligé

[2176] De même le succès du *Dîner de cons* de F. Véber sera renouvelé 3 ans après avec *Le Placard* (2001) et *Taxi* va générer 2 suites (*Taxi 3*, 2003 S35), tout comme *Astérix* (une en 2002 et une autre est actuellement en cours, 2006) ; de même, on peut légitimement penser que le succès de *Jean de Florette* a incité Claude Berri à poursuivre dans l'adaptation de succès de la littérature française (*Germinal*).
[2177] 6 films sur les 7 sont interprétés par la star comique nationale.

du film commercial à succès (comme il l'était dans les années 1950 et 1960) que comme **un signe référentiel, un indice nostalgique qui signale symboliquement aux spectateurs la griffe des succès populaires des films de l'âge d'or du cinéma** (au format large).

4.1.5 COMPARAISON AVEC LA DIFFUSION TÉLÉVISUELLE DES FILMS : UNE POPULARITÉ RENFORCÉE ET TRANSGÉNÉRATIONNELLE

On peut également se demander si le succès des films larges au B.O. cumulé des entrées conditionne, dans les mêmes proportions, le succès de leur **diffusion télévisuelle**, bien que le passage des films larges à la télévision soit techniquement problématique, comme nous l'avons déjà traité précédemment. Nous avons établi notre comparaison à partir de la liste des « 100 films français les plus diffusés à la télévision », compabilisé par les services du CNC (et arrêtée au 30 août 2004), publiée en Annexe de l'ouvrage *Dictionnaire du cinéma populaire français des origines à nos jours* (2004)[2178]. Ces 100 films correspondent à nombre de diffusions supérieur à 10 (allant de 11 à 16 fois), sur les chaînes de télévision généralistes « en clair » et sur la chaîne thématique cryptée Canal +. Ainsi 34 % de ces films sont au format large[2179]. Ce pourcentage est donc sensiblement le même que celui des succès de l'exploitation cinématographique (rappelons que 32,3 % des films classés dans le « Top 20 » sont au format large). **On ne s'étonnera donc pas de voir figurer dans la liste des films (larges) les plus diffusés à la télévision 91 % des succès du B.O.** : seuls 3 films larges parmi les plus diffusés à la télévision n'appartiennent pas au « Top 20 » et ont donc renforcé leur popularité auprès des français par leur fréquente diffusion télévisuelle. Deux d'entre eux sont des films dits d'auteur : *Lola Montès* de Max Ophuls (sortie cinéma 1955, 11 diffusions TV) et *La Sirène du Mississipi* de François Truffaut (1969, 11 diffusions) ; le troisième est *Le Gentleman d'Epsom* de Gilles Grangier avec Jean Gabin (1962, 11 diffusions). Mais en général, les programmateurs des chaînes ne prennent pas trop de risques en diffusant à la télévision les succès des films de cinéma qui représentent, pour eux, un produit porteur en termes d'audience. **Néanmoins quelques variantes** sont à noter dans la comparaison de ces deux classements. Tout d'abord, il est évident que la proportion de films récents est moins importante dans la liste des succès des diffusions télévisées : le film large à la fois le plus récent et le plus fréquemment diffusé à la télévision est *Banzaï* de Claude Zidi avec Coluche (diffusé 11 fois, sorti en mars 1983 et classé 10ème)[2180]. Ensuite, si l'on essaie d'établir un parallélisme entre le rang des films dans les deux classements, on remarquera qu'on n'obtient pas une réplique exacte des deux listes. Outre les problèmes complexes de gestion des droits de diffusion qui peuvent varier d'un titre à l'autre, selon la (bonne) volonté des ayant-droits, certaines diffusions télévisuelles ont pu être freinées par les rééditions en salles de certains films,

[2178] *Op. cit.*, p. 809.
[2179] Ce qui évidemment ne veut pas dire qu'ils sont nécessairement diffusés dans le respect de leur format originel (avec la pratique du « *letterboxing* »).
[2180] Autres films larges récents les plus diffusés (relevant tous de la première moitié des années 1980) : *Viens chez moi, j'habite chez une copine* (P. Leconte, 1981, 11ème, 12 diffusions TV), *Deux Heures moins le quart avant J.C.* (J. Yanne, 1982, 3ème, 11 diff.), *La Soupe aux choux* (J. Girault, 1981, 9ème, 11 diff.).

comme *La Grande Vadrouille*, champion historique du Box-Office français, mais qui ne se situe pas en tête des diffusions télévisuelles (il est au 4ème rang avec 13 diffusions)[2181]. Les films larges les plus diffusés à la télévision présentent donc **3 cas de figure** :

- les films dont le rang de (re)diffusion télévisée correspond sensiblement à leur place dans le « Top 20 », par exemple *Le Clan des siciliens*[2182] ou encore *Fantômas se déchaîne, Cartouche* et, dans une moindre mesure[2183], *Hibernatus, Le Casse, Le Gendarme à New-York, Fantômas, Fantômas contre Scotland Yard, Le Petit Baigneur* : on le voit, une majorité de comédies avec Louis de Funès, comme c'est du reste le cas au « box-office » cinéma
- les films qui améliorent leur popularité par un grand nombre de diffusions TV (le rang de diffusion est supérieur au rang du B.O.), avec par ordre décroisssant, *Ne nous fâchons pas* (+16 places[2184]), *Un singe en hiver* (+11), *La Tulipe noire* (+8), *Viens chez moi, j'habite chez une copine* (+6), *Le Grand Restaurant* et *Banzaï* (+4), *Mélodie en sous-sol, La Zizanie* et *La Soupe aux choux* (+3), *Le Capitan* et *Le Tatoué* (+2)
- les films dont le classement des télédiffusions est inférieur à celui du B.O., avec par ordre croissant du nombre de places « perdues » : *Le Bossu* (-2), *Notre-Dame de Paris, Le Corniaud, La Grande Vadrouille, La Cuisine au beurre, Deux heures moins le quart…* (-3), *Le Gendarme de Saint-Tropez, Le Cerveau, Le Gendarme se marie, L'Aile ou la Cuisse* (-4) : cette liste étonne peu, car tous ces films se sont classés dans les 3 premières places du « Top 20 ».

La diffusion télévisuelle, mieux que les rééditions au cinéma, permet donc de conforter l'aura populaire des films à succès, en permettant leur transmission générationnelle et ainsi leur attrait pour un public plus jeune, non contemporain de l'exploitation en salles, qui peut vite leur conférer le statut de « films cultes », c'est-à-dire de chefs d'œuvre populaires qui font indissociablement partie de la culture nationale : outre les films à succès avec de Funès durant les années 1960 qui sont tous présents, c'est le cas des films de cape et d'épée (*La Tulipe noire* par exemple) ou des comédies qui gagnent en popularité plus par leur multiples diffusions télévisuelles que par leur seule exploitation : *Ne nous fâchons pas* en particulier, mais aussi *Viens chez moi…, Le Grand Restaurant, Banzaï, La Zizanie, La Soupe aux choux* ; il en va de même pour deux film d'Henri Verneuil qui associent l'ancienne génération d'acteurs (Jean Gabin) à la nouvelle (Jean-Paul Belmondo et Alain Delon) : *Un singe en hiver* et *Mélodie en sous-sol*.

[2181] Comme nous ne disposons pas du nombre total de téléspectateurs concernés par ces multiples diffusions TV dans la liste référencée ci-dessus, nous proposons de constituer, comme classement des diffusions télévisées, 6 catégories s'échelonnant du **1er rang** pour le plus grand nombre de diffusions (16, qui concerne 2 films français mais aucun au format large, 0 %) au **6ème rang** pour les films diffusés seulement 11 fois (qui sont au nombre de 44 dont 19 films larges, soit 43 %) ; les rangs intermédiaires sont, par ordre décroissant : **2ème rang** (15 diffusions, 6 films dont 50 % de films larges), **3ème rang** (14 diff., 11 films, dont 9 % larges), **4ème rang** (13 diff., 17 films, dont 35 %) et **5ème rang** (12 diff., 20 films, dont 25 %).

[2182] 14 diffusions TV = 3ème rang des meilleures diffusions et classé 3ème au « Top 20 ».

[2183] Ce sont des films dont le rang varie d'une place en plus ou en moins par rapport au rang du B.O.

[2184] Qui gagne 16 places, entre son rang de télédiffusions (15 = 2ème rang) et son rang au B.O. 18ème (1966).

Il serait intéressant d'étudier, dans le même but, la répercussion de la diffusion des films (larges) en **vidéo**, surtout depuis le succès populaire du nouveau support de consommation du film, le DVD, qui tend davantage encore à transformer le film de cinéma en produit d'un patrimoine culturel reconnu et accessible, comme l'a fait avant lui l'édition de poche pour la Littéraure.

4.1.6 LES FILMS LARGES À SUCCÈS : INCIDENCES DES STARS ET DU GENRE

Stars et succès public (1955-1957) : Brigitte Bardot transcende les genres

Si l'on analyse la répartition générique des deux premières années d'exploitation du format large du point de vue du succès public, il apparaît clairement que ce n'est pas le genre de l'aventure française que le public plébiscite, mais plutôt la comédie légère synthétisant à la fois la trame du film policier et les numéros (érotiques) du film musical : *Cette sacrée gamine*, premier film de Michel Boisrond mettant en scène **Brigitte Bardot** représente la meilleure fréquentation d'un film français au format large avant décembre 1956, avec plus de 4 millions de spectateurs (12ème place annuelle[[2185]]). Ce beau succès populaire est du reste plutôt à mettre au crédit de l'actrice que du genre, puisque sa seule présence permet également au drame *Et Dieu… créa la femme*, sorti en novembre 1956, de se classer à la 13ème place. Ainsi donc, contre toute attente, ce n'est pas le genre mais la star féminine et ses talents de danseuse qui permet au cinéma français de promouvoir avec quelque succès le format large lors de ces trois premières années[2186]. Cette importance de **la star comme meilleur argument promotionnel** des procédés larges rappelle les campagnes médiatiques de la 20th Century-Fox aux Etats-Unis utilisant l'impact populaire de Marilyn Monroe[2187]. Néanmoins, les sorties françaises de la fin de l'année 1956 vont quelque peut modifier la donne : *Michel Strogoff* (CS EC avec Curd Jurgens) arrive finalement en tête du box-office français de 1956 avec près de 7 millions de spectateurs ; *Notre-Dame de Paris* (CS EC avec le duo Gina Lollobrigida & Anthony Quinn) se classe à la 3ème place et la comédie musicale *Le Chanteur de Mexico* de Richard Pottier (CS EC avec Luis Mariano et Bourvil) à la 5ème : ces films, tous tournés en CinemaScope & Eastmancolor et qui comptent parmi les meilleurs succès de la période 1955-1970, s'accordent mieux à la représentation courante des genres auxquels appartiennent les films produits au format large.

[2185] Pour tous les chiffres du Box-Office, sauf mention contraire, nous avons utilisé l'ouvrage de Simon Simsi & Les Acacias, *Ciné-Passions. 7è art et industrie de 1945 à 2000*, Paris, Editions Dixit, 2000 qui répertorie le nombre de spectateurs cumulé depuis la sortie du film jusqu'à 2000 (comptabilisant les résultats des éventuelles rééditions ultérieures) et liste exhaustivement les titres qui ont compté au moins 500.000 spectateurs en France.

[2186] Ce serait toutefois négliger le succès plus qu'honorable d'un autre film sorti au même moment que *Cette sacrée gamine* : la comédie policière de Raoul André *L'Homme et l'Enfant* (CS EC), avec Eddie Constantine et Juliette Gréco qui attire (en audience cumulée) plus de 3 millions de spectateurs.

[2187] *Cf.* photographie promotionnelle de la 20th Century-Fox reproduisant Marilyn Monroe tenant en mains un anamorphoseur *in* "The CinemaScope Wing", *AWSM*, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingcs3.htm.

Les stars du Box-Office des films larges français (1956-2000)

Comme le suggèrent les trois derniers titres cités, la formule du film large français va surtout se diriger vers deux recettes populaires associant stars et genres : le film historique d'une part (dont le sous-genre de l'aventure peut permettre aux spectateurs de goûter les talents à la fois acrobatique et humoristique de leurs acteurs préférés) et la comédie de stars d'autre part. Ainsi, les films larges classés dans le « Top 20 » sur l'ensemble de la période (1956-2000) font-il apparaître comme acteurs les plus représentés :

- **Louis de Funès** (19 films classés dont 5 au 1er rang des entrées)
- **Jean-Paul Belmondo** (13 films mais aucun classé au 1er rang[2188])
- **Jean Marais** (11 films mais aucun classé au 1er rang[2189])
- **Bourvil** (11 films dont 2 classés au 1er rang avec de Funès)[2190].

Ce palmarès (qui ne présente pas d'actrices avant Brigitte Bardot et ses 6 films classés) montre clairement les deux directions exploitées par les producteurs de films larges à succès : la comédie symbolisée par Louis de Funès (19 comédies, dont 9 comédies policières avec les 2 séries des *Fantômas* et des *Gendarme*, ainsi que 2 films de science-fiction tardifs, mais un seul film historique[2191]) et Bourvil (7 comédies[2192] et 6 films historiques dont 2 films de cape et d'épée avec Jean Marais et 1 drame, *Les Misérables*) ; l'aventure historique qui relance la carrière de Jean Marais (7 films historiques dont 4 cape et épée[2193] et les 3 comédies policières de *Fantômas* dans lesquelles de Funès lui vole la vedette), enfin l'aventure moderne ou le film d'action comique, représentés par **Jean-Paul Belmondo**. Si de Funès est le champion incontesté des meilleurs succès en scope du cinéma français (en particulier de 1964 à 1981), Belmondo représente une nouvelle forme de star, plus complexe (il est aussi une figure de la Nouvelle Vague[2194]), plus complète qui s'adonne à différents genres. Fidèle à la tradition (renouvelée et rajeunie par Philippe de Broca) de l'acteur acrobatique et fougueux du film de cape et d'épée (*Cartouche* DS 1962, 6ème), Belmondo tourne à la fois 2 films situés pendant la dernière guerre mondiale (*Week-end à Zuydcoote* de Verneuil FS 1964, 9ème et *Paris brûle-t-il ?* de Clément PV AN. 1966, 3ème qui comprend

---

[2188] Un seul au 2nd rang : *Le Cerveau* (FS 1969) avec Bourvil.
[2189] Un seul au 2nd rang : *Le Bossu* (DS 1960) avec Bourvil.
[2190] Suivent respectivement : Jean Gabin (9 films classés), Lino Ventura, Robert Hossein et Gérard Depardieu (8), Brigitte Bardot, Jean Réno (6), Michèle Mercier, Mylène Demongeot, Christian Clavier, Gérard Lanvin (5), Alain Delon, Gérard Barray (4), Fernandel, Jeanne Moreau et Jacques Villeret (3). **Notons que les acteurs répertoriés dans nos statistiques ne concernent (en général) que les 3 premières têtes d'affiche et non les acteurs dans des seconds rôles.**
[2191] Respectivement *Hibernatus* (FS 1969, 5ème), *La Soupe aux choux* (PV AN. 1981, 9ème), *La Grande Vadrouille* (PV AN. 1966, 1er).
[2192] On peut noter plus de comédies historiques que de Funès (3) : *La Jument verte* (FS 1959, 3ème), *La Grande Vadrouille* et *Les Cracks* (FS 1968, 9ème).
[2193] *Le Bossu* et *Le Capitan* (DS 1960, 2ème et 4ème) d'André Hunebelle avec Bourvil, *Le Capitaine Fracasse* (de Gaspard-Huit DS 1961, 15ème) avec Gérard Barray et *Le Masque de fer* (de Decoin CS 1962, 13ème) ; on peut ajouter 2 drames historiques (souvent confondus avec les films de cape et d'épée, car ils reposent sur un traitement similaire) : *Les Mystères de Paris* (DS 1962, 10ème) du même Hunebelle et *La Princesse de Clèves* (DS 1961, 14ème) de Delannoy.
[2194] *Cf. Une femme est une femme* (FS 1961, 549.931 entrées cumulées) et *Pierrot le fou* (TS 1965, 1.310.579) de Godard.

une distribution prestigieuse) et 3 films d'aventure ou d'action moderne (dont *100 000 Dollars au soleil* FS de Verneuil 1964, 7ème), ou encore 5 comédies, 4 policiers, 5 drames (et comédies dramatiques). Mais les succès populaires de Belmondo se caractérisent plutôt par le mélange des genres : comédie et aventure exotique (*Tendre voyou* TS de Jean Becker 1966, 16ème ou *L'Animal* PV AN. de Zidi 1977, 5ème), comédie policière (*Peau de Banane*** FS NB de Marcel Ophuls avec Jeanne Moreau 1963, 19ème) ou policier d'action comique (*Le Cerveau* FS d'Oury 1969, 2ème) ou non (*Le Casse* PV AN. de Verneuil 1971, 6ème), comédie et cascades (*Joyeuses Pâques* PV AN. de Lautner avec Sophie Marceau 1984, 8ème). Surtout, contrairement à ses collègues, c'est un acteur qui rencontre aussi le succès dans des drames (ou comédies dramatiques) au format large : outre les 2 drames historiques (cités *supra*), 1 policier (*Echappement libre*** FS NB de Jean Becker avec Jean Seberg 1964, 19ème) et 2 comédies dramatiques (*Un singe en hiver* TLV NB de Verneuil avec Jean Gabin 1962, 17ème et *Itinéraire d'un enfant gâté* de Lelouch 1988, 5ème). Comme on le voit, le drame ne lui permet pas d'accéder aux premières places du Box-Office français, mais témoigne de films conçus moins comme des recettes populaires et strictement commerciales que comme des spectacles de qualité assez variés qui « prennent le risque » d'entraîner le spectateur vers des sujets moins caricaturaux ou caractéristiques d'un genre spécifique et qui, parfois, demeurent en noir et blanc ou sont même des seconds films (**).

Face à ces succès des films larges portés par une (ou plusieurs) star(s), on peut néanmoins noter des exceptions dont le succès public ne saurait reposer sur l'attrait de noms ni d'acteurs célèbres, comme on l'a déjà vu avec le film de Jean-Jacques Annaud *L'Ours* (PV AN. 1988, 2ème) ; il en va de même de la fiction documentaire et premier film d'Eric Valli (*Himalaya, l'enfance d'un chef* S35 1999, 12ème) ou de films qui confient l'un des rôles principaux à des inconnus, qui le resteront, comme le duo des jeunes amants de *Pirates* de R. Polanski (PV AN. 1986, 18ème) interprété par Chris Campion et Charlotte Lewis, aux côtés du vétéran Walter Matthau. D'autres films parient sur de jeunes acteurs que le succès va (parfois) révéler (plus ou moins durablement) au grand public : par exemple, Brigitte Bardot dans *Cette sacrée gamine* et *Et Dieu… créa la femme* (CS 1956, 13ème, avec le jeune Jean-Louis Trintignant), Jacques Charrier dans *Babette s'en va-t-en guerre* (CS 1959, 4ème, encore avec B. B.), Gérard Barray dans *Les Trois Mousquetaires* (FS 1961, 5ème) avec également Mylène Demongeot, Nastassia Kinski dans *Tess* (PV AN. 1979, 14ème), Gérard Lanvin dans *Viens chez moi, j'habite chez une copine* (PV AN. 1981, 11ème), Emmanuelle Béart, la révélation de *Manon des sources* (TECHNO AN. 1986, 2ème), Christophe Lambert dans *Subway* (TECHNO AN. 1987, 7ème), Jean Reno et Jean-Marc Barr dans *Le Grand Bleu* (TECHNO AN. 1988, 1er), Sami Nacéri & Frédéric Diefenthal, héros des *Taxi* (S35 1998, 4ème puis 2000, 1er), Milla Jovovich dans *Le Cinquième Elément* (S35 1997, 1er aux côtés de Bruce Willis) puis *Jeanne d'Arc* (S35 1999, 10ème) ou encore récemment le trio qu'a révélé *Harry un ami qui vous veut du bien*, premier film de Dominik Moll (S35 2000, 20ème) : Sergi Lopez, Mathilde Seigner et Laurent Lucas.

De même, les producteurs d'un film peuvent aussi bien compter sur l'attrait ou la curiosité des spectateurs pour une star utilisée à contre-emploi (Daniel Auteuil dans *Jean de Florette* TECHNO AN. 1986, 1er, ou Josiane Balasko dans *Trop belle pour toi* PV AN. 1989, 12ème) ou encore une vedette issue d'autres formes de spectacles populaires, comme la télévision (Michel le Royer, héros du feuilleton *Le*

Chevalier de Maison-Rouge qui débute au cinéma dans *La Fayette* STR70 1962, 4ème, ou Les Nuls dans *La Cité de la peur** PV AN. 1994, 12ème), le Music-Hall (Annie Cordy dans *Le Chanteur de Mexico* CS 1956, 5ème), de la chanson populaire (Sylvie Vartan & Johnny Hallyday dans *D'où viens-tu Johnny ?* FS 1963, 10ème, Sheila dans *Bang-Bang* TS, 1967, 2ème, ou Vanessa Paradis dans *Elisa* PV AN. 1995, 9ème) ou le café-théâtre (Coluche dans *L'Aile ou la Cuisse* PV AN. 1976, 2ème). Finalement, si le succès ne préexiste pas au film sous diverses formes, ce dernier doit le générer en créant l'événement.

Succès et genres des films larges

On sait bien en quoi le succès public des films commerciaux influence la production des projets à venir. Aussi avons-nous voulu établir la répartition générique des films larges de grande audience pour savoir si nous retrouvions la même hiérarchie des genres que celle que nous avons établie pour l'ensemble de la production de la période. Considérant comme échantillon représentatif le classement annuel des entrées des 20 premiers films (en audience cumulée jusqu'à 2000), nous pouvons noter une variation de la répartition des genres des films français en scope.

Sur les 151 films larges français classés dans le « Top 20 » (qui représentent 1/3 du total des films français classés), nous obtenons les pourcentages génériques suivants[2195] :

- 42,4 % (64 films) relèvent de la **comédie**
- 35 % (53) sont des **films historiques** (dont 7 [13 %] se passent pendant la 2ème Guerre mondiale)
- 26 % (39) des **films policiers** (dont 7 films d'espionnage [18 %])
- 22,5 % (34) à la fois pour les **films d'aventures** (parmi lesquels 26 % de films de cape & d'épée) et les **drames** (dont 26 % de comédies dramatiques).

La comparaison des deux séries de pourcentages concernant les genres fait apparaître clairement que, si **la comédie est le genre incontesté des films larges français**, le public a plébiscité aussi les films historiques[2196], même si cette catégorie générique est, il est vrai, plutôt hétérogène. Si les films policiers à succès sont aussi nombreux (26 %) que ce qu'ils représentent dans l'ensemble de la production (25,3 %), les films d'aventures voient leur pourcentage nettement remonter (de 11,7 % à 22,5 % et encore un peu plus pour les succès de la période historique 1956-1970 : 24,7 %). Proportionnellement, les drames (associés aux comédies dramatiques) ont tendance à baisser fortement dans le « Top 20 » : 22,5 % contre 39 % sur l'ensemble de la production large (1954-2000), car ils ne sont pas des gages suffisants d'un succès public assuré.

Finalement, **les films larges à succès concernent à la fois plus de comédies, de films historiques et de films d'aventures (ainsi que moins de drames), ce qui peut expliquer leur notoriété**

[2195] Rappelons ici que, dans le calcul statistique des genres, nous n'avons pas d'équivalence numérique entre un genre et un film ; bien au contraire un même film relève, la plupart du temps, de plusieurs catégories génériques à la fois, comme *Le Gendarme de Saint-Tropez* (1964) appartenant à la fois à la comédie et au policier.
[2196] Ils ne sont que 24,9 % sur la production totale 1954-2000 ; leur pourcentage remonte encore pour atteindre celui des comédies (40 %) pour ce qui concerne les films du « Top 20 » de la 1ère période (1956-1970).

dans la culture cinématographique des français et la tendance commune à associer ces trois genres à succès au format large.

4.1.7 LES RÉALISATEURS À SUCCÈS DU CINÉMA AU FORMAT LARGE (1956-2000)

C'est en parfait accord avec les résultats précédents analysant les stars et les genres des films larges français à succès que nous pouvons rendre compte des réalisateurs champions du Box-Office.

On ne s'étonnera donc pas de voir figurer dans ce palmarès les réalisateurs de comédies à succès et ceux des succès français des films spectaculaires.

- André Hunebelle (10 films larges classés sur 13 films larges réalisés, soit 77 %)
- Claude Zidi (8 classés sur 8, soit 100 %)
- Bernard Borderie (7 classés sur 17, soit 41 %)
- Luc Besson*/** (6 sur 7, soit 85,7 %)[2197]
- Jean Girault** (6 sur 8, soit 75 %)
- Henri Verneuil (6 sur 10, soit 60 %)
- Jean-Marie Poiré (5 sur 7, soit 71,4 %).

Puis les réalisateurs qui ont 4 films classés dans le « Top 20 » sont au nombre de 6 :

- Jean Becker** (80 %)
- Gérard Oury** (57 %)
- Christian-Jaque (44,4 %)
- Denys de la Patellière (40 %)
- Roger Vadim*/** (33,3 %)
- Claude Lelouch* (25 %).

Comme on le voit, cette liste des **réalisateurs à succès concerne évidemment le cinéma commercial et populaire** (comme les comédies à gros budget de Zidi, Poiré ou Oury, les films d'aventures historiques ou d'espionnage d'Hunebelle ou les « films-cultes » de Besson), le **cinéma issu de la tradition de la qualité française** (ou sa poursuite, malgré sa dénonciation par la Nouvelle Vague) (Verneuil, Jean Becker, Christian-Jaque, la Patellière) ou encore un réalisateur souvent perçu comme un « tâcheron » à la solde de la star de Funès (Jean Girault) ; **seuls deux réalisateurs plus personnels (Vadim et Lelouch)** connaissent également le succès public, mais leur statut « d'auteur » est effectivement problématique au regard de la critique.

[2197] Rappelons que les astérisques situés après les noms des réalisateurs dénotent ceux qui ont tourné leur 1er (*) et/ou leur 2ème (**) long métrage de fiction au format large.

La comédie à succès au format large, une spécialité de Claude Zidi

Ainsi, **Claude Zidi** représente le champion toutes catégories du Box-Office français : la totalité de ses films larges est présente dans les 10 premières places des succès publics. Il s'agit tout d'abord de comédies produites par Christian Fechner en Panavision anamorphique qui exploitent le succès des Charlots (dont *Les Bidasses s'en vont en guerre* 1974, classé 6ème constitue le dernier des 4 opus réalisés par le réalisateur et le seul à bénéficier du traitement du format large), de Pierre Richard (associé à Jane Birkin pour 2 projets : *La Moutarde me monte au nez* 1974, 10ème et *La Course à l'échalote* 1975, 6ème), puis 2 films avec de Funès (*L'Aile ou la Cuisse* 1976, 2ème avec Coluche, puis *La Zizanie* 1978, 9ème avec Annie Girardot), enfin la comédie d'action de Belmondo (avec Raquel Welch, *L'Animal* PV AN. 1977, 5ème). Claude Zidi amorce ainsi le renouvellement de la comédie française à succès dans les années 1970 avec de nouveaux comiques, de nouveaux thèmes (comme l'utilisation du cinéma dans le cinéma[2198] ou le thème contemporain de la malbouffe), tout en maintenant la tradition des formules qui marchèrent la décennie précédente : la comédie avec de Funès, la comédie de gags spectaculaires ou encore l'éternel comique troupier. Puis, bien que s'essayant à des formules comiques plus subtiles tournées au format panoramique (comme *Les Ripoux* 1984 ou l'étonnant *Deux* 1989), le réalisateur reviendra au format large dans 2 comédies populaires produites par Claude Berri. Dans la première, il retrouve Coluche (*Banzaï* PV AN. 1983, 10ème), puis il connaît récemment le triomphe public grâce à la coproduction tripartite *Astérix & Obélix contre César* (S35 1999, 1er) dont le succès repose sur une conception encore renouvelée de la comédie (initiée en France par *Les Visiteurs* de Jean-Marie Poiré en 1993) : fonds culturel franco-français, effets spéciaux numériques et inflation budgétaire, large cible incluant les enfants et les adolescents[2199], caution littéraire et mélange médiatique (la bande dessinée).

C'est **Jean-Marie Poiré** qui prend la relève de Zidi à partir de 1983 (*Papy fait de la résistance*, 7ème, avec les acteurs de la troupe du Splendid et Jacqueline Maillan, en hommage à Louis de Funès), dans une conception assez proche du spectacle comique à succès, mais recourant aussi, plus récemment, à un montage ultra-rapide, un enchaînement haletant des gags et des situations comiques qui font penser à un style publicitaire (*Les Anges gardiens* S35 1995, 2ème avec C. Clavier et G. Depardieu, duo gagnant qui sera repris dans les *Astérix*).

La rivalité commerciale du film de genre à l'américaine : Hunebelle VS Borderie

Les films (larges) d'Hunebelle et de Borderie sont aussi plébiscités par le public et les succès antérieurs financent les projets suivants pendant une dizaine d'années, comme le montre le Tableau 2.17., page suivante.

[2198] Ce thème est comme le miroir de la situation du cinéma à une époque difficile de sa lutte contre la TV qu'exploitent *La Moutarde…* et *L'Animal*.

[2199] N'oublions pas que les jeunes deviennent le public majoritaire à partir des années 1980. Ainsi les films d'animation de Walt Disney conquiert le public dès les années 1950 mais le cinéma français tardera à mettre sur pied des projets plus ciblés pour le jeune public (plutôt capté par la télévision). Le cinéma populaire français table plutôt sur un large public familial mais aux goûts et aux motivations souvent hétérogènes.

Année d'exploitation	André HUNEBELLE	Bernard BORDERIE
1957	*Casino de Paris* (14ème)	
1958		*Le Gorille vous salue bien* (18ème)
1960	*Le Bossu* (2ème) + *Le Capitan* (4ème)	
1961	*Le Miracle des loups* (11ème)	*Les Trois Mousquetaires* (5ème)
1962	*Les Mystères de Paris* (10ème)	*Le Chevalier de Pardaillan* (18ème)
1964	*Fantômas 1* (5ème) + *OSS 117 - 2* (12ème)	*Angélique 1* (11ème)
1965	*Fantômas 2* (6ème) + *OSS 117 - 3* (11ème)	*Angélique 2* (13ème)
1966		*Angélique 3* (12ème)
1967	*Fantômas 3* (5ème)	*Angélique 4* (19ème)

Tableau 2.17. : Chronologie des succès publics (« Top 20 ») des films larges réalisés par André Hunebelle et Bernard Borderie

On peut noter la **prééminence des films d'Hunebelle** (en termes de nombre et de rang) sur ceux de Borderie, ainsi que la relative stabilité des entrées concernant les divers opus des séries (*Fantômas*, les deux *OSS 117* d'Hunebelle au format large ou les trois premiers *Angélique*[2200]), ainsi que les succès des formules de films avec Jean Marais (la cape et l'épée « se vendant » toutefois mieux que le drame littéraire et historique).

Le succès de ces réalisateurs ne s'apparente pourtant pas à des triomphes (sauf peut-être en 1960 pour Hunebelle avec Jean Marais et Bourvil et 1961 pour Borderie) : ils n'occupent pas les toutes premières places du Box-Office des années 1960 qui sont dominées plutôt par des comédies (*La Cuisine au beurre* 1963, 2ème avec Bourvil et Fernandel, puis celles avec de Funès, de 1964 à 1968). Ces films sont effectivement des divertissements plaisants et fantaisistes (mais non véritablement comiques), conçus pour un large public mais utilisent les recettes un peu passées du cinéma d'exploitation commercial et peinent à se renouveler face à de nouveaux talents, plus originaux. Par exemple, pour 1965, les films que l'on pourrait qualifier de « nouvelle aventure », comme *Les Grandes Gueules* de Robert Enrico (d'après José Giovanni, avec Bourvil et Lino Ventura, TS, 8ème) et *Viva Maria !* de Louis Malle qui réunit les 2 stars B. B. et Jeanne Moreau (PV AN., 9ème) séduisent plus le public que *OSS 117* et *Angélique*. En revanche, de Funès permet à *Fantômas se déchaîne* de rester en bonne place, sans égaler toutefois les triomphes du *Corniaud* classé à la première place et du *Gendarme à New-York* de Jean Girault (FS, 4ème)[2201].

[2200] Les 2 derniers opus, en revanche, connaissent une baisse certaine de la fréquentation.
[2201] On pourrait faire la même analyse du succès de *Cartouche* de Philippe de Broca en 1962 (avec Belmondo et Claudia Cardinale), classé 6ème, devant *Les Mystères de Paris* (avec Jean Marais) et *Le Chevalier de Pardaillan*.

Des succès publics plus rares ou inexistants pour quelques adeptes du format large

Maintenant, si l'on compare cette liste des réalisateurs à succès avec celle que nous avions établie *supra* pour caractériser les réalisateurs adeptes du format large (*cf.* Tabl. 2.7., *supra*, 1.2.3), on note effectivement que manquent certains noms :

- des réalisateurs personnels aux projets variés, tels **Patrice Leconte** (3 films larges classés sur 14 réalisés, soit 21,4 % : *Viens chez moi…* 1981, 11ème, *Les Spécialistes* 1985, 3ème et *Ridicule* 1996, 15ème, tous photographiés en PV AN.) ou **Bertrand Tavernier** (9 films larges réalisés dont aucun n'est classé)
- des « auteurs » : **Bertrand Blier** (2 classés sur 8 = 25 % : *Tenue de Soirée* 1986, 10ème et *Trop belle pour toi* 1989, 12ème en PV AN.), **André Téchiné** (aucun de ses 7 films larges ne sont classés), **François Truffaut***/** (1 seul film classé sur 5 = 20 % : *Les 400 Coups* DS NB 1959, 11ème, qui constitue le seul grand succès public du cinéma de la Nouvelle Vague[2202])
- des réalisateurs de la tradition de la qualité : **Claude Autant-Lara** (2 sur 6 = 33 % : *La Jument verte* FS 1959, 3ème et *Le Comte de Monte-Cristo* DS 1961, 6ème), **Pierre Gaspard-Huit** (2 classés sur 5 = 40 % : *Les Lavandières du Portugal* DS 1957, 16ème et *Le Capitaine Fracasse* DS 1961, 15ème), **Henri Decoin** (1 classé sur 5 : sans surprise, il s'agit du cape et épée avec Jean Marais *Le Masque de fer* CS 1962, 13ème)
- de jeunes réalisateurs, de la génération de la Nouvelle Vague, mais aux projets plus commerciaux : **Philippe de Broca** (3 sur 8, soit 37,5 % : *Cartouche* DS 1962, 6ème, *Chouans !* PV 1988, 14ème et le remake du *Bossu* PV AN. 1997, 16ème) et **Edouard Molinaro** (2 sur 7 = 28,5 % : il s'agit, on s'en doute, des 2 films réalisés avec de Funès : *Oscar* FS 1967, 2ème et *Hibernatus* FS 1969, 5ème) ou encore **Alexandre Arcady**** (1 sur 6 : *Le Grand Pardon* PV 1982, 15ème)
- un réalisateur de « nanars » populaires : **Raoul André** (5 films réalisés mais aucun classé).

4.1.8 UN AUTRE CLASSEMENT : LES RÉSULTATS DU BOX-OFFICE ANNUEL DES EXCLUSIVITÉS PARISIENNES (1956-1970)

Une autre analyse est intéressante pour rendre compte de l'exploitation des films larges à succès. Il s'agit de la prise en considération du classement des films en 1ère exclusivité à Paris (parfois associé aux résultats des grandes villes françaises de province appelées, dans les statistiques publiées par *Le Film français*, les « *villes-clés* »). Ces résultats classent l'ensemble des films et permettent donc d'observer le comportement de certains films larges qui n'ont pas vraiment marché ou qui présentent une carrière

[2202] Avec *Les Amants* de Louis Malle (DS NB 1958, 20ème) qu'on rattache volontiers au mouvement.

différente des résultats induits par le classement du « Top 20 » utilisé jusqu'à présent (et qui concerne, rappelons-le ici à des fins de comparaison, l'audience nationale cumulée sur la période 1955-1999).

Les premiers films larges exploités : timides succès

Les premiers films en CinemaScope 2,55:1 couleurs et son stéréophonique ne rencontrent pas, auprès du public français, le triomphe qu'ils ont connu lors de leur sortie américaine ; sans doute, le retard dans l'équipement des salles françaises et la position attentiste de beaucoup d'exploitants (surtout hors des circuits d'exclusivité) a-t-il freiné leurs débuts : *The Robe / La Tunique* se classe en France à la 12ème place des entrées (cumulées) de 1953 et *Knights of the Round Table / Les Chevaliers de la table ronde* est le seul film large classé dans le « Top 20 » en 1954, et encore, à la 20ème place. Lors du bilan de la saison d'exclusivité parisienne de 1954-1955[2203], ce dernier se classait, un peu mieux, à la 15ème place des recettes. Mais aucun film large ne le précède dans le classement : les films au format standard, tant français (*Napoléon* de S. Guitry, 1er) qu'américains (*Sabrina*, 8ème), tant en couleurs (*Le Rouge et le Noir*, 3ème) qu'en noir & blanc (*Sur les Quais*, 11ème), aussi bien des policiers (*Du rififi chez les hommes*, 4ème, *Les Diaboliques*, 2ème) que des films historiques (*French Cancan*, 6ème) ou des comédies (*Papa, Maman, la bonne et moi*, 9ème ou la réédition des *Temps modernes*, 13ème) se comportent mieux que les « révélations » des techniques nouvelles. Après *Les Chevaliers…*, seuls le premier film en **VistaVision** (*White Christmas / Noël blanc*, la comédie musicale réalisée par Michael Curtiz, 17ème) et la suite de *La Tunique, Demetrius and the Gladiators / Les Gladiateurs* (CS 2,55:1 Delmer Daves, 19ème) se classent dans les 20 premières places des recettes d'exclusivité parisienne de la saison.

Quant aux 2 premières coproductions françaises sorties en CinemaScope 2,55:1 (***Fortune Carrée* de Bernard Borderie et *Oasis* d'Yves Allégret**), elles **ne rencontrent même pas le succès des films américains** précités : *Oasis*, sorti un mois après *Fortune carrée*, se classe avant lui, à la 26ème place des recettes avec 51.924.130 francs courants et 147.981 spectateurs en 9 semaines d'exclusivité parisienne dans le groupe de 3 salles qui réunit le Normandie, le Rex et le Moulin-Rouge ; *Fortune Carrée*, classé à la 37ème place[2204], réalise 42.511.185 F avec 123.204 entrées en 9 semaines également (même groupe d'exclusivité parisienne) ; on notera que ces deux films ont bénéficié de la **majoration autorisée du prix des places pour les salles d'exclusivité** de 1957 jusqu'à 1967[2205]. Troisième film français au format large sorti et classé en exclusivité, au 69ème rang[2206] : la comédie de Walter Kapps située dans le milieu parisien

[2203] *In FF*, nos 597-8, 1er juil. 1955, pp. 3-4. Précisons ici que le classement établi par *FF*, à cette date, prend en compte les recettes classées dans un ordre décroissant, et non le chiffre des entrées.
[2204] Après un autre procédé large américain, le ***Super*Scope**, lancé par le western *Vera Cruz* (31ème place).
[2205] A partir de 1957, le **prix des places** est fixé par une délégation de compétence dépendant des préfets et le prix des salles d'exclusivité est libre jusqu'en 1967 ; en 1960, avec la mise en place des nouveaux francs, le prix des places (sauf pour les salles d'exclusivité) est bloqué jusqu'en 1962 ; en 1968, mise en place de prix-plafond et de prix-plancher pour les places, tandis que les salles classées Art & Essai (depuis 1959) bénéficient de la liberté du prix des places ; puis en 1970, liberté complète du prix des places (avec abattement de 20 % pour les salles d'Art & Essai) *cf. Informations CNC*, « Spécial 40 ans de cinéma français », n° 211, déc. 1986.
[2206] Recette : 23.767.555 F ; entrées : 75.415 spectateurs en 6 semaines d'exclusivité (même groupe Normandie+Rex+Moulin-Rouge).

de la haute couture, ***Mademoiselle de Paris***, première production exploitée commercialement en Cinépanoramic 2,55:1 Eastmancolor et son stéréophonique.

Avant les succès français de la saison 1956-1957, la presse corporative se plaint souvent que les films français ne sont pas suffisamment conçus pour attirer le public familial, à l'image des succès américains qui sortent pour les fêtes de fin d'année : « *Ainsi, chaque année ce sont les films étrangers qui, à l'exception de* Ali-Baba *(celui-ci confirme la règle), s'arrogent les plus grosses recettes d'exclusivité pour Noël et le Jour de l'An.* […] *A qui la faute ? N'est-ce pas parce que la plupart des grands films français ne constituent guère un spectacle familial.* […] *Sait-on qu'un film français interdit aux spectateurs de moins de 16 ans perd automatiquement 20 à 30 % du nombre de ses locations* »[2207]. 6 mois plus tard, le même journaliste note que public a plébiscité des films comme *Les Grandes Manœuvres* (F/I, René Clair 1,37:1 EC), les documentaires spectaculaires *Continente perduto / Continent perdu* (I, CS 2,55:1 Stéréo) et *Le Monde du silence* (Louis Malle & Cdt Cousteau 1,37:1 TC) ou encore *To Catch a Thief / La Main au collet* (US, Hitchcock VistaVision CLR), *20.000 Leagues under the Sea / 20.000 Lieues sous les mers* (US, Fleischer, Walt Disney, CS 2,55:1 CLR), *Si Paris nous était conté* (Guitry 1,37:1 TC) ou *Nana* (F/I, Christian-Jaque 1,37:1 EC) : « *la majorité, pour ne pas dire, la totalité des films à grosses recettes sont des spectacles de famille* […] *LE SCANDALE NE PAYE PLUS. Les films trop noirs ou équivoques ont de moins en moins de chance auprès du grand public* »[2208]. Derrière ce discours un peu naïf ou entier et qui doit séduire les exploitants, on sent les motivations économiques de l'industrie cinématographique qui va retrouver confiance avec les 2 premiers triomphes français en tête du box-office de la saison d'exclusivité 1956-1957 : *Notre-Dame de Paris* (2ème, 21 semaines, groupe Rex+Normandie+Moulin-Rouge) et *Michel Strogoff* (6ème, 15 semaines, groupe Berlitz+Paris+Wepler)[2209]. Le 3ème film large français classé en exclusivité n'arrive qu'à la 22ème place : *L'Homme et l'Enfant*, la comédie policière de Raoul André avec Eddie Constantine (24 semaines, Balzac+Helder+Scala+Vivienne), avant le film avec Bardot *Et Dieu… créa la femme* qui se classe à la 24ème place des exclusivités (malgré son parfum de scandale et son interdiction au moins de 16 ans, 10 semaines, Normandie+Rex+Moulin-Rouge)[2210] et avant même *Le Chanteur de Mexico* (25ème, 9 semaines, Gaumont Palace+Aubert+Gaumont Théâtre) qui est loin d'obtenir en exclusivité à Paris le succès de son 5ème rang national cumulé (1956) : son succès est ainsi plus national que parisien.

[2207] Pierre Autré, « La Leçon des fêtes », *FF*, n° 605, 13 jan. 1956, p. 7.
[2208] Pierre Autré, « Bilan d'exploitation 1955-56 », *FF*, n° 629, 15 juin 1956, p. 6.
[2209] « Rendements d'exclusivité 1956-57 à Paris », *FF*, nos 708-709, hiver 1957-1958, pp. 22-26. Le *FF* donne, à partir de cette date, 2 classements qui varient légèrement : le classement décroissant des recettes et le classement décroissant des entrées ; nos chiffres sont tirés au second qui va se généraliser dans les statistiques françaises, dès la saison suivante. *Cf. FF* n° 736, 27 juin 1958, p. 19 : « *Pour la première fois, nous ne publions dans notre nomenclature que le chiffre total des entrées* […] *ayant dû éliminer les recettes du fait de la modification du prix des places qui interdirait toute comparaison valable avec les saison précédentes* ».
[2210] Pourtant, au plan national, le film avec B. B. se classera en 13ème position (juste après son autre succès de 1956, *Cette sacrée gamine*, 12ème) avant *L'Homme et l'Enfant* qui ne sera pas classé dans le « Top 20 ».

Comparaison des résultats des exclusivités parisiennes et du B.O. national cumulé

Ainsi peut-il sembler intéressant de comparer les variations entre les 2 types de résultats (exclusivités parisiennes et national cumulé), qui permettent de constater qu'**à cette époque un film (large) n'est pas limité aux seules exclusivités parisiennes qui ne permettent pas toujours de prédire sa carrière nationale (et internationale)**. La différence de position entre les deux classements peut nous renseigner sur la réception du film par différents publics, celui des premières exclusivités parisiennes ou des grandes villes françaises (souvent à prix majorés) et celui de l'ensemble de la population française. A une réception parisienne, « prestigieuse », urbaine, focalisée, « cinéphile » s'oppose la réception globale, nationale, populaire au sens quantitatif du terme. Ainsi, sur l'ensemble des films larges classés de 1956 à 1970, 3 cas de figure se présentent :

- les films dont le rang de classement des exclusivités parisiennes demeure le même après l'exploitation générale (sur plusieurs années) : 10 films (*Le Corniaud, Les Grandes Vacances, La Grande Vadrouille*, 1er ; *Oscar, Le Cerveau*, 2ème ; *Paris brûle-t-il ?, Le Clan des Siciliens*, 3ème ; *Les Mystères de Paris*, 10ème ; *Banco à Bangkok pour OSS 117*, 12ème et *Le Capitaine Fracasse*, 15ème)
- les films dont le rang de classement au « B.O. cumulé » est supérieur au rang de classement des exclusivités parisiennes : 40 films
- les films pour lesquels le classement des exclusivités était meilleur que le classement national final : 17 films.

Nous avons réunis les 2 derniers types de films dans le Tableau 2.18., page suivante qui présente l'écart entre les 2 résultats des entrées en terme de « gain » (chiffres précédés de « + ») ou « perte » (« - ») de place.

Gain (+) ou Perte (-) de rang	Rang des exclusivités parisiennes	Rang du B.O. national cumulé	*Titre des films larges français*	Année de sortie
+ 107 places	127	20	*Bang-Bang*	1967
+ 65	70	5	*Les Trois Mousquetaires*	1961
+ 50	69	19	*Le Triomphe de Michel Strogoff*	1961
+ 44	54	10	*D'où viens-tu Johnny ?*	1963
+ 26	39	13	*Le Masque de fer*	1962
+ 22	40	18	*Le Chevalier de Pardaillan*	1962
+ 21	30	9	*Les Cracks*	1967
+ 20	25	5	*Le Chanteur de Mexico*	1956
+ 18	24	6	*Cartouche*	1962
+ 16	32	16	*Les Lavandières du Portugal*	1957
+ 15	26	11	*Le Miracle des loups*	1961
+ 14	29	15	*Casino de Paris*	1957
	22	16	*Le Bossu*	1960
	32	18	*Crésus*	1960
+ 11	20	9	*Madame Sans-gêne*	1962
	24	13	*Et Dieu… créa la femme*	1956
	26	15	*Le Gentleman de Cocody*	1965
	30	19	*Echappement libre*	1964
+ 9	17	6	*Le Comte de Monte-Cristo*	1961
+ 8	13	5	*Fantômas contre Scotland Yard*	1967
+ 7	8	1	*Le Gendarme de Saint-Tropez*	1964
	19	12	*Le Grand Meaulnes*	1967
+ 6	9	3	*La Jument Verte*	1959
	17	11	*Furia à Bahia pour OSS 117*	1965
	19	13	*Merveilleuse Angélique*	1965
	20	14	*Atout cœur à Tokyo pour OSS 117*	1966
	23	17	*La Nuit des généraux*	1967
	25	19	*Indomptable Angélique*	1967
	26	20	*Sale Temps pour les mouches*	1966
+ 5	6	1	*Michel Strogoff*	1956
	9	4	*Le Capitan*	1960
+ 4	8	4	*La Fayette*	1962
	14	10	*La Tulipe noire*	1964
+ 3	5	2	*La Cuisine au beurre*	1963
	8	5	*Hibernatus*	1969
	11	8	*Le Grand Restaurant*	1966
	16	13	*L'Age ingrat*	1964
+ 2	4	2	*Le Gendarme se marie*	1968
	7	5	*Fantômas*	1964
	16	14	*La Princesse de Clèves*	1961
+ 1	5	4	*Le Petit Baigneur*	1968
			Un taxi pour Tobrouk	1961
	9	8	*Le Tatoué*	1968
	12	11	*Angélique, Marquise des anges*	1964
- 1 place	2	3	*Notre-Dame de Paris*	1956
	12	13	*Mayerling*	1968
	16	15	*Le Soleil des voyous*	1967
	18	19	*Peau de banane*	1963
- 2	5	7	*Les Aventuriers*	1967
	8	10	*Austerlitz*	1960
	14	16	*Tendre Voyou*	1966
- 3	4	7	*100.000 Dollars au soleil*	1964
	6	9	*Week-End à Zuydcoote*	1964
- 4	3	7	*Le Tonnerre de Dieu*	1965
	12	16	*La Bride sur le cou*	1961
			Le Glaive et la Balance	1963
- 5	2	7	*Mélodie en sous-sol*	1963
	3	8	*Le Repos du guerrier*	1962
	12	17	*Un singe en hiver*	1962

Tableau 2.18. : Comparaison du classement des entrées des films larges français (1956-1970) : rang d'exclusivités parisiennes VS rang du B.O. national cumulé

On ne s'étonnera pas de noter que **la majorité des films qui gagnent des places à la fin de leur exploitation générale et nationale (qui peut durer plusieurs années) sont des films populaires à succès**. Mais les écarts les plus importants (qui sont plus significatifs que les écarts de quelques places), permettent de constater que **certains films ont plus été portés par le public provincial ou rural** (classement national) que par le public parisien ou urbain (classement d'exclusivité) : on remarquera en particulier le succès des films exploitant la popularité des vedettes de la chanson « pop » de l'époque (*cf.* la remontée spectaculaire du film avec Sheila, *Bang-Bang* qui gagne 107 places ! ou *D'où viens-tu Johnny ?* avec Johnny Hallyday et Sylvie Vartan, + 44 places) ainsi que certaines comédies avec Bourvil (en particulier *Les Cracks, Le Chanteur de Mexico, Le Bossu*) ou Fernandel (*Crésus*) ou encore certains films historiques et aventureux avec Jean Marais (*Le Masque de fer, Le Miracle des loups, Le Bossu, Le Gentleman de Cocody*) qui sont mieux appréciés du public national ; il en va de même des « spécialités françaises » du film historique ou du cape et d'épée (*Les Trois Mousquetaires* ou *Le Chevalier de Pardaillan* réalisés Bernard Borderie avec Gérard Barray, la suite de *Michel Strogoff* ou *Cartouche* avec Belmondo ou encore *Madame Sans-gêne, Le Capitan, La Fayette, La Tulipe noire*), des comédies musicales (*Le Chanteur de Mexico, Casino de Paris*) qui proviennent de succès de la scène plutôt parisiens, ou encore certaines adaptations de classiques du théâtre (au parfum de scandale : *La Jument verte*) et de la littérature (*Le Grand Meaulnes, Le Comte de Monte-Cristo, Michel Strogoff*), des suites des *OSS 117* ou des *Angélique* et, dans une moindre mesure, de certains films avec L. de Funès (*Le Gendarme* et *Fantômas contre Scotland Yard*).

A l'inverse, on remarquera **certains films mieux classés durant leur exclusivité (parisienne)** qu'après leurs résultats nationaux : en particulier les films larges avec **Jean-Paul Belmondo** (excepté *Cartouche* déjà cité : *Peau de Banane, Tendre Voyou, 100.000 Dollars au soleil, Week-End à Zuydcoote, Un singe en hiver*) ou avec **Jean Gabin** (*Le Tonnerre de Dieu, Mélodie en sous-sol* et *Un singe en hiver*) ou encore certains films de **Roger Vadim** avec B. B. (dont le succès s'émousse un peu : *La Bride sur le cou, Le Repos du guerrier*) ou ceux d'**Henri Verneuil** déjà cités. On peut ainsi se demander si tous ces films, qui traitent aussi parfois de thèmes difficiles (la prostitution dans *Le Tonnerre…*, l'alcoolisme dans *Un singe…*, la justice dans *Le Glaive et la Balance* d'André Cayatte ou le scandale du roman sulfureux de Christiane Rochefort dans *Le Repos…*), ne plaisent finalement pas mieux au public urbain qu'à l'ensemble de la population française qui fréquente les cinémas à cette époque.

Le classement des films dits d'auteur (1956-1970)

L'analyse des 20 premiers succès publics de l'année ne permet finalement pas de rendre compte de l'exploitation des films larges dits d'auteurs qui se développent à partir du succès public et critique de la Nouvelle Vague (1958) : en particulier le prix de la meilleure réalisation au Festival de Cannes 1959 attribué aux *400 coups** de François Truffaut qui constitue également un succès public : le film se classe à la 8ème place du palmarès des entrées de 1959 avec 3.642.981 spectacteurs (B.O. cumulé). On trouvera ainsi quelques rares films classés :

- *Et Dieu créa… la femme** de Roger Vadim, 24ème en 10 semaines d'exclusivité et 13ème au plan national (1956) avec 3.915.059 entrées (au B.O. cumulé), souvent considéré comme l'un des précurseurs de la Nouvelle Vague
- *Les Amants* de Louis Malle avec Jeanne Moreau, classé à la 20ème place des entrées nationales (1958) avec 2.594.452 spectateurs et auréolé du prix spécial du Jury du Festival de Venise 1958[2211].

Pour les autres films d'auteurs, nous ne disposons que du classement durant les exclusivités parisiennes. On observera, par ordre croissant du rang d'exclusivité, les résultats dans le Tableau 2.19. reproduit pages suivantes.

Nous avons inclus, dans cette liste, outre les réalisateurs issus de la Nouvelle Vague comme Jacques Doniol-Valcroze, François Truffaut, Jean-Luc Godard ou Claude Chabrol (qui apparaît aussi ici pour un policier commercial avec Roger Hanin : *Le Tigre se parfume à la dynamite*) ou ceux qui sont en marge du mouvement mais qui présentent des caractéristiques créatives proches, tels Alain Resnais, Jacques Demy, Peter Brook, Henri Colpi, Claude Bernard-Aubert, Roger Vadim ou Philippe de Broca (pour *Le Roi de cœur*), des précurseurs : Max Ophuls (*Lola Montès*), Alexandre Astruc, Jean-Pierre Melville ainsi qu'un réalisateur américain admiré par les critiques des *Cahiers du cinéma* qui a réalisé un film large (plutôt commercial) en France : Nicholas Ray (*Amère Victoire / Bitter Victory*).

[2211] Le Film est également présenté au Festival de Cannes 1959.

Rang de 1ère exclusivité Nombre d'entrées	Nombre de semaines d' exclusivité	Avance sur Recettes (**AsR**) Récompenses	*Titre du film* Réalisateur (Saison d'exclusivité) Format large **(censure)** Groupe ou nombre de salles d'exclusivité parisienne	Nombre de spectateurs (B.O. national & *parisien* cumulé)
12 289.703	11	**AsR** Prix Max Ophuls 1967 ; Oscars 1968, nomination meilleur accompagnement musical	*Les Demoiselles de Rochefort* Jacques Demy (1966-7) FS [gonflé 70 mm]	1.319.432 *388.290 (x 1,3)*
13 322.097	43	Festival de Moscou 1969, prix d'argent	*Playtime* Jacques Tati (1967-8) 70 mm [caches 1,85:1] 14 salles	1.227.699 *478.094 (x 1,5)*
15 250.546	29	**AsR (ap. réal.)** Victoires du Cinéma français, meilleure actrice (J. Moreau) ; Cannes 1960	*Le Dialogue des carmélites** Philippe Agostini & R. L. Bruckberger (1959-60) DS NB (Ambassade+Richelieu)	*586.640 (x 2,3)*
17 195.160	17		*Le Vice et la Vertu* Roger Vadim (1962-3) FS NB (4 salles) **interdit –18 ans**	1.556.664 *398.298 (x 2)*
19 210.065	31	**AsR (ap. réal.)** Festival de Mar del Plata 1962, meilleur réalisateur	*Jules et Jim* François Truffaut (1961-2) FS NB **(interdit –18 ans)** 5 salles	1.567.176 *753.604 (x 3,6)*
24 212.107			*Le Mépris* Jean-Luc Godard (1963-4) FS **(interdit –18 ans)**	1.597.870 *591.613 (x 2,8)*
25 139.179	14		*Et mourir de plaisir* Roger Vadim (1960-1) TR (2 salles)	1.205.173 *388.980 (x 2,8)*
25 140.930	28	Cannes 1960, meilleure actrice ex-aequo (J. Moreau)	*Moderato Cantabile* Peter Brook (1959-60) CS NB (Publicis+Vendôme+Marboeuf)	978.012 *359.702 (x 2,5)*
26 201.548		**AsR (ap. réal.)** Vict. Ciné. Frç., meilleure actrice (J. Moreau)	*Le Journal d'une femme de chambre* Luis Buñuel (1963-4) FS NB	1.389.101 *503.400 (x 2,5)*
29 170.275	5		*La Ronde* Roger Vadim (1964-5) FS **(interdit –18 ans)**	1.077.882 *318.021 (x 1,8)*
31 212.652	8		*Barbarella* Roger Vadim (1968-9) PV AN. **interdit –18 ans** (14 salles)	
34 188.664	14		*La Sirène du Mississipi* François Truffaut (1968-9) DS (10 salles)	1.221.027 *278.507 (x 1,5)*
34 141.970	21	**AsR** Venise 1961, Lion d'or ; prix G. Méliès	*L'Année dernière à Marienbad*** Alain Resnais (1961-2) DS NB (2 salles)	882.148 *439.921 (x 3)*
36[2212] 109.115	8		*Lola Montès* Max Ophuls (1955-1956) CS 2,55:1 (Marignan+Français)	1.323.062 *381.197 (x 3,5)*
41 117.729	6		*Les Bijoutiers du clair de lune* Roger Vadim (1957-8) CS (3 salles)	2.134.822 *423.312 (x 3,6)*
43 109.140	6		*Amère Victoire* Nicholas Ray (1957-8) CS NB (3 salles)	2.049.605 *392.794 (x 3,6)*
50 100.238			*Château en Suède* Roger Vadim (1963-4) FS	1.047.586 *226.192 (x 2,2)*
52 112.551	6	**AsR**	*Le Facteur s'en va-t-en guerre* Claude Bernard-Aubert (1966-7) TS (5 salles)	1.326.058 *222.887 (x 2)*
57 91.995		**AsR (ap. réal.)**	*L'Aîné des Ferchaux* Jean-Pierre Melville (1963-4) FS	1.484.948 *337.934 (x 3,7)*
64 127.824			*Le Tigre se parfume à la dynamite* Claude Chabrol (1964-5) TS **interdit –13 ans**	1.173.343 *209.102 (x 1,6)*
65 ?	?	**AsR** Venise 1965 ; nomination Oscars 1966, meilleur film étranger	*Pierrot le fou* Jean-Luc Godard (1965- ?) TS **(interdit –18 ans)**	1.310.579 *598.550*
66 88.845	10	**AsR**	*2 ou 3 choses que je sais d'elle* Jean-Luc Godard (1966-7) TS **interdit –18 ans** (3 salles)	196.502 *(x 2)*
73 *84.115*	8		*Le Scandale* Claude Chabrol (1966-7) TS interdit –18 ans (3 salles)	383.071 *139.425 (x 1,6)*
79 80.935	9		*Sait-on jamais…*** Roger Vadim (1956-7) CS (Gaumont Palace+Biarritz+Madeleine)	1.510.505 *334.114 (x 4)*
81 62.799	6		*Tirez sur le pianiste*** François Truffaut DS NB **interdit –18 ans** (2 salles)	962.062 *349.931 (x 5,6)*

[2212] Il s'agit du classement des **recettes** de la saison 1955-1956 *in FF*, nos 651-652, automne 1956, p. 15.

Rang de 1ère exclusivité Nombre d'entrées	Nombre de semaines d' exclusivité	Avance sur Recettes (**AsR**) Récompenses	*Titre du film* Réalisateur (Saison d'exclusivité) Format large **(censure)** Groupe ou nombre de salles d'exclusivité parisienne	Nombre de spectateurs (B.O. national & *parisien* cumulé)
102 59.329	4		*Made in USA* Jean-Luc Godard (1966-7) TS (5 salles)	172.643 *88.264 (x 1,5)*
103 56.323	13	Berlin 1961, prix spécial du Jury & meilleure actrice (A. Karina)	*Une femme est une femme* Jean-Luc Godard (1961-2) FS **interdit –18 puis –13 ans** (4 salles)	549.931 *170.109 (x 3)*
104 51.202	6		*La Proie pour l'ombre* Alexandre Astruc (1960-1) DS NB (2 salles)	620.504 *179.116 (x 3,5)*
110 50.457	15	**AsR** Cannes 1961, Palme d'or ex-aequo ; prix Louis Delluc 1960	*Une aussi longue absence** Henri Colpi (1960-1) DS NB (2 salles)	746.837 *108.922 (x 2,1)*
138 43.385	9	**AsR**	*Lola** Jacques Demy (1960-1) FS NB (2 salles)	616.114 *236.185 (x 5,4)*
138 39.913	6	**AsR**	*La Dénonciation* Jacques Doniol-Valcroze (1961-2) FS NB (3 salles)	419.621 *95.844 (x 2,4)*
140		**AsR**	*Le Roi de cœur* Philippe de Broca (1966-7) TS	141.035 *43.275*
151 36.809	8		*L'Education sentimentale* Alexandre Astruc (1962-3) DS NB **interdit –13 ans** (4 salles)	354.908 *67.020 (x 1,8)*
167		Cannes 1959, meilleur réal. ; prix G. Méliès 1959 ex-aequo ; prix OCIC	*Les 400 Coups** François Truffaut (réédition 1966-7) DS NB	

N.B. : Dans la première colonne : en romain, le nombre de spectateurs de la 1ère exclusivité parisienne. Dans la dernière colonne : *en italique, les résultats du B.O. parisien cumulé jusqu'à la fin de 1999 et (entre parenthèses précédé de "x") le gain d'audience par rapport aux résultats de 1ère exclusivité parisienne.*

Tableau 2.19. : Box-Office d'exclusivité des films larges dits d'auteurs (1956-1970)

La Liste des exclusivités ci-dessus montre clairement que les plus grands succès du cinéma large dit d'auteur concerne en premier lieu la comédie musicale de Jacques Demy, ***Les Demoiselles de Rochefort*** qui a connu une double exploitation en Franscope gonflé sur 70 mm (avec son stéréophonique) pour les salles de prestige et en 35 mm scope monophonique pour l'exploitation générale ou hors exclusivité. Le film « thésaurise » à la fois sur la jeunesse de sa musique (signée Michel Legrand) et de ses stars (les sœurs Dorléac, Jacques Perrin), les talents des danseurs américains (Gene Kelly et George Chakiris), les couleurs et le soleil estivals d'un village du pays nantais, la joie de vivre à l'extérieur (y compris dans la conception transparente du décor du bar, sur la place principale, conçu par Bernard Evein).

D'autres succès d'auteurs vont exploiter finalement le luxe visuel en couleurs que confère le format large connotant le modernisme à l'américaine : c'est même le thème de la comédie de Jacques Tati ***Playtime*** dont les décors construits insistent sur la géométrisation des lignes et la profondeur de champ à l'intérieur d'un cadre (plutôt figé) qui tire partie de la netteté du film 65 mm tout en réduisant (par des caches dans la caméra) le cadre au **rapport 1,85:1**, jugé plus harmonieux et limitant sûrement les recadrages par les projectionnistes en se conformant à un écran panoramique courant ; le 1,85:1 est aussi le format panoramique préféré du cinéma américain (à la différence du 1,65:1 couramment utilisé en France à cette époque). Comme la comédie de Tati se passe de la logorrhée coutumière à ce genre, l'image fourmille de détails ou foisonne d'actions et se donne à voir, se laisse explorer par le regard du spectateur. Le film agit comme un spectacle, qui répond à l'ostentation affectée (artificielle) du monde « moderne » (*cf.* les appartements privés apparaissant comme des vitrines, l'exposition internationale, les reflets du Paris traditionnel), et qui place le spectateur dans sa position initiale de « voyeur », mais de voyeur actif. En outre, le son stéréophonique qu'autorise l'emploi du 70 mm permet au réalisateur de multiplier les détails insolites (bruit des gonds de porte en verre, son des semelles en plastique sur le sol en linoléum, etc.) qui se mêlent à une ambiance sonore présente et travaillée. Surtout, l'effet comique profite pleinement de l'essence même de la situation/l'art cinématographique : la durée ; en effet, la séquence de la soirée inaugurale du restaurant à la mode, le « Royal Garden », ne prend sa pleine saveur que progressivement, avec la dégradation de ce lieu-décor flambant neuf et tout en toc. D'autres films vont également **utiliser le luxe attribué au format large pour le « dynamiter de l'intérieur » en en montrant l'artifice et la vanité ostentatoire**. C'était le cas déjà évoqué (*cf.* 2.2.2) de *Lola Montès* de Max Ophuls, c'est aussi dans cette perspective que l'on peut analyser ***Le Mépris*** de Jean-Luc Godard, la coproduction internationale qui lui permet de connaître son meilleur succès public pour un film large[2213] : épopée avortée ou métaphorique, paysage estival, maison hypermoderne, genèse d'un film, critique du

[2213] En revanche, le film ne permet pas à Godard d'atteindre le succès public de son 1er film *A bout de souffle* (1960, 1,37:1 NB) avec 2.082.760 spectateurs (en audience cumulée).

producteur qui entrave la liberté créatrice du réalisateur, citation de Lang sur le CinemaScope, format-entrave, la star (Bardot) dénudée, etc.

A côté de ces films conçus, formellement du moins, comme les signes d'un moyen de communication en phase avec le monde contemporain, selon la règle énoncée par Jean-Luc Godard et rapportée par son directeur de la photographie Raoul Coutard qui associe films en couleurs et format scope[2214], près de la moitié des films du tableau *supra* sont pourtant **tournés en noir et blanc**, principalement pour des raisons d'économie budgétaire (*cf.* les films larges de François Truffaut ou les premiers films*), mais aussi selon les conventions génériques du film historique se déroulant pendant la seconde mondiale : *Le Vice et la Vertu, Amère victoire, La Dénonciation* (ce dernier joue sur les deux époques)[2215]. **L'emploi du scope noir et blanc (avec son monophonique) paraît également bien convenir à l'expression de l'adaptation littéraire, souvent modernisée** (dans la lignée des *Amants*), comme en témoignent *Le Journal d'une femme de chambre* réalisé par Luis Buñuel (qui pourtant n'appréciait pas ce format démesuré[2216]), *L'Education sentimentale* d'Alexandre Astruc qui est transposé à l'époque contemporaine, la libre adaptation du marquis de Sade par Roger Vadim dans *Le Vice et la Vertu*, ou encore, dans une certaine mesure, la transposition dans le domaine français du polar américain de David Goodis *Down There* par François Truffaut (*Tirez sur le pianiste*).

Le cinéma d'auteur au format large privilégie ainsi **l'adaptation littéraire** : plus des 2/3 de nos films sont des adaptations de romans classiques ou contemporains (*Jules et Jim* d'Henri-Pierre Roché publié en 1953 ou *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras, 1958), de polars (chez Truffaut, *Pierrot le fou*, d'après *Obsession / Le Démon de onze heures* de Lionel White, 1962) mis à la mode par la découverte critique du film noir américain des années 1940-1950 et les succès éditoriaux des romans policiers de la « Série noire »[2217], en cette période de plein développement de l'édition au format de poche[2218]. Même des scénarios originaux font appel à des écrivains notoires du Nouveau Roman, pour des films à la fois difficiles et rigoureux : Alain Robbe-Grillet pour *L'Année dernière à Marienbad*** ; Marguerite Duras pour *Une aussi longue absence*, premier long métrage du monteur

---

[2214] *In* entretien de l'auteur, Nanterre, 9 avr. 2002 & entretien avec Raoul Coutard, *Cinématographe*, n° 69, juil. 1981, p. 21.

[2215] *Le Facteur s'en va-t-en guerre* avec Charles Aznavour concerne la guerre d'Indochine.

[2216] Qu'il n'a seulement utilisé qu'une fois, poussé par les producteurs Michel Safra, Serge Silberman et Georges Lourau *cf.* témoignage du D.P. Roger Fellous dans notre entretien avec lui, les 15 & 29 mars 2002 ; déjà, le réalisateur n'avait finalement pas tourné *La Mort en ce jardin* en CS, comme cela avait été annoncé dans les colonnes du *Film français* en avr. 1955.

[2217] Créée en 1945 par Gallimard, la « **Série noire** » connaît sa vente record en 1953 (avec *Touchez pas au Grisbi* d'A. Simonin) et vend en moyenne 30.000 volumes dans les années 1960 (*cf. Quid 2000*, Robert Laffont, 1999, p. 343).

[2218] La collection du « **Livre de poche** » créée par Henri Filipacchi pour Hachette sort ses premiers titres en 1953 et connaît la majorité de ses meilleures ventes (cumulées) pour des titres sortis de 1953 à 1963 : le best-seller est *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier (4,59 millions d'exemplaires), paru en poche en 1962 et adapté au cinéma en TS EC par J.-G. Albicocco en 1966, comme on l'a déjà vu *cf. Quid 2000, ibid*.

Henri Colpi sur le thème durassien du retour, de la mémoire, de la duplication de l'action, de l'enfermement ou de la solitude paradoxalement magnifiés par le cadre large[2219].

La répartition générique de ces films d'auteur est ainsi, sans surprise, inversement proportionnelle à celles des films commerciaux à succès analysés *supra* : l'antagonisme entre le drame et la comédie s'est ainsi inversé et accru : on note, dans les films de ces réalisateurs, la moitié de drames qui vont jusqu'à représenter 67 % avec les comédies dramatiques, tandis que la proportion de comédies atteint seulement 12 % (4 films dont 2 musicaux : *Les Demoiselles…* et *Une femme est une femme* de Godard)[2220]. La proportion de films historiques larges se maintient chez les auteurs avec 31 % (11 films), contre 35 %, mais les films policiers baissent un peu (7 films 20 %, contre 26%) et l'aventure est clairement délaissée (aucun film).

Par ailleurs, 38 % de ces films ont bénéficié de **l'avance sur recettes**[2221] pour leur financement[2222] et 32 % se sont vu attribuer des **récompenses**, parmi les plus prestigieuses. L'année 1961 a particulièrement été fructueuse et marque le triomphe du film d'auteur au format anamorphique : Palme d'or (ex-aequo) du Festival de Cannes à *Une aussi longue absence** (DS NB)[2223], Lion d'or du Festival de Venise à *L'Année dernière à Marienbad*** (DS NB)[2224] et Prix spécial du Jury de Festival de Berlin pour *Une femme est une femme* (FS EC). De même, François Truffaut sera sacré (une nouvelle fois) meilleur réalisateur pour *Jules et Jim* au Festival de Mar del Plata 1962 et *Pierrot le fou* se verra nommé aux Oscars 1966 pour le meilleur film étranger, tout comme *Les Demoiselles de Rochefort* aux Oscars 1968 pour le meilleur accompagnement musical[2225] ; enfin, *Playtime* remportera le Prix d'argent du Festival de Moscou 1969. En outre, les films larges d'auteur ont consacré les **actrices**, en particulier Jeanne Moreau qui triomphe dans 3 films larges (meilleure actrice aux Victoires du cinéma français 1960 pour *Le Dialogue des carmélites* et 1964 pour *Le Journal…* et au Festival de Cannes 1960 pour *Moderato Cantabile*) ainsi qu'Anna Karina au Festival de Berlin 1961 pour *Une femme…*

Dans ce palmarès d'exclusivité des auteurs, on pourra enfin remarquer que **François Truffaut** se classe globalment mieux que **Jean-Luc Godard**, sauf pour son policier *Tirez sur le pianiste*** (classé 81ème) qui devance pourtant *Made in USA* (102ème) et *Une femme est une femme* (103ème, malgré ses prix obtenus à Berlin). Les plus grands succès publics de Jean-Luc Godard demeurent, d'une part, son plus gros budget, *Le Mépris* (24ème) qui se place après *Jules et Jim* (19ème) en rang d'exclusivité,

---

[2219] Cette dernière avait été également scénariste du premier film d'Alain Resnais, *Hiroshima mon amour* (1959), intentionnellement tourné dans « l'ancien » format austère du 1,37:1.
[2220] Rappel des genres des films larges classés dans le « Top 20 » : comédie 42 %, drame 23 %.
[2221] Mention « **AsR** » dans notre tableau *supra*.
[2222] 13 films, dont 4 après réalisation. *Le Dialogue des carmélites* est le premier film large exploité (1960) à avoir bénéficié de l'AsR.
[2223] Ainsi que le prix Louis Delluc 1960 et deux nominations aux British Film Academy Awards 1962 pour le meilleur film et le meilleur acteur étranger (George Wilson).
[2224] Ainsi que le prix Georges Méliès 1961 et une nomination aux Oscars 1962 pour le meilleur scénario original. C'est du reste la récompense de Venise qui va décider le distributeur français Cocinor, d'abord décontenancé et hostile, à sortir le film à la rentrée 1961.
[2225] Ce dernier film remporte également le Prix Max Ophuls 1967.

mais avant lui en nombre de spectateurs : **Brigitte Bardot** attire un plus large public que Jeanne Moreau[2226] ; d'autre part, *Pierrot le fou*, malgré un sujet et un traitement plus difficiles, dépasse en nombre de spectateurs *La Sirène du Mississipi* (34ème) à la facture plus classique.

En réalité, il apparaît que **le succès public de nombre de films larges d'auteurs, en particulier ceux qui vont devenir des « classiques » du cinéma français internationalement reconnus** (les films de Godard, Demy, Truffaut, Melville ou même Vadim), **ont plus été acquis grâce à leurs résultats d'exploitation générale à Paris** (c'est-à-dire seconde exclusivité, salles de quartier et de banlieue) **et/ou à leurs diverses reprises ou rééditions** (en particulier dans les salles classées Art & Essai mises en place à partir de 1959)[2227] **que lors de leur première sortie d'exclusivité parisienne** : la comparaison de leurs résultats de fréquentation entre la première exclusivité et le cumul (jusqu'à fin 1999) de l'audience parisienne est significative[2228] : ¾ des films du tableau doublent au moins leur fréquentation à Paris APRES leur première exclusivité ; et 12 films sur 31 (soit 38 %) triplent ou vont jusqu'à quintupler leur audience à Paris (jusqu'à 1999). C'est le cas notamment, par ordre décroissant, de : *Tirez sur le pianiste* (x 5,6), *Lola* (x 5,4), *Sait-on jamais…* (x 4), *L'Aîné des Ferchaux* (x 3,7), *Jules et Jim*, *Amère Victoire*, *Les Bijoutiers du clair de lune* (x 3,6), *Lola Montès*, *La Proie pour l'ombre* (x 3,5), *L'Année dernière à Marienbad*, *Une femme est une femme* (x 3). A titre de comparaison, pour le succès commercial et populaire de *La Grande Vadrouille*, par exemple, le chiffre des 1ères exclusivités parisiennes n'a été que multiplié que par 1,7 lors de son exploitation générale et de ses rééditions parisiennes jusqu'en 1999[2229]. Ainsi, les films d'auteurs qui ont connu les meilleures places lors de leur 1ère exclusivité parisienne n'offrent pas des taux supérieurs à (x 3) : *Les Demoiselles de Rochefort* (12ème ; x 1,3), *Playtime* (13ème ; x 1,5), *Moderato Cantabile* (25ème ; x 2,5), *La Ronde* (29ème ; x 1,8), *La Sirène du Mississipi* (34ème ; x 1,5). Seuls *Jules et Jim* (19ème ; x 3,6) et, dans une certaine mesure, *Le Mépris* (24ème ; x 2,8) ont à la fois bénéficié d'une place honorable au B.O. des premières exclusivités et d'une carrière postérieure qui voit leur audience parisienne tripler[2230].

Enfin, nous pourrons remarquer, que parallèlement à la domination du genre dramatique dans ce palmarès des films larges dits d'auteurs, on rencontre un **pourcentage non négligeable de films classés par la censure** (12 films, 36 %). Rappelons que **l'interdiction au moins de 18 ans** est

---

[2226] Comme le confirme le succès du B.O. cumulé des *Bijoutiers du clair de lune* de R. Vadim qui classe le film à la première position de notre liste en nombre de spectateurs cumulés (plus de 2 millions).

[2227] Sans compter les projections dans le cadre de festivals ou de ciné-clubs ou dans le format substandard 16 mm qui ne sont pas comptabilisés dans les résultats d'audience du CNC fournis par l'ouvrage statistique *Ciné-Passions, op. cit.*

[2228] Ces résultats sont matérialisés dans le tableau *supra* par le gain *(x chiffre)* entre le nombre des entrées en exclusivité et le *nombre total d'entrées sur Paris* (incluant les rééditions ; résultats arrêtés fin 1999, source : *Ciné-Passions, op. cit.*).

[2229] Résultats de 1ère exclusivité parisienne (saison 1966-7) 1.295.937 spectateurs (20 semaines, 6 salles) ; entrées à Paris (1966-1999) : *2.233.631*. On remarquera aussi que pour ce film le total des rééditions postérieures ne représente que 16,2 % de l'audience cumulée (1ère exploitation France : 14.861.000 ; total des reprises France : 2.409.000) *cf. Ciné-Passions, op. cit.* On pourra aussi noter qu'un film commercial réalisé par un auteur, comme *Le Tigre se parfume à la dynamite*, film policier de Chabrol avec Roger Hanin connaît un semblable taux (x 1,6) mais n'a pas vraiment marché au B.O. des exclusivités (64ème).

[2230] De même *Et mourir de plaisir* de R. Vadim (25ème ; x 2,8).

adoptée en 1959, sous le Ministère Malraux, et concerne tout d'abord ***La Jument verte***, le film large de Claude Autant-Lara, d'après le roman licencieux de Marcel Aymé (paru en 1933) et qui se classe à la 3ème place des entrées (cumulées) de l'année et à la 9ème place des premières exclusivités. On voit ainsi que la censure peut influer, bien malgré elle, sur l'audience des films, contrairement à l'affirmation de certains professionnels du cinéma que nous avons déjà cités (*cf. supra* « Les premiers films larges exploités : timides succès »). En premier lieu, il s'agit de films dont l'aspect scandaleux fait partie intégrante du spectacle cinématographique et de son attractivité même, comme pour *La Jument verte*, suivant en cela la tradition des « scandales » cinématographiques précédents, ceux des *Lucrèce Borgia* d'Abel Gance (1935) et de Christian-Jaque (1952), de certains films américains antérieurs au code Hays (1930-1934) ou du célèbre *Extase* (1932 de Gustav Machaty) avec la (première) femme intégralement dénudée, Hedy Lamarr : un cinéma conçu comme le spectacle voyeur par excellence, le « peep-show », tel qu'il existe d'ailleurs depuis le Kinetoscope d'Edison (1894). Quoi de plus naturel d'y associer un format qui permet d'« *en avoir plein la vue* », selon la formule de François Truffaut[2231]. Il s'agit d'ailleurs plutôt de la voie choisie par **Roger Vadim** qui, à cause de cette orientation souvent racoleuse, va rapidement se détourner du cinéma auteurial ; sa conception des films qui réunit caution littéraire, thème audacieux ou scabreux, actrice sensuelle et impudique, exotisme et photographie léchée dans un cadre toujours large, va ainsi contaminer tous ses films des années 1960 qui ne sont plus seulement des drames mais des comédies, dramatiques ou non, et suivent l'évolution iconographique et vestimentaire de la mode contemporaine et des mœurs, pour arriver au film de science-fiction kitsch *Barbarella* (1968 PV AN.) avec Jane Fonda, interdit aux moins de 18 ans. Mais d'autre part, les films larges d'auteurs sont aussi censurés plus en raison des thèmes qu'ils abordent que de la crudité de leurs images : des thèmes « adultes » qui balayent la convention amoureuse et sentimentale véhiculé par le cinéma classique ou populaire ou s'intéressent à des sujets plus contemporains ou, plus exactement, à un traitement de thèmes sérieux plus en phase avec la société contemporaine ; et dans ce sens, le **format large devient l'indice d'une appropriation moderne, d'un discours contemporain sur ces thèmes** (en accord ou en miroir avec les bouleversements sociaux et moraux des années 1960). On peut mentionner les sujets[2232] de l'adultère dans ***Les Amants***, *Moderato Cantabile, L'Année dernière à Marienbad,* ***Le Mépris***, *La Proie pour l'ombre* ou ***L'Education sentimentale*** (avec ici le thème du renoncement) ; le triolisme et la passion destructrice de ***Jules et Jim*** ; la prostitution (occasionnelle) dans ***2 ou 3 choses que je sais d'elle*** ou *Lola Montès* ; sadisme et nazisme dans ***Le Vice et la Vertu*** ; la maternité dans ***Une femme et une femme*** ; la sexualité ou le désir féminins dans ***Et Dieu… créa la femme***, ***Les Amants***, *Les Demoiselles de Rochefort* ou ***Barbarella*** ; l'enfance maltraitée ou abandonnée (***Les 400 Coups***) ; le fétichisme et l'ambition dans *Le Journal d'une femme de chambre* ; la dislocation du couple, la

[2231] *In CC*, n° 25, juil. 1953, p. 22.
[2232] Dans les listes suivantes, le **titres en gras** renvoient, pour les distinguer des autres, aux **films classés par la censure**.

rupture ou l'abandon dans ***Le Mépris***, ***Pierrot le fou***, *La Sirène du Mississipi* (qui traite aussi de la mythomanie de l'héroïne) ou la déchéance de *Lola Montès* ; le suicide ou la folie dans ***Jules et Jim***, ***Pierrot le fou***, ***Le Scandale***, *Le Roi de cœur* ; le fantastique dans *Et mourir de plaisir* (vampirisme) ou ***Barbarella*** ; l'incursion de la violence (***Tirez sur le pianiste***) ou l'errance des amants maudits (*Les Bijoutiers du clair de lune*). Mais à ces thèmes « éternels » du cinéma narratif, bénéficiant d'un traitement plus contemporain, plus « libéré », plus personnel qui les distingue de ceux du cinéma dit de qualité française ou même du mélodrame (dont les sujets sont pourtant finalement assez similaires), le modernisme du traitement est plus flagrant dans des films qui traitent de sujets moins sentimentaux, plus moraux, voire plus politiques (*cf. La Dénonciation*) : critique de la bourgeoisie fascisante et de la domesticité arriviste par Luis Buñuel qui modernise le roman d'Octave Mirbeau dans *Le Journal…* ; critique de la société de consommation contemporaine, capitaliste et déshumanisée (*Made in USA*, ***2 ou 3 choses…***, *Playtime*, ***Les 400 Coups***) ; critique de la guerre (*Le Roi de cœur*). On pourra aussi remarquer que le thème amoureux est souvent empreint de pessimisme (auquel le cadre en scope noir et blanc sied particulièrement bien) et s'accorde à un traitement « fantastique » le rapprochant d'un fantasme : *Une aussi longue absence, L'Année dernière…, Moderato Cantabile, Lola*.

Enfin, dès *Les 400 Coups*, mais surtout avec les films d'Alain Resnais et de Jean-Luc Godard s'opère une **révolution esthétique** (dont nous reviendrons amplement *infra*) qui met au premier plan des préoccupations des cinéastes, non plus l'illusionnisme d'un cinéma purement narratif, mais la démarche réflexive et métalinguistique d'un créateur qui privilégie l'expression de la forme cinématographique libérée des conventions antérieures, une évolution « poétique » qui accompagne les mouvements intellectuel et artistique contemporains du Structuralisme, du Nouveau Roman ou de l'Art informel, l'Art Brut, du Pop'Art, ou encore, dans le domaine juridique, de l'adoption de la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique.

4.2 LA PROMOTION DES FILMS LARGES (1954-2000) : DU PRESTIGE PUBLICISE AU PRODUIT D'APPEL ET A L'EVENEMENTIEL

4.2.1 L'ACCOMPAGNEMENT MÉDIATIQUE DU CHANGEMENT DE FORMAT : LE SYMBOLISME DES LOGOTYPES ET LE DISCOURS DES FILMS ANNONCES

Suivant la politique mercatique très élaborée des studios américains, en particulier de la 20th Century-Fox, dans la promotion du CinemaScope, les promoteurs français essaient de rénover à la fois la présentation et la promotion des films larges.

La première préoccupation, dans la promotion du premier procédé large exploité, le CinemaScope, consiste à créer un événement qui se manifeste tout d'abord par la visibilité du procédé technique qui est médiatisé comme une « star », en occupant le haut de l'affiche et en se distinguant clairement par l'utilisation d'un logotype spécifique (créé par les services du marketing et de la publicité de la Fox américaine).

Le logotype CINEMASCOPE : de la promotion d'un nom de marque à sa banalisation

Typologie des logos CINEMASCOPE en France

On peut noter une évolution dans le graphisme du logo CinemaScope : du symbolisme du relief à celui de l'englobement curviligne. La première version du logo s'insprire clairement de la promotion de la vague des films en relief, comme on peut le constater dans des documents datant de 1953, tant américains que français : c'est le cas de la couverture du *Manual of Preliminary Instructions on Surveying Theatres for CinemaScope*, publié en 1953 aux USA par CinemaScope Products, Inc., une filiale de 20th Century-Fox[2233] : le nom de marque, en capitales d'imprimerie avec les lettres **C** et **S** qui ressortent, semble s'extraire d'un cadre rectangulaire aux bords légèrement courbes et présente, émergeant de sa partie supérieure, une série de lignes de fuite qui donnent l'illusion d'un effet de relief. On retrouve ce graphisme, mais cette fois avec des lignes de fuite créant un dynamisme dans le surgissement du nom depuis le bord inférieur droit, au moment du dépôt du

[2233] *Cf.* une reproduction en version HTML, *AWSM*, 2000, www.widescreenmuseum.com/widescreen/csb2-page00.htm.

nom de la marque à Paris par la 20th Century-Fox, daté du 2 juillet 1953[2234]. On voit bien ici en quoi le concept erroné de relief visuel était également cultivé, avec une ambiguïté certaine, par le studio américain, afin de bénéficier de l'enthousiasme général pour les « techniques nouvelles » à l'époque et afficher un avantage par rapport aux procédés proprement stéréoscopiques : CinemaScope « *is the Modern Miracle you see WITHOUT* [3-D] *glasses* ». Nous dénommerons ce logo : « **logo CS 1** » ou « logo relief » (*cf.* Fig. 2.18.a, *infra*). Il apparaît sur le premier carton du générique de *The Robe / La Tunique*, premier film présenté en CinemaScope en septembre 1953 à New-York[2235] et constituera, invariablement, la forme audiovisuelle officielle du logo distinguant les productions en CinemaScope de la Fox, jusqu'à la fin de l'utilisation de la marque (et des optiques) en 1967[2236]. La France toutefois lui préférera une autre forme[2237].

Très tôt, dès mars 1953, c'est-à-dire avant le début du tournage de *La Tunique* en CinemaScope, un autre graphisme fait son apparition, aux USA, dans un article anonyme paru dans l'*American Cinematographer* intitulé « CinemaScope What It Is; How It Works »[2238] : il s'agit du graphisme qui exploite la courbure de l'écran large tout en conservant l'émergence des deux lettres **C** et **S** qui, bien vite, deviendront l'abréviation usuelle aux USA pour le nom du procédé (et que nous avons reprise ici et étendu aux autres noms, mêmes français, des procédés larges[2239]). Cette courbure, dans un premier temps, n'affecte que la partie supérieure du nom, comme le montre aussi un encart publicitaire pour la sortie parisienne de *La Tunique*, dans *Le Figaro* du 4 décembre 1953[2240]. La taille du logo dépasse de loin celle du titre placé au-dessus et signifie bien que l'événement, le spectacle concerne autant l'innovation technique que le film lui-même, comme l'indique le slogan : « *Aujourd'hui commence en France une nouvelle ère du cinéma !* ». On pourra noter, dans cette publicité, une tentative d'appropriation nationale du nom de marque avec la mention souscrite « Procédé Henri Chrétien » qui ne connaîtra cependant pas de suite. Nous appellerons ce

---

[2234] Sous le n° 61.694 *in Bulletin officiel de la propriété industrielle, 3ème partie : Marques de fabrique (et de commerce)*, t. LXXIII, INPI, 1953, n° 14.058, p. 2230 *cf.* Fig. 2.19.a, *infra*.

[2235] En l'occurrence, le logo CS 1 présente une variante, puisque les lignes de fuite créant l'effet de relief partent du bord **inférieur** du nom *cf.* DVD 0'20'' & Fig. 2.18.a bis, *infra*.

[2236] Ce **logo officiel** est invariablement composé de 2 cartons de lettres dorées en relief sur fond de ciel bleu : sur le 1er carton apparaît le légendaire logo du studio (avec ses lumières de projecteurs animées) sur la fanfare traditionnelle de la Fox ; sur le 2ème carton, on lit « TWENTIETH CENTURY-FOX PRESENTS A CINEMASCOPE PICTURE » sur l'extension musicale de la fanfare composée, à partir de 1954, par le compositeur maison Alfred Newman et qui a pour fonction de singulariser la production en CinemaScope, tout en mimant la largeur de l'écran par un logo plus long *cf.* reproduction de 2 photogrammes & musique de la « Fox Fanfare » *in* « The CinemaScope Wing », *AWSM*, 1997-2000, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingcs7.htm et Fig. 2.18.a ter, *infra*.

[2237] A moins que le logo officiel ne fût réservé contractuellement qu'aux seules productions américaines de la Fox.

[2238] *Cf.* une reproduction en version HTML, *The American WideScreen Museum*, 1998, www.widescreenmuseum.com/widescreen/cscope-ac.htm et *cf.* Fig. 2.18.b, *infra*.

[2239] On peut également noter une abréviation intermédiaire, dans les colonnes de l'hebdomadaire américain *Variety*, sous la forme : « **C'SCOPE** » (par exemple dans l'article daté du 19 avr. 1954 et signé « Mosk » pour la sortie de *Fortune Carrée*, *in Variety* du 27 avr. 1955) qui sera d'ailleurs étendu à d'autres dénominations, comme DyaliScope sous la forme « **D'SCOPE** ».

[2240] *cf.* Fig. 2.19.b, *infra*.

logo : « **logo CS 2** » ou « logo courbe »[2241]. Il est utilisé au générique de début de *Fortune Carrée* qui lui consacre un carton indépendant (avec la mention du procédé de couleur EASTMANCOLOR qui, lui, ne bénéficie pas de la distinction logotypique), après le carton du distributeur mais avant ceux des acteurs : la graphie du nom de marque apparaît (comme sur un pochoir) sur un fond qui l'encadre et renforce la courbure de son bord supérieur. Ce logo se retrouve sur les affiches des films français en CinemaScope, comme *La Châtelaine du Liban*, *Notre-Dame de Paris*[2242] ou au générique de *Frou-Frou*, *Cette sacrée gamine*[2243], *Et Dieu…créa la femme* (sans encadré) ou dans les publicités de la STOP[2244]. Une variante du logo 2 apparaît dans une publicité de la filiale française de Westrex, après l'installation du CinemaScope au Rex de Paris en juin 1953[2245] : cette légère variation (que nous dénommerons « **logo CS 2BIS** ») qui a tendance à courber légèrement le nom de marque également dans sa partie inférieure et qui, de surcroît, le place sur un fond rectangulaire aux bords courbes (comme dans le logo 1 dans l'article américain de mars 1953 évoqué *supra*), symbolise l'écran large autant que l'impression de « relief », autrement dit, il dénote la sensation d'englobement conférée au spectateur placé devant l'écran large ; on le trouve, par exemple, sur les affiches de *Michel Strogoff*, *Tamango*, *Les Bijoutiers du clair de lune* ou dans les publicités de la STOP[2246]. Le matériel promotionnel de *Fortune Carrée* (1955), tel qu'il est paru dans le numéro 9 de *Pathé Magazine*[2247], exploite le motif graphique de la courbure du cadre large pour la mise en page généralisée des photographies et même des paragraphes textuels, parallèlement à la présence du logo CS 2 sans cadre[2248]. Cet exemple, comme d'autres, montre le **peu de cohérence** parfois dans les différents matériels publicitaires français, en particulier le mélange des graphismes des logos : l'affiche de *Et Dieu...créa la femme* présente la version 2BIS, tandis que le générique utilise la version CS 2 sans encadré, ou la présence du logo (CS 2) au générique de *Babette s'en va-t-en guerre* (1959), mais pas sur l'affiche. Ce manque de rigueur dans le matériel publicitaire, qui doit pourtant obéir à des obligations contractuelles, peut indiquer que la promotion des films en France, à cette époque, reste assez « artisanale » ou peut renforcer l'idée que le format se banalise rapidement.

[2241] On retrouve ce logo, par exemple, dans le livret édité par 20th Century-Fox pour aider les exploitants américains à promouvoir l'arrivée du CinemaScope dans leur salle, intitulé *The Dynamo. 20th Century-Fox Presents CinemaScope*, déc. 1953, version HTML, *The American WideScreen Museum*, 1997-2000, www.widescreenmuseum.com/widescreen/dynamo.htm ; ou encore sur le placard publicitaire du cinéma Le Miramar de Paris *cf.* photo *in TC*, n° 142, avr. 1954, p. 116 *cf.* Fig. 2.20., vol. 2.
[2242] *cf.* le carton du générique, DVD 2'26'' & Fig. 2.21.a, *infra* ; *cf.* aussi le carton du film annonce du *Chanteur de Mexico*, Fig. 2.21.c, *infra*.
[2243] Notons, dans ce cas (*cf.* DVD 17'' & Fig. 2.21.b, *infra*), un logo CinemaScope intermédiaire entre les versions 1 et 2, car à la courbure du nom s'ajoutent des effets d'ombre qui rappellent le relief.
[2244] Par exemple, *in TC*, n° 158, oct. 1955 (*cf.* Fig. 2.22., vol. 2). Dans les publicités de la société du Pr. Chrétien, ce logo tend à être remplacé par le suivant (dénommé « CS 2BIS ») à partir de décembre 1955 (*cf.* Fig. 2.23., *infra*) et jusque vers 1961 (*cf.* publicité conjointe STOP-Benoist Berthiot pour les produits CinemaScope 35 et 16 mm *in TC* n° 219, avr. 1961, p. 138).
[2245] Publicité Westrex Company France Belgium, *FF*, n° 468, 26 juin 1953.
[2246] *Cf.* Fig. 2.23., *infra*.
[2247] S.d., probablement fin 1954, début 1955.
[2248] La conception graphique de cet article de présentation du 1er film français en CinemaScope est signée par le Consortium des Arts Publicitaires (41 av. de Wagram, Paris 17ème).

LES LOGOTYPES AMÉRICAINS DE LA MARQUE CINEMASCOPE

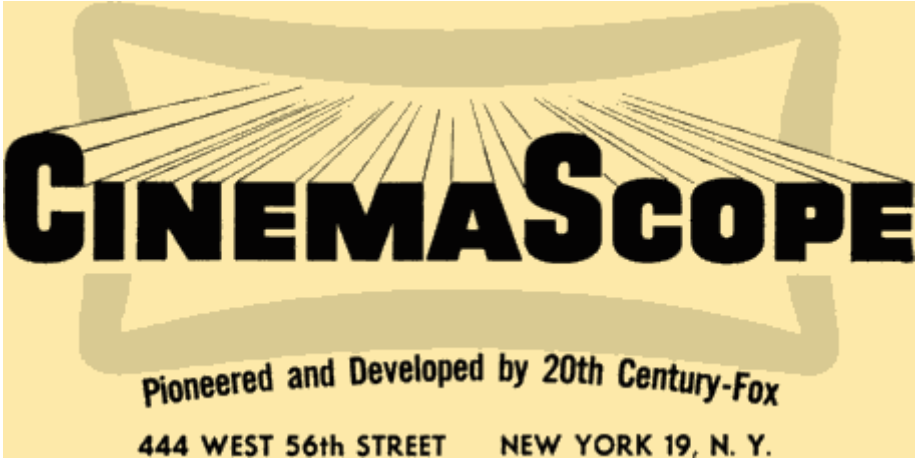


Figure 2.18.a : logo CS1 ou « logo relief »
Source : couverture de *Manual of Preliminary Instructions on Surveying Theatres for CinemaScope*, CinemaScope Products, Inc., une filiale de 20th Century-Fox, USA, 1953, (version HTML) www.widescreenmuseum.com/widescreen/csb2-page00.htm.

Figure 2.18.a bis : variante du logo CS 1
Source : photogrammes du générique de *The Robe / La Tunique* (1953 CS TC, Henry Koster, D.P. Leon Shamroy), www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingcs3.htm.

Figure 2.18.a ter : variante du logo CS 1 :
Cartons et logos officiels des génériques des productions CinemaScope de la 20th Century-Fox
Source : photogrammes *in* www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingcs8.htm.

Figure 2.18.b : logo CS 2 ou « logo courbe »
Source : "CinemaScope What It Is; How It Works", *American Cinematographer*, march 1953, www.widescreenmuseum.com/widescreen/cscope-ac.htm

LES LOGOS FRANÇAIS DE LA MARQUE CINEMASCOPE

Figure 2.19.a : logo CS 1 ou « logo relief » déposé en France sous le n° 61.694, le 2 juil. 1953
Source : *Bulletin officiel de la propriété industrielle,*
3ème partie : Marques de fabrique (et de commerce), t. LXXIII, INPI, 1953, n° 14.058, p. 2230

Figure 2.19.b : logo CS 2 ou « logo courbe »
Source : affiche de *La Tunique* reproduite dans *Le Figaro* du 4 décembre 1953,
Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « CinemaScope »

Figures 2.21.a,b&c : logos respectifs des génériques de *Notre-Dame de Paris* (1956, Delannoy, D.P. Kelber), *Cette sacrée gamine* (1955, Boisrond, D.P. Brun) & du film annonce du *Chanteur de Mexico* (1956, Pottier, D.P. Joulin)

Figure 2.23. : logo CS 2 BIS sur une publicité de la STOP
Source : *Le Technicien du film*, n° 12, décembre 1955, 4ème de couverture

Banalisation et francisation de la marque

Assez vite, en effet, **le logo CinemaScope perd** de son attrait médiatique, et donc **de sa visibilité dans les génériques**, avec la multiplication des films larges. Déjà, dès le générique de *Notre-Dame de Paris*, on pourra noter que le logo n'a pas vraiment le statut spécifique qu'a cherché à lui conférer la Fox à Hollywood : il apparaît dans le dernier carton, en lettres de taille importante certes, mais au milieu d'autres informations et dépourvu d'encadrement ; toujours en 1956, les lettres du nom de marque se plient au graphisme général du générique du *Chanteur de Mexico* pour perdre de leur spécificité reconnaissable[2249] ; en 1959, le logo est réduit, noyé au milieu des crédits des autres fournisseurs et est mentionné **après** le procédé de couleur (générique de *Babette s'en va-t-en guerre*[2250]). Enfin, dans *La Bride sur le cou*, sorti en avril 1961, la mention du format est reléguée dans le générique de fin, en petit format, avec le crédit du laboratoire[2251]. D'autres arguments commerciaux vont donc vite s'ajouter à la simple mention du format : ainsi, *Frou-Frou* est annoncé comme « *le premier film européen en Cinémascope* » (suite à l'invitation, par la production, de la presse étrangère aux studios de Billancourt en janvier 1955)[2252] ; en couverture du *Film français*, le film d'Yves Allégret *La Meilleure Part* est annoncé comme « *le premier GERARD PHILIPE en CINEMASCOPE* [logo 2BIS] »[2253]. Après 1961-1962, peu de films français sont encore tournés avec des optiques CinemaScope et nous n'avons pas trouvé de matériel publicitaire les concernant.

Déjà, la **banalisation** du procédé, dont l'innovation s'émousse vite, est également symbolisée par la **francisation** du nom de marque, en particulier avec la présence de l'accent aigu et la disparition du S majuscule : « **Cinémascope** », comme sur une publicité pour *Milord l'arsouille* (sorti en janvier 1956) parue dès septembre 1955[2254]. Il faut dire que les articles parus dans la presse[2255], dès l'annonce des accords Fox-Chrétien de février 1953 ont contribué à franciser le nom de marque qui ne présente que très rarement le signe de marque déposée (® en exposant), tel que l'avait été avant lui celui du **Cinérama**, comme s'il s'agissait aussi de conjurer le sort d'inventions dont la France aurait été dépossédée. Même les placards publicitaires des façades des salles ne font pas systématiquement figurer le logo[2256] ou bien les publicités des fournisseurs officiels du CinemaScope en France, tels

---

[2249] *Cf.* DVD 1'38'' & Fig. 2.24.a, *infra*.
[2250] *Cf.* DVD 1'43''& Fig. 2.24.b, *infra*.
[2251] Logo 2, *cf.* DVD 1h29'07''& Fig. 2.24.c, *infra*.
[2252] *Cf. FF*, n° 552, 21 jan. 1955, p. 5. Il s'agit en réalité d'une information « médiatique » abusive, car c'est oublier les deux premières coproductions franco-étrangères que sont *Fortune carrée* et *Oasis* sorties en mars et avril 1955, tandis que Frou-Frou ne sortira qu'en nov. de la même année.
[2253] *FF*, n° 610, 17 fév. 1956, p. 1.
[2254] *Cf. FF*, n° 588, 23 sept. 1955, p. 13.
[2255] *Cf.* par exemple l'article signé Pierre Autré, « 20th Century-Fox va exploiter le procédé de film panoramique du professeur Henri Chrétien », *FF*, n° 447, 6 fév. 1953, p. 4.
[2256] *Cf.* photographie de la façade de la première salle de province équipée pour le CinemaScope, le Colisée de Roubaix *in EC*, n° 114, supplément à *TC*, n° 137, nov. 1953 & Fig. 2.25., vol. 2.

Brockliss-Simplex[2257] ou Avenard & Cie[2258], francisent rapidement le nom. De même, les optiques anamorphiques françaises concurrentes ont tendance à s'inspirer (si ce n'est des brevets d'Henri Chrétien, du moins également) des concepts graphiques et mercatiques de la 20th Century-Fox, au point que sa filiale française fait paraître un encadré dans le *Film français*, dès février 1955, pour rappeler que la marque CINEMASCOPE est une marque déposée en France[2259]. Contrairement aux Etats-Unis où la Fox réussira à maintenir, à défaut de ses optiques remplacées dès 1958-1959 par celles fabriquées par Panavision, du moins le nom de marque CinemaScope et son logo jusqu'en 1967 pour ses propres productions[2260], la France développe rapidement d'autres marques et abrège le nom CinemaScope dans des expressions qui, tout en banalisant le procédé, le généralisent : on trouve les expression « *en scope* » ou « *scope couleur* », dès 1956[2261], puis même pour des procédés non anamorphiques, comme le **Superpanorama 70** allemand de la société Modern Cinema Systems, un format 70 mm soutenu par les laboratoires français et annoncé, sur l'affiche de *La Tulipe noire* (1964, sans logo et au-dessous du procédé couleur), par la mention ambiguë « 70 M/M MCS. SCOPE »[2262].

[2257] *In FF*, n°s 500-501, hiver 1954, p. 119.
[2258] *In Pathé Magazine*, n° 7, Cannes 1954 & Fig. 2.26., vol. 2.
[2259] *Cf. FF*, n° 558, 25 fév. 1955, p. 9 & Fig. 2.27., vol. 2 ; ce qui ne manque pas de sel quand on sait que cet hebdomadaire corporatif défendait plutôt le procédé Cinépanoramic-Franscope de la société DIC, appartenant au même chef d'entreprise, J.-P. Mauclaire.
[2260] Dernière production Fox à utiliser les optiques et le nom CinemaScope : *In Like Flint / F comme Flint* (1967) de Gordon Douglas, un film d'espionnage parodique avec James Coburn.
[2261] *Cf.* publicité Cinépanoramic pour « *son nouvel objectif pour projection en "Scope"* » *in FF*, n° 651-652, automne 1956, p. 14 ou encore publicité en double page pour *La Tour, prends garde*, filmé avec des objectifs DyaliScope mais qui mentionne « *en scope eastmancolor* » *in FF*, n° 685, 5 juil. 1957, p. 24-25.
[2262] En revanche, l'affiche italienne note correctement : « *Superpanorama 70 m/m Eastmancolor* » *in* suppl. au DVD *La Tulipe Noire*, 2004, TF1 Vidéo.

<u>Figures 2.24.a,b&c : banalisation du logo aux génériques de début du *Chanteur de Mexico* (1956),</u>
<u>*Babette s'en va-t-en guerre* (1959, Christian-Jaque, D.P. Thirard)</u>
<u>& au générique de fin de *La Bride sur le cou* (1960 NB, Vadim, D.P. Lefebvre)</u>

Les logos de la première marque française : Cinépanoramic-Franscope

Pour le premier procédé anamorphique français, le **Cinépanoramic**, la société DIC de J.-P. Mauclaire, dépose un nom de marque à Paris, dès juin 1953, (autrement dit 10 jours avant le dépôt de la marque **CinemaScope** par la Fox) mais il ne comporte pas de logo : le nom déposé est simplement en majuscules grasses avec accent aigu sur le E[2263] ; cette graphie minimaliste sera reprise dans certains articles du *Film français*[2264]. Un premier logo (« **logo CP 1** ») apparaît néanmoins dès l'annonce de la première démonstration du procédé à Paris en janvier 1954[2265] : il s'agit d'un logo qui mélange clairement des concepts mercatiques du CinemaScope-Fox : dans un encadré aux bords courbes (sauf que pour le Cinépanoramic les bords verticaux présentent une courbe bombée vers l'extérieur[2266]), l'impression du nom en minuscules (avec accent aigu) est surperposée en décalé pour créer un effet de relief[2267]. On le voit, ce logo, décalque les méthodes du CinemaScope, tout en affichant une différence qui semble plus pragmatique que symbolique : il s'agit plus de se prémunir contre les attaques de plagiat que de créer du sens ; une telle conception rappelle les « précautions » prises par les déposants de brevets : copier tout en se démarquant de ce qui existe déjà. En effet, quel symbolisme donner aux bords bombés du cadre ? ou comment expliquer l'emploi de minuscules, sinon pour se distinguer de CinemaScope ? Ce logo est employé pour accompagner la sortie avortée du premier film en Cinépanoramic (et qui aurait du reste constitué le premier long métrage français exploité), *L'Or des pharaons*, affublé du slogan « LE MEILLEUR OBJECTIF DU MONDE »[2268]. Puis un autre slogan, moins arrogant, lui sera adjoint à partir de l'hiver 1955 : « LA FORMULE FRANÇAISE DU STANDARD LARGE INTERNATIONAL 2,55/2,30X1 ». Comme on l'a vu pour l'article promotionnel de *Fortune Carrée* paru dans *Pathé Magazine*, le cadre du logo peut être décliné comme forme allongée et courbe symbolisant l'écran large pour présenter des photographies du film[2269] ou comme mise en page des encarts publicitaires parus dans *Le Film français* en 1955 et 1956[2270]. Ce logo n'est toutefois pas présent sur les affiches des premiers films exploités en Cinépanoramic (*Mademoiselle de Paris*, août 1955 ou *M'sieur la Caille*, septembre 1955)[2271] mais il en apparaît une **nouvelle version** (sans

---

[2263] Déposé le 19 juin 1953 sous le n° 429.137 in *Bulletin officiel de la propriété industrielle, 3ème partie : Marques de fabrique (et de commerce)*, t. LXXIII, INPI, 1953, n° 12.993, p. 2083.
[2264] Par exemple : *FF*, n° 470, 10 juil. 1953, p. 4 ou *FF*, nos 597-598, automne 1955, p. 67.
[2265] Par exemple entête d'une lettre de la société DIC, datée du 14 jan. 1954, signée J. P. Mauclaire et adressée à « XXth CENTURY FOX » à Paris *in* Archives Chrétien ; ou publicité *in FF*, n° 497, 15 jan. 1954, p. 7 & Fig. 2.28.a, *infra*. Dès cette date, **le nom de marque Cinépanoramic désigne également le nom de la société** de J.-P. Mauclaire dédiée à la commercialisation du procédé anamorphique, la DIC étant plutôt consacrée à la production et la distribution des films et documentaires tournés en Cinépanoramic.
[2266] A la différence des bords haut et bas du cadre qui, comme pour le logo 2BIS du CinemaScope, s'incurvent vers l'intérieur pour créer un effet perspectif.
[2267] Puis une variante sans effet de relief apparaît un peu plus tard, *cf*. Fig. 2.28.b, *infra*.
[2268] *Cf.* publicité *in FF*, n° 532, 10 sept. 1954, pp. 12-13.
[2269] *Cf. FF*, n° 538, 22 oct. 1954, p. 13 & Fig. 2.29., vol. 2.
[2270] *Cf. FF*, nos 556-557, hiver 1955, pp. 9 & 30-31 ; *FF*, nos 611-612, hiver 1956, pp. 18-19.
[2271] Telles qu'on peut les voir dans *FF*, nos 567-568, printemps 1955, p. 49.

inscription en relief et dans un cadre plus allongé, quelque peu aplati, comme s'il avait subi une désanamorphose = « **logo CP 2** »), sur une publicité en couverture du *Film français* en janvier 1956 pour le film *Les Assasins du dimanche* (qui sortira en juin)[2272]. **1956** marque une date clé dans la communication de la société DIC-Cinépanoramic, puisqu'en mars elle change de nom de marque et dépose à Paris la nouvelle dénomination, **Franscope** (toujours sans logo)[2273]. Une période de transition indique souvent « FRANSCOPE (procédé Cinépanoramic) »[2274] et le *Film français* dévoile la nouvelle appellation fin mars 1956, lors de la présentation à Paris du premier film américain tourné avec les optiques françaises (achetées par le Studio Republic Pictures qui les commercialise, à partir de l'automne 1955 sous la dénomination **Naturama**), *The Maverick Queen / La Horde Sauvage* de Joseph Kane[2275]. Un encart spécial du *Bulletin d'informations du Festival du film de Cannes*, supplément quotidien n° 10 au *Film français/Cinémonde*, paru le 2 mai 1956, annonce officiellement le changement de nom de la marque, qui reprend le logo CP 1 (= « **logo FS 1** »[2276]) en insistant sur le symbolisme de la nouvelle dénomination « en hommage aux pionniers français de l'image animée Antoine PLATEAU : *PHENAKISTICOPE* [sic] (1832) Emile REYNAUD : *PRAXINOSCOPE* (1877) ». L'erreur apparaissant sur le nom de marque du Phénakistiscope de Plateau indique bien qu'il s'agit d'une démarche purement commerciale et non scientifique ; l'« *hommage* » aux appareils du pré-cinéma peut sembler bien éloigné des préoccupations de l'écran large et n'offre que l'avantage d'une filiation ancienne, voire bien antérieure à la naissance du cinéma. Le symbolisme de la nouvelle marque est pourtant clairement affiché : derrière l'hommage de rigueur se cache une volonté d'hégémonie nationale du procédé de J.-P. Mauclaire[2277] ; ce que réalisera Franscope dans la décennie suivante : la marque et les optiques dominent le marché national des objectifs anamorphiques de prise de vues avec le concept du Franscope Suprématic (*cf.* 1ère partie) dans les années 1960, marquant ainsi la disparition du nom (et des optiques) CinemaScope en France ainsi que la victoire sur son concurrent le plus sérieux (dans la 2ème moitié des années 1950), le DyaliScope de la SATEC. Franscope repésente donc bien, statistiquement, l'anamorphose à la française, telle que la voulait son créateur. De même qu'on a pu noter un glissement entre le nom de marque Cinépanoramic et le nom de la société qui lui est rattachée (DIC puis Cinépanoramic), Franscope devient également la nouvelle

---

[2272] *Cf. FF*, n° 604, 6 jan. 1956, p. 1 & Fig. 2.28.c, *infra* ; ce logo est également présent sur une publicité pour *L'Irrésistible Catherine in FF*, nos 611-612, hiver 1956, p. 7.

[2273] Sous le n° 456.908, le 29 mars 1956 *in Bulletin officiel de la propriété industrielle, 3ème partie : Marques de fabrique et de commerce)*, t. LXXVI, INPI, 1956, n° 71.673, p. 1425.

[2274] Y compris sur les génériques, *cf. Le Gorille vous salue bien* (sept. 1958) : « *Ce film a été tourné en FRANSCOPE procédé Cinépanoramic* [logo CP] ».

[2275] *Cf.* « En présence de nombreuses personnalités, FRANSCOPE (procédé Cinépanoramic) présenté au Marignan », *FF*, n° 618, 6 avr. 1956, p. 7.

[2276] *Cf.* Fig. 2.30., vol. 2 & Fig. 2.31., *infra*. *Cf.* publicité pour *Casino de Paris in FF*, n° 706, 13 déc. 1957, p. 17.

[2277] En outre, le nouveau nom permet d'éviter l'ambiguïté du terme « *panoramic* » qui désigne des rapports d'écran inférieurs en même temps qu'il consacre la banalisation du suffixe « -scope » qui tend à devenir synonyme d'« anamorphique » (non sans ambiguïté, comme on le sait).

appellation de la société de J.-P. Mauclaire (commercialisant le procédé), dès 1957[2278], mais surtout à partir de 1962[2279].

Les obligations publicitaires

La visibilité du procédé de format large, qui est bien souvent une obligation contractuelle, devient un argument commercial qui valorise le produit et qu'exploite le distributeur dans sa campagne médiatique. Les plaquettes promotionnelles à destination des exploitants, qui présentent le film et le matériel publicitaire accompagnant sa sortie, font mention des « *obligations publicitaires* » qui relativisent l'importance des différentes mentions sur les affiches et pavés presse. Ainsi, le *Guide publicitaire MGM*[2280] pour la sortie française de *The Prodigal / Le Fils prodigue* de Richard Thorpe (en janvier 1956) précise-t-il que, pour une base de 100 % consacrée à la taille du titre du film, la mention obligatoire du format CinemaScope (avec le logo CS 2) est de 50 %, c'est-à-dire plus que les mentions du studio (35 %) ou du réalisateur (35 %), mais moins que celles des deux stars, Lana Turner et Edmund Purdom (75%)[2281]. D'autres distributeurs de films européens imitent cette médiatisation « à l'américaine » qui privilégie le format large comme argument d'excellence amplifiant la qualité générale du film : le livret publicitaire pour l'exploitant accompagnant la sortie du péplum italo-français *Nel segno di Roma / Sous le signe de Rome* de Guido Brignone, une production Lux CCF sortie en France en mai 1960, présente le slogan suivant : « *La magnificence de la Rome Antique, d'extraordinaires batailles, une somptueuse réalisation en Dyaliscope et Eastmancolor* »[2282].

[2278] *Cf.* publicité pour le court métrage documentaire *Visite Royale* [de la reine Elisabeth II en France en avr. 1957] *in FF*, n° 671, 5 avr. 1957, p. 15.
[2279] *FF*, n°s 936-937, Cannes 1962, pp. 155-157.
[2280] *Guide publicitaire MGM. Le Fils prodigue*, s. d. [fin 1955], Paris, I.C.P., livret publicitaire pour l'exploitant, 6 pp.
[2281] *Cf.* Fig. 2.32., vol. 2.
[2282] *Sous le signe de Rome*, s. d., [1er semestre 1960], Lux CCF, livret publicitaire pour l'exploitant, 8 pp.

Les logotypes du Cinépanoramic :

Figure 2.28.a : logo « CP 1 »
Source : publicité Cinépanoramic, *Le Film français*, n° 497, 15 janvier 1954, p. 7

Figure 2.28.b : variante du logo « CP 1 », sans effet de relief
Source : *FF/Cinémonde, Bull. info. du Festival du film de Cannes*, n° 18, 12 mai 1955

Figure 2.28.c : logo « CP 2 », allongé
Source : publicité pour *Les Assassins du dimanche* (1955 Alex Joffé, D.P. Jean Bourgoin), *Le Film français*, n° 604, 6 jan. 1956, p. 1

Le logotype et les diverses graphies de la marque Franscope :

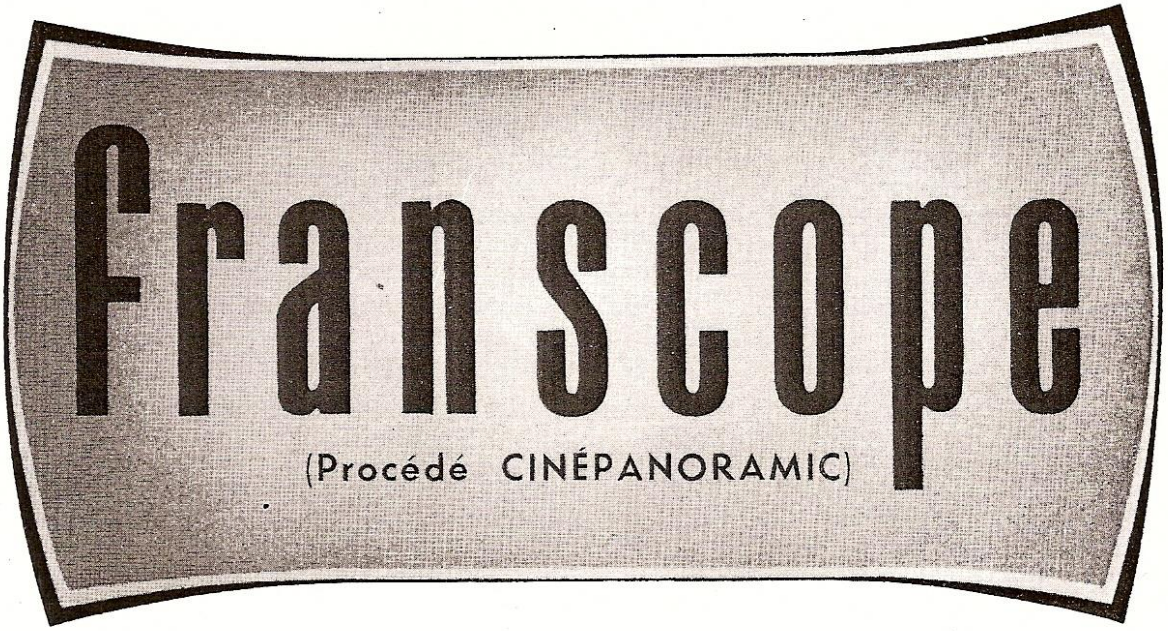


Figure 2.31.a : logo Franscope (« FS 1 »), sur le modèle de la variante du logo « CP 1 »
Source : publicité *Le Film français/Cinémonde, Bulletin d'informations du Festival du Film de Cannes*, n° 10, 2 mai 1956

Figures 2.31.b&c : 2 graphies de Franscope dans une publicité lors du Festival de Cannes 1965
Source : *Le Film français*, n°s 1094-1095, mai 1965, p. 23

Figure 2.31.d : graphie de Franscope dans une publicité pour Cannes 1966
Source : *Le Film français*, n°s 1143-1144, mai 1966, p. 92

La visibilité du format large dans les films annonces

Le format large comme premier argument publicitaire avait pour fonction de piquer la curiosité des spectateurs tout en tirant parti de la campagne de médiatisation réalisée par la 20th Century-Fox, à l'échelle mondiale, pour la sortie de *La Tunique* (en France en décembre 1953). C'est ce concept mercatique conférant la première place au procédé large, comme indice de présentation d'excellence des films, que va utiliser le distributeur Cocinor pour la « *Superproduction* » de prestige des frères Hakim, ***Notre-Dame de Paris*** (décembre 1956) : le **film annonce**[2283] s'ouvre sur un petit écran de format standard qui représente le bourdon de la cathédrale ; à chaque coup de cloche, l'image s'agrandit par trois fois aux dimensions d'un plus grand écran standard, puis acquiert la taille de l'écran panoramique pour enfin remplir l'écran au format scope 2,35:1 ; parallèlement, le texte mentionne : « *Enfin… en CINEMASCOPE* [logo CS 2]… *L'immortel chef-d'œuvre de… VICTOR HUGO… NOTRE-DAME DE PARIS* ». Puis le montage réalise un split screen montrant, à gauche un fragment d'image de la fiction et, à droite, une image du tournage du film présentant deux techniciens à la caméra filmant la danse d'Esméralda pendant que le texte vante : « *Une réalisation… GRANDIOSE* ». La publicité tire donc parti des diverses possibilités du procédé (agrandissement de l'écran, ampleur de l'image, montage interne), associé à la notoriété de la référence culturelle adaptée, avant même la mention des stars du film (Gina Lollobrigida et Anthony Quinn). De plus, le procédé de format large est présenté comme une glorification de la technique cinématographique, puisqu'on intègre une image de la fabrication du film dans un genre de cinéma illusionniste et illustratif (l'adaptation littéraire et la reconstitution historique) peu enclin à ce type de traitement. Mais cette valorisation du procédé et de la marque n'est pas systématiquement exploitée par les films annonces français, comme le montrent les exemples contemporains du *Chanteur de Mexico*, qui réserve au logo CinemaScope [logo CS 2] un carton tardif[2284], ou encore la bande annonce de *Et Dieu… créa la femme* qui évacue l'information en exploitant plutôt, comme argument promotionnel majeur, le corps dynamique de sa star Brigitte Bardot.

Seules des études statistiques exhaustives pourraient rendre compte de la spécificité de la promotion des formats larges dans les sources françaises. On peut seulement affirmer que **le marketing à la française paraît moins systématique**, moins « soigné » que son modèle d'outre-atlantique : il se plie davantage à la nature du contenu du film alors que les premiers films larges américains s'attachent davantage à démontrer l'innovation du format large mise en avant par les arguments promotionnels, à transformer l'innovation en révolution. Le décalage existant entre les lancements américains et européens peut renforcer, à l'avance, la notoriété des procédés larges en

[2283] *Cf.* film annonce, suppl. au DVD *Notre-Dame de Paris*, StudioCanal Vidéo, 2004.
[2284] Après 2'01'' (sur une durée totale de 3'45'') *cf.* film annonce, suppl. au DVD *Le Chanteur de Mexico*, StudioCanal Vidéo, 2004 & *supra* Fig. 2.21.c.

France, mais aussi montrer rapidement les effets d'usure ou de saturation qu'ils créent auprès du public.

4.2.2 LANCEMENT INAUGURAL DES PROCÉDÉS DE FILM À IMAGE LARGE (*VISTAVISION*, *TECHNIRAMA* & 70 MM) EN FRANCE

En général, le lancement d'un nouveau procédé de format large s'accompagne d'une campagne médiatique particulièrement soignée, du moins aux USA. On se souvient, par exemple, que la 20th Century-Fox demande au compositeur **Alfred Newman de créer une extension musicale (1954)** au logo sonore du studio, afin d'identifier spécifiquement la production en **CinemaScope**[2285]. En France, en revanche, cet aspect est moins flagrant, tout simplement parce que la production française filmée dans ces nouveaux procédés (américains) est assez tardive et parfois indigente. C'est le cas des procédés de film large : VistaVision, Technirama et le 70 mm. Ces procédés sont utilisés en France à quelques années de distance de leur inauguration officielle, ce qui a pour effet d'atténuer le bénéfice médiatique de la nouveauté et de l'événement qu'elle crée.

Promotion du procédé *VISTAVISION*

La première démonstration du **VISTAVISION** a lieu au Théâtre Paramount de Paris le 21 juin 1954 (2 mois après celle de New-York) et est relayée, dans la presse corporative, par divers articles de présentation[2286]. Mais il faudra attendre l'année suivante pour voir les premiers films (américains) projetés dans le format, qui bénéficient d'un lancement soigné[2287], puis septembre 1957 (à Paris) et octobre (en province) pour découvrir le premier et seul film français tourné dans le format, ***Œil pour œil*** d'André Cayatte. Cet exemple montre amplement la difficulté de promouvoir un film avec l'argumentaire d'un format large datant de 3 ans : la campagne médiatique ne peut que manquer de cohérence, de suivi, bref d'efficacité. Le film avait pourtant bénéficié d'un article du cadreur Alain

[2285] On se souvient que, déjà en 1953, la copie de *How To Marry a Millionaire / Comment épouser un millionnaire* de Jean Negulesco était précédée d'un morceau de concert filmé sur scène, intitulé "Street Scene", composé et dirigé par le compositeur maison et présentant les possibilités du son stéréophonique 4 pistes magnétiques.

[2286] *Cf. FF*, n° 515, 7 mai 1954, p. 5 ; *FF*, n° 520, 11 juin 1954, p. 5 & 13 ; *FF*, n° 522, 25 juin 1954, p. 5 ; *TC*, n° 145, juil. 1954, pp. 191-194 ; puis *CF*, n° 1638, 15 oct. 1955, p. I ; *FF*, édition spéciale, oct. 1956, pp. 58-59.

[2287] *Cf.* le marketing autour du lancement à Paris, en février 1955, de ***White Christmas / Noël blanc*** de Michael Curtiz, premier film américain en VistaVision, qui a associé à l'affichage et à la décoration traditionnels des façades des cinémas, des haut-parleurs extérieurs diffusant les chansons du film (signées Irving Berlin) qui sont également éditées en disques, des pavés presse, les vitrines décorées de 40 magasins de disques, 5 émissions radiophoniques, des extraits du film à la télévision le jour de la première, l'organisation d'un tournoi de danse amateur organisé avec le concours du Dancing des Champs-Elysées « Mimi Pinson » relayé par le magazine *Confidences*, enfin la projection d'un documentaire (*VistaVision visite la Norvège*) en complément de programme *in* « "Noël Blanc" et VistaVision ont brillamment inauguré l'année 1955. Une vigoureuse campagne de lancement », *FF*, n° 555, 11 fév. 1955, p. 24. Pour la projection inaugurale de *Strategic Air Command* d'Anthony Mann en projection horizontale, au théâtre Paramount de Paris le 6 oct. 1955, *cf.* « Une grande soirée parisienne : La Première Continentale, au Paramount de "Strategic Air Command", sous la Présidence d'Honneur de M. René Coty », *FF*, n° 591, 14 oct. 1955, p. 15.

Douarinou, dans *Le Technicien du film* qui en fait sa couverture en mars 1957[2288], des sélections (en avant-première) aux Festivals de Venise et de Cannes 1957[2289], puis d'un lancement en « *sortie nationale* » dans 21 villes de province, « publicisé » par le producteur et distributeur UGC[2290]. Le film ne se place qu'à la 20ème place des entrées d'exclusivités parisiennes, mais, plus de 3 ans après l'inauguration du procédé, l'intérêt spectaculaire pour le format large s'est émoussé : on reconnaît simplement la perfection technique de la photographie signée Christian Matras (dont le nom est associé au logo de la marque, en mention souscrite, dans la publicité d'UGC précitée) : « *Reste aussi la VistaVision qui a ce mérite de n'être qu'une amélioration de l'image, cette amélioration considérable mais ne jouant que sur la précision et la perfection ne s'annonce pas par des dimensions extraordinaires* [rapport d'écran 1,85:1], *elle échappe totalement au spectateur. Ce qui est parfait. Nous restons au cinéma et n'allons pas au cirque.* » (R.-M. Arlaud *in Combat*[2291]). L'excellence de la photographie, enregistrée sur un photogramme de double surface, qui a pour caractéristique « *la sensation du décollement des plans successifs* [qui] *est extraordinaire* »[2292], ne présente de réelle efficacité que si les salles sont équipées des projecteurs VistaVision pour projection horizontale, or, à cette date, « *les salles européennes ne possédant pas l'équipement spécial de projection, les Américains nous adressent des copies tirées aux normes standard ; ce qui fait perdre au procédé la plupart de ses avantages et qualités propres* »[2293] et qui a tôt fait de minimiser l'apport du procédé qui, en France, reste sans suite.

[2288] *Cf. TF*, n° 26, mars 1957, pp. 6-7, 28 reproduit en Fig. 2.33., vol. 2. A. Douarinou note lui-même en exergue de son article que ses remarques critiques envers le procédé n'ont pour objectif que l'information des utilisateurs potentiels ; elles ne relèvent certes pas de la rhétorique promotionnelle ! En outre, la lourdeur du procédé l'a bien vite condamné en France.
[2289] *Cf. FF*, nos 689-690, 23 août 1957, p. 5.
[2290] *In FF*, n° 699, 25 oct. 1957, p. 19, *cf.* Fig. 2.34., page suivante.
[2291] Cité *in TF*, n° 32, oct.-nov. 1957, p. 21.
[2292] *Cf.* article critique *in Cinéma 57*, n° 21, sept.-oct. 1957, pp. 57-61.
[2293] *Id*. L'article tend à indiquer qu'André Cayatte aurait veillé à ce que les salles parisiennes puissent présenter le film en projection horizontale (*ibid*., p. 59), mais nous n'en avons trouvé aucune confirmation ; en tout cas, cela semble peu probable pour la sortie du film en province.

Figure 2.34. : publicité UGC pour la sortie de *Œil pour œil* d'André Cayatte (1956) tourné en VistaVision par Christian Matras & Alain Douarinou

Source : *Le Film français*, n° 699, 25 octobre 1957, p. 19

Promotion du procédé *Technirama*

La version améliorée du VistaVision pour des rapports d'écran plus large (2,35:1 avec anamorphose), dénommée **Technirama**, ou pour son exploitation en 70 mm (**Super Technirama 70**), aura une fortune un peu meilleure en France avec 6 films. Contrairement à l'échec public et critique du film en VistaVision, les producteurs du premier film français en Technirama ont misé sur le remake de l'adaptation d'une référence incontournable de la littérature et de la culture françaises : ***Les Misérables*** de Victor Hugo. Le triomphe public que remportera le film en France (classé à la 2ème place des entrées cumulées de 1958, avec près de 10 millions de spectateurs) a été longuement et minutieusement préparé par le producteur Pathé. D'abord annoncé en CinemaScope couleur en juin 1956, le projet se voit adjoindre, en août de la même année, la star nationale Jean Gabin et le réalisateur Jean-Paul le Chanois ; c'est en février 1957, alors que la France n'a pas encore vu le Technirama[2294], que la production, qui est rejointe par la société de Paul Cadéac (la PAC), annonce la conversion du film au nouveau format et un tournage aux studios de Babelsberg à Berlin-Est ; puis en octobre 1957, les producteurs prennent la décision de sortir le film en 2 époques, nécessitant le tournage de nouvelles séquences, ce qui reporte la sortie du film à mars 1958, comme il est indiqué dans *Le Film français*[2295]. La publicité de Pathé fait figurer, en signature en bas à droite de la page, le **logo Technirama** affublé de la mention : « LE PREMIER FILM FRANÇAIS EN TECHNIRAMA TECHNICOLOR ». Ce logo, conçu par Technicolor dès la présentation du procédé à l'industrie cinématographique en 1956[2296] (bien que le nom de marque fût déposé en France dès août 1953[2297]), est une variation intéressante du logo courbe du CinemaScope qui tend à en renforcer l'effet de relief en amputant la courbe de l'écran large de moitié, comme si ce dernier était vu par un spectateur placé de côté ; en outre, la typographie renforce par contraste le relief des lettres en capitales d'imprimerie qui surgissent vers le lecteur (*cf.* Fig. 2.35.a, *infra*). Ce logo est repris au générique de début des *Misérables* mais apparaît, de façon discrète, dans l'un des derniers cartons, au milieu d'autres

[2294] Le premier film tourné en Technirama est une coproduction italo-américaine de la Titanus, ***Montecarlo / The Monte Carlo Story / Une histoire de Monte-Carlo*** (D.P. Giuseppe Rotunno) de Giulio Macchi & Sam Taylor (superv.) avec Marlene Dietrich et Vittorio de Sica, sorti en première mondiale au cinéma Reposi de Turin en décembre 1956 ; il sort en France le 3 mai 1957 et ne se classe qu'à la 73ème place des exclusivités parisiennes (65.414 entrées en 6 semaines dans 3 salles) *cf. FF*, n° 681, 7 juin 1957, p. 9.

[2295] « *PATHÉ CONSORTIUM CINÉMA COMMUNIQUE la décision prise par la Production des "MISERABLES" d'exploiter le film en 2 EPOQUES nécessitant le tournage de nouvelles séquences… La SORTIE NATIONALE du film est reportée au mois de MARS 1958* », *FF*, n° 697, 11 oct. 1957, p. 7.

[2296] *Cf.* la plaquette anglaise conçue par The Leslie Frewin Organisation ltd, intitulée *The world famous TECHNICOLOR organisation is proud to present TECHNIRAMA. The curtain rises on TECHNIRAMA*, s. d. [1er semestre 1957], Cinémathèque française, Collection des appareils, dossier « Technicolor ».

[2297] Le dépôt de cette dénomination par Technicolor Motion Picture Corp. (Hollywood), sous le n° 61.848 mais ne correspondant à aucun appareil ni procédé précis à cette date, devait être une façon de se réserver à l'avance l'exclusivité d'un nom commercial porteur *in Bulletin officiel de la propriété industrielle, 3ème partie : Marques de fabrique (et de commerce)*, t. LXXIII, INPI, 1953, n° 17.147, p. 2780.

crédits[2298]. **L'exploitation** du film est conçue **comme un événement** qui a largement été médiatisé en amont, comme nous l'avons vu : le film sort massivement et simultanément à Paris et dans 45 villes françaises. L'argument de la sortie nationale bénéficie même à la province, puisque le film est projeté dans 24 villes (Perpignan, Nice, Toulouse, Saint-Etienne, Dijon, Grenoble, Brest, etc.), le 5 mars 1958, avant l'exclusivité parisienne débutant le 12 ; en revanche la capitale a l'avantage de projeter le film de 4 heures dans son intégralité, alors que la province le projette en 2 époques à 8 jours d'intervalle. Les 5 salles d'exclusivité parisiennes (Berlitz, Paris,Wepler, Marignan, Français) ont dû installer un self-service pour que les spectateurs puissent se restaurer à l'entracte : ce dispositif est qualifié par *Le Film français* d'« *excellente initiative* […] *et semble constituer une "solution d'avenir"* »[2299]. On voit se profiler l'exploitation de prestige des superproductions (ce que les américains nomment les « **roadshows** ») qui visent à associer la sortie au cinéma à la tradition et au cérémonial des soirées à l'opéra.

[2298] Dans la version du film en 2 époques que nous avons consultée *cf*. DVD 2'35'' & Fig. 2.35.b, page suivante.
[2299] « "Les Misérables". Sortie massive à Paris et dans 45 villes de Province », *FF*, n° 720, 14 mars 1958, p. 13.

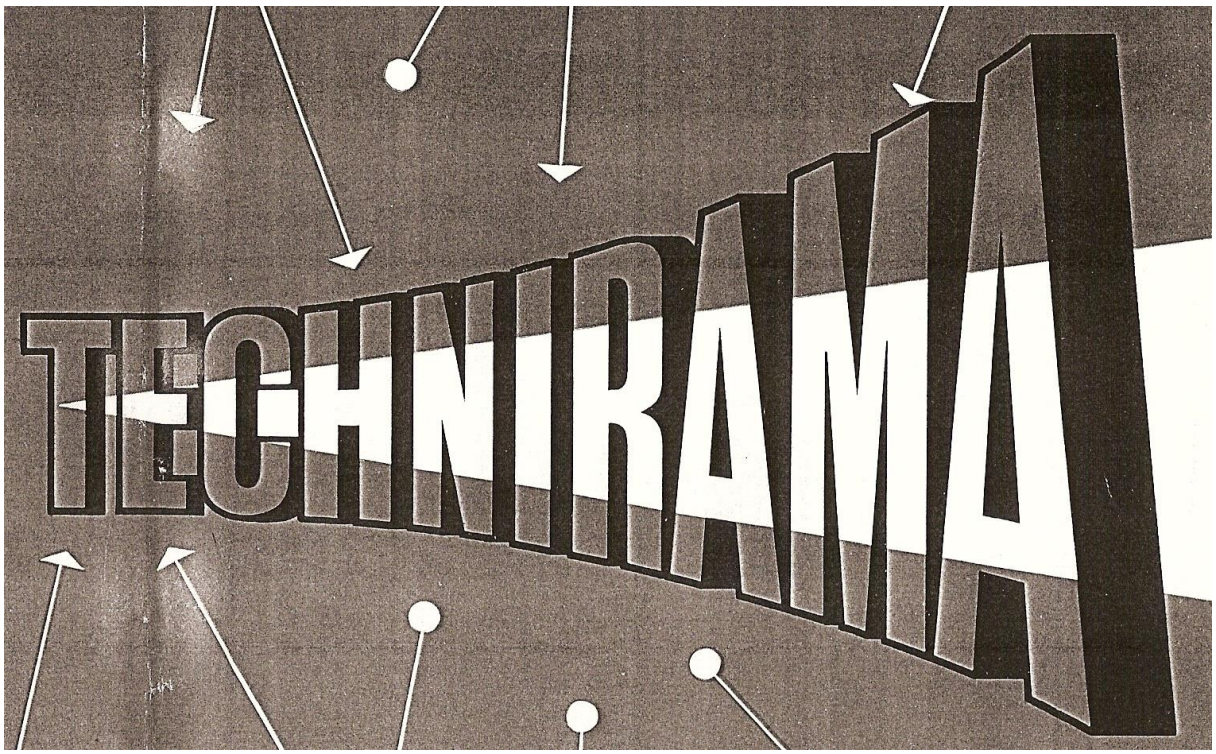


Figure 2.35.a : logo Technirama ; source : plaquette *The world famous Technicolor organisation presents…, op. cit.*, Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « Technicolor »

Figure 2.35.b : logo Technirama au générique de début de *Les Misérables* (1957, Le Chanois, D.P. Jacques Natteau)

Promotion du format 70 mm

Ce succès ne suscitera pourtant pas un engouement général dans la profession qui se montre réticente à concevoir des projets de films larges avant le début des années 1960[2300], alors même que le procédé 70 mm **Todd-AO** avait été projeté en Europe, pour la première fois, à la Photokina de Cologne dès octobre 1956[2301]. Une autre démonstration du Todd-AO, au Max-Linder de Paris, le 5 janvier 1959, dans le cadre des activités de l'AFITEC[2302], semble avoir eu plus de poids pour inciter quelques producteurs français à se lancer dans l'aventure du **Super Technirama 70**, d'abord (avec *La Fayette* sorti en février 1962, *Madame Sans-gêne* en mai 1962 et *Les Collants noirs / Un, deux, trois, Quatre* en juin 1962[2303]), puis du 70 mm[2304] : le procédé d'origine allemande **Superpanorama 70** est soutenu par un accord entre les laboratoires français[2305], mais cette marque n'apparaît que dans 3 longs métrages de fiction français : *Shéhérazade* en mai 1963[2306], *La Tulipe noire* en février 1964 et *La Sentinelle endormie* (janvier 1966). Seuls 3, parmi tous ces films larges, se verront classés dans le « Top 20 », respectivement *La Fayette, Madame Sans-gêne* et *La Tulipe noire*, ce qui correspond à leur ordre de sortie : autrement dit, l'effet d'événement créé par l'arrivée d'un nouveau procédé, même si ce dernier présente de réelles qualités techniques, s'émousse progressivement au cours de la décennie. Bientôt, le format large ne suffit plus à retenir l'attention du public qui se perd entre les différents procédés et semble du reste ne ressentir que peu de différence qualitative entre l'anamorphique et le 70 mm, au point que l'on propose des **gonflages en 70 mm** de copies 35 mm anamorphosées pour les salles de prestige (*Paris brûle-t-il ?* originellement filmé en Panavision anamorphique, sorti en octobre 1966 ; *Les Demoiselles de Rochefort*, Franscope, mars 1967 ; *Mayerling*, PV AN., décembre 1968 ; *La Bataille de San Sebastian*, FS, mars 1969 et *Catherine Il suffit d'un amour*, PV AN., avril 1969) ; cette dernière pratique ajoute davantage à la **confusion ambiante** sur la réalité et la validité de tel procédé, une fois les rapports d'écran larges bien établis. Il est sûr qu'avec les hésitations de la profession et la multiplication des procédés, l'intérêt du spectateur pour l'innovation technique en tant que telle s'affaiblit, si bien que, aux Etats-Unis surtout, la

---

[2300] On ne compte qu'un seul autre film français tourné et présenté en 35 mm Technirama : *Et mourir de plaisir* de Roger Vadim (sept. 1960).

[2301] « La Première Démonstration en Europe du film large 70 mm Todd-AO, présenté par Philips-Cinéma a été le clou de Cologne », *FF*, n° 644, 12 oct. 1956, pp. 3-4.

[2302] *Cf. Bulletin de l'AFITEC*, n° 18, 1959, p. 1. Il faut attendre décembre de la même année pour voir le Gaumont-Palace de Paris s'équiper d'un écran pour projection en 70 mm (24 x 12 m) pour la sortie de *Solomon and Sheba / Salomon et la Reine de Saba* de King Vidor en STR70 *cf. TC*, n° 204, déc. 1959, p. 307 & Fig. 2.36., page suivante).

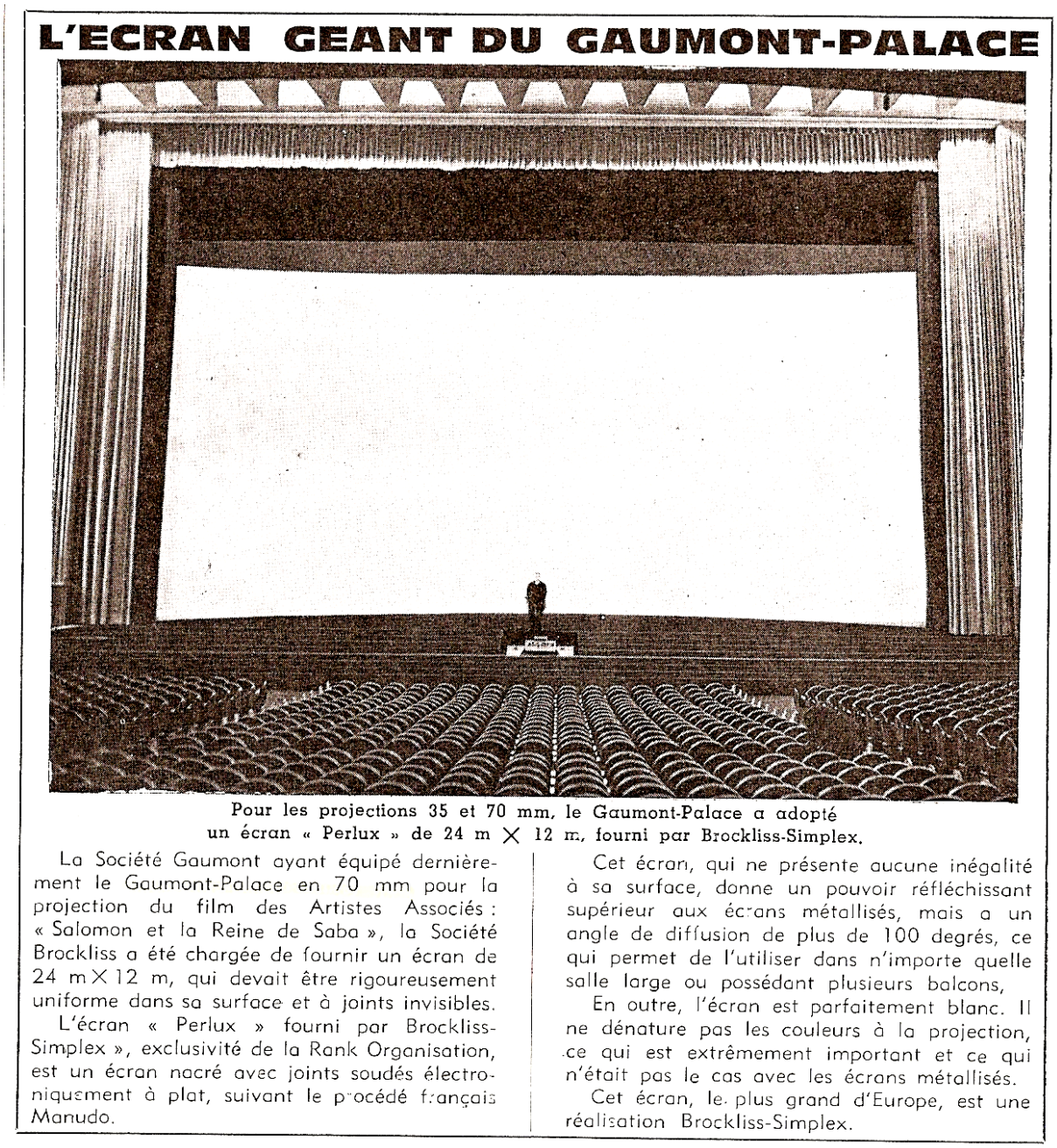
[2303] Un autre film prévu pour être présenté en STR70 reste inédit : *Santo Modico** (1960) de Robert Mazoyer.

[2304] Pourtant annoncé sur une publicité du *Film français* comme « *Le 1er film tourné en France sur Eastman 70 m/m* » (*FF*, nos 936-937, spécial Cannes 1962, pp. 147-148), le film *Cover Girls* de José Bénazéraf (1963-1965) est finalement tourné en 35 mm anamorphique (Totalvision).

[2305] *Cf.* article « Le Premier Film français en 65 mm », *TC*, n° 234, sept. 1962, p. 203 & publicité des laboratoires français, *FF*, nos 989-990, spécial Cannes 1963, 4ème de couverture (reproduite en Fig. 2.37., *infra*).

[2306] Ce film était d'ailleurs prévu au depart pour être une production présentée en Super Technirama 70 *cf.* encadré *in FF*, n° 924, 9 fév. 1962, p. 6.

promotion des nouveaux formats réclame toujours plus de moyens, nécessite un renouvellement constant des événements médiatiques associés à la sortie du film et recourt à des discours superlatifs et emphatiques qui finissent par tuer l'effet escompté : pour plagier la citation d'Henri Chrétien, en marketing aussi, « *l'excès de panoramique tue l'effet du panoramique* ». Ainsi, le format ne devient qu'une qualité parmi d'autres d'un spectacle nécessairement « exceptionnel ».



L'ECRAN GEANT DU GAUMONT-PALACE

Pour les projections 35 et 70 mm, le Gaumont-Palace a adopté un écran « Perlux » de 24 m × 12 m, fourni par Brockliss-Simplex.

La Société Gaumont ayant équipé dernièrement le Gaumont-Palace en 70 mm pour la projection du film des Artistes Associés : « Salomon et la Reine de Saba », la Société Brockliss a été chargée de fournir un écran de 24 m × 12 m, qui devait être rigoureusement uniforme dans sa surface et à joints invisibles.

L'écran « Perlux » fourni par Brockliss-Simplex », exclusivité de la Rank Organisation, est un écran nacré avec joints soudés électroniquement à plat, suivant le procédé français Manudo.

Cet écran, qui ne présente aucune inégalité à sa surface, donne un pouvoir réfléchissant supérieur aux écrans métallisés, mais a un angle de diffusion de plus de 100 degrés, ce qui permet de l'utiliser dans n'importe quelle salle large ou possédant plusieurs balcons,

En outre, l'écran est parfaitement blanc. Il ne dénature pas les couleurs à la projection, ce qui est extrêmement important et ce qui n'était pas le cas avec les écrans métallisés.

Cet écran, le plus grand d'Europe, est une réalisation Brockliss-Simplex.

Figure 2.36. : l'écran pour projection 70 mm installé au Gaumont-Palace (Paris) en décembre 1959

Source : *La Technique cinématographique*, n° 204, déc. 1959, p. 307

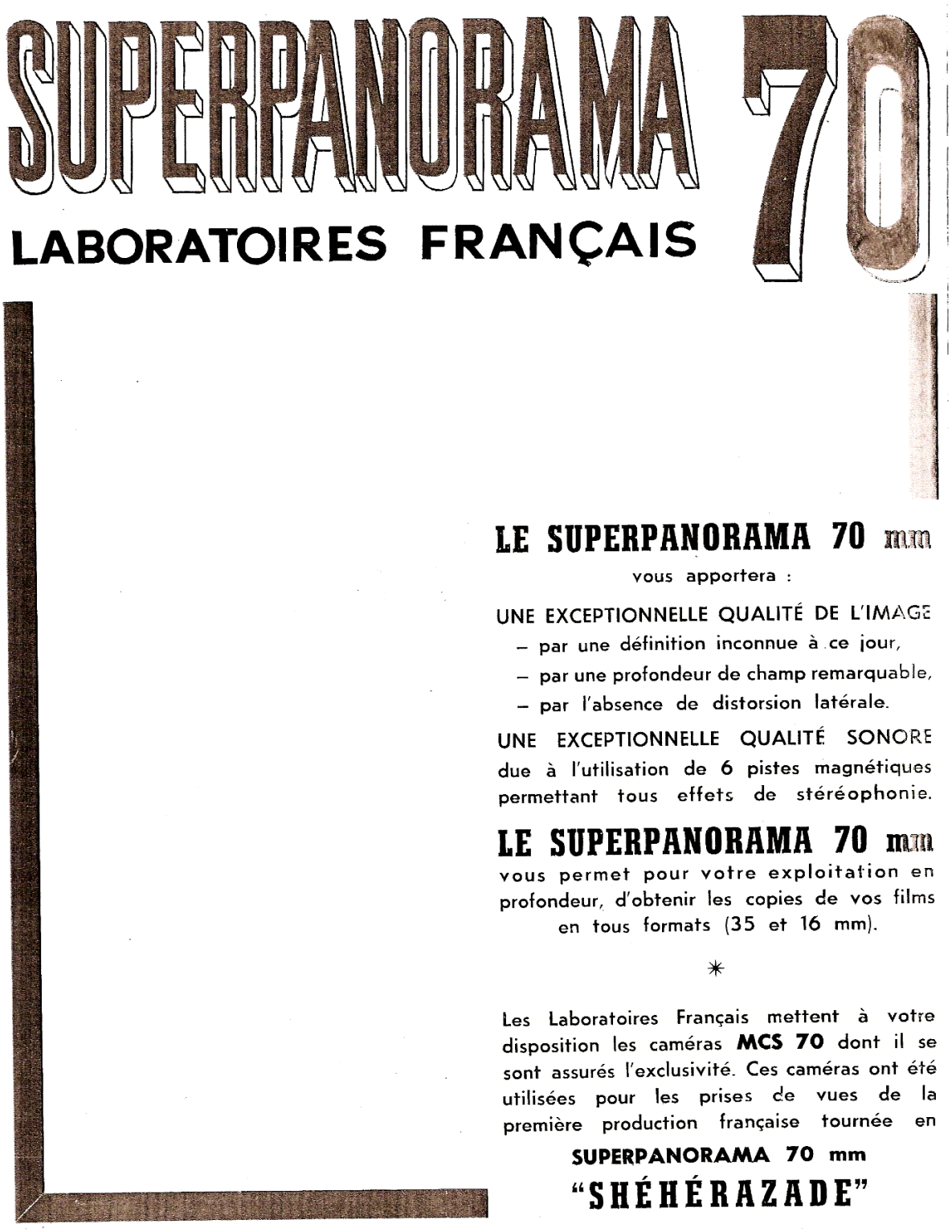


Figure 2.37. : publicité des laboratoires français pour le procédé allemand Superpanorama 70 mm (MCS)

Source : *Le Film français*, n°s 989-990, Cannes 1963, 4ème de couverture

4.2.3 CRÉER L'ÉVÉNEMENT AUTOUR DES FILMS : « *SHOWMANSHIP* & *ROADSHOW* »

L'animation dans et autour des théâtres cinématographiques n'est pas une nouveauté datant de l'arrivée du CinemaScope, mais le traitement soigné de la présentation des films, aux USA, à une époque de « divertissement » du spectateur (tenté par bien d'autres loisirs et produits de consommation), est particulièrement étudié par la 20th Century-Fox qui sent bien que le succès du CinemaScope réside autant dans la surprise du spectacle large appliqué au cinéma de fiction, que dans sa « publicisation » en amont, qui doit créer la demande. Le succès du CinemaScope est autant l'œuvre de techniciens hors pairs que d'habiles marchands. N'oublions pas que le président de la Fox, **Spyros P. Skouras**, avait commencé dans l'industrie cinématographique en tant qu'exploitant, persuadé que la fonction essentielle du cinéma est ce que les américains nomment « **showmanship** » (qu'on pourrait traduire en français par l'art de la présentation d'un produit au grand public)[2307] ; ce dernier fait du CinemaScope une amélioration de la présentation des films, une nouvelle dimension dont peut tirer parti le film, conçue comme son enveloppe luxueuse, le papier cadeau ou le « packaging » qui valorise sa diffusion ; pour Skouras, la révolution ne réside pas dans le procédé technique mais dans la nécessaire transformation du spectacle cinématographique qu'il permet : « *Le cri de joie qui s'éleva au-dessus de tous les autres consistait à considérer que le changement révolutionnaire dans l'industrie cinématographique était devenu une réalité.* »[2308]. Quant à **Charles Einfeld**, vice-président en charge de la publicité et de la promotion à la Fox, qui a vécu de près (à la Vitaphone Company puis à la First National) la conversion au son, il insiste sur la nécessité d'une nouvelle conception mercatique, reposant sur une plus large visibilité du produit, qui doit accompagner la promotion du CinemaScope : « *Des conceptions entièrement nouvelles en matière de marketing publicitaire et de programmation des films sont engendrées par le Cinémascope.* […] *Désormais, avec des écrans plus larges et l'illusion d'une plus grande proximité à la scène représentée, la forme et la technique visuelle employées par la publicité doivent correspondre à la nouvelle conception des films.* »[2309]. Autrement dit, il s'agit d'agrandir le format des pavés

---

[2307] *Cf.* l'opinion de Darryl Zanuck sur Skouras : "*I think the fact that he was able to mastermind the exhibitors of the country to switch to CinemaScope was Skouras' greatest moment of triumph. About pictures he couldn't tell a good one from a bad one, but on business manipulation he's a master.*" cité *in* Mark Thomas McGee, *Beyond Ballyhoo. Motion Picture Promotion and Gimmicks*, Jefferson (N.J., USA), Mac Farland and Co., 1989, p. 37

[2308] "*The exultant note that rose above all others was that a revolutionary change in motion picture entertainment had become a reality.*" Spyros P. Skouras, "Importance of CinemaScope" *in* Martin Quigley Jr. (ed.), *New Screen Techniques*, New-York, Quigley Publishing Co., 1953, p. 153.

[2309] "*Certain entirely new concepts of motion picture marketing and programming are raised by CinemaScope.* […] *Now, with wider screens and a panoramic illusion of closeness of the scene, the advertising in both shape and visual technique must match the new movie concept*." Charles Einfeld, "CinemaScope and the Public" *in* Martin Quigley Jr. (ed.), *op. cit.*, p. 183.

publicitaires dans la presse, d'accentuer la valorisation de la marque ou du procédé par des techniques de mise en relief graphique (on a déjà vu la conception des logos), de créer l'événement autour de la sortie ininterrompue de films tournés en CinemaScope ; en cela, Einfeld tire la leçon du passage au cinéma sonore, à la fin des années 1920, en affirmant qu'il faut convaincre les spectateurs qu'il ne s'agit pas d'un gadget audiovisuel éphémère mais qu'au contraire la conversion est irrémédiable[2310]. Plus que d'accompagner une « révolution technique », le lancement marketing du CinemaScope vise à faire croire au public qu'il s'agit d'une réelle évolution ou révolution dans la présentation des films, aux antipodes de la télévision.

Liturgie d'une présentation très élaborée pour les lancements américains

Le modèle de la présentation suivi par la campagne de lancement du CinemaScope par la Fox est clairement inspiré de l'exploitation d'exception du **Cinerama** aux USA, à partir du **30 septembre 1952**. Il s'agit autant de présenter le dispositif du procédé (écran très incurvé, triple projection, son stéréophonique) à travers une longue introduction démonstrative que le film, qui est lui-même une démonstration des possibilités audiovisuelles du format large, puisqu'il inaugure une série de « *travelogues* » ou documentaires de nature touristique et de registre laudatif et emphatique. La projection de *This is Cinerama* débute ainsi par un prologue sur écran standard noir & blanc présentant un aperçu de l'histoire du cinéma, avant que l'animateur de radio et coproducteur Lowell Thomas ne s'exclame : "*Ladies and Gentlemen, this is Cinerama…*" (« *Mesdames et Messieurs, voici le Cinerama…* »), tandis que l'immense rideau de scène s'ouvre sur l'écran présentant un angle de 146° sur une musique originale signée Max Steiner. Puis une démonstration réalisée par Lowell Thomas explique de façon didactique en quoi consiste le dispositif sonore à 6 canaux séparés ; cette démonstration est également accompagnée d'une musique de Max Steiner conçue comme un crescendo ("*Now, all together, listen to the tremendous power*" ; « *Maintenant, tous* [les instruments] *ensemble, écoutez leur formidable puissance* ») aboutissant à la projection de la première séquence spectaculaire du film : les montagnes russes du parc d'attraction Rockaways à Long Island (New-York)[2311]. Cette fonction documentaire ou réflexive, qui vise à présenter la technique derrière le spectacle, sera reprise de façon simplifiée par la majorité des présentations inaugurales des différents procédés, qu'il s'agisse du court métrage documentaire *Nouveaux Horizons* de Marcel Ichac qui accompagne la première de *La Tunique* à Paris en décembre 1953, ou encore *The Miracle of Todd-AO* (1955) projeté en avant-programme du premier film en 70 mm, *Oklahoma !*, sorti aux USA en 1955.

[2310] "*From the moment our advertising first presents CinemaScope to the public, there must and will be no interruption in the presentation of CinemaScope films. This is not merely to convince skeptical ticket buyers of the permanence of the change. It is also to insure their continued primary allegiance to the motion picture theatre*." Charles Einfeld, *op. cit.*, p. 185.

[2311] *Cf.* John Steven Lasher & David Coles, livret du CD *This is Cinerama*, Soundtrack Collector's Special Editions (SCSE), Australie, 1995. Le même dispositif est présenté lors de la première du Cinerama à Paris en mai 1955 *cf.* Pierre Autré, « Paris a vu le "Cinérama" », *FF*, n° 571, 20 mai 1955, p. 4.

L'habileté commerciale réside ici dans le fait de transformer une démonstration technique, généralement à destination des professionnels[2312], en spectacle pour le grand public qui doit se rendre compte qu'il a droit à un traitement privilégié (tels des V.I.P.), car il s'agit d'une nouveauté exceptionnelle (ou qui doit être perçue comme telle). La « liturgie » de la présentation du procédé, telle qu'elle est reprise par la promotion de la Fox pour le CinemaScope, s'inspire ainsi de cette démonstration ostentatoire du Cinerama, tout en revoyant à la baisse les ambitions d'un procédé qui doit à terme s'adapter à la majorité des salles et devenir, sinon une nouvelle norme, du moins un nouveau standard dans la présentation des films larges de fiction. La Fox rédige un livret à destination des exploitants afin d'accompagner l'arrivée du CinemaScope dans la salle et la projection des films dans le format : *SPECIAL EXHIBITOR'S MANUAL on Programming, Advertising, Publicising, Exploiting Premiere Showing of CINEMASCOPE and STEREOPHONIC SOUND in your theatre* (1953)[2313]. Le livret insiste sur la préparation en amont de l'arrivée des projections sur écran large dans la presse locale et sur l'association à d'autres événements générateurs de bouche à oreille (conférences dans les écoles et les associations, journée portes ouvertes montrant les infrastructures techniques de la salle, exposition dans les vitrines des commerçants), sans oublier la décoration luxueuse du cinéma (jusqu'aux vêtements du personnel) et la projection en avant-programme d'un court métrage en CinemaScope (faisant office de film de démonstration). Cette attention aux moindres détails d'un spectacle au déroulement nécessitant maintes répétitions est encore plus frappante dans les consignes concernant le début de la projection du film. Tout doit concourir à la préparation du choc audiovisuel et symboliser l'excellence des conditions de présentation : mise en scène sonore avec une voix annonçant "*For Your Greater Pleasure – CINEMASCOPE*" (« *Pour votre plus grand plaisir : le CinemaScope* ») ; contrôle du niveau sonore et du niveau lumineux de l'éclairage qui doit plonger les spectateurs dans le noir le plus complet au moment de l'**ouverture des rideaux de scène** ; cette dernière constitue un événement en tant que tel et doit être valorisée par un rideau s'ouvrant lentement sur toute la longueur de l'écran pour découvrir l'image élargie qui est le clou du spectacle. A ce sujet, l'American Wide Screen Museum indique bien que, lors des exploitations spéciales (« *roadshow presentations* ») qui suivront, il convient de mettre en valeur, non pas l'écran, mais l'image qui y est projetée : les rideaux ne doivent pas s'ouvrir sur un écran blanc mais sur une image large (celle du logo du studio)[2314]. Ainsi assiste-t-on à une « ritualisation » de l'ouverture du rideau de scène comme symbole de l'écran large et de la présentation luxueuse des films qu'il suggère. Doutant de la bonne volonté des projectionnistes quant à cette importance du rituel du rideau de scène, la 20th Century-Fox

[2312] Comme en avait organisé la DIC de J.-P. Mauclaire pour le lancement du Cinépanoramic au Marignan de Paris, en janvier 1954.
[2313] *Cf.* version HTML : « Special Exhibitor's Manual CinemaScope », *American Wide Screen Museum*, s. d., www.widescreenmuseum.com/widescreen/cs-cover.htm.
[2314] "*The curtains should start to open the instant that the studio logo appears an should be fully open by the time it fades out* […] *The audience must never see a blank screen. Their world will consist of two places, the showmanlike atmosphere of the theatre and the movie – the screen does not exist.*" *Cf.* "Roadshow", *American Wide Screen Museum*, 2002, www.widescreenmuseum.com/widescreen/roadshow_presentation2.htm.

le réalise elle-même pour le générique d'ouverture de son premier film en CinemaScope *The Robe / La Tunique* : les informations apparaissent en lettres or sur fond de rideaux de scène pourpres qui s'entrouvrent sur l'image des gladiateurs saluant l'empereur dans l'arène, au début du prologue expositif avec la voix-off de Richard Burton[2315]. Cette quasi-sacralisation du rideau, symbolisant la mise en scène, la théâtralité du format large, son héritage classique, sa « gréco-romanité », réapparaît souvent dans les films larges américains (comme dans le prologue de *The Ten Commandments / Les Dix Commandements*, 1956 VistaVision, dit par Cecil B. DeMille qui se présente aux spectateurs sur scène, devant les rideaux fermés).

Puis, avec l'émergence de nouveaux procédés larges, l'exploitation d'exception se développe avec un traitement similaire du produit. La version « ***roadshow*** » mime littéralement la **largeur** du format par une présentation du film caractérisée par sa **longueur**, ajoutant des intermèdes musicaux au début (« *Overture* »), au milieu (« *Intermission / Entr'Acte* ») et à la fin du film (« *Exit Music* ») qui doivent emplir la salle et conditionner le spectateur ou, du moins, le plonger dans l'univers fictionnel. Cette présentation d'exception, inspirée de l'exploitation du **Cinerama** que la lourdeur des installations techniques condamnait à quelques salles[2316], consistait à réserver l'exploitation de première exclusivité à un nombre limité de salles, pour des versions (longues) de prestige n'autorisant qu'un nombre réduit de séances par jour (3 au maximum), avec réservation obligatoire des places à l'avance (de 3 à 9 mois parfois) largement annoncée dans la presse ; pas de popcorn mais des friandises plus élaborées (et plus chères)[2317]. Bien entendu, ce type d'exploitation n'est pas une innovation des années 1950, puisque cette tradition remonte aux présentations élaborées de *Gone With the Wind / Autant en emporte le vent* (1939) par exemple ou même de certains films muets (*Chang* 1927 de Cooper & Schoedsack recourant au Magnascope), mais elle s'adapte bien avec la politique commerciale de distinction du cinéma face à la télévision (américaine).

Le « *Roadshow* » en France ou « *Exploitation spéciale* » : un cas rare pour les films français

En France, en revanche, la situation est différente : le développement de la télévision n'en est qu'à ses balbutiements quand arrive le CinemaScope (deux ans **avant** le Cinerama, du reste). L'urgence d'une exploitation spéciale accompagnant les projections sur écran large n'est d'abord pas vraiment ressentie par les distributeurs et les exploitants qui se contentent de l'argument de l'élargissement de l'écran. Ce n'est qu'à partir de la projection en exclusivité de *This is Cinerama /*

[2315] *Cf.* reproduction de 2 photogrammes du générique de *The Robe in* www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingcs3.htm et *supra*, Fig. 2.18.a bis.
[2316] 6 salles américaines seulement ont projeté *This is Cinerama* (1952) : The Warner Theatre (New-York) pendant 122 semaines, The Music Hall (Detroit), The Boyd (Philadelphie), The Palace (Chicago), The Warner (Washington), The Warner (Hollywood) *cf.* note p. 41 *in* Mark Thomas McGee, *op. cit.* ; la France devra attendre le 18 mai 1955 pour voir *Place au Cinerama* à l'Empire de Paris.
[2317] *Cf.* "Showmanship = roadshow", *The American Wide Screen Museum*, s. d., www.widescreenmuseum.com/widescreen/showmanship.htm.

Place au Cinerama (parfois intitulé *Voici le Cinerama*) au théâtre de l'Empire de Paris en mai 1955 qu'apparaît cette notion dans l'exploitation française de l'époque[2318]. Outre les « *travelogues* » en Cinerama[2319], les premiers films larges de fiction à bénéficier de ce traitement sont :

- *The Robe / La Tunique* de Henry Koster (américain, filmé et présenté en CinemaScope à Paris en décembre 1953, classé 12ème au B.O. annuel cumulé)
- *War and Peace / Guerre et Paix* de King Vidor (américano-italien, VistaVision, décembre 1956, 2ème)
- *The King and I / Le Roi et moi* de Walter Lang (américain, CinemaScope 55, janvier 1957, non classé dans le « Top 20 »)
- *Around the World in 80 Days / Le Tour du monde en 80 jours* de Michael Anderson, produit par un autre « showman » réputé, **Mike Todd**, filmé en 70 mm (Todd-AO), projeté pour l'inauguration du Richelieu-Gaumont de Paris à partir du 15 mai 1957[2320], classé 6ème
- *Bridge on the River Kwai / Le Pont de la rivière Kwaï* de David Lean (britannique, CinemaScope, décembre 1957, 1er)
- *The Ten Commandments / Les Dix Commandements* de Cecil B. DeMille (américain, VistaVision, janvier 1958, 1er)[2321].

Le premier film large français à subir ce traitement d'exception sera ***Les Misérables*** tourné en Technirama et projeté à partir du 12 mars 1958[2322]. Du reste, un article intitulé « Reconversion » et signé Pierre Autré, paru fin février 1958 dans *Le Film français*, note l'émergence de cette nouvelle

---

[2318] Le film est toujours traité à part, comme « *Hors Concours : Exploitation spéciale* », dans les résultats d'exploitation du *Film français* (*cf. FF*, nos 651-652, automne 1956, p. 17) ; le film attirera, en audience cumulée, 1.198.011 spectateurs dans 3 salles françaises, à Marseille et Nice (dont 1.192.366 à Paris en 87 semaines d'exclusivité : « *record jamais atteint par un spectacle cinématographique à Paris* » ! *in FF*, n° 659, 18 jan. 1957, p. 4) ; mais le chiffre national reste bien en deçà du « Top 20 ».

[2319] *Cinerama Holiday* depuis le 18 janvier 1957, *Les 7 Merveilles du monde* depuis le 12 mai 1958. Ces films seront suivis par le programme soviétique concurrent *2 Heures en URSS* au **Kinopanorama** (salle dirigée par **J.-P. Mauclaire**) depuis le 25 sept. 1959, puis par les **programmes en Cinerama** : *South Seas Adventure / Aventure dans les mers du Sud* (depuis le 7 nov. 1959 à l'Empire), puis *A la recherche du Paradis* (depuis le 18 mai 1960) : ces deux films voient déjà le succès du procédé s'émousser avec une fréquentation et une durée d'exploitation en baisse. 3 films soviétiques et 1 américain suivront encore avant la disparition de cette forme de spectacle après 1963. 2 autres films de fiction (américains) bénéficient d'une exploitation spéciale en 1962, pour le *Film français* (nos 1078-1079, p. 57) : *West Side Story* (SPV70, mars 1962) et *How the West Was Won / La Conquête de l'Ouest* (Cinerama, nov. 1962) qui obtiennent, du reste, de très bons résultats de fréquentation (ils sont classés respectivement 3ème et 5ème au B.O. cumulé).

[2320] *Cf. FF*, n° 662, 8 fév. 1957, p. 7 & n° 681, 7 juin 1957, p. 9 ; après un accord d'exclusivité entre Mike Todd et la SNEG, cette projection constitue la première projection en Europe (continentale) du film. *Cf.* aussi *FF*, n° 720, 14 mars 1958, p. 5.

[2321] Quelques films (américains) tournés au format standard et souvent présentés au format panoramique ont aussi connu une exploitation spéciale à Paris : *The Greatest Show on Earth / Sous le plus grand chapiteau du monde* (C.B. DeMille, 1,37:1, mars 1953, 1er), *Quo Vadis* (M. Le Roy, 1,37:1, oct. 1953, 5ème), *From Here to Eternity / Tant qu'il y aura des hommes* (F. Zinnemann, 1,37:1 **NB**, mars 1954, 2ème), réédition en 1955 de *Gone with the Wind / Autant en emporte le vent* (V. Fleming, 1,37:1, déjà sorti en mai 1950 et classé 1er) et *Giant / Géant* (G. Steven, **1,65:1**, mars 1957, 8ème).

[2322] *Cf. FF*, n° 736, 27 juin 1958, p. 24.

forme d'exploitation en France, calquée sur le modèle américain. Cette « ***exploitation spéciale*** », à la promotion élaborée et préparée, ne peut concerner que des « *grand*[s] *spectacle*[s] *cinématographique*[s] » et condamne les « *films moyens* » à sortir directement dans les cinémas de quartier « *où ils n'auront plus à subir la charge d'un coûteux lancement* »[2323]. Cette exploitation spéciale, qui est également répertoriée dans une statistique récapitulative du CNC parue en décembre 1965[2324], a pour effet de concentrer sur un petit nombre de salles « exceptionnelles » un nombre encore plus important d'entrées d'exclusivité, qui voient le prix moyen des places augmenter dans une proportion oscillant entre 35 et 84 % selon les années. Si la statistique concerne aussi des films français **avant** l'arrivée du CinemaScope (il s'agit des succès en couleurs réalisés par Sacha Guitry : *Si Versailles m'était conté, Napoléon, Si Paris nous était conté*), elle omet curieusement *Les Misérables* et ne mentionne que 2 films larges français en 9 ans (1955-1964) : *Austerlitz* d'Abel Gance (juin 1960) et *La Fayette* (février 1962, sur lequel nous allons revenir) ; par ailleurs, tous les autres films, dont le nombre est croissant chaque année, concernent pour une écrasante majorité des productions américaines[2325], qui, à partir de *Ben-Hur* (octobre 1960)[2326], sont majoritairement présentées en copies 70 mm. On se rend compte également que les premiers films larges français à succès de décembre 1956 (*Michel Strogoff, Notre-Dame de Paris* et *Le Chanteur de Mexico*) ne font pas partie de l'exploitation spéciale, qui n'est pas encore un concept véritablement intégré par les distributeurs pour les films français, s'il l'a jamais été : sur 9 films larges français qui finalement subissent ce traitement (avec **gonflage en 70 mm** de négatifs Technirama ou 35 mm Panavision anamorphique), 3 seulement obtiennent de très bons résultats d'exploitation nationale (*Les Misérables*, 2ème, *La Fayette*, 4ème et *Paris Brûle-t-il ?*, 3ème) et 5 se classent dans le « Top 20 » (avec *Madame Sans-gêne*, mai 1962, 9ème et *Mayerling*, décembre 1968, 13ème)[2327] : ce résultat est plutôt décevant, mais il semble bien que l'exploitation en simple exclusivité des films français au format 35 mm anamorphique (engageant moins de frais de production et de distribution) ait suffi à conquérir les meilleures places du B.O. :

[2323] Pierre Autré, « Reconversion », *FF*, n° 718, 28 fév. 1958, p. 3 : « *Cette évolution du système actuel d'exclusivité "en permanent" (avec changement de programme fréquent et films d'intérêt inégal) vers la présentation spéciale* […] *constitue –il faut en convenir- le remède le plus efficace contre une certaine indifférence d'une partie du public à l'égard du cinéma et contre la concurrence de la télévision* ».

[2324] « Le Marché français et les films exceptionnels », *BICNC*, n° 96, déc. 1965, pp. 250-252.

[2325] Exception faite des 3 films soviétiques en Kinopanorama, de *Guerre et Paix* de Sergueï Bondartchiouk et de *Il Gattopardo / Le Guépard* (STR70, 1963) de Luchino Visconti ainsi que des superproductions britanniques de David Lean.

[2326] *Cf.* l'analyse de l'exploitation de *Ben-Hur* en France par Maurice Bessy (« Carrière d'un film », *FF*, n° 953, 7 sept. 1962, p. 3) répondant à « *la recherche d'un prix d'entrée coïncidant exactement avec les possibilités du public* [et avec] *une cadence de sorties très différente de la cadence traditionnelle* […] *afin de toucher les couches les plus profondes et les plus diverses du public* ».

[2327] Les 4 autres films de la période (1953-1970) gonflés en copies de prestige 70 mm sont : *1, 2, 3, 4 / Les Collants noirs* de Terence Young (STR70, juin 1962), *Les Demoiselles de Rochefort* (Demy, FS G70, mars 1967, exclu. 12ème), *La Bataille de San Sebastian* (Verneuil, mars 1969, FS G70, mars 1969, exclu. 110ème) et *Catherine il suffit d'un amour* (Borderie, PV AN. G 70, avr. 1969, exclu. 96ème). **Ce décompte ne comprend pas les 6 films français tournés en 70 mm (mais qui n'ont, selon nous, pas subi d'exploitation spéciale)**, à savoir : *Santo Modico* (STR70 1960, inédit en salles), *Shéhérazade* (SP70, 1963), *La Tulipe noire* (SP70, 1964), *La Sentinelle endormie* (SPV70, 1966), *La Nuit des adieux* (SP70, 1966) et *Playtime* (70 mm au rapport 1,85:1, 1967).

c'est le cas, pendant la décennie 1960, des comédies avec Louis de Funès, par exemple. Voilà pourquoi l'exploitation spéciale, du moins pour les films français, tend à se banaliser ou à se confondre progressivement avec l'exploitation d'exclusivité (y compris dans les résultats présentés par *Le Film français*). Cette dernière représente, en 1963, près de 60 % des recettes à Paris, ce qui va encourager distributeurs et exploitants à concentrer leurs efforts sur ce segment du marché qui permet de meilleures recettes, même avec moins d'entrées, grâce à la majoration du prix des places[2328].

Timides exemples français d'innovation dans la promotion de films larges

Le concept mercatique dominant le lancement des formats larges est donc bien d'associer l'innovation marketing à l'innovation technique pour frapper le spectateur. Si le cinéma américain est bien rompu à ces méthodes agressives, comme par exemple l'idée d'une « première universelle » pour *Helen of Troy / Hélène de Troie* de Robert Wise (qui sort le 26 janvier 1956 dans 150 villes de 56 pays[2329]), le cinéma français se montre plus timide et consacre moins d'argent à la promotion des films, comptant surtout sur les traditionels affichage dans la salle et dans la presse, ainsi que sur les films annonces pour susciter l'attrait du public. Or, la promotion du film doit être à la hauteur des formats larges, selon le crédo « *Bigger is better* »[2330], elle doit être omniprésente, orientée tous azimuts ou au moins insolite. A l'image de la Fox usant du **sex-appeal** de leur star maison, Marilyn Monroe, pour la promotion de *How to Marry a Millionaire / Comment épouser un millionnaire* (1953)[2331], reposant sur une métaphore grivoise et machiste qui associe le format aux jambes de l'actrice, tantôt allongée, tantôt tenant entre ses mains un anamorphoseur, on trouve une utilisation similaire des charmes de la vedette féminine dans certaines photographies promotionnelles françaises, par exemple : « *Tilda Thamar, la belle vedette* [légèrement vêtue] *du film en Ferraniacolor "L'Aventurière des Champs-Elysées" de Roger Blanc, présente une autre vedette du film : l'objectif anamorphotique "Dyaliscope" qui a permis de tourner ce film pour écran large* »[2332]. En revanche, Brigitte Bardot ne se prêtera pas, d'après nous, à un tel traitement publicitaire, même si l'écran large saura profiter du

---

[2328] *Cf.* Pierre Autré, « L'Exploitation française en chiffres », *FF*, n° 1063, 16 oct. 1964, pp. 6-7 : 87 salles d'exclusivités parisiennes représentent 60 % des recettes brutes, contre 40 % pour les 232 salles de quartier, mais les proportions s'inversent quand il s'agit du nombre de spectateurs. *Cf.* aussi Pierre Autré, *FF*, n°s 1026-1027, hiver 1964, p. 58 : « *la plus grosse part des recettes se concentre sur un nombre de films limités* […] *Il semble que tout se passe comme si la catégorie "moyenne" s'amenuisait au profit des "best sellers" mais aussi à celui des moins de 50.000 entrées.* »

[2329] *Cf.* publicités Warner Bros. *in FF*, n° 590, 7 oct. 1955, pp. 12-13 & n° 605, 13 jan. 1956, p. 14. A l'occasion de la sortie dans 8 villes de la métropole, Warner Bros. & *Cinémonde* s'associent pour organiser un concours pour l'élection de « *Miss Hélène de Troie* » avec défilé sur la scène du Normandie *cf. FF*, n° 607, 27 jan. 1956, pp. 22-23.

[2330] *In* Mark Thomas McGee, *op. cit.*, p. 37.

[2331] *Cf.* reproduction du matériel publicitaire *in* www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingcs3.htm & www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingcs5.htm.

[2332] Légende d'une photographie promotionnelle parue dans *EC*, n° 166, 20 avr. 1956, p. 95 & Fig. 2.38.a, page suivante.

motif iconographique courant de la femme nue allongée (autant *Et Dieu… créa la femme*, *cf.* Fig. 2.38.b, *infra*, que la scène initiale du *Mépris*)[2333].

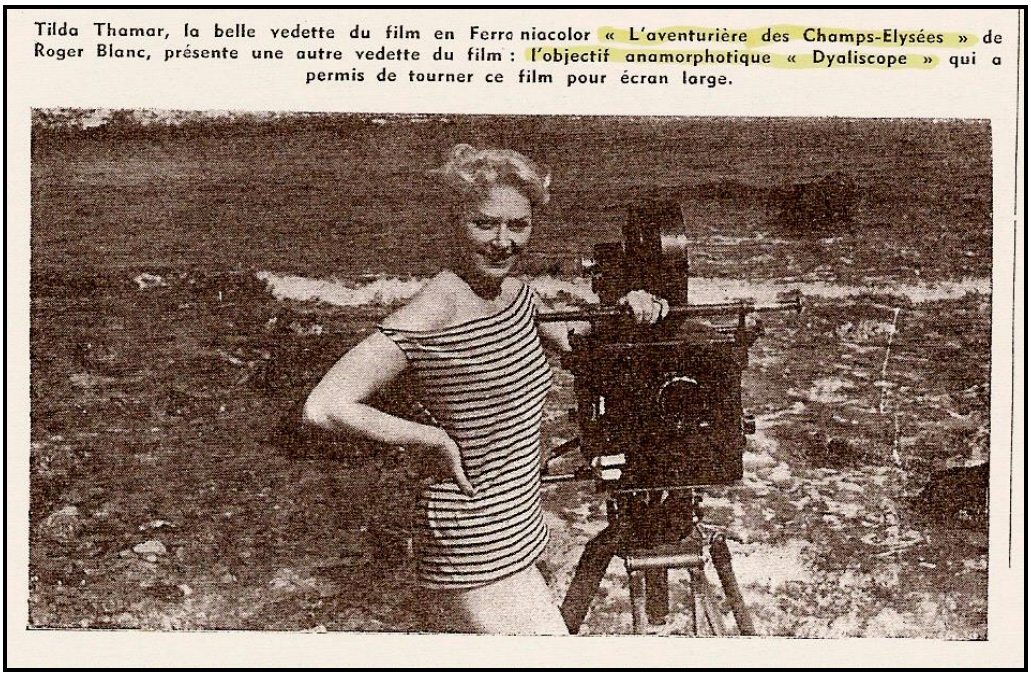


Fig. 2.38.a : photographie promotionnelle pour le DyaliScope : Tilda Thamar pendant le tournage de *L'Aventurière des Champs-Elysées* (1956, Roger Blanc, D.P. Pierre Dolley)
Source : *L'Exploitation cinématographique*, n° 166, 20 avr. 1956, p. 95

Figure 2.38.b : le corps féminin dénudé sur la longueur de l'image comme « argument promotionnel » du format large ; photogramme de *Et Dieu… créa la femme* (1956 CS EC, Vadim, D.P. Thirard)

[2333] Nous avons trouvé une autre photographie promotionnelle pour la caméra « Butterfly » du procédé Technirama qui s'adjoint les charmes féminins d'Annette Vadim pour *Et mourir de plaisir* (1960), mais il s'agit de matériel promotionnel américain *in* www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingtr1.htm.

Plus traditionnelles sont les opérations de promotion auprès de la presse, en amont, pendant le tournage du film, comme c'est le cas des réceptions organisées par les sociétés de production de *Frou-Frou* aux studios de Billancourt (en janvier 1955[2334]) ou dans les décors extérieurs de *Notre-Dame de Paris* reconstitués à Boulogne (en juin 1956[2335]) ; il en va de même pour les projections en avant-première à destination des « professionnels de la profession » (pour *Michel Strogoff*, par exemple[2336]). Certaines premières sont agrémentées d'événements mondains ou de soirées de gala qui s'illustrent par la présence du « Tout-Paris »[2337] ou qui associent lieux et spectacles insolites, exotiques ou proche de l'univers dépeint par le film : il en va ainsi de la réception de la presse à la Mosquée de Paris pour la sortie d'*Oasis* (avril 1955) en présence des « hommes bleus » de Goulimine (Maroc), autour de la star Michèle Morgan[2338]. Mais, d'autres formules plus originales ne vont pas se contenter d'une sortie classique en exclusivité à Paris et font ainsi parler d'elles dans la presse (corporatiste, voire générale) : tout d'abord, certains films sortent exceptionnellement en province pendant l'été (en particulier dans les stations balnéaires et les villes d'eaux), avant leur première parisienne inaugurant la saison cinématographique. C'est le cas de deux films tournés en Cinépanoramic-Franscope, *M'sieur la caille* (septembre 1955[2339]) et *Mannequins de Paris* (septembre 1956[2340]), particulièrement valorisés dans *Le Film français* car ils bénéficient ainsi de « publicité gratuite » dans l'hebdomadaire de J.-P. Mauclaire qui met en avant leurs beaux résultats d'exploitation en première semaine d'exclusivité[2341]. Certains films continueront cette prédilection pour l'exploitation « à rebours », permettant de bénéficier d'une bonne couverture médiatique, ciblée mais visible, s'attachant en particulier aux déplacements de l'équipe du film et des vedettes : c'est le cas de la « première mondiale » du *Tonnerre de Dieu* au Club de Deauville le 4 septembre 1965[2342] ou celle du *Grand Meaulnes* à Bourges (septembre 1967) qui est en accord avec les lieux de la fiction et du tournage[2343]. Le distributeur Comacico tentera de renouveler le succès du tandem La Patellière-Gabin du *Tonnerre de Dieu* en Franscope pour *Du rififi à Paname* en sortant le film simultanément dans 5 salles d'exclusivité parisiennes tout en lançant parallèlement, dans les clubs-discothèques une « *nouvelle danse dans le vent, le "rififi"* », extraite de la

---

[2334] *Cf.* « La presse étrangère est venue assiter à Paris aux prises de vues de "FROU-FROU" », *FF*, n° 552, 21 jan. 1955, p. 5.
[2335] *Cf.* « Gina Lollobrigida a fait les honneurs de "NOTRE-DAME DE PARIS" », *FF*, n° 632, 6 juil. 1956, p. 5.
[2336] *Cf.* encadré *in FF*, n° 653, 7 déc. 1956.
[2337] Par exemple la première mondiale de gala, le 7 déc. 1966 à l'Ambassade-Gaumont de Paris, pour *La Grande Vadrouille*, sous les caméras de la télévision en direct et des actualités cinématographiques *cf. FF*, n° 1172, 9 déc. 1966, p. 17.
[2338] *Cf. CF*, n° 1615, 23 avr. 1955, p. 97. Une séance de gala organisée par le distributeur Fox-Europa avait également eu lieu au Rex. Autre exemple pour *Le Scandale* (*FF*, n° 1190, 7 avr. 1967, p. 15).
[2339] *Cf.* « Brillante réouverture de la saison avec "M'SIEUR LA CAILLE" en Cinépanoramic aux "Rex", "Normandie", "Moulin-Rouge" », *FF*, n° 586, 9 sept. 1955, p. 9.
[2340] « "MANNEQUINS DE PARIS" grand film français en Franscope et Eastmancolor d'André Hunebelle inaugure la nouvelle saison au Marignan et au Français », *FF*, n° 641, 21 sept. 1956, p. 5.
[2341] *Cf. FF*, n° 589, 30 sept. 1955, p. 9 & n° 642, 28 sept. 1956, p. 7 (présentant une photo de la façade du Marignan-Pathé).
[2342] *Cf.* « Immense succès à Deauville pour la première mondiale du nouveau film de Gabin "LE TONNERRE DE DIEU" », *FF*, n° 1109, 10 sept. 1965, p. 20.
[2343] *Cf.* « "LE GRAND MEAULNES" : première mondiale à Bourges », *FF*, n° 1211, 29 sept. 1967, p. 16.

bande originale du film[2344]. Ainsi, la sortie des films larges (ou à fort potentiel commercial) entraîne une fréquente modification des groupements de salles d'exclusivité à Paris[2345], jusqu'à leur éclatement (provisoire) au cours de la saison 1958-1959[2346], suivi d'autres modifications de leur combinaison qui ont lieu en mars 1962, pour la sortie de certains films, comme *Cartouche* ou *Les Sept Péchés Capitaux*[2347] ou encore le regroupement des salles d'exclusivité Gaumont pour *Du rififi à Paname* en 1966.

Un exemple : la promotion de *La Fayette* (1962) présenté en *Super Technirama 70*

Le lancement de ***La Fayette*** (1962) est un exemple de promotion assez élaborée à la mesure de cette super-production au budget de 1,5 Milliard d'anciens francs courants (15 Millions de nouveaux francs courants). Les producteurs (Maurice Jacquin et Raymond Danon des Films Copernic) et André Nicard, directeur de la publicité du distributeur Ufa-Comacico, jouent sur la parenté franco-américaine de l'histoire du héros pour concevoir une campagne médiatique « à l'américaine ». Tout d'abord, ils organisent une avant-première corporative à bord du paquebot « France », à la veille de sa traversée inaugurale Le Havre/New-York, le 1er février 1962. Un autorail spécial avait été mis à la disposition des 500 invités professionnels pour se rendre au Havre. La projection a eu lieu dans la vaste salle de cinéma du paquebot (670 places) conçue par l'architecte Georges Peynet, en présence du réalisateur Jean Dréville, du producteur Jacquin et des deux vedettes françaises, Michel Le Royer et Pascale Audret. A l'issue de la projection, lors du « *champagne d'honneur* […] *servi dans le cadre du grand salon de "France"* », le film se voit attribuer la « *Médaille du Prestige Français 1962* »[2348]. Puis, une semaine plus tard, le 8 février, est organisée la première mondiale du film, à l'occasion du Gala annuel du Syndicat de la Presse Parisienne, à l'Opéra de Paris, spécialement équipé pour la projection en Super Technirama 70 sur un écran de 120 m^2 avec son stéréophonique 6 pistes[2349]. Une semaine encore s'écoule avant que le film ne commence son exclusivité à Paris dans le groupement de salles Rex+Normandie+Moulin-Rouge+Rotonde. Il va connaître un beau succès : il est classé 8ème en 30 semaines d'exclusivités parisiennes et 4ème au B.O. français cumulé[2350]. Un an plus tard, la sortie du film aux Etats-Unis est présentée dans la presse corporative française comme un événement : « *Pour*

[2344] *Cf.* « "DU RIFIFI A PANAME" Première parisienne simultanée dans 5 salles Gaumont. Le "Tout-Paris" et ses danseurs à l'heure du "rififi" », *FF*, n° 1134, 4 mars 1966, p. 14. Les 5 salles d'exclusivité sont : Ambassade, Richelieu, Gaumont Rive Gauche, Montrouge, Gaumont Palace *cf.* photographies des files d'attente devant les 5 cinémas *in* publicité Comacico, *FF*, n° 1135, 11 mars 1956, p. 9 & Fig. 2.39., vol. 2.
[2345] *Cf.* les groupements de salles pour la saison 1953-1954 (*FF*, nos 540-541, automne 1954, p. 5) ; pour 1955-1956 (*FF*, nos 651-652, automne 1956, p. 15) ; pour 1956-1957 (*FF*, nos 708-709, hiver 1957, p. 22).
[2346] *Cf. FF*, nos 869-870, hiver 1960,p. 81.
[2347] *Cf. FF*, n° 920, 19 jan. 1962, p. 5.
[2348] *Cf.* « "LA FAYETTE" Présentation corporative exceptionnelle à bord de "France" », *FF*, n° 924, 9 fév. 1962, p. 6. A cette occasion *Le Film français* & *Cinémonde* publient une édition spéciale.
[2349] Cette première avait été précédée, le 16 janvier, d'un « *cocktail d'information* » à l'Opéra *cf. FF*, n° 920, 19 jan. 1962, p. 11.
[2350] Le film ressortira, dans une « *nouvelle version* », en France (en copies 70 mm et 35 mm scope) en juin 1964 *cf.* couverture du *FF*, n° 1046, 5 juin 1964.

la 1ère fois un film français est exploité aux USA comme une super-production américaine »[2351]. Le **discours de la presse** corporative traite ainsi de façon emphatique ce lancement, énumérant les qualités superlatives de la production, à la mesure de sa présentation inaugurale en format large 70 mm en France[2352], rivalisant avec le cinéma hollywoodien : « *Première réalisation française en Super-Technirama 70 mm et en Technicolor, avec son stéréophonique, à l'échelle des plus ambitieuses productions étrangères* […] *Outre vingt vedettes internationales, 50 000 figurants et 6 000 chevaux on participé, on le sait, à cette gigantesque réalisation.* »[2353]. Cette surenchère de la presse qui s'accorde à l'ampleur du format (et qui accompagne classiquement le discours promotionnel des films annonces) est toute **rhétorique**, quand on la compare aux souvenirs du réalisateur Jean Dréville sur la sortie de son film : « *D'un budget normal au départ,* La Fayette *était devenu en 1960 le film le plus cher de l'histoire du cinéma français de part la volonté de son producteur Maurice Jacquin, ce qui est fort sympathique mais aussi très imprudent quand, comme l'a voulu Jacquin, il prenait seul les responsabilités du film, sans association avec des co-producteurs, et en repoussant au départ d'alléchantes propositions d'achats pour le marché américain, ce qui a provoqué une sorte de barrage des major companies une fois le film terminé. Et ce qui a conduit à une exportation assez confidentielle sur le marché américain* »[2354].

D'autres opérations médiatiques seront réalisées concomitamment aux sorties d'autres films larges, comme la participation d'une chorale militaire et l'embrasement de monuments de la ville pour la sortie de *Paris brûle-t-il ?* à Aix-en-Provence ; ou un concours de vitrines accompagnant le lancement des *Demoiselles de Rochefort* à Lille[2355] ; la campagne radiophonique pour le lancement de *Un homme de trop* de Costa-Gavras (avril 1967) reposait sur l'argument suivant : « *Jeunes qui êtes nés après 1944, venez vivre les exaltantes péripéties des combats qui se sont déroulés de 1941 à 1944 et qui sont un extraordinaire et authentique Western moderne.* »[2356] ; un jeu organisé avec la participation de la Loterie nationale, lors de la sortie du *Cerveau*, a donné lieu à des invitations

---

[2351] *In* publicité Comacico, *FF*, n° 982, 22 mars 1963, p. 2.
[2352] Le film constitue en effet la première production française présentée en France en 70 mm (mais tournée en Technirama, 35 mm horizontal anamorphosé), près d'un an avant *Shéhérazade*, premier film français tourné en 70 mm (Superpanorama 70), sorti en mai 1963.
[2353] *Cf. art. cit.*, *FF*, n° 924, 9 fév. 1962, p. 6. *Cf.* publicités Comacico montrant la large façade décorée du cinéma DeMille Theatre à New-York (1700 places) en couverture du *FF*, n° 987, 26 avr. 1963 et la reproduction de citations laudatives de la presse américaine (*op. cit.*, p. 2) : « *pendant que nos "faiseurs" de super-productions se cantonnent dans les sujets démodés et dans des élucubrations stupides, les français sont venus avec le film "LA FAYETTE" un éblouissant panoramique de l'histoire américaine* » (Judith Crist, *New-York Herald Tribune*) ; « *Un spectacle impressionnant sur grand écran et en couleurs* » (*Motion Picture Daily*) ; « *C'est un spectacle grandiose, le premier qui soit fait en France en Technicolor-Technirama 70m/m* » (Maude Pathé, *France Amérique*).
[2354] Propos de J. Dréville *in* Claude Giguet, Emmanuel Papillon, Jacques Pinturault, *Jean Dréville. Propos du cinéaste. Filmographie. Documents*, Paris, Dujarric, coll. « 24 Souvenirs/Seconde », 1987, p. 213. Le film sera en effet distribué aux USA par la « discrète » société Maco Film Corporation.
[2355] Exemples donnés dans l'étude : « La Prospection de la clientèle cinématographique », *BICNC*, nos 105-106, juin-août 1967, pp. 107-109.
[2356] *Cf. FF*, n° 1190, 7 avril 1967, p. 15.

gratuites[2357]. On le voit, à cette date (deuxième moitié des années 1960), toutes ces animations liées à la sortie des films larges ne mettent plus vraiment en avant le seul argument du format large : la promotion des différents films s'uniformise. D'ailleurs, la banalisation de la marque des formats larges commence encore plus tôt.

4.2.4 A PARTIR DES ANNÉES 1958-1960 : DISPARITION PROGRESSIVE DE LA VISIBILITÉ DE LA MARQUE

Franscope

Comme on l'avait noté avec le procédé CinemaScope, la visibilité de la marque du format large anamorphique se banalise progressivement et assez tôt : on rencontre peu de films en **Franscope**, par exemple, qui font figurer le signe distinctif du logo. D'abord, sur les affiches consultées, dès 1958-1959, le nom figure en simples majuscules[2358] ; au générique des films, si la mention est contractuellement présente, le logo est très peu utilisé[2359], surtout après 1963, date à laquelle on observe des manques, y compris dans la mention du nom au générique (*cf. La Cuisine au beurre* décembre 1963, sans crédit pour le format large[2360]) ; la bande annonce du *Roi sans divertissement* (oct. 1963) indique simplement sur un carton qu'il s'agit d'« *Un film en COULEURS et SCOPE* » ; quant à Jean-Luc Godard, après avoir distingué personnellement le nom du procédé au générique d'*Une femme est une femme* (septembre 1961) en lui consacrant un carton qui présente en majuscules, sur toute la surface de l'écran, le jeu de mots « FRAN CHEMENT SCOPE »[2361], il se contente, dans le fameux générique parlé au début du *Mépris* (décembre 1963) qui montre Raoul Coutard à la caméra, de la mention « *Il est tourné en scope et tiré en couleurs par GTC à Joinville* »[2362] : le format s'est banalisé alors même que la technique cinématographique est traitée comme sujet de film. Parfois le format est simplement valorisé par un encadré qui remplace le logo sur les affiches (*Le Glaive et la Balance*[2363] ou *Le Mépris*), mais cela demeure rare[2364].

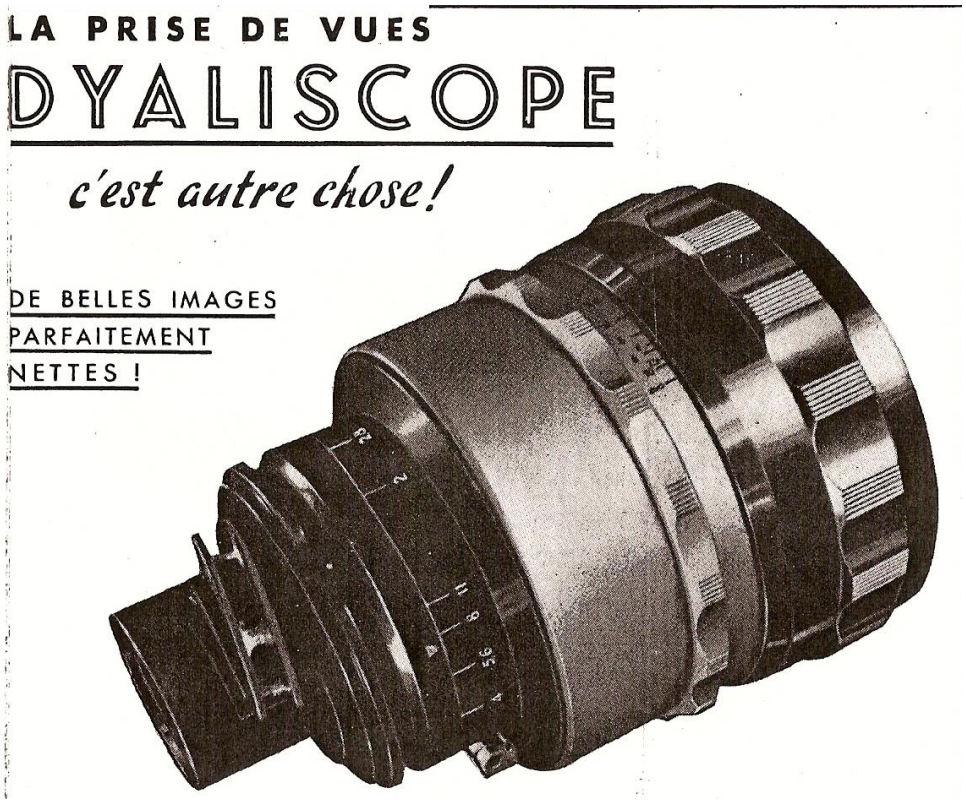
[2357] *Cf.* Jean Chérasse, « La Promotion au cinéma… Bilan d'une expérience et perspectives d'avenir », *FF*, n° 1310, 10 oct. 1969, pp. 5, 19.
[2358] Par exemple, les affiches de *La Jument verte* (oct. 1959, *cf.* Fig. 2.40.a, vol. 2) ou de *Lola* (mars 1961) qui mentionne « en FRANSCOPE ».
[2359] Voir pourtant *Le Gorille vous salue bien* (sept. 1958, *cf.* Fig. 2.41.a, *infra*), *Lemmy pour les dames* (mars 1962) ou le générique de début de *La Dénonciation* (juil. 1962) qui fait figurer une adaptation du logo CP 2 au nom franscope, ce que l'on nommera : « **logo FS 2** » *cf.* DVD 1'37''.
[2360] Idem pour *L'Homme qui trahit la mafia* (mai 1967) ou *L'Ecume des jours* (mars 1968) dont l'affiche indique simplement « scope – couleur(s) ».
[2361] *Cf.* Fig. 2.41.b, *infra*.
[2362] *Cf.* DVD 2'>2'48''.
[2363] *Cf.* publicité *in FF*, n° 942, 8 juin 1962, pp. 12-13. Cette mise en valeur avait déjà été utilisée sur une affiche d'un film tourné en **DyaliScope** : *La Rivière des trois jonques* (jan. 1957) *cf.* Fig. 2.42.a, vol. 2.
[2364] On trouve même, sur l'affiche de *100.000 Dollars au soleil* (avr. 1964) un nouveau logo, similaire au logo CS 2BIS (= « **logo FS 2BIS** »), mais nous ne l'avons pas retrouvé ailleurs : il reste anecdotique *cf.* Fig. 2.42.b, vol. 2.

Figure 2.41.a&b : le logo Franscope dans les génériques de
***Le Gorille vous salue bien* (1957 FS NB, Borderie, D.P. Louis Page) (logo FS2)**
& *Une femme est une femme* (1960 FS EC, Godard, D.P. Coutard)

DYALISCOPE

On rencontre la même banalisation progressive dans la mention du procédé **DyaliScope** qui hésite entre plusieurs versions mais n'occupe jamais la tête de l'affiche, comme a pu le faire CinemaScope à ses débuts. Le procédé est soutenu par la revue corporatiste *La Technique Cinématographique* qui lance médiatiquement le procédé de la SATEC de Saint-Cloud. Après une première version du nom en capitales d'imprimerie distinguées par un double trait (peut-être une symbolisation de l'effet de relief ?) sous la forme « DYALIGONAL » (juin 1954[2365]), l'appellation de « DYALISCOPE » fait son apparition en octobre de la même année[2366], d'abord avec la même typographie double[2367] (*cf.* Fig. 2.43.a, page suivante), puis sous la forme d'un **logo** symbolisant l'écran large englobant (à l'image du logo CS 2BIS) à partir de décembre 1955[2368] ; ce logo **DYALISCOPE** met en valeur le seul **S** du nom en majuscules pour détacher le suffixe « -Scope » qui est synonyme de format large anamorphique, s'inspirant visiblement de la graphie du logo **VISTAVISION** qui apparaît aux USA dès 1954. Le logo DYALISCOPE, décliné parfois en lettres blanches sur fond noir[2369] (*cf.* Fig. 2.43.b&c, page suivante) ou traité en motif iconographique du drapeau[2370], ne sera plus modifié, même après le rachat de la marque par la SORO (Société de Réalisations Optiques) de Boulogne-sur-Seine, après 1963[2371].

[2365] Publicité *in TC*, n° 144, juin 1954, p. 159.
[2366] *Cf. TC*, n° 147, oct. 1954, pp. 316, 325.
[2367] *Cf. TC*, n° 154.
[2368] *In TC*, n° 160, déc. 1955.
[2369] (Une variante déjà exploitée par CinemaScope) *cf. FF/Cinémonde, Bulletin d'informations du Festival du film de Cannes*, n° 14, 6 mai 1956.
[2370] *In FF*, n° 643, 5 oct. 1956, 4ème de couv.
[2371] *Cf.* plaquette commerciale « Une prestigieuse chaîne d'instruments optiques pour l'écran large », s. d. [après 1963], Cinémathèque française, Collection des appareils, dossier « DyaliScope ».



Source : extrait d'une publicite dyaliscope-satec *in tf*, n° 11, nov. 1955, 4eme de couv.

Figures 2.43.a,b&c : les différentes variantes du logo DyaliScope

Techniscope

Avec la banalisation du format large, dès 1958-1959, on note donc une diminution de la visibilité du procédé large sur le matériel promotionnel ainsi que l'incohérence de l'emploi du logo censé distinguer la marque : à partir de 1960, par exemple, DyaliScope est présent au générique sous la forme du logo, mais ce dernier disparaît pour laisser la place à une simple mention plus ou moins visible sur l'affiche[2372]. Un nouveau procédé comme le **Techniscope**, apparaissant en France à partir de la fin de 1964 (*Un monsieur de compagnie* de Philippe de Broca, sorti le 4 novembre 1964), manifestera encore moins de lisibilité : conçu par la société Technicolor italiana de Rome en 1962, le Techniscope ne bénéficiera jamais d'un logo[2373] dans le matériel promotionnel des films, quand il apparaît ; en effet, Jean-Luc Godard, par exemple, en 1967, ne mentionne plus le format du film, dans le générique minimaliste de *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, après l'avoir célébré 4 ou 6 ans auparavant dans ses autres films larges.

Totalvision

Ce phénomène est aussi lié à la situation même des petites sociétés, au fonctionnement souvent artisanal, qui conçoivent et commercialisent les procédés français et qui peinent à faire respecter les termes des négociations contractuelles avec les maisons de production ou les distributeurs, comme en témoigne le cas du **Totalvision** commercialisé par la société « familiale » de Georges Bonnerot. Ce dernier aura beaucoup de peine à faire admettre sa marque et le logo l'accompagnant (pourtant déposé depuis mars 1954[2374]) et qui associe de façon classique la symbolique du cadre large et la mise en relief des première et dernière lettres du nom (*cf.* Fig. 2.44.a, *infra*)[2375]. Le contrat signé, le 27 février 1964, entre Jacques Bonnerot, gérant de la société Totalvision et le réalisateur du film *Les Pas perdus* (1964), Jacques Robin, pour le compte de la société de

---

[2372] C'est le cas d'un certain nombre de films à partir de 1960 : *Le Secret du chevalier d'Eon, Le Capitan, Tirez sur le Pianiste* (dont l'affiche mentionne : « IMAGES DE RAOUL COUTARD SUR DYALISCOPE »), *Le Miracle des loups, Les Mystères de Paris, L'Age ingrat* ; puis le logo disparaît de tout le matériel promotionnel pour le dernier film en DyaliScope : *La Sirène du Mississipi* (sept. 1969).

[2373] La marque est déposée à Paris (nom en majuscules grasses sans logo) bien avant, le 28 août 1953 par Technicolor Motion Picture Corp. de Hollywood sous le n° 61.850 *cf. Bulletin officiel de la propriété industrielle, 3ème partie : Marques de fabrique (et de commerce)*, t. LXXIII, Paris, INPI, 1953, n° 17.149, p. 2780. Avec son adoption, 10 ans plus tard, on ne note toujours pas de logo *cf. FF*, n° 1033, 13 mars 1964, p. 11.

[2374] Sous le n° 439.490 *in Bulletin officiel de la propriété industrielle, 3ème partie : Marques de fabrique (et de commerce)*, t. LXXIV, Paris, INPI, 1954, n° 30.416, p. 1721.

[2375] Un autre logo dans un encadrement « scope » faisant ressortir en italique *TOTALVISION* sera utilisé anecdotiquement en Italie sur l'affiche de *Un po' di cielo* de Giorgio Moser (*in Araldo dello spettacolo*, (mars?) 1956, Cinémathèque française, Collection des appareils, dossier « Totalvision » ; *cf.* Fig. 2.45., vol. 2), avant que le distributeur italien, l'A.T.C. d'Henyk Chroscicki, ne le rebaptise **TotalScope** pour le marché italien avec un logo « scope » on ne peut plus classique *cf. A.I.C. Bolletino tecnico*, n° 8, oct. 1956, Cinémathèque française, collection des appareils, don 03-05 (fonds Bonnerot), n° 299. Le nom de marque apparaissant en majuscules italiques sera repris par les marques récentes *TECHNOVISION* (fondé par le même Chroscicki), puis par *PANAVISION*.

production Cinérofa mentionne une « *CLAUSE ATTRIBUTIVE PUBLICITAIRE : Entre les signataires du présent Contrat il est en outre prévu que CINEROFA s'engage à faire figurer dans la Publicité et au générique du Film : "Réalisé en TOTALVISION"* »[2376]. Bonnerot aura du mal à faire admettre cette dernière clause, comme en témoigne une lettre du 5 juin 1964 qui lui est adressée par le distributeur du film, la SETEC (Société d'Etudes Techniques et d'Entreprises Cinématographiques), affirmant qu'après la constatation de l'absence de la marque sur le matériel publicitaire, suite à une lettre de réclamation de G. Bonnerot au réalisateur datée du 31 mai 1964, « *cet oubli a été réparé d'après les assurances* […] *reçues par les décorateurs* »[2377] : on observera que l'affiche du film présente effectivement le nom de la marque dans un encadré (sans logo) et que la mention intégrale apparaît bien au générique de fin (*cf.* Fig. 2.44.b, *infra*). Mais le film est sorti sur les écrans depuis le 27 mai ; on voit bien en quoi ce délai peut nuire à la visibilité du procédé large, à une époque de forte concurrence entre les diverses marques françaises. Comble de malchance, suite au dépôt de bilan du distributeur, le gérant de Totalvision aura bien des difficultés à rentrer dans ses fonds[2378]. Georges Bonnerot n'aura guère plus de chances avec son film suivant : *Une nuit à Tibériade*, premier titre de la coproduction égalitaire franco-israëlienne d'Hervé bromberger *Un soir à Tibériade*. Outre des dépassements dans le délai de location du matériel de prise de vues anamorphiques et un retard dans le remboursement des frais de déplacement de G. Bonnerot sur le tournage, à Tel-Aviv, fin juillet-début août 1965[2379], le gérant de Totalvision est encore contraint de se plaindre auprès de la production du non-respect contractuel du distributeur du film concernant la mention du procédé sur le matériel promotionnel[2380]. Ainsi, il apparaît bien qu'à partir de la deuxième moitié des années 1960, la mention du format large (même si elle est contractuellement obligatoire) devient de moins en moins visible et n'est un sujet de préoccupation que pour les seuls fabricants. Les variantes du nom de marque ne sont même plus comprises par la presse, faute de rigueur de la part des distributeurs et d'intérêt de la part des journalistes (et du public) : à titre d'exemple, l'un des derniers films tourné en Totalvision, la coproduction minoritaire tripartite (hispano-italo-française) *Les Aventures extraordinaires de Cervantès* (mars 1968) de Isidoro Fery & Vincent Sherman, produite par Alexandre Salkind, est

---

[2376] Lettre dactylographiée sur papier à en-tête « Totalvision », datée du 27 fév. 1964 et intituée « Contrat », Cinémathèque française, Collection des appareils, don 03-05, n° 122.
[2377] Lettre sur papier à en-tête de la SETEC, adressée à M. Bonnerot, datée du 5 juin 1964 et signée Germain Finet, directeur du département Distribution de la SETEC, C.F., C.A., don 03-05, n° 128.
[2378] Comme l'explique une lettre dactylographiée de Jacques Robin adressée à G. Bonnerot, datée du 23 août 1965 : « *Le détournement de fond*[s] *dont nous sommes victimes aurait permis de régler toutes nos créances, si ces sommes nous étaient revenues. Au lieu de cela, les créanciers privilégiés passeront sur le fond*[s] *de soutien, avant les industries techniques.* […] *Soyez persuadé que si je bénéficie de la moindre rentrée, je vous en ferai bénéficier en effectuant un règlement partiel mais, je ne peux vous donner aucune date.* », don 03-05 (fonds Bonnerot), n° 166. 3 ans plus tard, G. Bonnerot attend toujours une partie du versement des sommes dues ! *cf.* lettre dactylographiée adressée au CNC, datée du 6 jan. 1968, fonds Bonnerot, n° 208.
[2379] *Cf.* documents n°s 167, 173, 175 & 177, don 03-05 (fonds Bonnerot).
[2380] Lettre de Marsi Film S. A. (Paris) à la société Totalvision, en date du 28 juin 1966 : « […] *nous vous informons que nous avons déjà fait le nécessaire auprès de notre distributeur, afin de respecter les clauses de notre contrat. Veuillez nous excuser de cet oubli,* […], don 03-05 (fonds Bonnerot), n° 178.

tournée en 35 mm anamorphiques (optiques Totalvision[2381]) pour une double présentation en 35 mm scope et gonflage sur 70 mm, ce que la société de G. Bonnerot distingue sous le vocable « **SUPERTOTALVISION** »[2382], à l'image de « Super Technirama 70 ». C'est sous cette forme qu'une partie du matériel publicitaire français fait figurer le nom de marque (« EASTMANCOLOR – SUPERTOTALVISION 35/70 »[2383]), mais on trouve également la dénomination « SUPERTOTALSCOPE »[2384], selon une lettre de réclamation de Bonnerot adressée à Procinex[2385]. La presse est encore moins concernée par la dénomination du format large qu'elle prend pour une pure emphase commerciale : « *il existe encore et toujours* […] *un cinéma de routine fidèle aux grands sentiments. Exemple : cette semaine un* Cervantès*, eastmancolor et super-totalscope (sic) franco-italo-espagnol qui vous hérisse proprement la mansuétude* »[2386]. La société de Georges Bonnerot résume à elle seule les difficultés rencontrées par les petites sociétés (parmi les industries techniques françaises) qui accumulent les retards de paiement, les malveillances des producteurs et des distributeurs[2387] et se voient contraintes de réclamer sans cesse le respect des termes des contrats ; Totalvision est contrainte de déposer son bilan un an plus tard, en 1969, année qui voit aussi la cessation des activités de Franscope et DyaliScope : le format large n'est plus de mise dans le cinéma français.

[2381] *Cf.* inventaire du matériel loué à la société de production Prisma Film de Madrid pour le tournage de « Cervantès », daté du 19 août 1966, 1 page dactylographiée, don 03-05 (fonds Bonnerot), n° 179.
[2382] *Cf.* contrat de location entre Totalvision et Procinex (coproducteur français), 1er fév. 1967, 1 page dactylographiée, don 03-05 (fonds Bonnerot), n° 196.
[2383] *Cf.* publicités *in FF*, 16 sept. 1966 (fonds Bonnerot, document n° 311) & *FF*, 9 déc. 1966 (fonds Bonnerot, doc. n° 308).
[2384] *Cf.* publicité *in Le Figaro*, 8 mars 1968 (fonds Bonnerot, doc. n° 312).
[2385] Lettre datée du 9 mars 1968 : « *Nous sommes au regret de porter à votre connaissance qu'une très regrettable erreur mentionne que le film sous rubrique est tourné en SUPERTOTALVISION et non en SUPERTOTALSCOPE ainsi que le précisait le contrat du 1° Février 1967 qui nous lie. TOTALSCOPE ET SUPERTOTALSCOPE sont des Marques déposées par la Firme ATC de Rome qui a utilisé et diffusé notre matériel principalement en Italie. Nous faisons donc toutes réserves quant aux suites que pourrait donner ATC. Il serait donc selon nous souhaitable d'envisager au moins dans l'avenir de rétablir notre Marque.* » , 1 page dactylographiée, fonds Bonnerot, doc. n° 209.
[2386] *In* Louis Chauvet, « Cervantès et les pâtres grecs », *Le Figaro*, 13 mars 1968 (fonds Bonnerot, doc. n° 304). Il est vrai que la conjonction de deux adjectifs superlatifs dans la même dénomination peut prêter à rire des travers du discours publicitaire.
[2387] *Cf.* lettre de Totalvision à A. Salkind datée du 11 sept. 1968, 1 page dactylographiée, fonds Bonnerot, doc. n° 212.

Figure 2.44.a : logo de la marque Totalvision déposé en mars 1954
Source : *Bulletin officiel de la propriété industrielle*, t. LXXIV, 1954

Figure 2.44.b : la marque dans un encadré sur l'affiche du film *Les Pas perdus*
(1964 TLV NB, Jacques Robin, D.P. Claude Lecomte)

4.2.5 L'ANTAGONISME ENTRE CINÉMA ET TÉLÉVISION « PUBLICISÉ »

Un autre signe de la désaffection pour le format large en France à la fin des années 1960 peut apparaître dans la référence explicite à l'antagonisme entre cinéma et télévision, cette dernière finissant par devenir une sérieuse menace pour l'industrie cinématographique avec la baisse régulière de la fréquentation depuis 1957. A l'arrivée du CinemaScope en 1953, on comptait 40.000 récepteurs déclarés en France ; ils sont près de 9 fois plus nombreux 3 ans plus tard, en 1956[2388], au moment de la couverture de la moitié du territoire national. En 1959, date à laquelle la France connaît un chiffre record du nombre de salles standard (5834), les téléviseurs avoisinent le million et 103 films sont diffusés cette année-là. 1964 marque l'arrivée de la seconde chaîne (et 224 films diffusés sur le petit écran). La situation ne fait que s'aggraver à la fin de la décennie, puisqu'en 1969 on compte 9,3 millions de récepteurs (ou autant de foyers) et 327 films diffusés. La promotion du cinéma peut alors jouer la carte de la différence, ce que les américains avaient exploité, de façon plus globale et cohérente, dès l'émergence de l'écran large du Cinerama (fin 1952). Le **film annonce** du film policier de Jean Delannoy ***Le Soleil des voyous*** (Franscope Eastmancolor, produit par Maurice Jacquin & Raymond Danon et distribué par Comacico en mai 1967) se démarque ainsi du nouveau média en vogue. Commençant sur une image noir et blanc au format standard, mais aux bords arrondis (un indice clair de la petite lucarne), l'image s'élargit et se colore parallèlement à la voix-off de l'acteur américain : « *C'est* […] *Moi, Robert Stack… je ne suis plus à Chicago… je suis venu en France pour tourner un film sous la direction de Jean Delannoy, Le Soleil des voyous… Pas pour le petit écran… en scope* [effet visuel de surimpression : l'image 1,37:1 noir et blanc s'élargit au format 2,35:1] *merci… et aussi en couleurs* [l'image scope se colore] *merci beaucoup* […] »[2389]. Le message est clair mais ressemble plutôt à un chant du cygne du cinéma en scope : la couleur n'est plus le seul apanage du cinéma : 1967 marque justement l'avènement du système de couleur SECAM adopté par la télévision française ; l'écran large, s'il est symbole du cinéma et synonyme de spectacle de qualité, n'en va pas moins être délaissé progressivement par les professionnels du cinéma au profit du panoramique 1,65:1 dont la différence avec le rapport 1,33:1 de l'écran de télévision est moins flagrant et qui permet un tournage en décors naturels de façon beaucoup moins contraignante. Enfin, il est indéniable que, dans ce film annonce, l'argument promotionnel majeur n'est pas le format scope (la marque a d'ailleurs disparu) mais la **star** américaine de la série **télévisée** *The Untouchables / Les Incorruptibles* (1959-1962) qui, pour son premier rôle en France, tourne avec sa voix originale aux côtés de Jean Gabin.

[2388] 341.000 récepteurs au 31 mai 1956 *cf.* « 40 ans de cinéma français », *Informations CNC*, n° 211, déc. 1986.
[2389] *Cf.* DVD 0'10''>0'33'' & photogrammes, Fig. 2.46.a,b&c, page suivante.

Ainsi, les arguments promotionnels et les jugements qualitatifs sur les films ne prennent plus vraiment en compte la largeur de l'image : la conversion de l'industrie cinématographique au format large a eu lieu, au point qu'il ne se fait plus remarquer en tant que tel ; le public n'en est plus véritablement conscient, mais il n'a pas totalement disparu, en tout cas pas dans les mêmes proportions que les procédés de cinéma stéréoscopique, par exemple, qui relèvent plus du statut éphémère des attractions foraines ou de l'exploitation spécifique de formats dits spéciaux. Le format large (anamorphique ou non) fait désormais partie des techniques alternatives utilisées par les réalisateurs, directeurs de la photographie ou producteurs.

Figures 2.46.a,b&c : photogrammes du film annonce du *Soleil des voyous* (1966 FS NB & EC, Delannoy, D.P. Walter Wottitz) : élargissement de l'écran et adjonction de la couleur

4.2.6 RENOUVEAU ET CONFUSION DANS LES ANNÉES 1970 ET 1980 : *PANAVISION* ET *TECHNOVISION*

La **décennie 1970**, période qui compte le plus faible nombre de films larges tournés en France, parallèlement à la transformation des salles qui se fragmentent en « complexes multisalles », verra pourtant, par la volonté de certains producteurs et réalisateurs (Christian Fechner ou Claude Berri, (Claude Zidi ou Bertrand Tavernier[2390]), le retour d'un intérêt pour le format large anamorphique soutenu par la société américaine **Panavision**, seule marque à passer la décennie (et bientôt rejointe par la marque **Technovision** d'Henryk Chroscicki, à partir de *Une femme à sa fenêtre* de Pierre Granier-Deferre sorti en novembre 1976). On a déjà vu, dans la sous-partie production, en quoi le format anamorphique a permis à certains films français d'auteurs ou à certaines comédies au budget restreint d'exploiter la référence au « cinéma de qualité » du passé ; et Bertrand Tavernier affirme clairement sa référence au western (en particulier *Jeremiah Johnson*, 1972 US, PV AN. de Sydney Pollack) dans l'utilisation du « Panavision Anamorphique »[2391] pour les paysages variés de l'Ardèche qui servent de cadre à son drame policier historique *Le Juge et l'Assassin* (sorti en mars 1976). De même, à l'image du *Soleil des voyous* cité *supra*, le film annonce de *La Moutarde me monte au nez* de Claude Zidi sorti en octobre 1974, on l'a vu, bâtit sa promotion sur la référence au cinéma-spectacle s'opposant à la télévision, en relation avec le thème du cinéma dans le cinéma qui est aussi l'univers de cette comédie parodiant le western[2392].

Mais ce dernier traitement relève plutôt de l'exception. Après les premiers film français tournés en **Panavision** (*Viva Maria !* de Louis Malle, sorti en décembre 1965 et *La Curée* de Roger Vadim, juin 1966)[2393], la marque Panavision est peu visible sur l'affiche et le générique des films. Elle n'occupe jamais la tête de l'affiche (comme a pu le faire un temps CinemaScope) ; elle se fait discrète, apparaît de façon secondaire à une position traditionnellement finale dans les génériques, au milieu de la liste des divers fournisseurs. Du reste, la marque ne possède pas le signe distinctif du logo avant 1979 (pour *Tess*). En revanche, la marque américaine, d'abord introduite par l'anglais David Samuelson et distribuée en France par le loueur Chevereau puis par Alga, semble plus tâtillonne quant à la présence contractuelle de son nom, si ce n'est sur l'affiche, du moins sur les génériques exhaustifs qui, à cette période, se généralisent à la fin des films. Les mentions sont bien présentes mais assez variées : on trouve alternativement « **Filmé en PANAVISION®** » (générique de *Viva Maria !*), « en

[2390] Sans oublier le « continuateur » Henri Verneuil.
[2391] Tel que le crédite le générique de fin (sans logo, dans un carton présentant d'autres informations) : « Tourné en Panavision Anamorphique » (*cf.* DVD 2h01'27'') ; *cf.* « Entretien avec Betrand Tavernier et Philippe Noiret » par Michel Boujut, mars 2001, suppl. au DVD *Le Juge et l'Assassin*, StudioCanal Vidéo, 2001.
[2392] *Cf.* film annonce, suppl. au DVD *La Moutarde me monte au nez*, StudioCanal, s. d., coll. « Ciné rire ».
[2393] Qui tous deux créditent la marque sur l'affiche, sans logo (ou dans un encadré avec l'exposant ® pour *La Curée cf.* publicité Cocinor *in FF*, n° 1134, 4 mars 1966, pp. 10-11 & Fig. 2.47.a, vol. 2).

PANAVISION® » (affiche du *Clan des Siciliens*, décembre 1969), « système PANAVISION » (générique du *Gendarme en balade*, octobre 1970), « Filmé avec le matériel PANAVISION » (générique des *Bidasses s'en vont-en-guerre*, décembre 1974), « matériel photographique panavision® » (générique de *Calmos*, février 1976), « filmé avec un équipement PANAVISION® » (générique de *Coup de foudre*, avril 1983) ou encore « Matériel caméra PANAVISION® » (générique du *Mariage du siècle*, octobre 1985).

Pendant une courte période (1975-1980), l'utilisation des optiques anamorphiques Panavision est particulièrement distinguée par la mention « (Filmé / Tourné en) **Panavision® Anamorphique** » sur les affiches et/ou les génériques de quelques films français qui s'enorgueuillissent de la mention distinctive du format large les rattachant à une longue tradition de films américains (depuis 1958-1959, date à laquelle Panavision supplante CinemaScope aux USA). Cette mention, la plus juste en terme de caractérisation du procédé utilisé, doit s'opposer à l'expression « tourné en Panavision® sphérique » pour les films « plats » aux formats panoramiques[2394]. Quelques films s'apparentent ainsi au renouveau d'intérêt pour le format large en l'identifiant clairement, même si cela reste plus discret que lors de la période antérieure ; c'est le cas de : *La Course à l'échalote* (Zidi, sorti en octobre 1975), *Le Juge et l'assassin* (Tavernier, mars 1976), *Comme un boomerang* (Giovanni, août 1976), *L'Aile ou la Cuisse* (Zidi, octobre 1976), *La Communion solennelle* (Féret, avril 1977), *L'Animal* (Zidi, octobre 1977), *La Zizanie* (Zidi, mars 1978) et *Une semaine de vacances* (Tavernier, juin 1980). Ce dernier film, plus particulièrement, fait mention du format (« en Panavision large® ») avec le crédit du directeur de la photographie (Pierre-William Glenn) ; *cf.* Fig. 2.47.b, vol. 2. Cette habitude, que certains auteurs avaient déjà utilisée[2395], est à la fois valorisante pour le chef-opérateur et son équipe et plus rationnelle, mais elle spécialise l'information sur le format à destination des professionnels ou des spécialistes qui seuls la comprendront, à la différence du grand public ou des autres spectateurs (y compris les cinéphiles) qui n'y prêteront plus attention. La mention du format devient alors affaire de spécialistes, de techniciens, comme la mention des autres fournisseurs ou celle de certains procédés techniques utilisés. Le format large n'est décidément plus un argument commercial.

Confusion et perte de lisibilité des marques : discrétion et professionalisation

La mention « Filmé en PANAVISION® » est de loin la plus utilisée et est une traduction de l'expression anglaise « Filmed in PANAVISION® » (que l'on rencontre sur la copie américaine de *Moonraker*, par exemple, octobre 1979), mais elle est **ambiguë**, surtout à partir de l'utilisation du procédé 35 mm **Super 35 au rapport 2,35:1** (en France avec *Les Uns et les Autres*, mai 1981) qui ne

[2394] Nous l'avons rencontré au générique de fin de *L'Histoire d'Adèle H.* (1975 pano) de Truffaut, mais elle sera beaucoup moins usitée.
[2395] *Cf.* la mention « *images de Raoul Coutard sur DyaliScope* » au générique de *Tirez sur le pianiste* de F. Truffaut (nov. 1960).

mentionne plus la marque des optiques anamorphiques[2396] mais indique simplement le nom du loueur[2397] qui réalise la préparation de la caméra pour le tournage en Super 35 (c'est-à-dire en négatif « plat » ou non anamorphosé, enregistré en « full » ou plein écran au rapport 1,33:1) : le procédé de format large n'est donc plus reconnaissable à sa marque, puisque Panavision (ou son représentant français : Chevereau puis Alga) va également préparer ses caméras pour des films tournés en Super 35 avec des objectifs (sphériques) Panavision : *cf.* les mentions « matériel caméra Alga Samuelson, Chevereau, Slotint S. A. » pour *Double Messieurs* (S35, octobre 1986) ou « filmé sur caméra Chevereau » au générique de *Rendez-vous* (S35, mai 1985), ou encore « caméra PANAVISION ALGA PARIS » (générique de *Les Kidnappeurs* S35, novembre 1998), « matériel de prise de vues PANAVISION Alga » (générique de *Love me* S35, février 2000).

Pourtant, le fabricant américain manifeste une **volonté de rationalisation des mentions contractuelles** : on sent bien qu'il souhaite spécialiser l'expression « **Filmé en Panavision®** » pour le format anamorphique et « **Caméras & Objectifs Panavision®** » pour le Super 35 ; ainsi, l'utilisation des termes « caméras » et/ou « objectifs » veut désigner le tournage avec des optiques sphériques classiques, à la différence de la formule ramassée « en Panavision » qui, à l'image des expressions antérieures « en CinemaScope » ou « en scope », magnifie la dénomination en associant, de manière métonymique, procédé (anamorphique) et marque. Malgré tout, la **confusion** la plus grande règne sur les mentions aux génériques des films français, puisque tous les cas de figure sont rencontrés : l'expression « Filmé en Panavision® » est utilisée pour le tournage avec des optiques anamorphiques Panavision (*cf.* génériques de *Tenue de soirée*, sorti en avril 1986, *L'Ours*, octobre 1988, *Un crime au paradis*, février 2001, etc.) ou non (comme au générique de *Trafic d'influences*, mars 1999, *Scènes de crime*, mars 2000, ou encore sur l'affiche d'*Astérix & Obélix contre César*, février 2000, tous films tournés en Super 35). La mention « Caméras (& Objectifs) Panavision », quant à elle, est majoritairement utilisée pour désigner le matériel de prise de vues Panavision pour des tournages en Super 35 [2,35:1][2398], mais pas exclusivement : *Dien Bien Phu*, tourné en Panavision anamorphique, crédite la mention « objectifs & caméras PANAVISION® Samuelson Alga » (mars 1992) ; quant au générique du *Grand Pardon II* (décembre 1992) ou de *La Veuve de Saint-Pierre* (avril 2000), il mélange les 2 mentions concurrentes en indiquant : « Filmé en PANAVISION Caméras & Objectifs [logo PV1] ».

Les logos de Panavision®

Ce qui ajoute encore à la confusion est l'emploi tardif en France des **logos** de la marque. Nous en avons recensé 2 présents sur le matériel français (affiches et génériques, en particulier). Une version initiale du logo, que l'on nommera **logo PV1 BIS**, qui se contente de jouer sur la graphie du

[2396] Et pour cause, puisque le procédé utilise des optiques sphériques.
[2397] Ou encore indique la marque des optiques (sphériques) utilisées et/ou la marque de la caméra.
[2398] *Un air de famille* (nov. 1996), *La Classe de neige* (sept. 1998), *Le Goût des autres* (mars 2000), etc.

nom en majuscules italiques présentant un P initial agrandi en forme de rectangle allongé symbolisant l'écran large, apparaît en octobre 1979 sur le générique de *Tess*[2399], mais il est antérieur et remonte probablement au début des années 1970, comme le montrent des photographies de la caméra portable 35 mm Panaflex, présentée en octobre 1972 en France et qui arbore le nom de la marque dans cette typographie dynamique sur les magasins[2400]. Les mêmes photographies montrent également le **logo** de la marque sur le corps de la caméra : il s'agit du nom de la marque (avec la typographie italique PV1 BIS) apparaissant sur une série de 3 rectangles emboîtés, dont le dernier, le plus large, encadre le nom (= **logo PV1** *cf.* Fig. 2.47.d&e, *infra*). On le voit, ce logo, symbolise moins l'écran large que le format cinématographique et sa versatilité : les 3 cadres du logo renvoient aux 3 formats historiquement dominants (le 1,37:1, le panoramique et l'anamorphique 2,35:1). Parallèlement à une politique commerciale agressive recourant en particulier à un système de location de ses optiques et caméras, Panavision, Inc. se considère ainsi comme la société qui a continué la promotion de l'écran large, malgré la transformation de l'exploitation dans les années 1970 et 1980[2401]. Ce logo apparaît sur les affiches françaises à partir de 1991 (*La Neige et le Feu* PV AN.) et dans les génériques français en 1992 (*Le Zèbre* PV AN.) et a tendance à se généraliser. Mais là encore, pas de systématisation et une grande confusion, puisque le logo PV1 peut apparaître seul (*cf. Les Patriotes* PV AN., juin 1994) ou indifféremment intégré aux deux mentions nommées *supra* (« Filmé en PANAVISION® [logo PV1] » au générique des *Randonneurs* PV AN., mars 1997 (*cf.* Fig. 2.47.d, *infra*) ou « matériel caméra Samuelson Alga [logo PV1] » pour *Harry, un ami qui vous veut du bien* S35, août 2000). Nous avons aussi rencontré un autre logo (= **logo PV2**) pour l'expression « Filmé en PANAVISION® », pendant une courte période, qui ne semble avoir été utilisé qu'en France, sur les affiches, de 1985 (*Les Spécialistes* PV AN.) à 1992 (*IP5*, PV AN.)[2402] et qui s'inspire clairement du symbolisme classique de

---

[2399] On le retrouve également au générique de *L'Amour à mort* (sept. 1984, PV AN.) inséré à l'expression « Filmé en PANAVISION® ».

[2400] *Cf.* « Une nouvelle caméra portable 35mm la Panaflex », *TF*, n° 206, 15 juil.-15 sept. 1973, pp. 22-23. *Cf.* aussi la couverture du n° 411 du *TF* reproduisant la caméra Panaflex Platinum, Fig. 2.47.c, vol. 2. La graphie en majuscules italiques sera reprise par ***TECHNOVISION*** (avec **T** et **V** qui ressortent à la manière de « CinemaScope ») ; mais on a déjà dit que cette graphie fait suite à une graphie antérieure de **Totalvision** utilisée en Italie par le loueur Henryk Chroscicki, également concepteur des optiques Technovision. La graphie italique ***TECHNOVISION*** apparaît dans un générique français en déc. 1991 (*Ma vie est un enfer*, TECHNO. AN.) et jusqu'à aujourd'hui (affiches de *Taxi 2* S35, mars 2000 ou de *The Dancer*, S35, juin 2000) ; mais elle est, comme pour Panavision, bien antérieure, comme le révèlent des plaquettes commerciales, catalogues et documents à en-tête de la société, établie à Rome et à Londres (1970), avant Paris (1990) : *cf.* « *TECHNOVISION CAMERAS LTD.* Manufacturers Retail Price List – september 1978- F.O.B. London. Anamorphic Lenses », 1 page dactylographiée, Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « Technovision » ; ou « *TECHNOVISION* Anamorphic », 1 page dactylographiée, s. d. [ca. 1979], Equipaggiamento Cinematografico Europeo s.r.l., Rome, Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « Technovision » ; *cf.* aussi publicité TechnoVision *in TF*, n° 430, 15 déc. 1993-15 jan. 1994.

[2401] *Cf.* publicité parue à l'occasion du Festival de Cannes 1975 : « *PANAVISION ANAMORPHIC PAIE. Merci à Lakhdar-Hamina de l'avoir compris. Grand Prix de Cannes. Chronique des années de braise* » in *TF*, n° 227, 15 juin-15 juil. 1975, p. 18.

[2402] *Cf.* aussi les affiches de : *Pirates* (PV AN., mai 1986), *Le Paltoquet* (PV scope, août 1988, *cf.* Fig. 2.47.f, *infra*), *Twist again à Moscou* (PV AN., oct. 1986), *L'Ours* (PV AN., oct. 1988), *Trois places pour le 26* (PV scope, nov. 1988), *Camille Claudel* (PV AN., déc. 1988), *Monsieur Hire* (PV AN., mai 1989), *La Vie et rien d'autre* (PV scope, sept. 1989), *Le Mari de la coiffeuse* (PV AN., oct. 1990).

l'écran large apparaissant sous la forme du nom de marque encadré et aux bords supérieur et inférieur incurvés afin de faire sentir l'impression d'englobement de l'écran, comme pour les célèbres logos de CinemaScope et DyaliScope.

Effectivement, vers le milieu des années 1980, l'analyse des logos présents sur les affiches françaises, montre un **renouveau de la promotion de l'écran large qui s'affiche davantage**, au point d'ailleurs de créer la confusion chez le spectateur en reprenant la dénomination vulgarisée et ancienne de **CinémaScope** (ainsi que ses différents logos), indifféremment associée aux optiques des marques Panavision ou Technovision. Si le message commercial des producteurs et des distributeurs est bien de valoriser à nouveau la largeur de l'écran (s'opposant à la taille des « écrans-timbres postes » des complexes), il renvoie à la **tradition populaire du CinemaScope** qui a initié le mouvement au début des années 1950 ; en effet, les noms Panavision ou Technovision ne sont connus que des seuls professionnels et ne constituent pas un pouvoir suffisamment attractif pour être « publicisés », semble-t-il. Première affiche à re-valoriser (mais de façon erronée) le format large[2403] : *Le Dernier Combat* (PV AN., avril 1983) de Luc Besson qui, dans le « cartouche » comportant les mentions obligatoires du générique, placé en haut de l'affiche, comporte en petits caractères le logo CinemaScope (CS 1), suivi du logo Dolby Stereo® *cf.* Fig. 2.48.a, vol. 2. En 1984, l'affiche de *Fort Saganne* (TECHNO AN., mai 1984[2404]) accorde, au bas de l'affiche, un crédit pour le logo CinemaScope CS 2BIS ; les autres film concernés sont : *Subway* (TECHNO AN., avril 1985[2405], *cf.* Fig. 2.48.b, vol. 2), *La Baule-Les Pins* (PV AN., février 1990[2406]), *Pour Sacha* (PV scope, avril 1991). Cette information erronée sur le format consiste donc plus en une mention vulgarisée à valeur référentielle plutôt que le respect strict des mentions contractuelles qui montrent finalement autant de flou que dans la période précédente.

[2403] On a pu noter, antérieurement, en mai 1981, au bas de l'affiche de *Malevil* la mention ambiguë : « PANAVISION®. CINEMASCOPE. ENREGISTRE EN SON DOLBY » sans logos.
[2404] Le générique du film, quant à lui, indique en italien (sic) : « *Girato in Technovision* », car la marque n'a pas encore ouvert d'antenne en France.
[2405] Le générique de fin crédite seulement : « Filmé sur caméras CHEVEREAU ».
[2406] Contrairement au générique de fin qui crédite : « Filmé en PANAVISION® ».

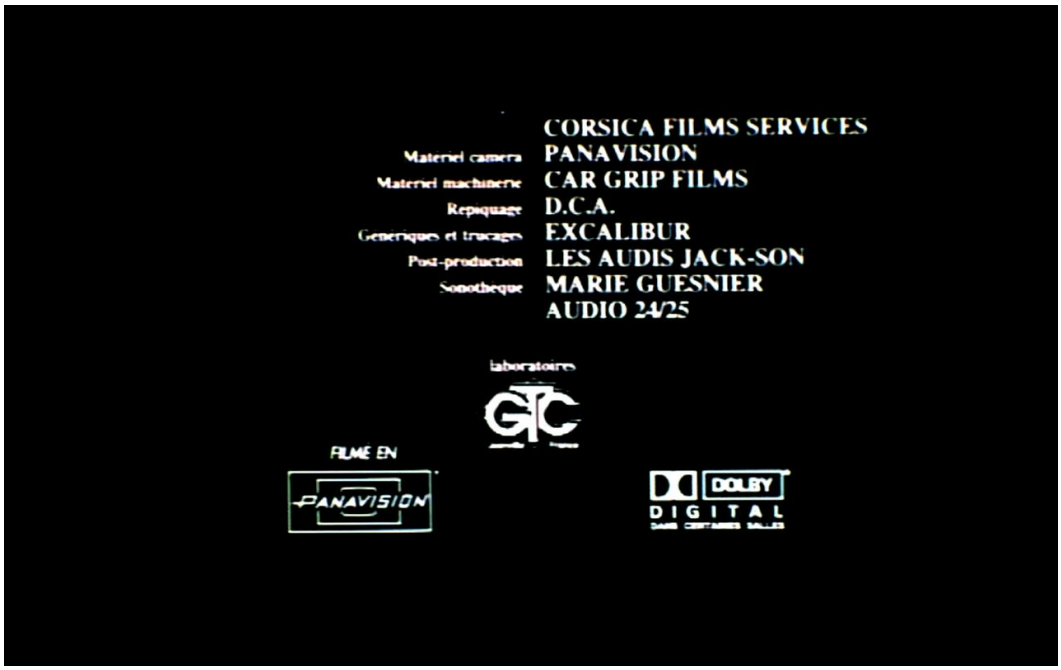


Figure 2.47.d : logo Panavision « PV 1 » au générique de fin de *Les Randonneurs* (1996, PV AN. CLR, Philippe Harel, D.P. Gilles Henry)

Figure 2.47.e : logo « PV 1 » sur la plaquette commerciale « Panavision High Definition Primo Digital™ Imaging », s. d.
Source : Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « Panavision »

Figure 2.47.e BIS : variante du logo « PV 1 » déclinée pour le loueur français Panavision Alga Paris
Source : publi-reportage Panavision Alga Paris *in TF*, n° 495, 15 déc. 1999, pp. 20-21

Figure 2.47.f : affiche du film *Le Paltoquet* (1986, Michel Deville, D.P. André Diot) présentant le logo français insolite « PV 2 » pour la mention « FILMÉ EN PANAVISION® »

On rencontre pour **Technovision** autant de flottement dans les dénominations qu'on en a vu pour Panavision[2407]. Puis avec le renouveau d'intérêt pour le format 2,35:1 (et même pour les optiques anamorphiques) dans les années 1990, de la part des réalisateurs et des directeurs de la photo, appuyés en cela par la conception des multiplexes qui soignent les conditions de projection visuelle et sonore, les 2 fabricants dominant le marché français (Panavision-Alga & Technovision) soignent davantage la visibilité de leur marque en déclinant[2408] ou rénovant leur logo, comme toute entreprise privée dynamique sur le marché contemporain compétitif. Après Panavision, Technovision à partir de 1998 (au générique du *Dîner de cons*, TECHNO AN.) crée un logo (= **logo TECHNO 1**[2409]) dans lequel la graphie en italique ***TECHNOVISION®*** est quasiment encadrée par deux lignes horizontales et est insérée dans un oval très allongé, symbolisant peut-être la déformation caractéristique de l'anamorphose. Puis ce logo évolue rapidement en conservant encadrement oval (ou elliptique) et graphie italique qui apparaît, cette fois, en constraste avec le fond, détachant les deux parties du nom « *TECHNO* » et « *VISION* » dans un effet d'inversion négatif-positif[2410] très « cinéma » (= **logo TECHNO 2**, *cf.* Fig. 2.49., page suivante). Cette distinction de la marque par le logo est un réflexe commercial assez courant aujourd'hui pour toute entreprise visant à communiquer au public son image de marque et ne singularise en rien la spécificité de l'écran large. En outre, ces logos et mentions (qui ne brillent pas toujours par leur cohérence), n'occupent qu'une visibilité restreinte sur l'affiche et au générique final, au milieu des logos des autres fournisseurs des industries techniques. Du reste, les autres marques d'optiques anamorphiques apparues en France plus récemment (comme **Hawk Anamorphic**, distribué eclusivement par Iris Caméra, groupe TSF de Thierry de Ségonzac, à partir de 1997 avec *Tenue correcte exigée*) n'arborent pas de logo et se contentent généralement d'une mention technique au générique de fin[2411].

[2407] Ainsi, le générique du *Hussard sur le toit* (tourné en anamorphique et sorti en sept. 1995) mentionne : « Caméras & Objectifs TECHNOVISION® » sans logo ; inversement, *Taxi* (S35, avr. 1998) note « Filmé en Technovision ».

[2408] *Cf.* le logo PV1 qui est repris pour identifier la société Panavision-Alga Paris dans un publi-reportage paru dans *TF*, n° 495, 15déc. 1999-15 jan. 2000, pp. 20-21 & Fig. 2.47.e, , *supra*.

[2409] Nous n'avons pas pu trouver de source iconographique de bonne qualité pour représenter ce logo.

[2410] C'est-à-dire lettres blanches sur fond sombre, pour la première partie du nom, puis l'opposé pour la seconde ; ou inversement *cf.* plaquette commerciale « TECHNOVISION® FRANCE. Camera Equipment Rental », s. d.

[2411] Il en va de même de **CineCamScope** qui indique au générique de *La Femme de chambre du Titanic*, une coproduction franco-italo-espagnole de Bigas Luna sortie en nov. 1997 : « Filmé en Cinémascope avec MATERIEL CAMERA CINECAMERAS » (CineCameras s.r.l.-Technovision est un loueur italien installé à Rome et à Milan). *Seul contre tous* de Gaspar Noé a été tourné en **16 mm anamorphique** (avec le système mis au point par **Thierry Tronchet**), puis après gonflage en 35 mm est sorti sur les écrans en fév. 1999 : l'affiche note en encadré CINEMASCOPE (sic ; *cf.* 2.50., *infra*) et le générique : « Système 16 mm scope : Thierry Tronchet ». Ces 2 exemples montrent assez la vulgarisation de la dénomination « Cinémascope » (et son abréviation « scope ») qui n'est plus ressentie comme un nom de marque et est ainsi passé dans la langue comme synonyme (ambigu) de « format / écran large » et/ou de « anamorphique ».

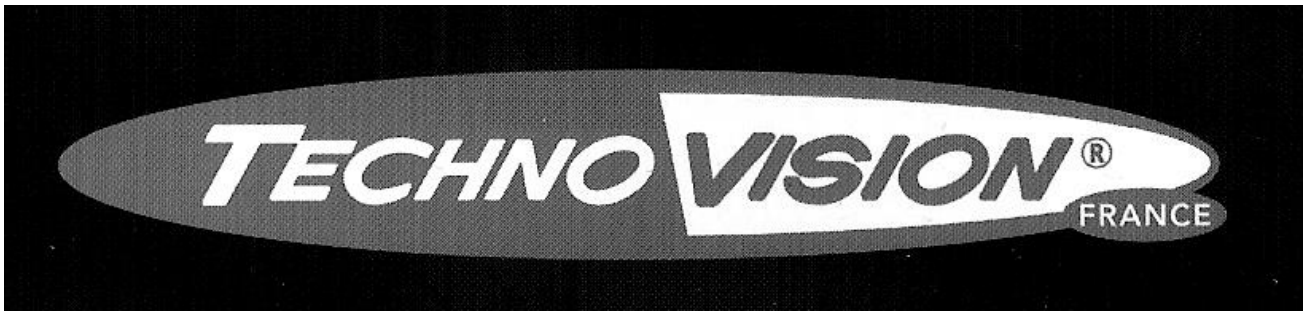


Figure 2.49. : le logotype de Technovision France, dit « logo TECHNO 2 »
Source : *TechnoVision France. Camera Equipment Rental*, s. d., plaquette commerciale

Perte de visibilité ou lisibilité purement technique à destination des professionnels, l'argument du format large tend à disparaître du matériel promotionnel, de nos jours, au profit de la mention des marques de son multicanal ou numérique, qui correspondent à une réelle amélioration des conditions de vision des films. A l'opposé, le format de l'écran large 2,35:1 étant bien établi dans les salles depuis les années 1960, il ne constitue pas véritablement une nouveauté sur laquelle bâtir une campagne promotionnelle attractive, sauf pour quelques salles d'exception.

Le récent enthousiasme pour le format large, liée en particulier à l'évolution (ou au renouvellement) du marché audiovisuel grand public (DVD, télévision 16/9ème, Haute-Définition), a certes permis plus d'attention au respect des formats cinéma (en particulier dans la diffusion en vidéo) et une plus grande information, mais cela reste souvent minoritaire et toujours aussi mal compris du grand public qui ne veut pas s'embarraser de questions techniques. En outre, peut-être que les producteurs, les loueurs et fabricants d'optiques qui recourent de plus en plus aux tournages en Super 35 ont intérêt à brouiller les informations concernant les formats, car il ne savent pas si le format sera respecté dans l'exploitation vidéo ultérieure ; peut-être aussi que cette ambiguïté sur le format utilisé vise à masquer la réalité technique du tournage en faisant croire qu'un film tourné en **Super 35** l'a été avec des optiques **anamorphiques** (plus contraignantes et plus chères) : seuls des spécialistes et les professionnels peuvent distinguer les rendus d'image des deux procédés qui se présentent aux yeux du spectateur de façon quasi-identique : image de rapport 2,35:1 occupant l'écran sur toute sa longueur, projetée avec anamorphose de 2. On pourrait presque dire que le Super 35 vise à produire l'illusion du format anamorphique (à la tradition prestigieuse) pour des projets qui n'auraient sans doute pas pu se l'offrir (surtout pour des raisons budgétaires).

Ainsi donc, partant d'une argumentation commerciale mise en avant aux débuts du CinemaScope, suivant (mais en décalé) la politique des studios américains de valorisation du spectacle cinématographique, nous sommes arrivés à une discrétion de l'information sur le format (banalisé et intégré comme standard alternatif au panoramique) qui aujourd'hui est plutôt considérée comme une affaire de spécialistes, visant seulement la communication externe d'entreprises liées au secteur

audiovisuel : si la référence au format large existe, elle est souvent imprécise ou ambiguë, car ce qui compte avant tout c'est sa valeur référentielle à la tradition du « grand cinéma » du passé.

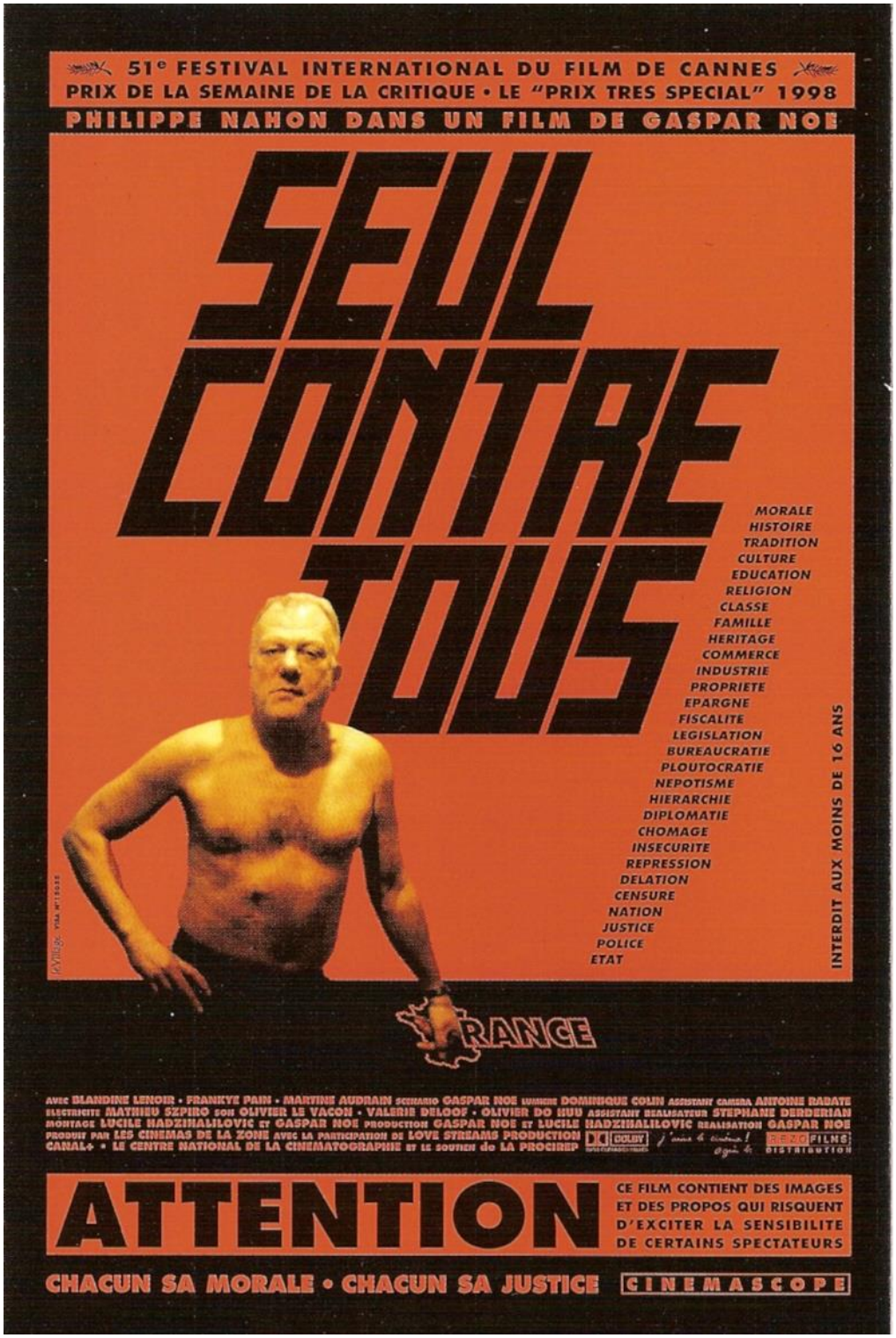


Figure 2.50. : affiche de *Seul contre tous* (1998 16 mm anam. système Thierry Tronchet CLR, Gaspar Noé, D.P. Dominique Colin) présentant la mention abusive « CINEMASCOPE »

CHAPITRE 5 : ESTHETIQUE DES FILMS LARGES

Problématiques esthétiques du format large

Les problématiques suggérées par la question du format large au cinéma, à l'époque, comme aujourd'hui, se résument souvent à une seule interrogation : **s'agit-il d'une révolution ou simplement d'une évolution dans le dispositif cinématographique ?**

Il est certain que la question est plus complexe et concerne plusieurs domaines ou points de vue différents sur le cinéma : physiologique, optique, technique, économique, historique, artistique ou esthétique. Avec l'émergence des procédés « spectaculaires » (relief, formats larges, stéréophonie) et l'installation progressive et durable, voire la standardisation du format anamorphique à partir de la fin des années 1950 en France, on retrouve, dans la presse contemporaine, les mêmes préoccupations économiques et/ou esthétiques qu'à l'arrivée du parlant et de la première vague des formats larges (1929-1932) dont Eisenstein, par exemple, s'était fait l'écho dans un article (tiré de sa communication à un colloque de l'AMPAS, à Hollywood le 17 septembre 1930) intitulé *Le Carré dynamique* (1931). Mais si la presse professionnelle française (comme *Le Film français*) semble souvent montrer un enthousiasme corporatiste, à l'arrivée du CinemaScope en y voyant un « *tonique* » pour l'exploitation, les revues critiques, comme *Les Cahiers du Cinéma*, sont plutôt le lieu d'une véritable réflexion à la fois économique et esthétique sur l'événement et ses enjeux.

Car on sent bien que **le format large n'est pas simplement un « gimmick »** (comme un trucage ou un dispositif occasionnel) mais qu'il modifie les conditions de création, de production, d'exploitation, de promotion et de réception du film. Comme le son ou la couleur, le format large modifie le cinéma qui lui est antérieur et s'installe définitivement (non pas exclusivement) en plaçant désormais les cinéastes face une **alternative : tourner ou non au format large et pourquoi ?**

Enfin, face à l'évolution des conditions de diffusion du film de cinéma (à la télévision et en vidéo, signe de la convergence actuelle des médias), la question esthétique se double d'une question plus pratique : **comment faire rentrer le rectangle du format cinématographique dans le carré télévisuel ?** Finalement, avec l'avènement de la TVHD et l'allongement de son format (16/9ème), parallèlement à la généralisation de la chaîne numérique au cinéma, **le rapport 2,40:1 (héritier du CinemaScope) va-t-il disparaître ?**

5.1 PREMIERES IMPRESSIONS : CHOC ET SPECTACULARITE, « *EN AVOIR PLEIN LA VUE* » (TRUFFAUT)

Qu'il s'agisse de la première démonstration du Cinerama (1952) ou plus généralement des premières projections du CinemaScope (1953), la confrontation avec l'écran large est tout d'abord

ressentie comme un choc, une agression des sens visuel et auditif. Robert Franc écrit, dans *Le Film français*, après la vision de *This is Cinerama* au Broadway Theater de New-York : « *Il semble que le cinéma vient de revenir cinquante ans en arrière. Comme nos pères à la vue d'une locomotive fonçant sur eux, nous frémissons...* »[2412]. Outre le parallèle nostalgique qui vise à donner de l'événement un caractère historiquement déterminant, ce qui frappe le spectateur c'est la sensation visuelle liée à **l'englobement physique de l'image**. Les films de démonstration du Cinerama renforçaient, du reste, cet aspect en privilégiant vues aériennes ou en rase-mottes, séquences prises d'un wagon de montagnes russes ou d'un canoë descendant des rapides ; ce que feront également les documentaires tournés en large ou, plus près de nous, les premiers spectacles de réalité virtuelle ou autres cinémas à l'écran hémisphérique (Omnimax) ou aux fauteuils mouvants (Cinaxe, à Paris). On ne peut donc s'empêcher d'associer, à ses débuts, le format large au réalisme du documentaire mais aussi à la fonction illusionniste des simulateurs militaires ou aux dispositifs forains qui rattachent l'arrivée du format large aux premières heures de l'histoire du cinéma. Cette fonction illusionniste de l'image cinématographique fonctionne d'autant mieux chez les premiers **spectateurs**, en quelque sorte, **pris par surprise**[2413].

Mais les relatives imperfections de l'image (chevauchement des 3 films projetés du Cinerama ; effets de flou et déformations optiques du CinemaScope) ont tendance à gâcher quelque peu le plaisir du public qui semble **plus impressionné encore par la stéréophonie et ses effets directionnels** : Robert Florey a eu le privilège d'assister aux premières projections privées du CinemaScope dans les studios de la Fox à Hollywood (mars 1953), il déclare : « *Le son stereophonic* [sic] *produit dans certaines scènes un effet extraordinaire et plus particulièrement dans celles montrant des automobiles de courses sur une piste ou des atterrissages d'avions au La Guardia Field à New-York.* »[2414]. Il en est de même en France lors des premières projections du CinemaScope au Rex (juin 1953). Le directeur de la photographie Christian Matras affirme : « *J'ai été absolument émerveillé par le son stéréophonique qui permet d'obtenir une vérité de la parole et des bruits jamais encore atteinte.* »[2415].

De même, les premiers spectateurs français du CinemaScope ont généralement été beaucoup plus impressionnés par le court-métrage documentaire français de Marcel Ichac, ***Nouveaux Horizons*** (1953 CS 2,55:1 CLR, stéréo) projeté en avant-programme de ***The Robe / La Tunique*** (1953 US CS 2,55:1 TC, Henry Koster, D.P.[2416] Leon Shamroy) que par le péplum biblique américain lui-même. Il faut dire que la stratégie de la 20th Century-Fox était moins d'impressionner visuellement les spectateurs américains (qui avaient déjà vu le Cinerama depuis septembre 1952, à la différence des

[2412] *FF*, n° 426, 10 oct. 1952, p. 11.
[2413] *Cf.* référence à la pensée de E. H. Gombrich *in* Jacques Aumont & Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan / VUEF, 2001, art. « Illusion », p. 104.
[2414] *FF*, n° 459, 24 avr. 1953, p. 14.
[2415] *FF*, n° 467, 19 juin 1953, pp. 6-7.
[2416] Rappelons que l'abréviation **D.P.** correspond à « Directeur de la Photographie » ou « chef-opérateur ».

spectateurs français) que de montrer la viabilité narrative et commerciale du procédé à l'échelle d'une production industrielle, ainsi que de chercher une caution culturelle indiscutable et exportable. En France, ce sont les qualités révélées par les images documentaires au format large et leur pouvoir d'englobement, leur effet de réel accru qui ont donc frappé le public ; d'autant que l'expérience concomitante de la projection des films en relief américains n'a pas paru très convaincante (*cf. infra* 5.2.1 / 5.2.3).

Cette impression première du **« choc de réalité »** de l'image large s'est accrue avec l'arrivée des procédés à image plus large que le 35 mm scope (**VistaVision** et **70 mm**) qui éliminaient les déformations et défauts du format anamorphique (le CinemaScope et ses clones) et couvraient un plus grand champ de vision encore[2417]. Encore aujourd'hui, l'image large (35 mm anamorphique ou rapport 2,35:1 du Super 35 mm) demeure associée à la notion de spectaculaire, comme le déclare Lionel Delplanque, le jeune réalisateur du film de genre horrifique[2418] *Promenons-nous dans les bois** (1999), photographié en Super 35 2,35:1 par Denis Rouden : « *Une des ambitions que j'avais pour le film, c'était qu'il soit* ***spectaculaire visuellement****, c'est-à-dire à la fois le fait que le film soit dans un format que je trouve absolument passionnant, le CinemaScope, c'est-à-dire une sorte de format comme ça très étendu, et* [qu'il comporte] *des effets spéciaux numériques* […] »[2419]. L'image au rapport 2,35:1 doit conférer au film la même aura que le CinemaScope de la grande époque.

5.2 LA QUESTION DU REALISME ACCRU DE L'IMAGE : VOIR MIEUX

5.2.1 LA CONFUSION PREMIÈRE AVEC LE RELIEF STÉRÉOSCOPIQUE : L'EFFET D'ESPACE ENGLOBANT

Le choc dont parlent journalistes et professionnels à l'arrivée du format large est bien précisément l'effet saisissant de « relief » qui accentue, selon eux, le réalisme de l'image. Cette appréciation scientifiquement abusive provient très certainement de l'association malencontreuse qui a

---

[2417] *Cf.* par exemple les déclarations d'Henri Decaë sur le **VistaVision** *(« Parmi tous les formats, celui de la Vistavision est le plus apte aux conditions actuelles de projection parce qu'il agrandit l'image en agrandissant la surface sensible. »*, s.d. *in* Christian Gilles, *Les Directeurs de la photo et leur image*, Paris, Dujarric, 1989, p. 247) ; celles de Raoul Coutard (en **70 mm** « *évidemment, l'image est améliorée, mais comme généralement ces films sont projetés en Scope 35 mm on se demande où est l'avantage.* » *in* « Au générique… les opérateurs », entretien par Alain C. Nauroy, *Cinéma 65*, n° 92, jan. 1965, p. 90) ou encore Henri Decaë : « *je lutte pour le 70 mm. La définition de l'image est parfaite.* » *in Cinéma 64*, n° 91, déc. 1964, p. 85 ; « *Il y avait la même différence de qualité entre le 65 mm et le 35 mm qu'entre le 35 mm et le 16 mm. Et je suis content de voir que petit à petit on supprime les toutes petites salles à écran ridicule pour revenir à des formules de cinéma-spectacle.* » *in La Revue du cinéma*, n° 432, nov. 1987, p. 74.

[2418] Apparenté au sous-genre codifié du « slasher » ou film sur un tueur masqué à l'arme blanche. Le film obtient le Prix du film fantastique européen au Festival international de Sitges (Espagne) en 2000.

[2419] (nous soulignons) Propos de Lionel Delplanque, *Journal du cinéma* (prod. Canal+, réal. Jean-Max Bernard), suppl. au DVD *Promenons-nous dans les bois*, Pathé Vidéo, 2001.

été faite, à ses débuts, entre le CinemaScope et les procédés proprement stéréoscopiques (**Natural Vision**, **Paravision**, etc.). A l'époque, on associe sous le terme générique de « *Techniques nouvelles* » les procédés stéréoscopiques, panoramiques, anamorphiques et parfois même stéréophoniques. Il est significatif de lire les déclarations vulgarisées de Spyros P. Skouras, Président de la 20th Century-Fox qui définit le CinemaScope, en février 1953, comme « *un procédé optique -simple et peu coûteux- donnant les mêmes résultats de cinéma panoramique et la même impression de relief visuel -avec en plus la stéréophonie sonore- que le Cinerama.* »[2420]. Cette erreur technique est mise à profit par la publicité de la Fox qui présentait le procédé, à l'occasion de la sortie du premier film en CinemaScope (*The Robe / La Tunique*), comme "*The Modern Miracle You See Without Glasses !"* (« *Le miracle moderne que vous voyez sans lunettes !* ») : le CinemaScope est donc du relief sans les lunettes des procédés anaglyphes. Il s'agissait de tirer commercialement parti du succès de curiosité, bref mais certain, des films en relief aux Etats-Unis (1952-1954). En France, l'installateur Brockliss-Simplex qui réalise l'équipement du Rex pour le CinemaScope parle, dans sa publicité, de « *relief psychologique* » (autrement dit de pseudo-tridimensionalité) pour qualifier l'effet obtenu sur le spectateur par le Cinerama et le CinemaScope[2421]. En réalité, on sait que « l'effet stéréoscopique » provoqué par les écrans larges (qu'on devrait plutôt dénommer, à la suite du neurophysiologiste Jean Bullier, « ***l'impression de profondeur*** ») est justement lié à leur largeur qui a tendance à englober le champ de vision du spectateur en suscitant prioritairement la **vision périphérique** de l'être humain[2422].

5.2.2 L'ARGUMENT PHYSIOLOGIQUE DE LA VISION : UNE JUSTIFICATION ?

L'un des arguments favoris des défenseurs des formats larges est de **justifier son horizontalité par référence à l'argument physiologique de la vision « naturelle » de l'homme**. Sans prétendre que la vision binoculaire soit rectangulaire, de nombreux théoriciens (qu'attaque Eisenstein dans sa conférence de 1930) affirment que l'anatomie humaine permet une vision plus large que haute ; certains vont même jusqu'à énoncer que la masse musculaire des yeux favorise le balayage horizontal. Le critique François Truffaut déclare en 1953 : « *On peut rappeler ici que le cinéma est un art de la vue, que notre vision naturelle est panoramique et que nos deux yeux sont l'un à côté de l'autre et non pas l'un au-dessus de l'autre ; ils se complètent dans l'horizontal et ne se sont d'aucun*

[2420] Reformulation des déclarations de Spyros P. Skouras *in FF*, n° 449, 20 fév. 1953, p. 19.
[2421] Publicité *in FF*, nos 457-458, printemps 1953.
[2422] « *C'est le champ visuel périphérique qui, malgré sa faible acuité, produit l'impression saisissante de profondeur par les effets de perspective et de diminution des corps avec la distance.* […] *C'est probablement cette sensibilité accrue de la vision périphérique aux indices d'espace et de mouvement qui explique la supériorité du CinémaScope pour produire l'illusion de la troisième dimension.* » Jean Bullier, « Vision centrale, vision périphérique et perception de la profondeur » *in* Jean-Jacques Meusy (dir.), *Le CinémaScope entre art et industrie*, Paris, AFRHC, 2003, pp. 177, 181.

secours l'un l'autre dans la vision verticale. »[2423]. De réaliste, l'argument devient prosaïque. En réalité, le champ de vision humain s'étend presque à tout l'espace situé en avant des yeux, lorsqu'à l'angle de vision est associé le mouvement des seuls globes oculaires (**environ 180° horizontalement et 90° verticalement**). La conception des écrans larges s'appuie, néanmoins, sur des bases plus restreintes, selon Jean Vivié[2424] : on prend comme **valeurs maximales et étalon** les dimensions de la zone de vision dans laquelle le déplacement des yeux « *s'opère par réflexe sans fatigue musculaire appréciable* », à savoir d'après lui, **80° horizontalement et 45° verticalement**[2425]. La taille comme la concavité de l'écran large doivent accroître l'effet d'englobement du spectateur.

[2423] *CC*, n° 25, juil. 1953, p. 23.
[2424] *Op. cit.*, 1968, p. 169.
[2425] *Cf.* Fig. 2.51., page suivante. L'angle de vision horizontal « idéal » est encore rétréci dans les recommandations américaines, respectivement à 45° (SMPTE, 1954) ou 50° (Ioan Allen, www.dolby.com), selon Laurent Jullier, « La complémentarité CinémaScope-son multipistes » *in* Jean-Jacques Meusy (dir.), *Le CinémaScope entre art et industrie*, Paris, AFRHC, 2003, pp. 211-212. Ces variations de mesure de l'angle de vision proviennent à la fois de l'évolution des recherches menées (*cf. art.* de J. Bullier et L. Jullier, *op. cit.*, 2003), du passage progressif entre les deux types de vision, la **vision centrale** plus aiguë (depuis 5°) et la **vision périphérique** (qui peut aller jusqu'à 220°), ainsi que de la relativité de la **distance du spectateur à l'écran** prise en compte : le champ de vision peut en effet s'échelonner de 58° (au 1er rang, c'est-à-dire à une distance égale à 0,9 fois la hauteur de l'écran), jusqu'à 9,5° pour le dernier rang (= 6 fois la hauteur de l'écran), selon les données rapportées par Peter Ward, *Picture Composition for Film and Television*, 2nd ed., Oxford (UK), Focal Press, 2003, 1st ed. 1996, p. 120.

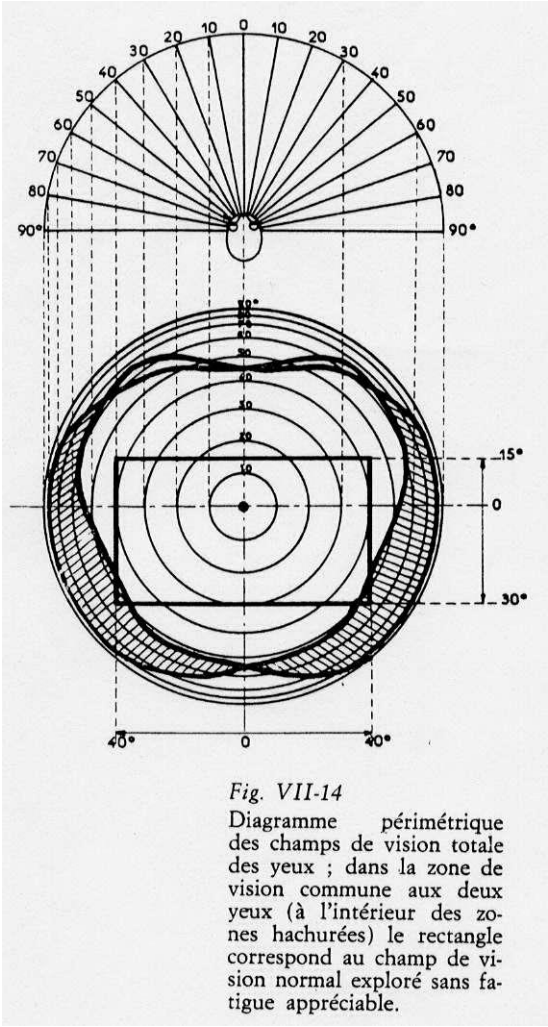


Fig. VII-14
Diagramme périmétrique des champs de vision totale des yeux ; dans la zone de vision commune aux deux yeux (à l'intérieur des zones hachurées) le rectangle correspond au champ de vision normal exploré sans fatigue appréciable.

<u>Figure 2.51. : Champ de vision des yeux selon Jean Vivié</u>
Source : Fig. VII-14 *in* Jean Vivié, *Projection des images animées & Reproduction des sons*, vol. 2 : *Recueil des figures*, Edité par l'auteur, 1968, p. 129.

Nécessités et conceptions architecturales

Néanmoins, loin d'apparaître comme réalistes ou naturelles, ces **contingences sont plutôt dues à des facteurs architecturaux** ou, du moins, ont dû prendre en compte l'architecture des salles. Outre le prolongement de la longue tradition artistique du cadre aux dimensions gigantesques, dont le dernier avatar au XIXème siècle est le **Panorama** (reconstituant le point de vue englobant de 360° d'un observateur situé sur une hauteur matérialisée par une passerelle circulaire)[2426], l'écran large doit plutôt sa forme et ses dimensions aux nécessités architecturales des « théâtres cinématographiques » de l'époque. Ainsi, le rapport horizontal serait-il imposé par la nécessité de maintenir une visibilité pour tous les spectateurs, en particulier ceux qui sont placés sous le balcon ou dans les boxes et dont la vue est bornée en hauteur[2427] ; il s'agit aussi d'éviter la gêne représentée par les têtes des spectateurs situés en avant. On remarquera également que, dans la vogue récente de retour aux grandes salles (la conception des salles des multiplexes, par exemple), les architectes favorisent une répartition des rangs de fauteuils plutôt dans la largeur de l'écran : aux salles en couloir avec écran-timbre poste des complexes des années 1970, succèdent les « grands écrans panoramiques » ou les petites salles à fort dénivelé des multiplexes qui épousent la largeur de l'écran-étalon au rapport 2,35:1/2,40:1[2428].

Effet physiologique de « *l'audio-vision* » (Michel Chion)

A l'instar de la publicité de la 20th Century-Fox qui lance le « package » du CinemaScope en insistant sur la complémentarité entre élargissement de l'écran et son stéréophonique, le dispositif initial des « *Techniques nouvelles* » exploite la caractéristique perceptivo-cognitive de « *la complicité audiovisuelle* » qui veut que « *nous voyons devant nous seulement selon un angle de 5° en vision centrale et jusqu'à 220° en "surveillance du territoire", mais nous entendons à 360°.* »[2429]. Cette complémentarité entre vision et audition dans l'expérience cinématographique s'enrichit donc de nouvelles données avec les effets sonores permis par la directionalité d'un son multipistes. La projection sur écran large tire donc parti de qualités somme toute variées entre les deux perceptions : notre perception sonore est plus panoramique (que notre vision), d'où l'intérêt du son stéréophonique

---

[2426] **Sur les panoramas peints et photographiques** *cf.* Laurent Mannoni, « Du panorama au daguerréotype », *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1995, coll. « réf. », pp. 169-187 ; Jacques Aumont, *L'œil interminable. Cinéma et peinture* (nouvelle éd.), Paris, Nouvelles Editions Séguier, 1995, pp. 45-48 ; Alison Griffiths, "Shivers down your spine: panoramas and the origins of the cinematic reenactment", *Screen*, vol. 44, n° 1, spring 2003, pp. 1-37.

[2427] *Cf.* argument de E. Sponable *in* Eisenstein, *Le Carré dynamique* (1931), Paris, Nouvelles Editions Séguier, 1995, p. 37.

[2428] « *On ne sera pas surpris de constater une tendance générale dans les multiplexes consistant à construire des salles non plus en longueur mais en largeur* » ; on est ainsi passé d'un angle de vision de 38° environ (caractéristique de la « *salle en longueur ou* [de l'] *écran avant le CinemaScope* ») à 70° : « *ce qui met le spectateur en situation d'en prendre plein les yeux* […] *mais au détriment de la qualité de l'image* » *in* Laurent Jullier, *art. cit.*, 2003, p. 213.

[2429] Laurent Jullier, *art. cit.*, 2003, p. 208 et suiv.

et du son d'ambiance (particulièrement remarqué par les premiers spectateurs du CinemaScope et remis à l'honneur avec les procédés sonores numériques récents, dits « multicanaux »). Les deux perceptions sont également plus performantes pour la localisation de sources horizontales qu'elles ne le sont pour les sources verticales : ainsi semble-t-il plus adapté d'agrandir l'écran et le dispositif sonore dans le sens de la largeur. Enfin, la « *hiérarchie modale* » de la perception fait que, sur un grand écran, l'image paraît privilégiée par rapport au son[2430] ; ce qui peut peut-être expliquer pourquoi le son stéréophonique a bien vite été l'élément sacrifié du « package » du CinemaScope[2431] et pourquoi le renouvellement de l'écran large, dans le cinéma commercial d'aujourd'hui, passe plutôt par l'amélioration de l'environnement sonore, au détriment de l'image dont la qualité n'a pas véritablement été accrue[2432] : il faut surprendre différemment le spectateur désormais accoutumé à l'image large.

5.2.3 EFFETS RÉALISTES D'ENGLOBEMENT DU SPECTATEUR, D'AMPLEUR ET DE PROFONDEUR DANS LA PERCEPTION DE L'ESPACE : LE MOTIF DU PANORAMA

Mais la comparaison hâtive entre relief et écran large se rattache au **problème du réalisme de l'image cinématographique** : d'abord accru par le son, puis par l'adjonction de la couleur, le film gagne encore en réalité par l'effet d'**englobement** du format large : le spectateur se croit au milieu de l'image, comme happé par l'univers filmique. Ainsi, en vient-on à opposer films en CinemaScope et films en relief (« *3-D* »), en montrant l'artificialité excessive de ces derniers qui ne semblent avoir d'autre but que « *de flanquer à travers la figure du spectateur la plus grande variété d'objets* » (Chris Marker[2433]). Plus que la notion de relief, l'écran large apporte la **sensation de la profondeur**, sur une surface qui ne cesse pas d'être bidimensionnelle. François Truffaut écrit d'ailleurs : « *L'erreur fut grande de la part des journalistes* [...] *de centrer la publicité du Cinémascope sur un effet de relief en réalité inexistant et dont nous n'aurions que faire. Avec l'écran large, le cinéma* [...] *accorde à la "profondeur" la primauté sur le "relief" dont nous avons vu, avec les récents films à lunettes polaroïdes, qu'il va à l'encontre des objectifs recherchés, n'ayant rien d'autre à nous offrir qu'une*

[2430] « *nous surinvestissons le canal visuel, ce qui fait que la reconnaissance et la mémorisation des sons sont plus pauvres dans le cas d'un stimulus audioviuel sur grand écran* », *ibid*, p. 210.
[2431] En France, en tous cas, scope et stéréophonie restent rares avant les années 1980.
[2432] Le 65/70 mm a été abandonné, le scope anamorphique s'est amélioré mais conserve ses défauts (inhérents aux objectifs) et l'image du Super 35 2,35:1 est même réputée moins précise que l'anamorphique, car issue d'un gonflage en laboratoire. Pour L. Jullier : « *le son multipistes est devenu à partir de la fin des années soixante-dix un pôle d'attraction majeur pour les spectateurs, à la maison comme dans les salles, et dans certains cas s'est mis à dominer la bande-image.* », *ibid*., p. 216.
[2433] *In CC*, n° 25, juil. 1953, p. 30.

vision du monde naïvement monstrueuse et totalement irréaliste. »[2434]. C'est donc bien au nom du principe de réalisme que le CinémaScope est jugé supérieur au cinéma stéréoscopique.

Englobement et effet de profondeur de l'image proviennent, semble-t-il, de l'inaccoutumance des spectateurs de cinéma d'avant 1953 à la **nouvelle taille des écrans** qui, d'après Jean Vivié[2435], a sextuplé en 25 ans, de 1939 à 1965, c'est-à-dire de l'écran standard 1,37:1 au format 2,20:1 du film 70mm. C'est bien ce dernier fait qui est déterminant et qui va du reste provoquer la confusion, si ce n'est l'assimilation entre les formats panoramiques et le format anamorphique, avec pour conséquence un ralentissement de l'équipement des salles en CinemaScope en Europe (du moins pour la période 1953-1954). Le format large est finalement moins responsable de l'horizontalité de l'écran que de l'accroissement de sa surface. Il s'agissait, selon l'expression de François Truffaut, d'« ***en avoir plein la vue*** »[2436] et d'**en mettre plein la vue**, de se démarquer non seulement de la « petite lucarne » de la télévision américaine, mais aussi (et surtout, en Europe) de l'écran standard 1,37:1 noir & blanc qui régnait depuis 25 ans[2437].

[2434] *Id.*, p. 22.
[2435] *Op. cit.*, *Recueil des figures*, 1968, p. 129 & Fig. 2.52., page suivante. Autrement dit, c'est tout autant **l'accroissement de la hauteur des écrans** dans les salles que leur augmentation en largeur qui est essentiel dans la perception nouvelle qui s'installe à partir de l'arrivée du CinemaScope (1953) et va donc également affecter la dimension verticale du nouveau champ de vision du spectateur.
[2436] *CC*, n° 25, juil. 1953, p. 22.
[2437] Passant, rappelons-le, d'un angle de vision (pour le « spectateur idéal ») de 38° à 45° et jusqu'à 70° de nos jours *cf. note supra*.

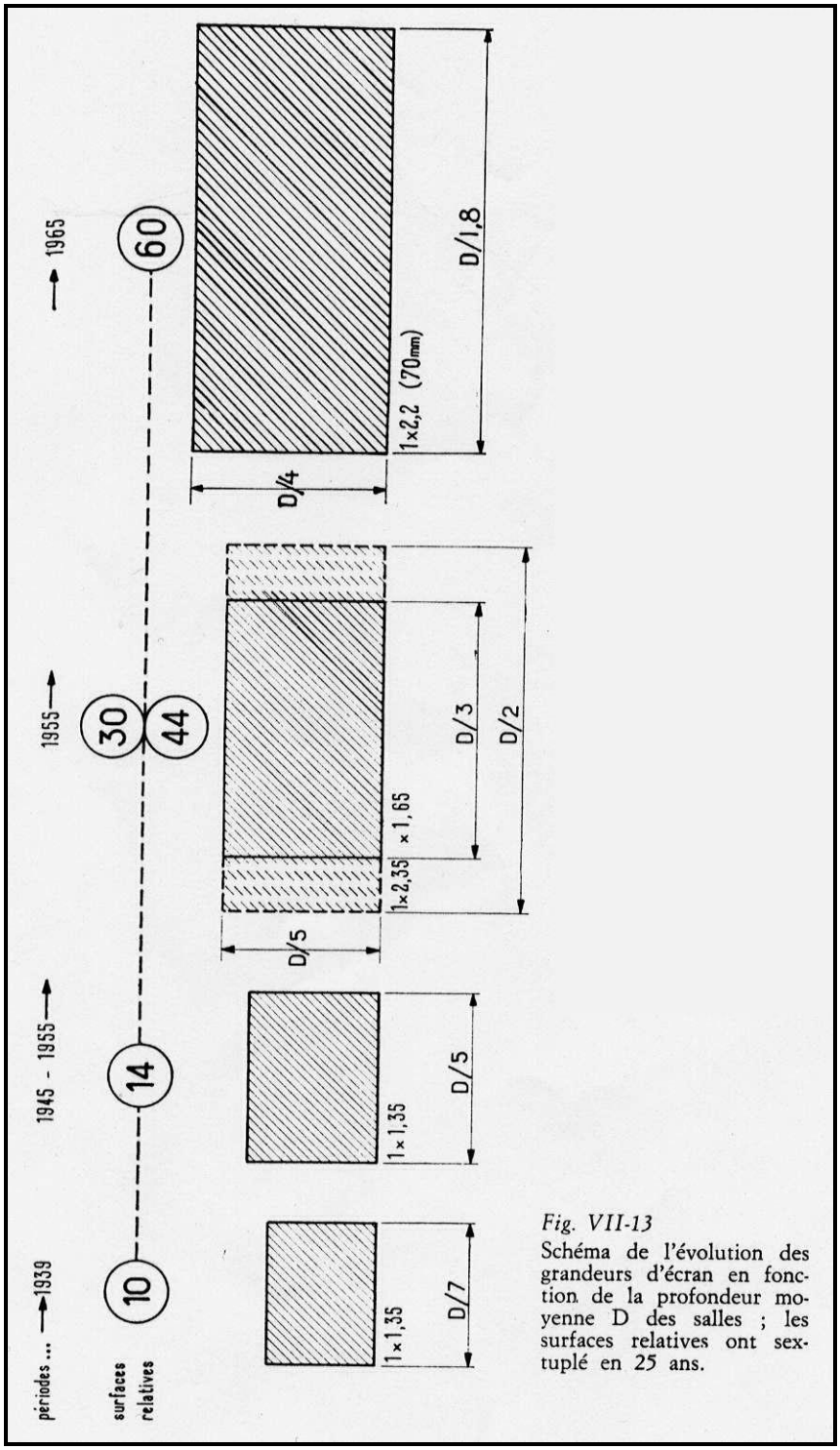


Fig. VII-13
Schéma de l'évolution des grandeurs d'écran en fonction de la profondeur moyenne D des salles ; les surfaces relatives ont sextuplé en 25 ans.

<u>Figure 2.52. : Evolution relative de la grandeur des écrans des salles de cinéma de 1939 (rapport 1,37:1) à 1965 (rapport 2,20:1 du 70 mm)</u>

Source : Fig. VII-13 *in* Jean Vivié, *Projection des images animées & Reproduction des sons*, vol. 2 : *Recueil des figures*, Edité par l'auteur, 1968, p. 129.

Vision-spectacle du cinéma VS vision-excitation du dispositif télévisuel

Le dispositif cinématographique, dont l'impact se voit encore renforcé par l'agrandissement de l'écran (en même temps que son élargissement) avec l'arrivée du CinemaScope, montre clairement sa supériorité dans le champ de vision qu'il procure au spectateur, assis de surcroît dans un **espace** public **plongé dans le noir**. « *Placer le spectateur dans le noir* [permet] *de supprimer des repères visuels qui seraient susceptibles d'entrer en conflit avec les indices présentés sur l'écran.* [En particulier,] ***lorsque le spectateur voit le cadre de l'écran****, celui-ci fournit un repère de profondeur qui a tendance à renforcer l'impression d'un écran plat.* »[2438]. Outre l'efficacité du médium audio-visuel à créer une expérience réaliste (par rapport aux médias muets ou fixes, comme la photographie), l'in-visibilité du cadre de l'écran cinématographique renforce l'illusion de profondeur, à la différence du tableau de peinture ou, mieux, de l'écran de télévision (même récemment élargi au rapport 16/9ème ou 1,77:1). La **télévision** qui, théoriquement, ne peut guère proposer un champ de vision horizontal supérieur à 9,6° à son téléspectateur[2439], suscite donc chez lui plutôt sa **vision centrale** que sa vision périphérique. Malgré l'acuité caractérisant la vision centrale, elle manque de sensibilité à la profondeur, en particulier si sont réduits les indices de perspective et de mouvement, auxquels est plus sensible la vision périphérique[2440], peu sollicitée dans la situation du téléspectateur concentré sur son écran. Non seulement le téléspectateur ne peut pas faire abstraction de l'environnement de son poste de TV (très généralement éclairé et inévitablement présent dans sa vision périphérique), mais l'image télévisuelle se doit d'attirer son attention (d'exciter sa vision centrale) par le recours excessif à des procédés visuels hyperboliques : propension aux gros plans de visage ou d'objets significatifs, montage rapide de l'action, contrastes accrus ou jeux de lumière « stroboscopiques »[2441]. En revanche, **L'écran large au cinéma** suscite les deux types de vision (centrale, mais plus encore périphérique) et peut donc se contenter d'une image figée (de plans statiques) qui ne cessera pourtant pas d'apparaître **spectaculaire**, car englobante.

Le panorama : prédilection pour les plans décrivant un espace ample observé de loin

Héritier des panoramas du XIXème siècle, **le paysage est particulièrement mis en valeur par la largeur du format**, surtout quand il s'agit de montrer un espace ouvert, immense (le désert) ou un

[2438] *In* Jean Bullier, *art. cit.*, 2003, p. 168 (nous soulignons).
[2439] Il s'agit de la mesure théorique d'un téléspectateur regardant un écran de 51cm de diagonale à une distance égale à 6,3 fois la hauteur de l'écran TV. Un écran de 51 cm installé dans l'environnement domestique n'occupe que 4,6 % du champ de vision maximal du téléspectateur *in* Peter Ward, *Picture Composition, op. cit.*, 2003, pp. 120-121.
[2440] *Cf.* J. Bullier, *art. cit.*, p. 181 : « *L'illusion de profondeur sera donc forcément limitée pour des scènes en vision centrale comportant peu d'indices de perspective et de mouvement.* ».
[2441] Ce qu'on appelle aussi « *l'effet-clip* » auquel est généralement associé une musique au rythme dynamique.

paysage à dominante liquide (littoral ou rives de fleuve) généralement en plans généraux ou de très grand ensemble (« *master shots* »)[2442].

D'où une tendance à choisir des éléments naturels qui favorisent **l'ampleur de l'espace, en largeur** (ce qui est privilégié par l'horizontalité du format) **mais aussi en profondeur** : l'extension du champ visuel paraît d'autant plus considérable (malgré une profondeur de champ relative avec un système anamorphique[2443]) que l'on montre un espace non borné ou dont les éléments constitutifs s'organisent autour d'une perspective forte ou à partir de lignes de fuites marquées. Bernard Borderie, réalisateur du premier film français en CinemaScope 2,55:1 et Eastmancolor, *Fortune carrée* (1954) déclare : « *puisque le procédé existe, il aurait été dommage de ne pas l'utiliser pour traiter un sujet qui s'y prête aussi bien. Je tourne en Egypte, et l'Egypte est avant tout un pays plat.* […] *j'ai pu constater que les avantages sont nombreux :* ***possibilité de faire de grands panoramas****, sur terre et sur mer, profondeur de champ remarquable, entraînant beaucoup de netteté dans les arrière-plans.* »[2444].

L'espace urbain ou architectural également valorisé par le format large

Le début de *Shéhérazade* s'ouvre sur un plan de panorama de la ville d'Iskander en 809. Filmée en extérieurs en Espagne (ou au Maroc) et cadrée dans le tiers horizontal supérieur (car le bas de l'image est occupé par la mer sur laquelle vient s'inscrire le texte des cartons d'exposition), la ville dont les murailles et les tours, clochers et minarets forment des lignes qui s'opposent et des taches blanches et colorées, est comme suspendue entre ciel et mer ; en outre, elle est plongée dans la lumière orangée du ponant : tout concourt à suggérer dans l'esprit du spectateur l'atmosphère légendaire de l'Orient, telle qu'auparavant l'a peinte la peinture orientaliste. Elle est donc une image cliché, parfaitement lisible et dont le format large amplifie la ligne horizontale générale.

[2442] *Cf.* plan large du littoral dans *Shéhérazade* (1962 SPN70 EC, P. Gaspard-Huit, D.P. C. Matras) ; plans de montagne dans *Le Bossu* (1959 DS EC, A. Hunebelle, D.P. M. Grignon, 25'> & 30'> & Fig. 2.53.a&b, page suivante). **N.B. : Toutes les références chronométrées *infra* renvoient aux copies DVD (sauf indication contraire) des films correspondants**.

[2443] La précision de l'image est convenable en extérieurs jour mais moins importante en extérieurs nuit ou dans des intérieurs peu lumineux.

[2444] *In* entretien par Jean Narval, *Pathé Magazine*, n° 8, automne 1954, p. 24. C'est la grande luminosité des paysages égyptiens qui permet de bénéficier d'une grande profondeur de champ, même avec des objectifs anamorphiques : beaucoup de films historiques sont tournés en Egypte à l'époque : outre *L'Or des pharaons* (1954 CP 2,55:1 EC), *Land of The Pharaohs / La Terre des Pharaons* (1955 CS 2,55:1 WC) de Howard Hawks, puis *The Ten Commandments / Les Dix Commandements* (1956) de Cecil B. DeMille mais en VistaVision (négatif 35 mm horizontal sans anamorphose).

Figures 2.53.a&b : photogrammes de plans larges de panoramas dans *Le Bossu* (1959 DS EC, Hunebelle, D.P. Grignon)

5.2.4 LE GENRE DU DOCUMENTAIRE COMME NOUVELLE VISION DU MONDE

L'effet réaliste de l'espace conféré par les procédés larges est, en outre, lié au genre des premières images de démonstration tirées de documentaires. André Bazin constate, à ce sujet, que le réalisme de ces procédés provient non de l'illusion du relief, mais de la **restitution de l'espace**. Face à l'écran géant du Cinerama ou à celui du CinemaScope, le spectateur est « *physiologiquement incapable de faire la synthèse de tous les éléments de l'image : il faut y promener son regard* [...] *Il est significatif qu'il s'agisse dans tous les cas (y compris le Cinérama) de spectacle documentaire* »[2445]. Pour Bazin, en effet, l'élargissement de l'écran est en accord avec le sujet même du film documentaire car il permet de mieux voir, de voir plus. Ainsi le choix du format ne semble pas relever d'un souci de « *composition plastique* », mais s'accorde plutôt à un **accroissement de la valeur analogique** de l'image cinématographique. Cette impression de véracité supplémentaire apportée par le format large a fait la gloire des **documentaires des années 1950**, comme le montrent l'enthousiasme pour le court métrage de présentation du CinemaScope en France, *Nouveaux Horizons* de Marcel Ichac (projeté en avant-programme de *La Tunique*), les triomphes du documentaire spectaculaire *This is Cinerama / Place au Cinérama* en projection à l'Empire de Paris ou du film italien *Continente perduto / Continent perdu* (premier film italien en CinemaScope, Ferraniacolor et son stéréophonique) de l'équipe Bonzi, Craveri, Gras, Moser & Lavagnino, récompensé à la fois par le Prix spécial du Jury du Festival de Cannes 1955 et la 2ème place au box-office français de la saison 1955-1956. L'écran large accentue le cadre de l'image cinématographique perçu communément comme une « fenêtre ouverte sur le monde ». On ne peut en effet qu'être frappé par la « vision nouvelle » ou la « nouvelle vision du monde » qui apparaît à l'époque et qu'impose le CinemaScope ; d'où le succès des numéros en large des **Actualités cinématographiques** qu'exploite Cinépanoramic, aussi bien en Italie qu'en France, à partir de novembre 1954. Les sujets sont généralement choisis en fonction de l'effet visuellement spectaculaire pour le spectateur (comme un défilé ou une procession, des mouvements de foule, des chantiers colossaux, des vues aériennes ou des déplacements en caméra subjective : montagnes russes, descente à ski, etc.)[2446] ; il en va de même de la production de courts métrages documentaires comme *La Famille royale à Balmoral Castle* (documentaire anglais en CameraScope, procédé Cinépanoramic) ou *Le Mariage de Monaco* (1956 CS EC), « *chronique cinématographique* » de Jean

[2445] « Un peu tard… », *CC*, n° 48, juin 1955, p. 46.
[2446] Les exploits « sportifs » associés aux séquences de « *travelogues* » sont généralement exploités par les films de démonstrations des différents procédés larges *cf. The Curtain rises on Technirama* (1957) ou *The Miracle of Todd-AO* (1955) ; le dernier apparaît en suppl. au double DVD "50th Anniversary Edition" du film *Oklahoma !*, 20th C. Fox Entertainment, 2005.

Masson, produite par C.I.T.E.L. (Monaco), distribuée par Pathé Consortium Cinéma pour la France et par la MGM pour les Etats-Unis et dont l'assistant n'est autre que Jacques Demy[2447].

5.2.5 LE FORMAT DU MONDE MODERNE (MODERNISME)

Mais, outre l'aspect noble et pompeusement spectaculaire attaché à la description de l'histoire officielle et du protocole, le format large devient vite **le format du monde moderne, celui de la Reconstruction** en Europe. Il en est ainsi du reportage sportif de la rencontre de football Rome-Naples, 3ème sujet des (premières) Actualités Incom en large du 5 novembre 1954, pour lequel le journaliste Georges Zottola rapporte dans *Le Film français* : « *Les deux premiers événements relevaient encore de la cinématographie pure. Ici, il s'agissait pratiquement de journalisme. Ce n'était pas le tableau d'ensemble -pour impressionnant qu'il fût- qui importait, mais le détail, le détail saisi au vol.* [...] »[2448]. En France, les actualités au format large sont accueillies comme « *une vision nouvelle de l'information* [...] *une forme nouvelle de presse, plus sincère, plus complète* »[2449]. Cet enthousiasme naïf dans le discours corporatiste doit se comprendre en tenant compte des enjeux commerciaux qui se cachent derrière cet article paru dans un hebdomadaire dont le directeur (J.-P. Mauclaire) a également des intérêts financiers dans la société Cinépanoramic-DIC qui commercialise des anamorphoseurs et qui se trouve en proie à la très médiatique concurrence du CinemaScope Fox-Chrétien : il s'agit autant de **vendre une « image nouvelle » de la réalité filmée en scope** que les optiques elles-mêmes. Mais contrairement aux premiers films de fiction américains, caractérisés par le statisme et la théâtralisation de la mise en scène[2450], non pas tant en raison des imperfections optiques du CinemaScope et de la lourdeur du matériel de tournage, qu'à cause de leur sujet[2451], le format scope en France sera vite associé à la vie moderne, à la vision de la réalité contemporaine. Pour preuve, la maison d'édition francophone Marabout lance, au début des années 1960, une collection de livres de poche au format à l'italienne dénommée « Marabout Scope » présentant des reportages photographiques de sujets d'actualité ; le numéro 4 par exemple, est consacré au sauvetage du temple d'Abou Simbel. La collection est présentée par la comparaison suivante : « *Nos albums, par une technique toute neuve, par une mise en page qui a la* ***valeur d'une mise en scène****, vous habitueront à* ***mieux voir****, [...] Les albums Marabout Scope sont une innovation de la* ***civilisation visuelle****, des instruments* ***modernes*** *de vision pour l'homme moderne. Les albums Marabout Scope, ouverts devant*

[2447] *FF*, n° 620, 20 avr. 1956, p. 6 (+ publicité p. 8).
[2448] *FF*, n° 542, 12 nov. 1954, pp. 3-5.
[2449] « Les journaux d'actualité français vont sortir "en large" grâce à "Cinépanoramic" », *FF*, n° 569, 6 mai 1955, p. 10.
[2450] C'est le reproche principal attribué au premier film en CS, le très « consensuel » *The Robe / La Tunique* (1953).
[2451] Le sacré dans *La Tunique* ou l'histoire merveilleuse dans *Les Chevaliers de la Table Ronde*.

vos yeux à la distance normale de la lecture, couvrent le ***champ de vision de l'écran de 600 m²*** ***du "Cinémascope"****. Ils sont* ***votre cinémascope de poche*** »[2452].

Modernité dans la fiction

Rien de bien étonnant alors de voir associés au format large divers éléments de la réalité contemporaine jusque dans les fictions cinématographiques. D'une part, **l'utilisation du format anamorphique en association avec des plans extérieurs tournés en décors naturels** caractérise aussi bien les premiers films français à petit budget, tournés en Cinépanoramic que les oeuvres plus abouties des auteurs de la Nouvelle Vague quelques années plus tard (*Les 400 Coups* de François Truffaut, 1958 DS NB, D.P. H. Decaë ou *Le Mépris* de Jean-Luc Godard, 1963 FS EC, D.P. R. Coutard). Comme l'écrit Maurice Schérer (alias Eric Rohmer) dans les *Cahiers du Cinéma* : « *Sur dix films que l'on prépare* [en CinemaScope] *six, dit-on, seront tournés presque entiers en extérieurs. Prenons l'air un moment ; il sera toujours temps de nous cloîtrer ensuite.* »[2453]. A propos des **premiers films en Cinépanoramic**, on peut lire, dans les critiques du *Film français*, malgré l'enthousiasme cocardier de rigueur dans la presse à destination des exploitants, l'effet de réalisme produit par cette association :

- pour *Mademoiselle de Paris* (1955 D.P. A. Thriard) : « *Le Cinépanoramic confirme sa souplesse et la perfection de ses vues à champ large dans de ravissantes images de la Côte d'Azur* »[2454]
- pour *M'sieur la Caille** (1955 D.P. M. Rocca) : « *La présentation du générique est fort belle, avec la vue panoramique de Montmartre aux rues nocturnes. L'utilisation du Cinépanoramic contribue grandement à donner de cette évocation un aspect de fresque* ***vivante****.* »[2455]
- pour *Le Couteau sous la gorge* (1955 D.P. J. Isnard) : « *Enfin, avec ce film, le "policier" s'élargit, prend des couleurs, de* ***l'air****,* [...] *le montage est extraordinaire dans les séquences rapides, et la photo en Eastmancolor donne aux personnages et aux vues de Marseille* ***les tons de la vie****.* »[2456].

[2452] *In* Pierre Ichac, *Le Grand Barrage sur le Nil*, 1964, s. l., Marabout, coll. « Marabout Scope », p. 144 (nous soulignons).
[2453] Maurice Schérer, « Vertus cardinales du Cinémascope », *CC*, n° 31, jan. 1954, p. 39.
[2454] *FF*, n° 576, 24 juin 1955, p. 30.
[2455] *FF*, n° 587, 16 sept. 1955, p. 16 (nous soulignons).
[2456] *FF*, n° 596, 18 nov. 1955, p. 18. Il en est de même pour *La Meilleure part* (1955 CS EC, D.P. H. Alekan) : « *Ce film d'Yves Allégret, qui contraste avec des ouvrages antérieurs, présente avec une probité et une* ***vérité documentaire*** *et humaine exemplaires le fonctionnement d'un chantier en haute montagne dans les difficultés de toute sorte* » (*in FF*, n° 623, 4 mai 1956, p. 27).
On peut avoir une bonne idée de la relativité des jugements critiques complaisants du *Film français* quand on les compare au regard plus sévère et direct du journaliste de ***Variety*** en France (sous le pseudonyme de « *Mosk* ») : pour *Le Couteau sous la gorge*, le jugement est sans appel : "*Cinepanoramic is only just passable, with some soft focus and lack of multiple stereophonic sound detracting. Color is uneven*" (*in Variety*, 11 avr. 1956) ; en

En outre, pour les contemporains, il semble que **l'effet de réalité conféré par le format large soit renforcé, voire transcendé par l'installation progresssive de la couleur**. Maurice Schérer confie : « *J'aime beaucoup cette vue parisienne d'Ichac* [in *Nouveaux Horizons*] *par quoi commence le programme. La couleur renforce la croyance en la réalité. Il n'est d'elle d'autre traitement que réaliste.* »[2457]. En revanche, les imperfections techniques du procédé anamorphique, à ses débuts, entachent parfois l'adhésion totale du spectateur à cet effet de réalité accrue, comme le remarque entre autres René Clair en 1955[2458].

.

Le format des années 1960 : confort, aisance et symbole du bien-être de la société de consommation

Plus significativement, **CinemaScope et réalité contemporaine semblent trouver leur apogée**, en France, dans les années 1960, correspondant, avec les débuts de la Vème République et la présidence du général de Gaulle (1958-1969), au développement du **confort moderne**, une dizaine d'années après les USA, mais selon les mêmes motivations qui faisaient dire à Spyros P. Skouras en 1953 : « *Nous voulons que le public puisse dire qu'il n'existe pas de mauvais films en CinemaScope, de même qu'il peut dire qu'il n'existe pas de mauvaises Cadillacs.* »[2459]. A la suite de Roland Barthes dans son célèbre ouvrage contemporain *Mythologies* (1957), Christophe Pinel montre avec raison la parenté frappante qui existe entre le **confort hérité du mode de vie américain** (dont **l'automobile** est une manifestation) et le format large : « *le cinémascope aime les machines, les objets allongés qui le flattent : les avions, les trains, les sous-marins, mais surtout les voitures.* [...] *le scope s'avérera être le format idéal du* road movies »[2460]. La critique du western *River of No Return / La Rivière sans retour* d'Otto Preminger (1954 CS TC) par François Truffaut utilise sciemment la métaphore automobile : « *Preminger et La Shelle* [son D.P.] *nous introduisent dans un univers ouaté, aquatique, où l'on se meut comme bercé par le ronron d'une Cadillac préalablement équipée de fauteuils hydrauliques ; avec eux, le client a toujours raison, c'est l'avènement du spectateur-roi, le règne du confort.* »[2461]. On ne peut effectivement s'empêcher de penser aux images de la DS Citroën ou des « belles américaines » dans des films français aussi divers que *Lola* de Jacques Demy (1960 FS NB, D.P. Coutard), *Le Mépris* (1963 FS EC, D.P. Coutard), *Le Corniaud* de Gérard Oury (1964 FS EC, D.P. Decaë) ou *Fantômas* d'André Hunebelle (1964 FS EC, D.P. Grignon). Un autre film français contemporain est

---

revanche, *La Meilleure part* est salué pour sa qualité technique : "*Film has some fine visual attributes in having been photographed on a dam building site.* […] *Director Yves Allegret has given it* ***more documentary*** *than moving style* […] *technical credits are excellent.*" (*in Variety*, 18 avr. 1956).

[2457] Maurice Schérer, *art. cit.*, *CC*, n° 31, jan. 1954, p. 39.

[2458] *Cf.* « René Clair : les techniques nouvelles », *TF*, n° 12, déc. 1955, pp. 7.

[2459] Cité *in* Christophe Pinel, « La Brèche de l'écran large de Chrétien au CinemaScope », *Cinémathèque*, n° 9, printemps 1996, p. 111.

[2460] *Id.*

[2461] « Les nègres de la rue blanche », *CC*, n° 38, août-sept. 1954, p. 51.

particulièrement significatif dans son traitement, sur le mode satirique, des travers de la réalité contemporaine vue en scope : ***Les Moutons de Panurge*** de Jean Girault avec Darry Cowl (1960 CS NB, D.P. Raymond Letouzey). Les barres des grands ensembles modernes de la banlieue parisienne, les rayonnages du supermarché, l'automobile et l'autoroute de l'ouest sont des proies toutes trouvées pour les objectifs anamorphiques. François Truffaut s'exclamait en juillet 1953 : « *Il faut admettre que si le Cinémascope est une REVOLUTION commerciale, il est aussi une EVOLUTION esthétique. Si l'on convient que tout perfectionnement doit aller dans le sens de l'efficacité par l'accroissement de réalisme, le Cinémascope est un perfectionnement, le plus important depuis le parlant.* ***Nous entrons dans l'époque de la vision large***. »[2462] ; le même déclare un peu après : « *c'est notre civilisation que nous désirons découvrir dans des perspectives neuves.* »[2463].

Du modernisme au format critique de la modernité

Plus encore que l'accent mis sur la vision moderne du monde (de la période de la Reconstruction), le CinemaScope devient le **prisme contemporain de la société de consommation de masse** qui déjà se profile. L'image du CinemaScope déforme, transforme le réel filmé, comme la Reconstruction transforme peu à peu la société française. Après une période de transition, d'adaptation au modernisme, symbolisé peut-être par un film comme *Et Dieu… créa la femme* (1956 CS EC, Vadim, D.P. Thirard), les films dits d'auteurs des années 1960, à la fois pour des raisons budgétaires et socio-culturelles (en particulier l'influence du **néo-réalisme italien** défendu par Bazin et les critiques des *Cahiers*), favorisent un regard critique sur les sujets contemporains, des *400 coups* (1958 DS NB, Truffaut, D.P. Decaë) à *Made in USA* (1966 TS EC, Godard, D.P. Coutard) ou *Playtime* (1964-1967 70 mm EC, Tati, D.P. Badal). Qu'il s'agisse de la satire ou de la critique politique de Jean-Luc Godard, les films dits d'auteurs s'attachent à un traitement « moderne » de la réalité, généralement pour en dénoncer les excès, mais aussi pour s'accorder aux formes artistiques nouvelles qu'elle génère : déconstruction de la narration (sous l'influence du Nouveau Roman), comme dans *L'Année dernière à Marienbad* (1960 DS NB, Resnais, D.P. Vierny) ; déstructuration du cinéma illusionniste dans les films larges de Jean-Luc Godard. Ce traitement « moderne » et l'intérêt pour des préoccupations engagées dans la réalité s'éloignent de la valeur de divertissement du modèle américain dominant, l'*entertainment*. L'outil est ainsi détourné de son objet premier par les auteurs français : il s'agit de s'approprier le scope, de la même manière que l'américanisation du mode de vie contemporain se traduit par une appropriation marchande de la réalité ; ce que dénonce par exemple Jean-Luc Godard dans *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1966 TS EC, D.P. Coutard) : le dernier plan du film montre, en un long zoom arrière terminé par un plan fixe, les paquets d'emballages de divers

[2462] *CC*, n° 25, juil. 1953, p. 23 (nous soulignons).
[2463] *CC*, n° 38, août-sept 1954, p. 49.

produits de consommation courante (avec leur marque) disposés sur la pelouse, selon le même plan que les barres d'immeubles que l'on construit en banlieue parisienne à la même époque[2464].

Mais, bien que cette utilisation stylistique originale du format large[2465] révèle un recours conscient, métalinguistique aux nouveaux outils du code cinématographique, au service de messages idéologiques ou politiques, cette tendance « auteuriale » n'est pas statistiquement dominante dans la production française.

[2464] *Cf*. DVD 1h23'04''>1h23'30'' & Fig. 2.54.a&b, page suivante.

[2465] A la même époque, un réalisateur de fiction comme Vittorio Cottafavi, associe clairement format scope et fable, à l'opposé du format standard renvoyant plutôt au monde contemporain : « *Notre vie quotidienne ne se fait pas en format cinémascope, mais en format normal.* [Le CinemaScope,] *c'est un format poétique. Un format pour conter certaines fables* » *in* entretien par Michel Mourlet & Paul Agde, *Présence du cinéma*, n° 9, déc. 1961, p. 16.

Figures 2.54.a&b : les paquets d'emballage de la société de consommation comme autant de représentations miniatures de l'architecture « moderne » ; photogrammes du plan final (zoom arrière) de *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1966 TS EC, Godard, D.P. Coutard)

Le réalisme de la fiction vraisemblable

L'outil du scope est avant tout utilisé pour renforcer **l'efficacité des moyens illusionnistes** traditionnellement exploités par Hollywood dans le sens d'une plus grande **identification avec la fiction** montrée à l'écran : ce réalisme correspond ainsi plutôt au vraisemblable d'une image qui est perçue, le plus souvent, comme une analogie, donc une convention[2466].

Ainsi, la dualité valorisée par l'approche promotionnelle du CinemaScope par la 20th Century-Fox en 1953, à savoir un format à la fois conçu pour le grand spectacle épique (comme *The Robe / La Tunique*, dans la tradition narrative hollywoodienne de « l'usine à rêves ») mais aussi comme écrin de la vie moderne luxueuse (la comédie new-yorkaise sophistiquée *How to Marry a Millionaire / Comment épouser un millionnaire*), se retrouve également bien représentée dans le cinéma français. L'effet de réalisme de l'écran large, également défendu par Bazin et les *Cahiers* (malgré leurs divergences d'interprétation), renvoie donc à un **problème de code**. La caractéristique du dispositif « cinémascopique », considéré par Bazin comme améliorant l'efficacité du rendu analogique de la réalité, est plutôt analysé par les critiques des *Cahiers* en termes essentiellement artistiques de mise en scène moins artificielle : pour Bazin le code s'applique à la qualité de reproduction analogique du cinéma (son réalisme ontologique[2467]), pour les critiques, le code s'attache davantage à la fiction et aux moyens stylistiques offerts au metteur en scène. Et c'est généralement cette dernière tradition qui est privilégiée par l'histoire des formes stylistiques au cinéma, c'est-à-dire plus l'influence des critiques des *Cahiers* que de celle de Bazin dont ils se réclament pourtant[2468]. Considérer que le CinemaScope doit conférer un aspect plus naturel ou « réaliste » à la mise en scène (les *Cahiers*), c'est adopter le **point de vue classique de la *mimêsis* aristotélicienne** qui est à la base de la conception de l'art occidental ; rechercher le réalisme ou, plus exactement, **la vraisemblance comme valeur suprême de l'oeuvre d'art** correspond plutôt à des films de fiction conçus selon les règles de la narration traditionnelle : ce dont se réclament, du reste, les premiers films en CinemaScope de la 20th Century-Fox. Déjà Eisenstein, par exemple, dénonçait en 1931, avec

---

[2466] *Cf.* la référence à Pierre Francastel *in* James Spellerberg, "CinemaScope and Ideology", *The Velvet Light Trap*, n° 21, summer 1985, p. 27 ; *cf.* aussi l'article « Analogie » *in* Jacques Aumont & Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan / VUEF, 2001, pp. 5-6.

[2467] *Cf.* « Le Cinémascope sauvera-t-il le cinéma ? », *Esprit*, oct.-nov. 1953, repris in *Trafic*, n° 50, été 2004, pp. 246-260 : « *le principe du cinéma depuis ses origines* […] *est une recherche du réalisme de l'image. Réalisme, pourrait-on dire, impliqué par la genèse automatique de l'image et qui vise à conférer à cette image le plus de propriétés communes à la perception naturelle.* » ; parmi ces propriétés, Bazin donne la primauté à l'écran large, même sur la couleur (qui lui paraît plus conventionnelle) et sur le relief (qui est encore plus artificiel) : « *la véritable nouveauté révolutionnaire sera très probablement l'écran cinémascope* » ; il conclut son article : « *l'écran large ne pourra que précipiter ce que nous aimons dans les tendances les plus modernes du cinéma : le dépouillement de tous les artifices extrinsèques au contenu même de l'image* [le cinéma] *se rapprochera davantage de sa vocation profonde qui est de montrer avant que d'exprimer ou, plus précisément, d'exprimer par l'évidence du réel* », *ibid*., pp. 258-260.

[2468] Cette question est particulièrement étudiée par David Bordwell ("Widescreen Aesthetics and Mise en Scene Criticism", *The Velvet Light Trap*, n° 21, summer 1985, pp. 18-25) ; nous y reviendrons *infra*.

l'émergence de la première vague des écrans larges, cette soumission à la volonté illusionniste du cinéma occidental (américanisé) ; le format large ne semble pas véritablement séduire le cinéma expérimental et devient dès lors le **format de la fiction qui s'affiche en tant que telle**.

5.3 LE FORMAT CONÇU COMME CADRE FORMEL : L'HORIZONTALITE ET LA REFERENCE AUX ARTS VISUEL, NARRATIF ET SCÉNIQUE : UNE FIGURE DE L'EMPHASE : VOIR PLUS GRAND

Le rapport de l'image cinématographique au réel laisse bien évidemment transparaître la question de la **vraisemblance** au cinéma, qui se rattache plus généralement aux problématiques classiques de **l'Esthétique**. Les défenseurs de l'écran large justifient en effet assez souvent le développement du format par le problème esthétique du cadre, en privilégiant un statut conventionnel du cinéma comme héritier des traditions artistiques qui l'ont précédé : la peinture, le roman, le théâtre.

5.3.1 LA NOTION PICTURALE DE CADRE BORNÉ

Référence idéalisée au Nombre d'Or et relativité des jugements esthétiques sur le format

On applique ainsi bien souvent au cinéma **la notion picturale de cadre**, en considérant que le cadre statistiquement majoritaire en peinture est le rectangle allongé horizontalement et qu'il doit servir de référence à l'écran cinématographique. Cette conception vise à légitimer un modèle historique considéré comme dominant, reposant, entre autres, sur la notion philosophico-esthétique du **Nombre d'Or** empruntée aux Anciens. Appliqué à la géométrie bidimensionnelle, ce calcul privilégie un rectangle de rapport 1,618 (base) x 1 (hauteur) qui exprime « *les principes de la symétrie dynamique* » provenant du déséquilibre provoqué par l'inégalité de ses dimensions. On voit qu'au cinéma ce format pictural correspond au format panoramique 1,65:1, considéré comme nouveau standard panoramique en France dans les années 1960. L'argument pictural de la référence au Nombre d'Or perd donc de sa pertinence dès qu'il est appliqué aux formats supérieurs au 1,65:1 (c'est-à-dire la majorité des formats aujourd'hui : 1,77:1 ou 16/9ème / 1,85:1 / 2,20:1 / 2,35:1-2,40:1) qui, du coup, paraissent trop artificiellement allongés : et c'est bien ce rectangle excessif qui gêne les créateurs, au début. Outre les plaisanteries d'Eisenstein comparant ironiquement, dès 1931, la forme « *reptilienne* » des formats larges de son époque au « *niveau rampant du cinéma* » et au « *poids de la pression financière* »[2469] puis celle de Fritz Lang, dans *Le Mépris* (1963), parlant du format CinemaScope bon à

[2469] Sergueï M. Eisenstein, *Le Carré dynamique*, *op. cit.*, p. 9.

« *filmer les serpents et les enterrements* », on retrouve ici les **préoccupations esthétiques** des créateurs en termes **de composition plastique**.

Un directeur de la photographie de la période récente comme Nestor Almendros se réfère encore à cette tradition quand il déclare : « *Il n'y a pas de très grande différence entre 1,66 et 1,85. En Europe on travaille beaucoup en 1,66, et lorsqu'aux USA c'est projeté en 1,85 les têtes sont un peu coupées, mais pas trop. Je préfère le 1,66 en général ;* ***il est un peu moins allongé*** *et je trouve qu'****il correspond à la règle d'or****. Il permet des compositions assez dynamiques, assez hardies, surtout par rapport au 1,33 qui est presque carré et beaucoup trop pesant.* »[2470]. En outre, il est singulier de remarquer que le chef-opérateur accorde au standard panoramique (1,65:1) les vertus que certains attribuaient au CinemaScope à son arrivée : celles de donner plus d'air, de permettre plus de mouvement aux sujets à l'intérieur du cadre[2471]. Ainsi, les opinions et jugements sur le format changent, les perceptions évoluent à mesure que les étalons se modifient : Eric Rohmer, lui-même, si enthousiaste à l'émergence du CinemaScope en France, ne l'utilisera jamais pour ses propres films, préférant le format du cinéma classique (le 1,37:1)[2472] et revient même sur son opinion de l'époque dans une révision de son article de 1954 en 2001, dans les *Cahiers du cinéma* : « *A relire cet article, je suis effaré de voir que je louais comme "vertus" ce que j'aimerais maintenant dénoncer comme "vices" les plus insidieux du cinéma actuel. En un mot, je pense que, loin de favoriser l'invention plastique du metteur en scène, l'écran panoramique* [=2,35:1] *la brime. C'est lui, j'en suis de plus en plus persuadé, sinon l'unique, du moins le principal responsable de la pauvreté expressive de l'image d'aujourd'hui.* »[2473]. On trouve ainsi des opinions souvent très personnelles et contradictoires[2474] entre les créateurs sur les qualités de tel ou tel format : le dynamisme des lignes de la composition de l'image est ainsi attribué, soit au format panoramique 1,65:1 par Nestor Almendros (*cf. supra*), soit au standard 1,37:1 pour Rohmer[2475] qui suit en cela les théories de l'auteur du *Carré dynamique*. Outre la **relativité des valeurs esthétiques** dont témoigne ce propos, il permet d'indiquer que le format large

---

[2470] « Nestor Almendros. Un directeur de la photographie, à quoi ça sert ? », entretien par Henri Béhar, *La Revue du cinéma*, n° 330, juil. 1978, p. 64 (nous soulignons).

[2471] Comparer les citations de Maurice Schérer (alias Eric Rohmer : « *Le cinémascope introduit enfin dans notre art le seul élément sensible qui lui échappât : l'air, l'éther divin des poètes.* » *in CC*, n° 31, jan. 1954, p. 37) et d'Almendros : « […] *composer une image en longueur, légèrement en longueur, est plus excitant, vous n'êtes pas obligé de mettre un personnage au milieu, il peut se trouver légèrement sur le côté sans perdre de sa force, on peut composer avec un autre élément, par exemple assis sur la gauche, il y a plus d'espace, plus d'air, plus de possibilités de mouvement.* [§] *Le 1,33 est un peu trop carré, et convient bien à des films intimistes* », *id.*

[2472] « *Le paradoxe, toutefois, est que Rivette et moi, ses supporters les plus chauds* […] *n'avons jamais dans nos films utilisé le procédé de Chrétien.* […] *Mes seuls films en format 1/1,66, à part mon premier,* Le Signe du lion, *sont ceux que j'ai tourné en super-16. Tous les autres sont en 1/1,33.* » *in* Eric Rohmer, « Le large et le haut », *CC*, n° 559, juil.-août 2001, p. 59.

[2473] Eric Rohmer, *art. cit.*, 2001, p. 59.

[2474] Rohmer écrit encore en 2001 (*art. cit.*, pp. 59 et 61) : « *Pour ne m'en tenir qu'à moi, je dirai que je suis devenu un adversaire de plus en plus décidé du scope en particulier et même, en général, de l'écran large.* […] *Il faut avouer que les très gros plans rendent fort bien en scope.* ***Mais ils ne sont pas dans ma panoplie.*** » : le créateur est lui-même enfermé par son propre système esthétique.

[2475] « […] *l'écran un tant soit peu large offre mille fois moins de combinaisons au cinéaste, dans l'agencement dynamique des lignes, des surfaces et des volumes que le bon vieux format standard.* », *ibid.*, pp. 59-60.

n'a pas disparu, 50 ans après son introduction, qu'il s'est intégré durablement au cinéma dominant (celui de la fiction narrative commerciale) et qu'il se juge toujours en termes esthétiques, du moins en France, où la théorie auteuriale est encore vivace. Pour les chefs-opérateurs français, qui se doivent de suivre les préceptes esthétiques de leurs réalisateurs, la question du format est très souvent analysée en **référence à la peinture**, c'est-à-dire à une tradition classique de l'image fixe et bornée. Ce phénomène intraculturel courant, qui vise à **légitimer un art par un autre qui lui est antérieur et reconnu**, nous semble ainsi une constante dans la référence au (format du) cinéma et paraît négliger le fait que le format échappe souvent (ou a échappé) à la volonté des créateurs : comme les dimensions de nombre de tableaux et fresques, le format est bien souvent dicté par des **nécessités externes au film** (production commerciale, conditions et délais de tournage, diffusion hybride cinéma/télévision) qui obligent réalisateurs et opérateurs à **s'accoutumer à une contrainte qu'ils n'ont peut-être pas choisie**, ou qu'ils ont choisie pour des raisons plus pratiques que théoriques, les considérations esthétiques étant parfois élaborées ensuite.

Avant de les aborder, il faut ainsi relativiser la portée des « théories » esthétiques élaborées sur le format large (et le format cinématographique plus généralement), qui peuvent relever d'un rapport à la peinture purement idéalisé, voire ésotérique : ce que témoigne la référence au Nombre d'Or des Anciens qui ne semble avoir d'autre but que la référence à une autorité indéniable mais qui pourtant ne démontre pas grand chose : si la proportion (appliquée à la bidimensionalité) de 1,6 est (culturellement en Occident) « harmonieuse », pourquoi le format 1,33:1/1,37:1 a-t-il dominé la première moitié de l'histoire du cinéma ? Historiquement, les remises en cause du format standard à l'arrivée du parlant aux USA (1929-1931) concernaient du reste un rapport plus allongé (2:1/2,20:1). La référence au Nombre d'Or semble ainsi un pur **fantasme interprétatif** visant à justifier l'adoption des formats panoramiques à la fin des années 1950 : les exploitants (contre les jeunes réalisateurs de la Nouvelle Vague, plus « classiques » dans leur rapport cinéphilique au format de l'image[2476]) semblent ainsi avoir voulu allonger le format pour faire « moderne », mais sans excès[2477] ; cet argument sera repris plus récemment, lors de l'adoption du format télévisé 16/9ème (ou rapport 1,77:1), perçu comme « le plus proche du Nombre d'Or », mais qui ne constitue pas un format cinématographique : il est un compromis de diffusion entre l'écran TV 4/3 et les formats panoramiques des films de cinéma.

Fantasmée ou non, la référence à la peinture est trop présente au cinéma pour la négliger : les créateurs sont les premiers à l'utiliser, de bonne ou de mauvaise foi.

[2476] Les premiers films de Chabrol (*Le Beau Serge*, 1958 / *Les Cousins*, 1959), Godard (*A bout de souffle*, 1959), Resnais (*Hiroshima mon amour*, 1959) sont plutôt tournés pour le rapport 1,37:1 (associés à une photographie en noir et blanc) que pour le 1,65:1 alors en vogue *cf.* Jean Douchet, *Nouvelle Vague*, Cinémathèque française & Editions Hazan, 1998, pp. 202-203

[2477] Rappelons que la CST, à cette époque, défendait le rapport plus allongé 1,85:1 (*cf.* 1ère partie, 1.3.2).

Tradition historiciste occidentale : académisme ou abstraction

Mais plus que sur le Nombre d'or, c'est sur la **tradition picturale académique et historiciste du XIXème siècle**, héritée du néo-classicisme, que se basent les « théoriciens » du format large, dès les années 1930, pour prêcher l'élargissement du format. Les références et comparaisons empruntent autant à la qualité du rendu de la lumière dans les œuvres picturales[2478] qu'à l'adéquation entre le sujet et le cadre : Nestor Almendros indique ainsi que : « *les peintres à l'ancienne faisaient du cinémascope ; pour toutes les scènes de bataille, ils optaient pour le cadre allongé. C'est exactement cela le cinémascope ; et quand ils faisaient un portrait, comme la Mona Lisa, ils le faisaient vertical* »[2479]. Nous reviendrons *infra* sur cette correspondance, héritée de la peinture entre sujet et cadre. Encore aujourd'hui, la référence à la peinture (ainsi qu'à toute une culture iconographique : photographies, gravures, cartes postales, affiches, etc.) nourrit la pré-production des films historiques, comme le remarque le directeur de la photographie Carlo Varini qui a dû faire des recherches picturales pour *L'Elève* (1996 TECHNO AN.) : « *Olivier* [Schatzky] *m'a poussé à rechercher un certain réalisme et, pour cela, nous avons consulté des photos et des peintures d'époque (surtout James Tissot).* »[2480].

La critique du premier film français en CinemaScope, *Fortune Carrée* (1954 CS EC, Borderie, D.P. Hayer), insiste sur une composition plastique du cadre (figé) et le recours aux genres hérités de la peinture : « *Dans les scènes de bataille Bernard Borderie a fait du très bon travail et son utilisation du 2,55x1 est fort convaincante. De très beaux* ***tableaux*** *de désert.* »[2481]. Une conception du cadre-tableau borné présentant une savante organisation des éléments internes (équilibre des lignes, masses colorées et éclairées, travail sur le modelé ou les éléments de perspective) et des lignes périphériques qui marquent le cadre en tant qu'unité microcosmique est ainsi souvent l'apanage du film à costumes : la valeur historique de la référence proprement picturale de l'image (en plan large et fixe) s'affirme pleinement, comme dans ce plan de *Tess* (1978 Polanski, D.P. Geoffrey Unsworth & Ghislain Cloquet) qui montre l'héroïne délibérant seule dans la campagne anglaise ; l'utilisation de la végétation renforce le contraste de l'image-tableau et adoucit son cadre, tout en le soulignant ; le

---

[2478] Par exemple, à propos de *Lady L*, film américano-franco-italien de P. Ustinov (1965), produit par Carlo Ponti pour la MGM, filmé en PV AN. en France, Henri Alekan indique : « *Construire la lumière, c'est faire œuvre de peintre. C'est distribuer les feux lumineux comme les volumes et les plans dans un tableau, répartis selon le sujet traité et le climat exigé par le réalisateur.* » *in* « Henri Alekan : la lumière est une création de l'esprit », entretien par Daniel Martineau, *TC*, n° 264, mai 1965, p. 15.

[2479] *In* entretien par Henri Béhar, *La Revue du cinéma*, n° 330, juil. 1978, p. 64. Cette qualité perdure, si l'on en croit Bernard Lutic, D.P. sur *Diên Biên Phu* de P. Schoendoerffer (1991 PV AN. CLR) : « *Pour "Dien-Bien-Phu", je me suis aussi inspiré de certaines grandes fresques napoléoniennes que l'on trouve au Louvre, ces champs de bataille enfumés, les ciels sombres…* […] *Le premier des choix, quand nous sommes arrivés sur le terrain pour les extérieurs* [au Viêtnam] *pour les repérages, a été celui du format scope. Ce format très large (rapport 1//2,35) était celui qui correspondait exactement aux lignes droites horizontales des tranchées et du champ de bataille.* » *in* « Bernard Lutic. Chef-opérateur de "Dien-Bien-Phu" », *TF*, n° 414, 15 juin-15 juil. 1992, p. 42.

[2480] *In La Lettre de l'AFC*, n° 47, août-sept. 1996, p. 5.

[2481] *FF*, n° 562, 25 mars 1955, p. 18 (nous soulignons).

rapport allongé du Panavision anamorphique fait ainsi irrésistiblement penser au format classique du paysage pictural (*cf.* Fig. 2.55., *infra*)[2482].

Certains critiques[2483] évoquent également la référence à la peinture contemporaine quand il s'agit de rendre compte de l'utilisation, par Jean-Luc Godard, de la technique des à-plats colorés de la peinture abstraite dans certains décors artificiellement peints de ses films en scope couleurs des années 1960, dans *Une femme est une femme* (1960 FS EC, D.P. Coutard)[2484] ou *Pierrot le fou* (1965 TS EC, D.P. Coutard)[2485] par exemple. Ce jeu sur les couleurs franches des formes géométriques agencées à l'intérieur du cadre[2486] avait été expérimenté de façon clairement esthétique dans le court métrage documentaire de commande réalisé par Alain Resnais, *Le Chant du Styrène* (1958 DS EC, D.P. Vierny), transfigurant la réalité en objet esthétique, à la manière de l'art contemporain, sur un texte décalé de Raymond Queneau dit en voix-off par Pierre Dux : c'est d'ailleurs cette poétisation du réel qui fera rejeter le film par ses commanditaires (le fabricant de matières plastiques Péchiney)[2487].

Resnais renforce aussi l'artifice pictural du cadre en le bordant, lors du générique de début de *L'Amour à mort* (1984 PV AN., D.P. Vierny), d'une ligne rouge arrondie aux angles sur fond noir, laissant apparaître les titres en lettres rouges et blanches[2488]. Ce film de fiction, comme avant lui *L'Année dernière à Marienbad* (1960 DS NB, D.P. Vierny), exhibe une conception très formaliste associant divers arts modernes et contemporains (peinture abstraite, nouveau roman, musique sérielle, etc.). En l'occurrence, la référence est musicale : la partition originale de Hans Werner Henze s'inspire de la musique atonale de l'Ecole de Vienne qui est stylistiquement associée au thème de la séparation des amants par la mort. Resnais souhaitait ainsi décaler la musique du drame, car elle évolue comme les personnages du récit et est en quelque sorte individualisée ; quand les personnages s'interrompent, commence un bref intermède musical sur fond d'écran noir ou quasi-noir[2489], censé symboliser l'au-

---

[2482] *Cf.* 21'>21'19'' & Fig. 2.55.a, *infra* ; *cf.* autres exemples dans *Le Hussard sur le toit* (1994 TECHNO AN., J.-P. Rappeneau, D.P. T. Arbogast) : *cf.* 6'39'' / 8'36'' / 12'34'' / 1h56'32'' & Fig. 2.55.b,c,d,e, *infra*. Le travail de l'image est si élaboré qu'il demande une **stricte répartition des rôles entre les techniciens** : le D.P. s'occupe de la lumière et le cadreur (Y. Agostini) de la mise en place des éléments du cadre, selon les directives du réalisateur (*cf.* making of *Du Roman au cinéma. A propos du roman "Le Hussard sur le toit" de Jean Giono*, réal. Marie Berthelius & Roger Narbonne, prod. France 2 / Same Films, 1995, suppl. au DVD *Le Hussard sur le toit*, Pathé Vidéo, 2000).

[2483] Jean Douchet, *op. cit.*,1998, pp. 210, 211.

[2484] *Cf.* photogramme *ibid.*, p. 182.

[2485] *Ibid.*, pp. 67, 206.

[2486] *Cf.* autres exemples dans *Le Mépris* (1963 FS EC, Godard, D.P. Coutard) qui joue des formes géométriques (anti-naturelles) et des murs colorés de la villa-blockhaus de Curzio Malaparte à Capri cadrée sur fond cru de ciel ou de mer (*cf.* photogrammes *ibid.*, pp. 152-153).

[2487] *Cf.* photogrammes du court métrage *ibid.*, pp. 78, 210.

[2488] « *Ce sera en scope et en rouge et noir* », selon les propos de Resnais à son scénariste Jean Gruault, rapportés par ce dernier lors d'un entretien par Serge Toubiana et Philippe Truffault, Paris, oct. 2002, suppl. au DVD *L'Amour à mort*, MK2 S.A., 2003 *cf.* Fig. 2.56.a, *infra*.

[2489] Dans la majorité des cas, le vide de l'au-delà ponctué de musique atonale n'est pas visuellement traité en noir mais sous la forme de plans, ponctuant l'ensemble du drame, où tombe de la neige filmée en studio sur fond noir et dans un rendu plus ou moins flou. Ce concept intellectuel associant neige, noir, vide et au-delà trouve pourtant son origine dans un problème trivial purement pratique : l'écran noir voulu par Resnais n'était techniquement pas possible au cinéma où l'usure de la copie maintes fois projetée en salle compromet l'unité chromatique par la visibilité des rayures à l'écran *cf.* entretien avec Jean Gruault, *id.* & Fig. 2.56.b, *infra*.

delà du protagoniste mort, si l'on en croit le scénariste Jean Gruault, ce qui ajoute davantage à la perception d'une expérience formelle singulière, d'ordre plus esthétique que narrative. L'écran large, tout en organisant à l'image la présence et/ou l'absence des 2 couples[2490], parvient à l'anéantissement visuel de l'écran noir, abstraction ultime.

La référence au tableau de peinture semble toujours en germe ou est souvent présente dans les plans fixes des films larges, quel que soit leur thème ou le degré fictionnel de leur narration ; il semble que l'image large offre un potentiel pictural qui tente bien des cinéastes (réalisateurs et opérateurs), même ceux du cinéma commercial de divertissement qui paraissent s'autoriser parfois une esthétisation de l'image dans la composition de certains plans[2491] : il s'agit de « faire de la belle image », d'accroître le réseau de significations de l'image ; « *là c'était pas mal en scope !* » s'exclame malicieusement Bertrand Tavernier commentant l'un de ses films[2492].

[2490] Le film présente un jeu élaboré de plans rapprochés à 1 personnage, 2 (= le couple) ou 4 (les 2 couples réunis) ou encore 3 (1 couple + la veuve) qui signale l'absence de l'être aimé.

[2491] Comme le plan du générique de *D'où viens-tu Johnny ?* (1963 FS EC & NB, N. Howard, D.P. W. Wottitz) qui montre une série de lignes horizontales parallèles, correspondant à plusieurs voies de chemin de fer prises en plongée ; les titres apparaissent en surimpression sur les trains qui passent alternativement dans les deux sens. Ce plan fixe qui prend clairement une fonction, sinon esthétique, du moins décorative (fond d'écran pour les mentions légales du générique) se double d'une valeur générique (le train et le film policier) et narrative, puisque ces trains qui défilent dans la longueur du format symbolisent la durée du voyage du chanteur-héros qui doit quitter Paris pour se cacher en Camargue et échapper à des trafiquants de drogue (12'50''>14'20''). En outre, ce plan visuellement marquant du générique fait la transition entre le pré-générique filmé à Paris en noir et blanc et les paysages « westerniens » en couleurs de la Camargue qui lui succèdent *cf*. Fig. 2.57.a&b, *infra*.

[2492] Extrait audio, menu DVD de la « Collection Tavernier » *in* DVD *Capitaine Conan*, StudioCanal Vidéo, 2003.

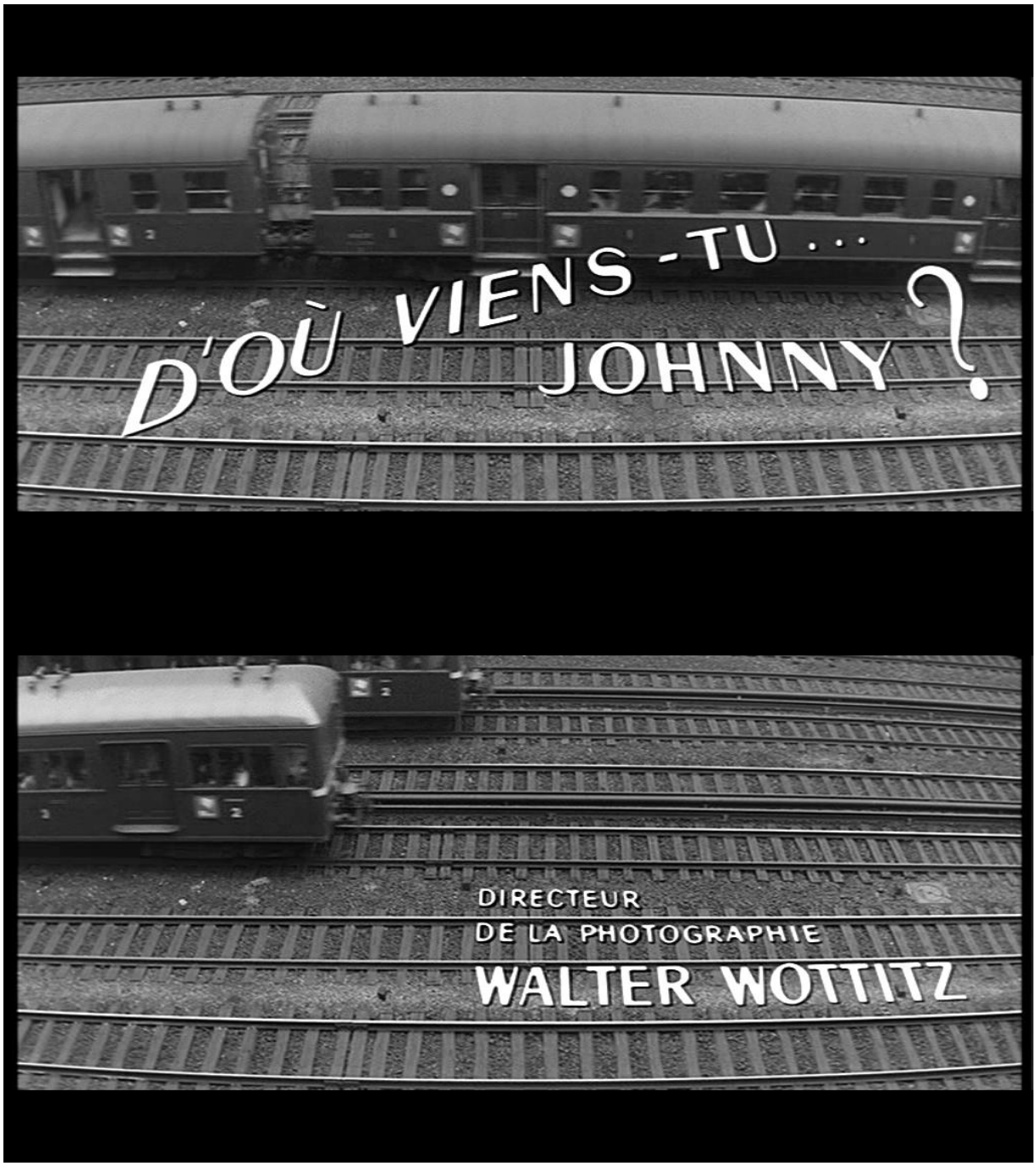
Exemples de plans fixes suggérant des paysages picturaux :

Figure 2.55.a : photogramme tiré de *Tess* (1978 PV AN. CLR Kodak, Polanski, D.P. Unsworth & Cloquet)

Figures 2.55.b,c,d&e : photogrammes tirés de *Le Hussard sur le toit* (1994 TECHNO AN. CLR kodak & Fuji, Rappeneau, D.P. Arbogast

---

Figures 2.56.a&b : photogrammes de *L'Amour à mort* (1984 PV AN. EC, Resnais, D.P. Vierny)



Figures 2.57.a&b : photogrammes tirés du générique de *D'où viens-tu Johnny ?* (1963 FS NB & EC, Noël Howard, D.P. Wottitz) conçu par Jean Fouchet F L

5.3.2 L'ACCORD FONDAMENTAL ENTRE FORMAT, CADRE ET SUJET : JUSTIFICATION PICTURALE ET SURDÉTERMINATION DESCRIPTIVE

Qu'il s'agisse de l'encenser ou au contraire de le ridiculiser, le format large est ainsi très souvent évoqué comparativement à la tradition picturale. Max Ophuls aurait déclaré : « *Et si en tant qu'auteur de film, je décide de tourner une scène de l'Ascension ? Dois-je la tourner aussi "en large", en horizontal, et pas en hauteur ? Alors, cela deviendrait plutôt une scène de natation !* »[2493]. Cette horizontalité forcée du cadre est ressentie par le réalisateur comme une entrave à sa liberté de composition qui doit s'accorder au sujet pour trouver sa justification, pour faire sens. Et l'on sait bien comment, naturellement, Ophuls revient, dans certains plans (focalisations dramatiques, portraits en pied) de ***Lola Montès*** (1955 CS 2,55:1 EC, D.P. Matras) au format standard par l'emploi de caches verticaux mobiles[2494]. Et le critique Lo Duca prédit : « *Les inconvénients de cette énorme bande en largeur sont trop considérables pour être escamotés sous prétexte de l'effet de surprise.* [...] *La dispersion d'attention aux deux extrémités poussera sans doute les metteurs en scène, si ce procédé a de l'avenir, à inventer des caches qui limiteront le champ et ramèneront l'image au rapport 3/4.* »[2495]. Alexandre Astruc, pour sa part, fait une comparaison bien révélatrice du CinemaScope : « *Esthétiquement, il revient à remplacer le tableau de chevalet par la* ***fresque****.* »[2496]. Il est certain qu'à ses débuts **l'accord entre la composition et le format large ou le sujet filmé et le format large était particulièrement étudié dans le sens de la justification ou de la surdétermination descriptive** : **insistances** sur les objets horizontaux, sur la profondeur, **sur toute une linéarité horizontale ou diagonale**[2497]. D'où la propension du format à montrer des bâtiments en diagonale, des paysages, des défilés, Marilyn Monroe allongée telle l'*Olympia* de Manet (1863) dans *How to Marry a Millionaire / Comment épouser un Millionnaire* (1953 CS 2,55:1 TC de Negulesco, D.P. Joe McDonald), etc.

[2493] Rapporté par Georges Annenkov et cité *in* Christophe Pinel, *art. cit.*, p. 110.

[2494] Son cadreur Alain Douarinou témoigne : « *J'avais été contacté par Ophuls bien avant le tournage car le film devait être réalisé en Cinémascope et ce nouveau format d'images auquel il n'était pas habitué l'inquiétait. Il voulait pouvoir, à sa guise, ramener l'image à ses dimensions habituelles. Me voilà donc parti chez* ***Chevereau****, le principal loueur de matériel à l'époque, pour faire bricoler* ***une mécanique composée de deux rideaux d'obturateurs d'appareils photographiques****, l'un à droite, l'autre à gauche, qui pouvaient se refermer séparément ou simultanément* ***devant l'objectif****, à l'aide de petites manivelles et réduire ainsi le cadre à la demande. Ophuls l'utilisa à plusieurs reprises mais il s'est tout de même très vite familiarisé avec le format "Scope" qui convenait parfaitement au sujet de ce film dont les images devaient souvent avoir un aspect grandiose.* » *in* Alain Douarinou, *Un homme à la caméra*, Paris, Editions France-Empire, 1989, pp. 117-118 (nous soulignons).

[2495] *In* « Quelques notes », *CC*, n° 25, juil. 1953, p. 20.

[2496] *Id*.

[2497] Jacques Rivette écrit : « *je pense ici surtout à quelques plans de Negulesco que nous avions vus au Rex, et qui semblaient accumuler les précautions rhétoriques pour justifier un procédé dont l'évidence est le premier atout : précautions d'où naissent pour l'un la suspicion, l'autre le pléonasme.* » (*in* « L'Age des metteurs en scène », *CC*, n° 31, jan. 1954, p. 46).

Influence du genre : association première au spectacle de prestige « académique »

Le format large a été, à ses débuts, bien souvent justifié par un contenu diégétique et générique permettant ce traitement pictural du cadre : le CinemaScope est, en premier lieu, associé aux **films spectaculaires** et aux **super-productions historiques.** A partir du lancement de *The Robe / La Tunique* (1953 CS 2,55:1 TC, Koster, D.P. Shamroy) aux Etats-Unis, on cherche à amortir le coût des investissements en se concentrant uniquement sur la **production de « films A »** : des films de qualité et de prestige plus onéreux, qui doivent donc trouver plus vite un large public. D'où des sujets fédérateurs, fondateurs ou transculturels (comme l'oeucuménique *The Robe*), divertissants (comme la comédie moderne sophistiquée *How to Marry a Millionaire*), spectaculaires (comme le film d'aventures contemporaines *Beneath the 12-Mile Reef* / *Tempête sous la mer* de Robert D. Webb, D.P. Edward Cronjager), pour ne citer que les trois premiers CinemaScope exploités aux USA. Après la première projection de *The Robe* à New-York (avril 1953), Robert Franc déclare dans *Le Film français* : « *Les films à grand spectacle ne pourront plus se concevoir autrement* »[2498]. Et la production française n'échappera pas à la règle en lançant *L'Or des Pharaons* (1954 CP 2,55:1 & standard EC, de Gastyne, D.P. Decaë, resté inédit), *Fortune Carrée* (1954 CS 2,55:1 EC, Borderie, D.P. Hayer, sorti en mars 1955) et *Oasis* (1954 CS 2,55:1 EC, Y. Allégret, D.P. Hubert, avril 1955), c'est-à-dire l'aventure historique et contemporaine, puis en continuant avec la comédie sophistiquée *Mademoiselle de Paris* (1955 CP 2,55:1 EC, Walter Kapps, D.P. Thirard, août 1955)[2499], tous accompagnés du son stéréophonique 4 pistes magnétiques. Mais là aussi, ce qui est avant tout un concept marketing de lancement d'un nouveau produit, s'élargit vite à d'autres genres et à d'autres traitements d'image. Dès le 4ème film large exploité en France, *M'sieur la Caille* (1955, André Pergament, D.P. Michel Rocca, sorti en septembre 1955), le format large est exploité pour un film policier sulfureux (d'après *Jésus la Caille*, 1914 de Francis Carco), au budget modeste, filmé en Cinépanoramic noir & blanc et son monophonique, pour un marché plutôt domestique[2500]. Mais cette association entre sujet, genre et format demeure une constante : le réalisateur Vittorio Cottafavi déclare en 1961, à propos d'un péplum qu'il est en train de tourner en Technirama[2501] : « *Le mouvement horizontal qui est la dynamique de ce*

[2498] « J'ai vu le Cinémascope au Roxy de New-York », *FF*, n° 461, 8 mai 1953, pp. 5-6 ; Truffaut écrit à propos des premiers films américains en CS sortis en France : « *en ce qui concerne ces trois films d'un bonheur technique égal, le décalage est trop fort entre la qualité de l'image et la platitude de la mise en scène, l'insignifiance de l'argument, l'absence de style.* […] *nous allons, pendant deux ans, ingurgiter de force* […] *Reines de Sabbat, Egyptien en tous genres et autres Tintin et Milou évangéliques.* » *in* « Les Nègres de la rue blanche », *CC*, n° 38, août-sept. 1954, p. 49.

[2499] Films auxquels on peut ajouter la comédie dramatique historique *Frou-Frou* (1954 CS 2,55:1 EC, A. Genina, D.P. Alekan, stéréo) dont le tournage débute en déc. 1954 (sortie en nov. 1955) et le drame historique *Lola Montès* (1955 CS 2,55:1 TC, Ophuls, D.P. Matras, stéréo ; tournage de fév. à juil. 1955 ; sorti en déc. 1955).

[2500] Truffaut entrevoit d'ailleurs, dès l'été 1954, les nouvelles possibilités offertes par l'écran large : « *Le Cinémascope inventé, imposé, admis, il ne fallait rien changer à rien. "Le nouveau procédé ne servira que les films spectaculaires" ; combien de fois l'aura-t-on entendue, cette sottise.* », *id.*

[2501] *Ercole alla conquista di Atlantide / Hercule à la conquête de l'Atlantide* (I/F 1961 STR70 TC, D.P. Carlo Carlini).

genre d'aventures (un homme très fort, des choses très larges) correspond à la largeur de l'écran.»[2502].

Nous n'allons pas réaliser ici un catalogue répertoriant la variété des motifs iconographiques du format large reposant sur la tradition picturale de l'accord entre le sujet et le cadre allongé : ils jalonnent l'ensemble des 50 années de notre corpus et concernent tous les films, tous les genres, tous les budgets. **Cette correspondance sujet/cadre apparaît comme une constante, comme la justification première de l'utilisation du format**, tant pour décrire des espaces extérieurs (naturels ou non) que pour des intérieurs.

Nous construirons notre analyse à partir de quelques exemples tirés du genre qui se prête particulièrement à ce traitement, le film historique et aventureux[2503], élargissant les références à d'autres genres ainsi qu'aux films de l'époque récente.

Les lieux privilégiés du scope : motifs iconographiques offerts par l'espace de la diégèse et valorisés par le format en largeur (cas du film historique ou aventureux)

Outre les panoramas en plans larges (déjà évoqués *supra*), on trouve **des lieux naturels ou construits qui favorisent une utilisation d'éléments disposés sur la largeur, en perspective ou sur la diagonale élargie de l'image**. A Paris, la rue de Rivoli, dont la colonnade renforce la perspective, sert souvent de cadre à une représentation historique de la capitale[2504] ; de même, les bâtiments du Palais de justice[2505] ou l'architecture classique et rectiligne de la place de la Concorde offrent des lignes horizontales propres au format large[2506]. *La Grande Vadrouille* (1966 PV AN., Oury, D.P. Claude Renoir) comporte des plans significatifs qui occupent toute la dimension diagonale de l'image large : l'atterrissage d'un parachutiste sur l'un des groupes de statues accrochés à la pente des toits de l'opéra de Paris[2507] ou les plans d'ensemble montrant (toujours sur la diagonale) la ligne d'un barrage ou celle d'un pont romain vu en légère plongée[2508].

[2502] *in* « Entretien avec Vittorio Cottafavi par Michel Mourlet & Paul Agde », *Présence du cinéma*, n° 9, déc. 1961, p. 15.

[2503] Ainsi le cadreur Yves Agostini confie, dans un entretien au *TF* : « *Le choix du scope pour "Le Hussard* [sur le toit]*" s'imposait par son sujet et ses lieux de tournage* » [extérieurs en Provence et dans les Alpes] « *Il faut dire que le scope présente quelques désavantages –comme la profondeur de champ réduite- mais offre aussi, en contrepartie et quand on a du recul, des possibilités inégalées de cadrage, notamment quand il faut mettre des comédiens en valeur au sein de vastes paysages* » *in* « Yves Agostini : la cadre du "Hussard sur le toit" », entretien par François Reumont, *TF*, n° 450, 15 oct.-15 nov. 1995, p. 23. Et le réalisateur italien Vittorio Cottafavi confie : « *Je crois que la question du cinémascope doit être envisagée dans le secret du film même. Dans la matière même que l'on doit raconter, on doit déceler la possibilité ou l'impossibilité d'utiliser ce format.* » *in Présence du cinéma*, n° 9, déc. 1961, p. 16.

[2504] *Cf. La Nuit des généraux* (1966 PV AN., Litvak, D.P. Decaë) 1h02' & Fig. 2.58.a, *infra* ; *Paris brûle-t-il ?* (1965 PV NB, Clément, D.P. Grignon & Tournier) 23'51'' / 2h35'.

[2505] Le quai des orfèvres *in Paris brûle-t-il ?* 54' / 55'14''.

[2506] *Ibid.*, 1h18' / 2h35'.

[2507] *In La Grande Vadrouille*, 16'>.

[2508] *Ibid.*, respectivement 59'51'' / 1h28'39'' & Fig. 2.58.b,c,d&e, *infra*.

A cet égard, on remarquera la fréquence d'espaces particulièrement mis en valeur par le format large et que l'on retrouve dans bon nombre de films : la **gare** qui offre les lignes de fuite de ses quais et des verrières qui les surplombent (*Frou-Frou* 1954 CS EC, Genina, D.P. Alekan) ; les **bâtiments** qui présentent des lignes **rectilignes ou symétriques** (la cour du Palais des Tuileries dans *Madame sans gêne* 1961 STR70 EC, Christian-Jaque, D.P. Roberto Gerardi)[2509] ; les **murailles** dont la ligne monotone s'accorde « naturellement » au format[2510] ; les **places** et les **rues** bordées d'immeubles (ou de lampadaires dans *Frou-Frou*) ou encore le **pont**[2511] ou le **bateau** à quai dans *Michel Strogoff*.

Parmi les motifs iconographiques des espaces extérieurs naturels, sont très prisés les **chaînes de montagne**, les **vallées**[2512], les **routes côtières** sinueuses de la Côte d'azur, les **crêtes ou plateaux**[2513], les **rives de fleuves**, la **plage** et le **littoral**[2514], les **enfilades d'arbres** le long des routes, les **cataractes**[2515]. Pour nombre de réalisateurs et directeurs de la photographie, jusqu'à aujourd'hui et pour différents genres cinématographiques, la meilleure utilisation du format large est celle qui rend compte des paysages, des espaces de grande ampleur : pour Claude Lelouch, « *l'arrivée du Cinémascope, du Cinérama a apporté des moyens qui peuvent donner beaucoup d'ampleur aux plans d'ensemble* »[2516] ; Henri Decaë avoue : « *J'aime beaucoup le scope* […] *J'aime cette possibilité de grand cadrage, de grand espace, qui donne un spectacle plus frappant, qui dépayse le spectateur de la perception télévisée* »[2517] ; non seulement le format large convient aux espaces extérieurs larges, mais il leur confère un surcroît d'amplitude, ou plus exactement **le cadre du scope capte mieux visuellement l'essence d'un espace large**. On retrouve le même enthousiasme chez la jeune génération de cinéastes. Selon le réalisateur Cédric Kahn, qui discute avec son chef-opérateur Pascal Marti du format anamorphique qu'il souhaite utiliser pour son road-movie policier *Roberto Succo* (2000) : « *Pascal m'a prévenu que le Scope était très "payant", mais très contraignant en même temps. Pour des plans larges de paysage, c'est magnifique, mais dès qu'on se retrouve dans un intérieur* […] *les bords du cadre sont complètement inutiles* »[2518] ; le film sera finalement tourné en

---

[2509] *Cf.* 1h15' & Fig. 2.58.f, *infra*.
[2510] *Cf.* celles de la ville fortifiée dans *Michel Strogoff* (1956 CS EC, Gallone, D.P. Robert Lefebvre) ou de la prison dans *La Tulipe noire* (1963 SPN70 EC, Christian-Jaque, D.P. Decaë).
[2511] Pont de pierre qui occupe toute la largeur du format dans *Le Bossu* (1959 DS EC, Hunebelle, D.P. Grignon, 37'52'' & Fig. 2.58.g, *infra*) ; pont de lianes dans *L'Etoile du Sud* (1968 TS EC, Sidney Hayers, D.P. Coutard, 1h33' & Fig. 2.58.h&i, *infra*).
[2512] *Cf.* les plans larges en contre-plongée lors de la poursuite à cheval dans *Le Bossu*, 31'48''.
[2513] *Cf.* séquence finale des planeurs dans *La Grande Vadrouille* : le blindé allemand sur la crête d'une colline, 1h50'44'' & Fig. 2.58.j, *infra*.
[2514] *Cf. Frou-Frou* (VHS 1h30'), *Week-end à Zuydcoote* (1964 FS EC, Verneuil, D.P. Decaë), *Shéhérazade* (1962 SPN70 EC, Gaspard-Huit, D.P. Matras).
[2515] Comme dans la séquence finale de *Furia à Bahia pour OSS 117* (1965 FS EC, Hunebelle, D.P. Grignon), film d'espionnage qui tire parti d'un topos du genre de l'aventure : le décor grandiose des chutes d'Ignassu au Brésil (1h33'> *cf. supra*, Fig. 2.10.b).
[2516] Claude Lelouch, *Ma vie pour un film. Entretiens avec Yannick Flot*, Paris, L'Herminier, 1986, p. 50.
[2517] « Henri Decaë », entretien par Jacques Fieschi & Jérôme Tonnerre, *Cinématographe*, n° 69, juil. 1981, p. 10. Ce D.P. a utilisé la majorité des formats anamorphiques et 70 mm, sur 20 films, de *L'Or des pharaons* (1954 CP 2,55:1 EC, de Gastyne, inédit) à *La Vengeance du serpent à plumes* (1984 PV AN., Oury).
[2518] « Pascal Marti par Cédric Kahn », *En lumière. Les Directeurs de la photographie vus par les cinéastes*, entretiens réalisés par Dominique Maillet, Paris, Editions Dujarric, 2001, p. 185.

Super 35 mm qui permet de bénéficier d'un compromis entre ce type de contradictions. **Format de l'extérieur, au rendu très « westernien »** (d'où sa prédilection pour les genres historique et aventureux)[2519], le scope est au contraire souvent **associé négativement**, par un certain nombre de cinéastes, **aux espaces intérieurs** : la directrice de la photographie Jeanne Lapoirie rapporte les raisons évoquées avec le réalisateur François Ozon lors du choix du format de son film *Gouttes d'eau sur Pierres brûlantes* (1999 1,65:1 CLR) : « *François n'aime pas les formats larges. Pour ma part, je suis assez d'accord avec lui, car quand il s'agit de faire des films en intérieur, le choix du 1,85, voire du scope, a toujours ce côté un peu* ***"tape à l'œil"*** *qui ne sert pas toujours l'histoire.* […] *En extérieur, bien sûr les données sont inversées, parce que là, aussitôt, la largeur du format donne à un paysage toute sa valeur.* »[2520]. Cette conception qui veut associer le format à l'espace concerné par le sujet à l'intérieur du cadre est ainsi vivace ; en outre, on voit comment l'utilisation du format large pour des espaces intérieurs (liés aux sujets ou genres intimes) apparaît à certains cinéastes comme **un artifice, un excès qui s'exhibe comme tel, une figure non seulement de l'amplification mais de l'hypertrophie ou de l'emphase** (*cf. infra*).

[2519] Le réalisateur Xavier Beauvois, après avoir tourné en tant qu'acteur dans *Le Vent de la nuit* (1998 PV AN. NB, Garrel, D.P. Champetier), décide de tourner en scope son drame psychologique *Selon Matthieu* (2001 PV scope CLR D.P. Champetier) se déroulant en Normandie ; il avait d'abord hésité à le réaliser en 1,85:1, mais « *c'était le choix d'un type qui n'ose pas utiliser le Scope alors qu'il crève d'envie de le faire* » ; il en donne une raison : « *C'est aussi le format qui fait référence aux westerns qu'on voyait dans son enfance.* » *in* « Caroline Champetier par Xavier Beauvois », *En lumière, op. cit.*, p. 59. De même, Bertrand Tavernier parle de l'évocation des paysages du western *Jeremiah Johnson* (US 1972 PV AN. CLR, Pollack, D.P. D. Callaghan) lors du tournage en Ardèche des extérieurs du *Juge et l'Assassin* (1975 PV AN. EC, D.P. Glenn) *in* « Entretien avec B. Tavernier & P. Noiret par Michel Boujut », suppl. au DVD *Le Juge et l'Assassin*, StudioCanalVidéo, 2001.

[2520] « Jeanne Lapoirie "Gouttes d'eau sur pierres brûlantes" : de la scène à l'écran », entretien par François Reumont, *TF*, n° 499, 15 avr.-15 mai 2000, p. 27. Déjà le D.P. Louis Page écrivait en 1972 : « *Je n'ai aucune préférence entre le noir et blanc et la couleur, ni entre l'écran normal et le grand écran. Je dirai simplement* […] *qu'en ce qui concerne la grandeur de l'écran,* ***c'est l'histoire qui devrait déterminer le choix du format.*** » (nous soulignons) *in* René Prédal « Les Grands Opérateurs (2) », *Cinéma 72*, n° 171, déc. 1972, p. 119.

Motifs iconographiques du cadre large :

Figure 2.58.a : Paris, la rue de Rivoli, photogramme de *La Nuit des généraux* (1966 PV AN. EC, Litvak, D.P. Decaë)

Figures 2.58.b,c,d&e : diagonales : Paris, le toit de l'Opéra Garnier & un barrage en province, photogrammes tirés de *La Grande Vadrouille* (1966 PV AN. EC, Oury, D.P. Renoir)

Figure 2.58.f : horizontalité : alignement de l'armée dans la cour du Palais des Tuileries, photogramme de *Madame sans-gêne* (1961 STR70 EC, Christian-Jaque, D.P. Roberto Gerardi)

Figure 2.58.g : le pont de pierre romain, photogramme tiré de *Le Bossu* (1959 DS EC, Hunebelle, D.P. Grignon)

Figures 2.58.h&i : le pont de lianes, photogrammes tirés de *L'Etoile du Sud* (1968 TS EC, Sidney Hayers, D.P. Coutard)

Figure 2.58.j : poursuite des blindés sur la crête d'une colline, final de *La Grande Vadrouille*

Dans nombre de cas concernant le choix du format large, l'argument esthétique de l'accord du cadre « scopique » et du sujet, n'est nullement négligé, voire l'emporte sur toutes autres considérations pratiques ou financières. Même quand le budget serré d'un film ne peut pas permettre la location onéreuse d'une série d'optiques anamorphiques, les cinéastes préfèrent opter pour les alternatives économiques du scope (même si elles sont qualitativement inférieures), plutôt que d'y renoncer. C'est ainsi que Nestor Almendros choisit le **Techniscope** pour *La Vallée*** (1971), à une époque où le format large n'est même plus de mode : « *Lorsque Barbet Schroeder a décidé de partir en Nouvelle-Guinée pour tourner "La Vallée", nous savions que nous serions une équipe réduite de techniciens ; Barbet Schroeder hésitait entre le 16, le Super-16 et le 35 mm muet et sonore. Il était important d'avoir une caméra légère. C'est moi qui ai suggéré le format* […] *J'ai pensé à un format à mi-chemin entre le 16 et le 35 mm, le Techniscope, parce qu'il permettait d'emporter la moitié de la pellicule qui nous aurait été nécessaire en 35 standard*[2521]*, tout en conservant la qualité de ce format, accrue par le côté spectaculaire du scope. Le 16 mm*[2522] *ne convenait pas, j'avais peur qu'il ne mette pas en valeur la beauté du paysage.* »[2523].

Hypertrophie de l'horizontalité : l'espace mimétique du cadre

La muraille d'une ville ou d'une place forte offre un espace en longueur. Quand il est filmé face caméra, ce lieu constitue une sorte d'**hypertrophie de sa propre horizontalité ainsi que de celle de l'image : c'est un espace mimétique du cadre**. Mais, en raison des défauts optiques de l'image anamorphique qui montrait, à ses débuts, une **déformation dite « en tonneau »** des lignes horizontales[2524], **le lieu ou l'objet horizontal est souvent filmé de trois-quart**, ce qui limite les déformations, dynamise l'image et crée un effet de perspective, renforçant l'attention du spectateur sur la profondeur (*cf.* 3 photogrammes tirés de *Les Violents* (1957) et de *Les Mystères de Paris* (1962), Fig. 2.59.a,b,c&d, page suivante).

[2521] Rappelons ici que le Techniscope, en tant que procédé non anamorphique cadre l'image sur une hauteur de 2 perforations (au lieu des 4 du format 35 mm standard ou panoramique), ce qui permet une économie de moitié de la pellicule négative. Il en va de même, pour le choix du **Super 35 [2,35:1] 3 perfos** pour le drame social contemporain *Bronx-Barbès** (1999, Eliane de la Tour), selon le D.P. Stéphane Fontaine : « *Le film disposait d'un petit budget qui logiquement devait nous conduire à tourner en Super 16. Or, Eliane* ***tenait à l'ampleur du Cinémascope****. C'est alors que Jean-Paul Beauviala a surgi de sa boîte pour suggérer le Super 35 3Perfos (format 2,35).* » (nous soulignons) *in La Lettre de l'AFC*, n° 94, déc. 2000, p. 15.

[2522] Le format **16 mm** présente un rapport de 1,37:1 avec 2 rangées de perforations ; le **Super 16** supprime une rangée de perforations et permet une fenêtre d'impression de rapport 1,65:1 facilitant son gonflage en 35 mm.

[2523] *In* « Nestor Almendros. Une certaine évolution tend à désacraliser la fonction d'opérateur », entretien, *TF*, n° 204, 15 mai-15 juin 1973, pp. 34-35.

[2524] Ce dont on se rend clairement compte dans le plan du générique de *D'où viens-tu Johnny ? cf. supra*, Fig. 2.57.a&b.

Réduire les déformations des horizontales en construisant les images sur les diagonales :

<u>Figures 2.59.a,b&c : photogrammes de *Les Violents* (1957 DS NB, Calef, D.P. Isnard)</u>

Figure 2.59.d : plaque de marbre du « Cercle Royal », gros plan fixe, photogramme tiré de *Les Mystères de Paris* (1962 DS EC, Hunebelle, D.P. Grignon & Tournier)

Les lieux intérieurs en scope

Comme sa prédilection pour les extérieurs amples et les plans généraux (P.G.) ou de (très) grand ensemble (P.G.E.), le format large suscite d'abord la construction de **vastes décors d'intérieurs** qui accentuent les lignes horizontales ou les perspectives des lieux reconstitués. Les genres du film historique et de l'aventure, par exemple, favorisent ainsi toute une topologie de vastes intérieurs : les salles de palais, les tables de banquet, les escaliers majestueux, les pièces au plafond bas (auberge) ou les pièces avec mezzanine ou loggia qui permettent un découpage visuel horizontal entre un espace inférieur et un espace supérieur (*cf. infra*, « Le problème significatif des plafonds »)[2525].

Effets de narrativisation et de théâtralisation : la scène-tableau

Cette conception d'un espace composé à l'intérieur d'un cadre allongé, considéré comme point de vue restrictif (fixe) et comme borne, renforce la tradition picturale d'une **lisibilité narrative du tableau**, privilégiant tous les éléments nécessaires à la bonne compréhension du message et dont la composition s'organise à l'intérieur des bords de la toile. (Nous analyserons plus loin l'organisation des personnages dans le cadre, qui relève plus de la mise en scène cinématographique).

On voit bien ce que cette conception du cadre doit à l'habitude des points de vue limités par un encadrement architectural (porte, fenêtre)[2526] ainsi qu'à l'image de la **cage de scène au théâtre, à l'opéra ou au cabaret** : le cadre est fermé ; la composition est strictement limitée à un agencement des formes et des figures interne au cadre qui renforce ainsi la **théâtralisation et la pose**. On est alors assez loin de la notion d'englobement visuel du spectateur qui doit lui faire éprouver un sentiment accru de réalité : cela a certainement plus concerné les documentaires et les premiers films larges de démonstration (ou les « *travelogues* » en Cinerama) que la masse des films de fiction qui suivront en scope. Les témoignages contemporains évoquent bien plutôt le rapprochement avec le théâtre, qu'il s'agisse de René Clair[2527] par exemple, ou des sources américaines citées par James Spellerberg[2528].

[2525] Ce que montrent bien les décors du vestibule (avec balustrade) et du grand escalier dans *Le Comte de Monte Cristo* (1961 DS EC, Autant-Lara, D.P. Natteau & Isnard, décorateur Max Douy) construits à Joinville. *Cf.* photos *in* Max & Jacques Douy, *Décors de cinéma. Les Studios français de Méliès à nos jours*, Paris, Editions du collectionneur, 1993, p. 241 ; *cf.* aussi le plancher à trois niveaux du bourdon de *Notre-Dame de Paris* (1956 CS EC, Delannoy, D.P. Kelber, décors de René Renoux) filmé en pano vertical à la grue (1h22'06''>) ; *cf.* également les dessins et photos du décor de la salle de bal de *J'ai tué Raspoutine* (1966 FS EC, Hossein, D.P. Persin, décors de Léon Barsacq), *op. cit.*, p. 257.

[2526] Ainsi que celui du lieu d'accrochage des tableaux (mur, dessus de porte, panneaux, etc.) ou le lieu-support des fresques qui détermine leur cadre.

[2527] Les défauts de l'image cinémascopique (qui obligent à restreindre montage, changement de plan et mouvements de caméra) renforcent, selon lui, les « *conventions de la mise en scène théâtrale* » *in* « René Clair : les techniques nouvelles », *TF*, n° 12, déc. 1955, p. 7.

[2528] *Cf.* "*For intimate moments… you're the same as in the front row of a* ***legitimate theatre****. For the spectacle…you have the range and breadth that the top row of a* ***stadium*** *would give you*" *in* James Spellerberg, "CinemaScope and Ideology", *The Velvet Light Trap*, n° 21, summer 1985, p. 30.

Cet auteur va plus loin en analysant le développement du CinemaScope aux USA comme l'émergence d'un nouveau public de cinéma, plus cultivé, plus exigeant, plus riche, mais surtout beaucoup moins nombreux que l'audience d'avant 1946. Il correspond finalement plutôt à la clientèle qui fréquentait d'ordinaire le théâtre ; et c'est pour elle qu'Hollywood révisera ses méthodes de promotion, de distribution et d'exploitation des films : celles qui prônent le système du « *roadshow* » ou « *l'exploitation spéciale* » du film large dans un nombre réduit de salles, à la taille et au service exceptionnels, avec une augmentation substantielle du prix des places nécessairement réservées à l'avance[2529].

C'est ainsi tout autant au théâtre qu'à la peinture que l'on doit la prédilection des premiers films larges pour des plans d'ensemble figés, correspondant au point de vue plus ou moins éloigné du spectateur de théâtre par rapport aux comédiens évoluant sur scène. A ce sujet, comment ne pas considérer comme emblématique l'ouverture des rideaux pourpres sur le plan d'ensemble des gladiateurs saluant l'empereur dans l'arène, après le générique du premier film exploité en CinemaScope 2,55:1, *The Robe / La Tunique* (1954, Koster, D.P. Shamroy) ? De même, on ne peut négliger l'attrait des premiers films en scope pour le traitement théâtral des scènes de dialogue, pour la fréquence des numéros musicaux ou des spectacles de cabaret[2530].

5.3.3 LES EXCÈS ET INCONGRUITÉS DU FORMAT LARGE HORIZONTAL : DES DÉFAUTS INTÉGRÉS, VOIRE ESTHÉTISÉS

Cette propension du format pour les espaces (et les formes) horizontaux donne lieu à des motifs iconographiques spécifiques, souvent ressentis comme incongrus dans leur expansivité, leur étalement en longueur. Les possibilités techniques de la photographie au format large, d'abord ressenties comme des défauts ou des excès, en viennent à être intégrées comme mode de représentation singulier que génère le scope, voire sont esthétisées. On peut en remarquer quelques exemples dans différents motifs.

Format large et frontalité ou latéralité : le motif de la frise

La construction d'un décor privilégiant la longueur, souvent associé à une point de vue frontal, renforce la théâtralisation d'un espace « latéralisé », manquant quelque peu de perspective ou traité en à-plats, qui peut se caricaturer en effet de frise décorative. Outre les fonds d'image des génériques de

[2529] "*The motion picture theatre was to take on the aura of legitimate theatre: cultural superiority and patronage by a wealthy and sophisticated audience.* […] *Hollywood was less a mass medium and more a specialized form of entertainment.*", *ibid*, p. 31.
[2530] Sur la théâtralisation dans la mise en scène, *cf. infra* & *cf. supra* les Fig 2.15., les photogrammes tirés de *Le Chanteur de Mexico* (1956).

certains péplums américains qui utilisent littéralement ces motifs pour l'incrustation des titres[2531], l'organisation interne du cadre scopique peut accentuer la latéralité de la disposition des figures et créer un **effet de frise ou de bas-relief** : c'est souvent le cas de plans montrant des défilés, une foule ou une armée « en ligne de bataille » (motif de l'*acies*)[2532], des personnages alignés[2533], des profils ou des silhouettes éclairées en contrejour, comme des ombres chinoises[2534]. Autre motif iconographique latéral qui hante toute l'histoire du format large : le plan rapproché à 2 personnages assis derrière le **pare-brise d'une voiture**, face à la caméra (*cf.* Fig. 2.60.k&l, *infra*).

Le manque de profondeur de champ et la plus grande longueur focale des (premiers) objectifs anamorphiques[2535] confèrent un rendu assez aplati à l'image en scope, en particulier dans les gros plans qui détachent les figures sur un fond flou[2536]. Si l'on ajoute la variation du coefficient d'anamorphose dans la distance au sujet filmé[2537], **le rendu du format anamorphique tend visuellement vers l'artifice ou l'abstraction de l'à-plat**[2538]. On ne s'étonnera alors pas de voir cette propension de l'image anamorphique intégrée à la conception et au mode de représentation de certains réalisateurs de films psychologiques, c'est-à-dire finalement esthétisée. André Téchiné utilise le format large pour 7 films psychologiques contemporains, et déclare à propos de *Ma saison préférée*

[2531] On songe ici au générique de *Solomon and Sheba / Salomon et la Reine de Saba* (1959 STR70 TC, Vidor, D.P. Freddie A. Young, prod. Theme Pictures S.A./MGM) sous la forme de lettres rouges gravées sur un cartouche entouré de frises variées en bas-relief gris (*cf.* Fig. 2.60.f, *infra*).

[2532] Il en est ainsi du motif de la grève ouvrière dans les 2 adaptations de *Germinal* : affrontement des ouvriers et des gardes dont les lignes horizontales se font écho (*Germinal* 1962 DS NB, Y. Allégret, D.P. Bourgoin, 1h20'24''>1h21' & Fig. 2.60.a&b,, *infra*) ; ligne des grévistes le long de la route vue à travers la fente horizontale inégale et floue d'un trou dans la porte d'une grange (point de vue subjectif) *in Germinal* 1992 PV AN. CLR, Berri, D.P. Angélo, 1h35'54'' & Fig. 2.60.c,d&e, *infra*.

[2533] Alignement des visages en quasi-isocéphalie, dans un plan rapproché-épaules puis un pano horizontal sur le visage de 6 femmes que l'on découvre par 3, dans la largeur du format, à mesure qu'elles boivent à une bouteille de schnaps qu'elles se passent tout en parlant ; la mise en scène, profite de la latéralité du format et tire ainsi parti d'un espace étroit demi-circulaire, l'arrière d'une jeep militaire nazie (*in Le Vice et la Vertu*, 1962 FS NB, Vadim, D.P. Grignon, VHS 50'04''>50'42''). Autre exemple récent : alignement de l'équipe de coureurs cyclistes sur la scène d'une salle de patronage dans 2 plans frontaux, l'un de demi-ensemble (15'35''), l'autre rapproché-taille à 4 personnages (15'42''), dans la comédie dramatique de Philippe Harel *Le Vélo de Ghislain Lambert* (2000 PV AN. CLR, D.P. Fraisse) *cf.* Fig. 2.60.g&h, *infra*.

[2534] *Cf.* les 2 premiers plans de *Ma Saison préférée* (1992 PV AN. CLR, Téchiné, D.P. Arbogast) montrant le personnage de Marthe Villalonga fermant les volets de sa maison et qui apparaît en ombre chinoise face au paysage écrasé de soleil, avant que l'écran ne deviennent complètement noir (1'07''>1'14'' & Fig. 2.60.i, *infra*). Autre exemple : 1 personnage en ombre chinoise, dans la découpe trapézoïdale d'un couloir éclairé par l'arrière, au centre de l'écran, dans un plan du film d'espionnage *Avec la peau des autres* (1966 TS EC, Deray, D.P. Boffety, 1h16'47'' & Fig. 2.60.j, *infra*).

[2535] *"The standard 50mm CinemaScope lens provided 46 degrees of horizontal view, widening the apex of the visual triangle about as much as a 30mm lens had in the normal format. But anamorphic lenses have effectively longer focal lengths than nonanamorphic ones, so they provide less depth of field." In* David Bordwell, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, 1997, p. 237.

[2536] *Cf.* un plan rapproché-épaules à 2 personnages se parlant face à face et qui sont de profil par rapport à la caméra (et aux spectateurs) : la longue focale accentue le flou de l'arrière-plan (*Ma saison préférée*, 7'34'' *cf. supra* Fig. 2.17.b).

[2537] Qui avait tendance à créer le défaut dénommé « *CinemaScope Mumps* » qui aplatit et élargit les visages en très gros plans.

[2538] *Cf.* pano vertical qui se termine par un plan fixe en plongée sur un cadavre allongé sur un tapis dont la bordure crée une frise dans la partie inférieure du cadre *in Avec la peau des autres* (1h13'27'' & Fig. 2.61.a, *infra*).

(1992 PV AN., D.P. Arbogast) que « ***le cinéma est un art de la surface*** »[2539] ; Jacques Doillon, à propos de *La Pirate* (1984 S35 EC, D.P. Nuytten), écrit : « *j'aime assez la profondeur de champ avec les acteurs. Or, avec le peu de lumière dont je disposais, je ne pouvais jouer que d'un* ***jeu latéral*** *par rapport à la caméra, ce que je n'avais jamais fait.* »[2540].

[2539] *In* « Entretien avec André Téchiné », suppl. au DVD *Ma saison préférée*, StudioCanal Vidéo, 2004 ; *cf.* ce plan en plongée verticale de *Ma saison préférée*, Fig. 2.61.b, , page suivante.

[2540] (Nous soulignons). Il faut comprendre dans cette citation que le manque de profondeur de champ, qui contraint le réalisateur à travailler la mise en scène avec ses acteurs sur la latéralité et non sur la profondeur, n'est nullement dû à l'emploi d'objectifs anamorphiques (puisque le film est tourné en Super 35 au rapport 2,35:1, donc avec des objectifs sphériques traditionnels), mais plutôt au manque de lumière du décor, comme l'avait indiqué Doillon juste avant : « *plus l'image est petite, plus on se croit obligé de l'éclairer (voir ce qui se fait à la télé). C'est une erreur. Le scope nous a permis d'éteindre une partie de l'écran, donc de cacher une partie des informations.* » (*in* « Entretien avec Jacques Doillon et Jane Birkin par Yves Alion & Gérard Lenne », *La Revue du cinéma*, n° 396, juil.-août 1984, pp. 66-67). Voilà un exemple qui montre bien que le vocable courant « *scope* » est ambigu : le réalisateur parle-t-il des objectifs anamorphiques ou du cadre au rapport 2,35:1 ?

L'effet-frise :
le motif horizontal de la foule des grévistes dans les deux adaptations de *Germinal* :

Figures 2.60.a&b : photogrammes tirés de *Germinal* (1962 DS NB, Yves Allégret, D.P. Bourgoin)

(contre-champ : point de vue subjectif)

Figures 2.60.c,d&e : photogrammes de *Germinal* (1992 PV AN. CLR, Berri, D.P. Yves Angélo)

Fig. 2.60.f : L'effet-frise au sens littéral : graphisme du générique de *Salomon et la Reine de Saba* (1959 STR70, King Vidor, D.P. Freddie Young)

Figures 2.60.g&h : alignement, frontalité, horizontalité : photogrammes de *Le Vélo de Ghislain Lambert* (2000 PV AN. CLR, Philippe Harel, D.P. Gilles Henry)

Les effets de découpe des figures, ombres chinoises :

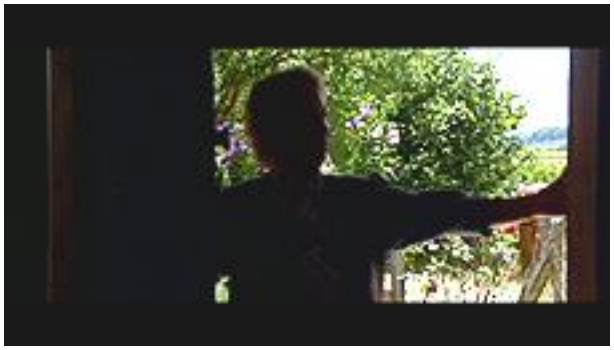
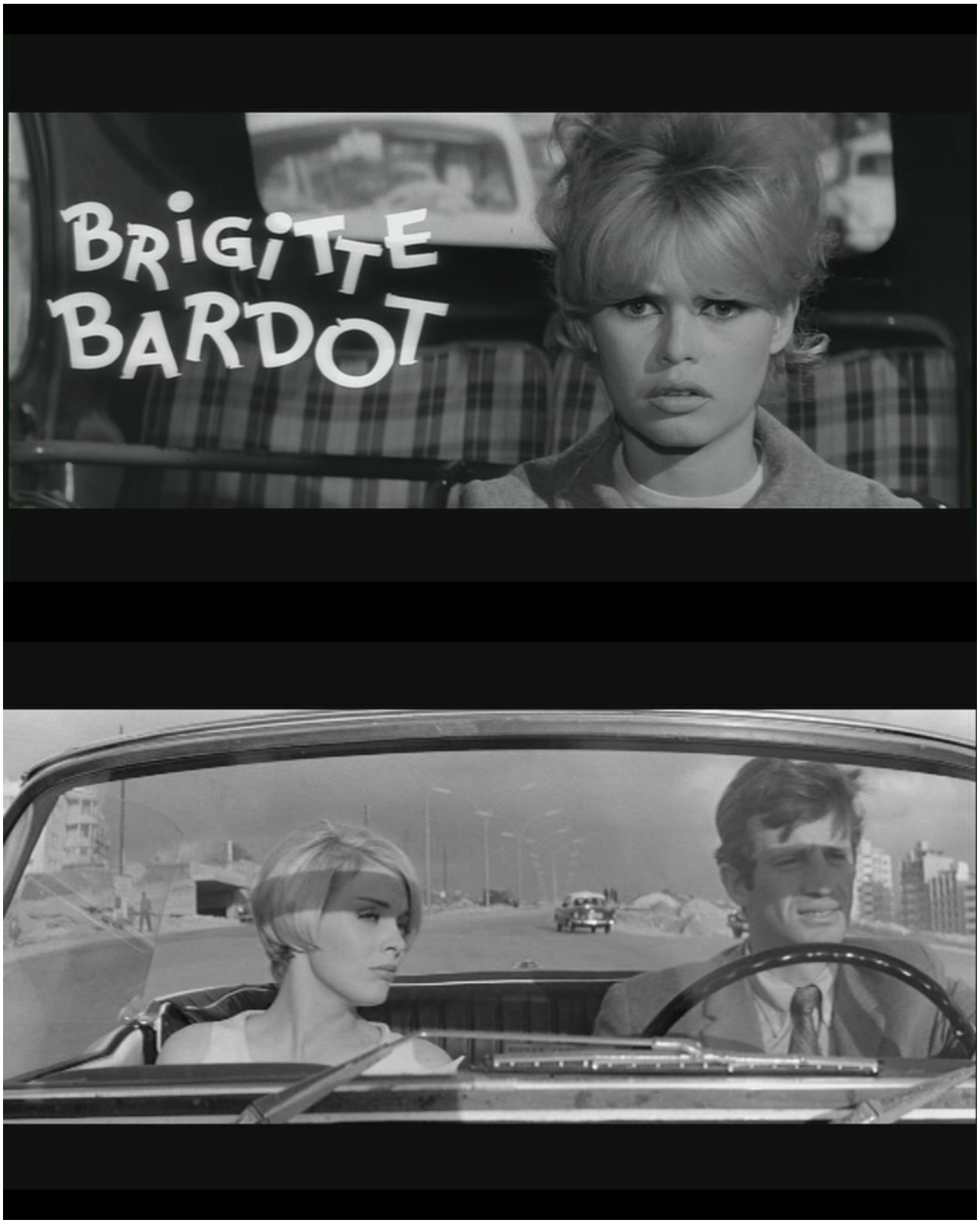


Fig. 2.60.i : photogramme de *Ma saison préférée* (1992 PV AN. CLR Téchiné, D.P. Arbogast)

Fig. 2.60.j : photogramme de *Avec la peau des autres* (1966 TS EC, Jacques Deray, D.P. Jean Boffety)

Le pare-brise : un cliché du plan fixe frontal en scope



Figures 2.60.k&l : (en haut) photogramme de *La Bride sur le cou* (1960 CS NB, Vadim, D.P. Lefebvre) (en bas) Jean Seberg & Jean-Paul Belmondo *in Echappement libre* (FS NB, Jean Becker, D.P. Séchan)

L'effet d'à-plat en scope :

Figure 2.61.a : plan en plongée, horizontalité et frise ;
photogramme de *Avec la peau des autres* (1966 TS EC, Deray, D.P. Boffety)

Figure 2.61.b : plongée verticale (point de vue subjectif du suicidaire) ;
photogramme de *Ma saison préférée* (1992 PV AN. CLR, Téchiné, D.P. Arbogast)

Les « objets-scope » et le problème de la verticalité : de la surdétermination à l'incongruité des proportions

On pourra noter la prédilection du format à tirer parti de son horizontalité, soit en recourant à des objets/sujets oblongs qui renforcent les lignes horizontales du cadre[2541], soit en multipliant les lignes horizontales et diagonales qui renforcent la focalisation du regard du spectateur dans le sens de la latéralité.

Tout d'abord, certains objets ou certains fragments du décor épousent parfaitement le cadre du format large et en soulignent l'horizontalité quelque peu forcé : le lit, le bureau, la malle[2542], le jeu d'échecs, l'obus[2543], la voiture (américaine)[2544] et son pare-brise (*cf. supra* Fig. 2.60.l), la baie vitrée, le comptoir de bar (par exemple dans *Lemmy pour les dames* 1961 FS NB, Borderie, D.P. Thirard), le compartiment de train[2545], etc. Ce mimétisme entre le cadre et les objets ou le lieu peut aller jusqu'à la caricature, lorsque la totalité du cadre est occupé par la plaque horizontale en marbre du « Cercle Royal », dans un plan fixe de localisation des *Mystères de Paris* (1962 DS EC, Hunebelle, D.P. Grignon)[2546].

[2541] *Cf.* ce plan fixe de *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1966 TS EC, Godard, D.P. Coutard) dans lequel le contraste de l'image découpe une série horizontale de rectangles dans le bas de l'image qui correspond au point de vue de la caméra placée sous un pont d'autoroute en construction (0'42''>0'51'' & Fig. 2.62.a, page suivante).

[2542] *Cf.* plan de *La Sirène du Mississippi* (1968 DS EC, Truffaut, D.P. Denys Clerval) 22'22'' & Fig. 2.62.b, page suivante.

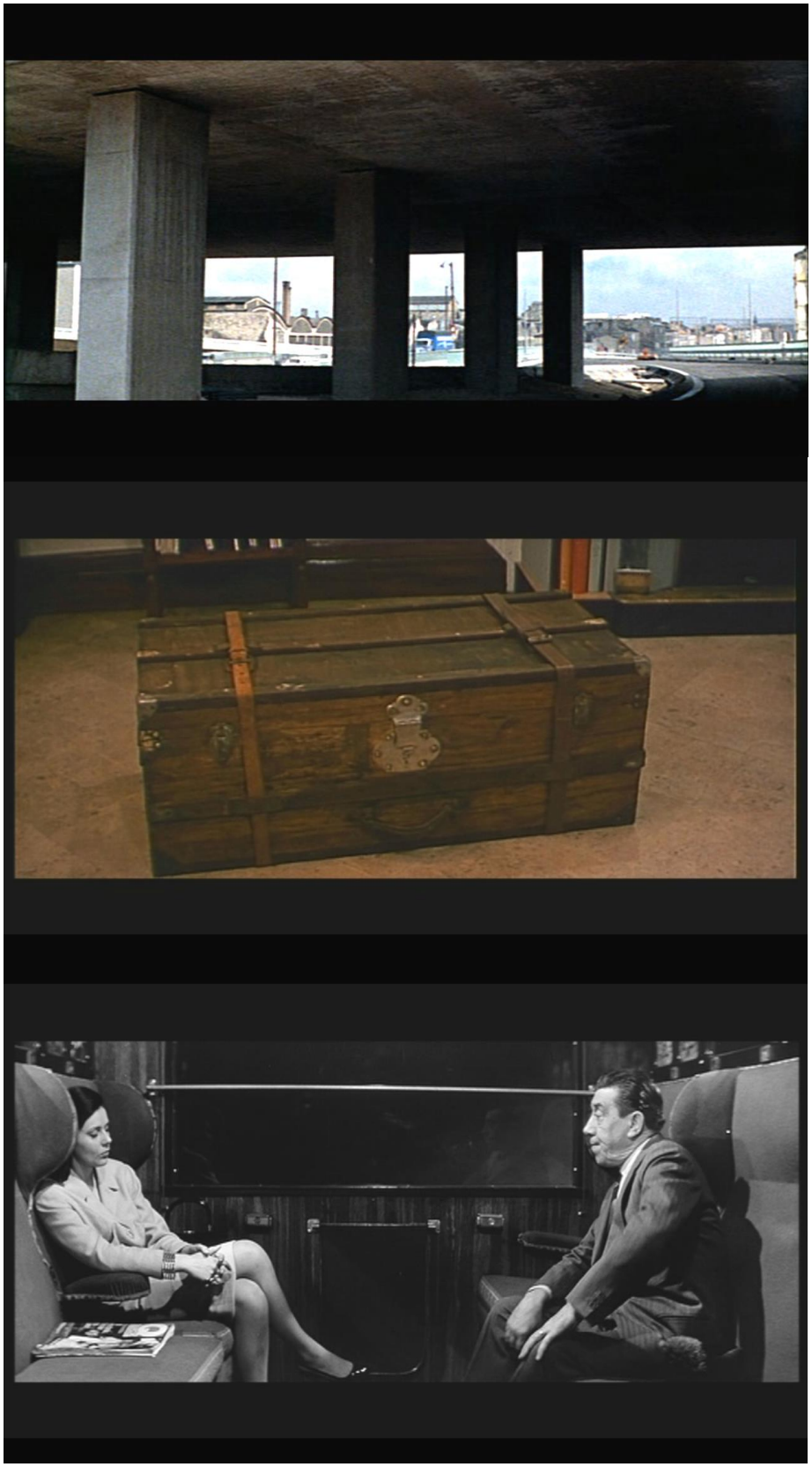
[2543] *In Crésus* (1960 FS NB, Giono, D.P. Hubert, 15'13'').

[2544] Comme l'explique Jean-Jacques Beineix dans le commentaire audio de son film *Mortel transfert* (2000 S35 CLR, D.P. Benoît Delhomme), la voiture américaine « *a le format scope* » *in* suppl. au DVD, Film Office, 2001.

[2545] Comme dans le pré-générique de *La Cuisine au beurre* (1963 FS NB, Grangier,D.P. Hubert), Fig. 2.62.c, page suivante.

[2546] *Cf.* 10'51'' & Fig. 2.59.d, *supra* ; ce motif renvoie également à celui de la frise évoqué *supra* ; on remarquera également l'obliquité de la position de la caméra par rapport au mur, qui vise à masquer la déformation des horizontales du gros plan en anamorphique, en décalant légèrement l'objet-scope sur la diagonale. Autre exemple : premier plan post-générique de *La Moutarde me monte au nez* (1974 PV AN. EC, Zidi, D.P. Decaë, 6'46'') ; une variante : l'affiche horizontale *in Tirez sur le pianiste* (*cf.* Fig. 2.62.d, vol. 2).

Exemples d'« objets-scope » : l'autoroute, la malle, le compartiment de train



Figures 2.62.a,b&c : photogrammes tirés respectivement de :
***2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1966 TS EC, Godard, D.P. Coutard)**
***La Sirène du Mississippi* (1968 DS EC, Truffaut, D.P. Denys Clerval)**
***La Cuisine au beurre* (1963 FS NB, Grangier, D.P. Hubert)**

Incongruité de certaines proportions : les gros plans étalés ou coupés en scope

La propension du scope à l'horizontalité et à la latéralité a souvent été ressentie par les cinéastes comme incongrue (et par les actrices comme conférant des proportions disgracieuses à leur visage). Une anecdote rapportée par le directeur de la photographie Roger Fellous à propos d'un premier plan de lavabo dans *Le Journal d'une femme de chambre* (1963 FS NB) de Luis Buñuel est à ce propos révélatrice : « [Max Ophuls] *trouvait le format* [CinemaScope] *trop large* […] *J'ai retrouvé cela avec Buñuel*. […] *Le premier plan qu'on ait fait au studio était avec Michel Piccoli qui se rasait devant son lavabo ; quand Buñuel a vu cela, il a dit : "ce n'est pas possible ; un lavabo, ça ne fait pas 15 mètres de large !"* »[2547].

Autre incongruité du format 2,35:1 : les très **gros plans de visage coupés** par les bords inférieur et supérieur du cadre. Cet artifice, qui est assez limité dans les années 1950, à cause de l'effet de déformation « *CinemaScope Mumps* » qui limitait la réalisation de gros plans de visage, sera porté à son paroxysme dans les très gros plans de visage ou de regard que l'on rencontre dans les westerns spaghetti de Sergio Leone, tournés justement avec les objectifs non anamorphiques du **Techniscope**[2548] : là aussi, l'incongruité du format large se transforme en cliché esthétique[2549]. On retrouve ce même motif aujourd'hui dans bon nombre de films tournés en **Super 35**. Ce procédé au **cadre hybride** (puisqu'à partir de la fenêtre d'impression « *full* » ou plein cadre centré 1,33:1, on extrait au laboratoire une image de rapport 2,35:1/2,40:1) contraint les opérateurs à cadrer pour les deux rapports simultanément et témoigne d'un compromis de composition ressenti comme insatisfaisant : un visage cadré pour un gros plan débordera des repères du cadre 2,35:1 et apparaîtra en entier, plutôt comme un plan rapproché-cou sur l'image originale en 1,33:1. On sent bien à l'image, par le manque « d'air » au-dessus des têtes (ou au-dessous, *cf.* Fig. 2.63.a,b&c, *infra*) ainsi que par les fréquents recadrages pour suivre les mouvements d'un visage en Super 35[2550], que le cadrage multiformats du procédé est perçu par les opérateurs et leur réalisateur comme un non-sens ; ainsi les gros plans de visage apparaissent-ils souvent « étouffés ». Les opérateurs choisissent la plupart du temps de ne cadrer que pour le seul rendu final sur l'écran 2,35:1 de la salle en masquant

---

[2547] *In* entretien inédit avec Roger Fellous, Issy-les-Moulineaux, 15 & 29 mars 2002. Le réalisateur est préoccupé par le rendu de son image pour le public en salle, sur grand écran ; mais, Buñuel n'aimait pas le format (*La Mort en ce jardin* qui devait être tourné en CS ne le sera finalement pas) et il ne tournera plus de films larges.

[2548] *Per un pugno di dollari / Pour une poignée de dollars* (I 1964, D.P. Massimo Dallamano), *Per qualche dollaro in più / Et pour quelques dollars de plus* (I/E/MC 1965, D.P. Dallamano), *Il Buono, il brutto, il cattivo / Le Bon, la Brute, le Truand* (I 1966, D.P. Tonino Delli Colli), *C'era una volta il West / Il était une fois dans l'Ouest* (I 1968, D.P. Delli Colli).

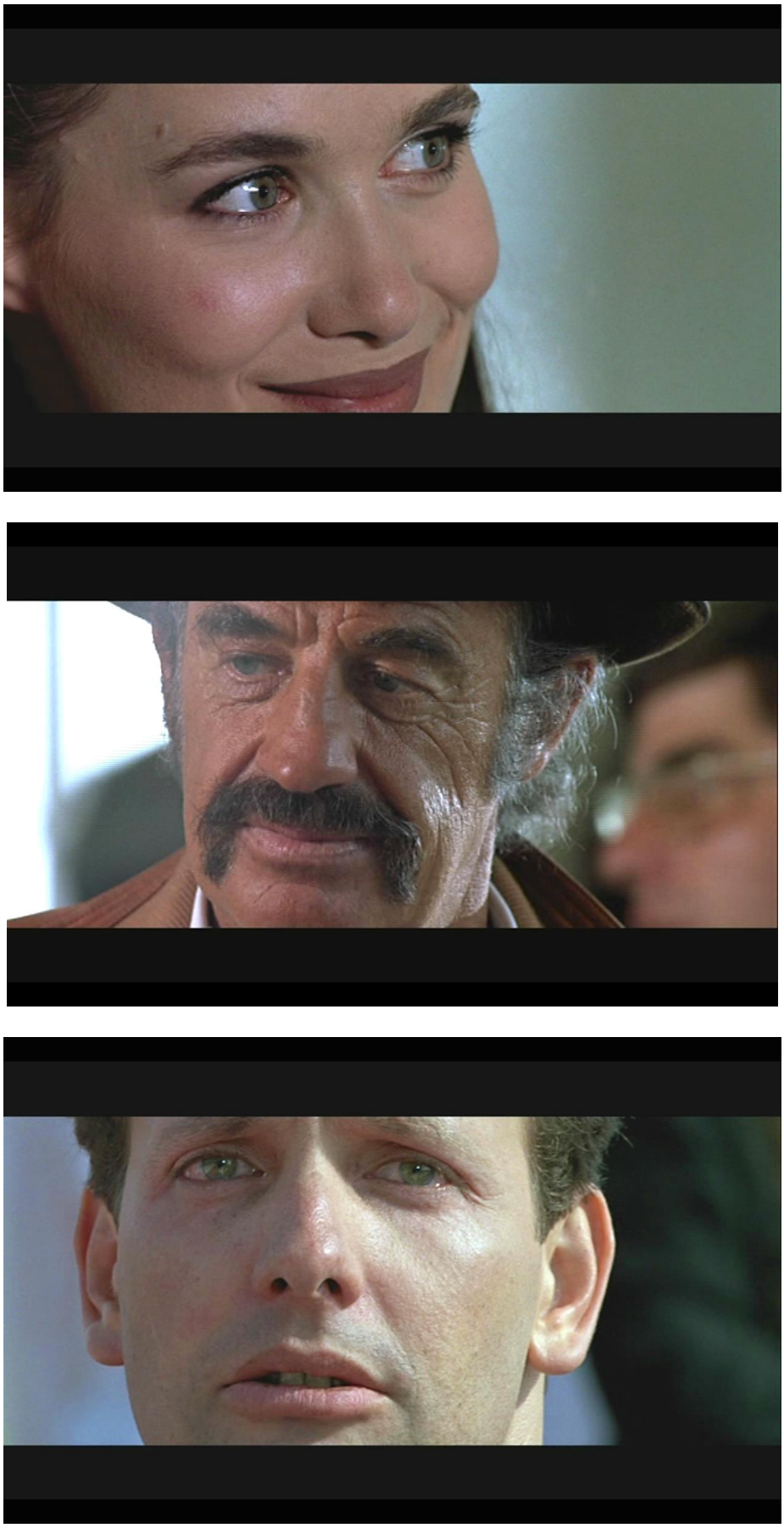
[2549] Il est certain que, dans l'histoire du regard occidental, on s'est plutôt habitué à voir les visages dans un format vertical, appelé à dessein « portrait ».

[2550] Caractéristique encore exagérée par la pratique contemporaine généralisée de la caméra à l'épaule ou de la Steadicam qui file les personnages ; qu'on se rappelle le choc ressenti par les images de *Breaking the Waves* (DK/F/S, 1996 S35 CLR, Lars Von Trier, D.P. Müller).

artisanalement (avec du « *gaffer* »[2551]) les bords supérieur et inférieur des « *combos* » (ou écrans de contrôle vidéo) et des viseurs des caméras (*cf*. Fig. 2.64.a,b&c, *infra*).

[2551] Sorte de gros ruban adhésif robuste et noir qui sert à fixer le matériel (en particulier celui du chef électricien = « *gaffer* » en argot de métier américain).

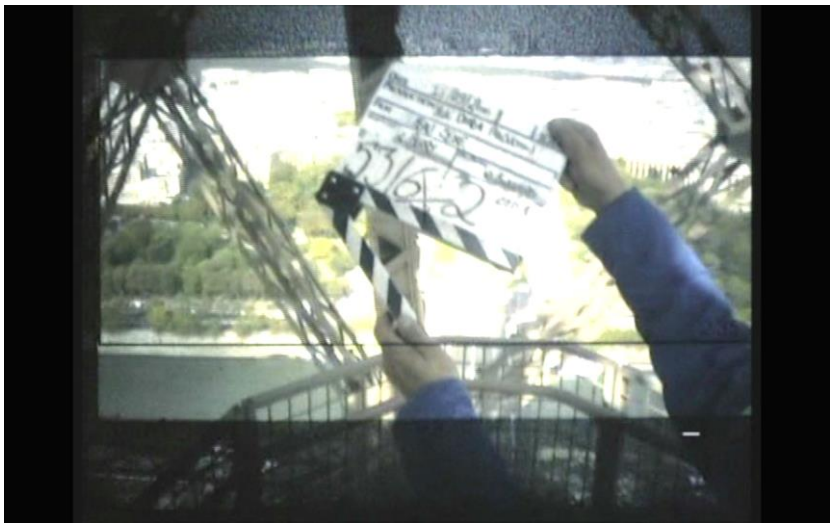
Les gros plans de visages coupés en Super 35 au rapport 2,35:1



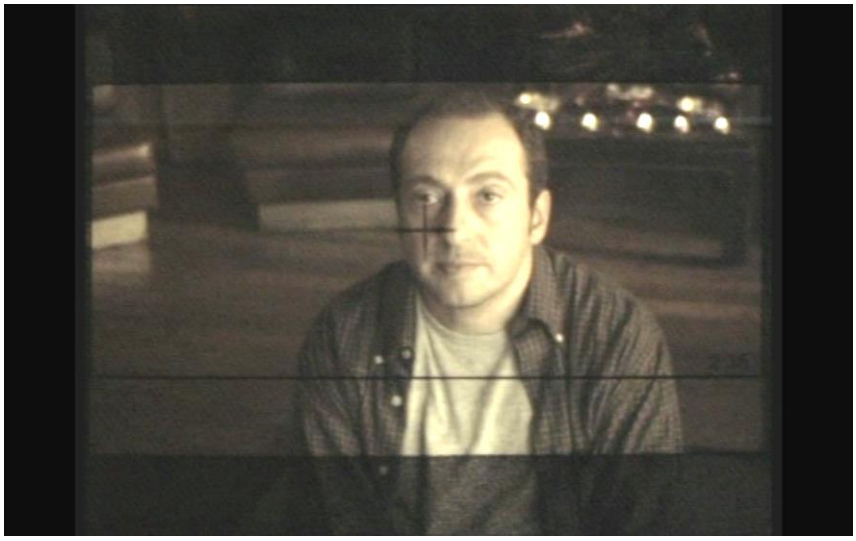
Figures 2.63.a,b&c : photogrammes tirés de
***Itinéraire d'un enfant gâté* (1988 S35 CLR, Lelouch, D.P. Le Mener)**

Le cadrage multiformats en Super 35 : délimitations du rapport 2,35:1 sur les moniteurs vidéo (ou « combos ») 4/3 (1,33:1)

Moniteur de contrôle vidéo avec bandes noires de « gaffer » respectant le cadre en 2,35:1 (diffusion en salles)



Moniteur de visée vidéo au format « muet » plein cadre 1,33:1 et repères de cadrage pour le 1,85:1 (parties grisées) et le 2,35:1 (barre noire horizontale)



Moniteur de visée vidéo et repères de cadrage « *common top* » 1,85:1 & 2,35:1 : une variation de l'échelle des plans du comédien (Patrick Timsit)

Figures 2.64.a,b&c : photogrammes tirés du « Making of » du film *L'Art (délicat) de la séduction* (2000 S35 CLR FJ, Richard Berry, D.P. Dominique Bouilleret)

Enfin, **comment filmer en scope les objets ou sujets verticaux ?** Ce problème, qui a fait les beaux jours des plaisanteries et des caricatures sur le CinemaScope[2552], apparaît constamment dans la composition en scope et a été résolu par les cinéastes de différentes manières. Tout d'abord, l'opérateur peut choisir de cadrer le sujet vertical sur toute la hauteur de l'écran (qui, rappelons-le, a augmenté avec l'arrivée des « Techniques Nouvelles » en 1953-1954), mais en adoptant une distance éloignée du sujet ; seulement, le déséquilibre entre les valeurs du rapport 2,35:1 fait apparaître la hauteur toujours réduite, puisqu'elle est proportionnellement 2,35 fois moins importante que l'horizontale[2553]. Deuxième solution : **le plan en plongée ou contre-plongée**, mais il accroît la déformation des perspectives[2554] et se charge vite d'intentions rhétoriques (qui ne sont pas toujours voulues ni nécessaires) : effet de grandissement ou de domination apporté par la contre-plongée[2555] ou, au contraire, effet de rappetissement, de miniaturisation, d'écrasement de la plongée[2556]. Une alternative dynamique sera de réaliser un **pano** ou un **travelling vertical**, comme ce plan du *Chanteur de Mexico* (1956 CS EC, Pottier, D.P. Joulin) qui permet de découvrir les peintres à l'ouvrage sur la structure ajourée de la Tour Eiffel[2557], un sujet notoirement rebelle au format scope.

Une façon de conserver au sujet vertical le sens de ses proportions (ou de se rapprocher de lui tout en le maintenant quasiment entier dans le champ visuel horizontal) est de recourir à des **plans penchés ou renversés**. Inauguré par Nicholas Ray dans *Rebel Without a Cause / La Fureur de vivre* (US 1955 CS 2,55:1 WC, D.P. Ernest Haller) comme une figure de la déstabilisation ou du conflit psychologique[2558], le plan penché apparaît pour rendre compte de la plastique élancée de Brigitte

---

[2552] *Cf. supra* la citation attribuée à Max Ophuls par G. Annenkov, comparant l'Ascension à la natation.

[2553] *Cf.* ce plan qui montre Brigitte Bardot en pied, au centre de l'écran, dans *La Bride sur le cou* (1960 CS NB, Vadim, D.P. Lefebvre, 10'01'' & Fig. 2.65.a, *infra*).

[2554] Remarquons, avec Jean Mitry, que la contre-plongée, dans la vision naturelle, ne présente pas un effet visuel de déformation aussi marqué qu'au cinéma : « *Cela tient au fait que je suis ancré dans l'espace et que les lignes qui composent le décor se poursuivent hors de mon champ visuel. Cela tient aussi à une fonction régulatrice qui a pour but de maintenir une perception équilibrée et qui tend à ce que les choses observées gardent une position et une orientation constantes, quels que soient les mouvements ou les positions de l'observateur.* » *in Esthétique et Psychologie du cinéma*, t. I : « Les Structures » (1ère édition 1963), Paris, Editions universitaires, 1990, p. 114. **L'effet de déformation de la contre-plongée sera encore accru en scope**, puisque la largeur du format permet d'intégrer latéralement plus de lignes de fuite qui renforcent l'effet de perspective.

[2555] *Cf.* ce plan tiré d'*Avec la peau des autres* qui montre l'espion français interprété par Jean Bouise aux mains de ses ennemis, comme écrasé par le plafond (38'06''>38'11'' & Fig. 2.65.b, *infra*).

[2556] Un plan en plongée extrême sur le bitume de la rue constitue le point de vue subjectif du personnage de Daniel Auteuil tenté par le suicide depuis son balcon *in Ma saison préférée* (1h44'49'' *cf. supra*, Fig. 2.61.b) : l'effet d'aplatissement s'hypertrophie ici en à-plat quasi-abstrait qui correspond à l'esthétique du cinéma « *comme art de la surface* » (*cf. supra*) pour André Téchiné.

[2557] Ce travelling-ascenseur qui dure 34'' (26'23''>26'57'') illustre une partie de la chanson « *Paris d'en haut…* » interprétée par Luis Mariano ; il fait suite à un premier point de vue de la tour en pano vertical haut-bas qui ne peut dissimuler visuellement que le monument déborde du format (25'04''>25'19'').

[2558] *Cf.* l'opposition entre James Dean et ses parents dans l'escalier qui fait « pencher » la caméra (1h00'05''>1h00'08'') et renforce le déséquilibre de la mise en scène sur la diagonale (+1h00'39'').

Bardot, d'abord dans *Cette Sacrée Gamine* (1955 CS EC, Boisrond, D.P. Brun)[2559], puis dans *La Bride sur le cou* (1960 CS NB, Vadim, D.P. Lefebvre), où le regard admiratif de Claude Brasseur penchant la tête pour la regarder[2560] justifie un pano penché qui met le sujet vertical sur toute la longueur de l'écran, dans un plan qui ne peut que paraître faux mais spectaculaire[2561]. Une variante récente, dans le film fantastique *Les Morsures de l'aube* (2000, A. de Caunes, D.P. P. Aïm), tourné en Super 35 [2,35:1] 3 perforations, rend compte de la perspective d'une rue de Paris en penchant la caméra de 90°, en accord avec l'étrangeté de l'errance nocturne associée au genre vampirique du film[2562].

Tous ces modes de traitement des sujets verticaux ont la même conséquence : ils manifestent tous l'hypertrophie horizontale du cadre en scope.

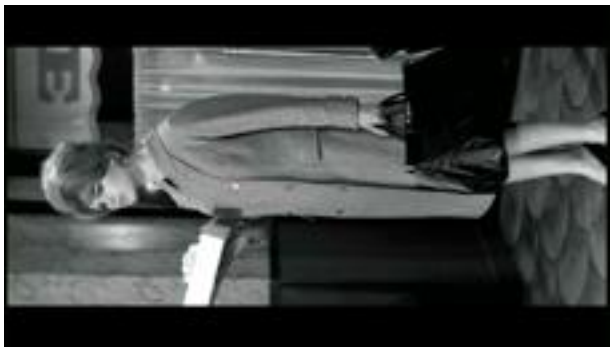
[2559] *Cf.* la scène de la danse derrière le grillage d'une cellule de prison ; la caméra passe d'un angle oblique (45'17'') à un autre (45'21'') quand l'actrice est portée par le danseur (Fig. 2.65.c&d, page suivante).
[2560] (10'11'' & Fig. 2.65.e&f, p. suiv.).
[2561] (10'15'' & Fig. 2.65.g, p. suiv.).
[2562] (16'40'' & Fig. 2.65.h, p. suiv.).

Figures 2.65.a-h : incongruité de la verticalité en scope

2.65.a : Sujet vertical éloigné, en pied : *La Bride sur le cou*

2.65.b : Contre-plongée : *Avec la peau des autres*

2.65.c&d : Les plans penchés : *Cette sacrée gamine* (1955 CS EC, Boisrond, D.P. Joseph Brun)



2.65.e,f&g : Le plan penché subjectif (justifié) : *La Bride sur le cou* (1960 CS NB, Vadim, D.P. Lefebvre)

2.65.h : Le plan penché : rue extérieur nuit dans *Les Morsures de l'aube* (2000 S35 3P CLR, de Caunes, Aïm)

Paradoxe du scope : l'exiguïté magnifiée du décor

Si le tournage des *400 Coups* (DS NB, D.P. Decaë) de François Truffaut (fin 1958) est resté célèbre pour une utilisation de l'image anamorphique en intérieurs naturels renforçant l'exiguïté de l'appartement des parents d'Antoine Doinel, en accord avec le thème de l'étroitesse de leur existence[2563], on retrouve dès les décors de Paul Bertrand pour *Frou-Frou* (1954 CS 2,55:1 EC, Genina, D.P. Alekan) cette utilisation de l'écran large pour renforcer l'effet oppressant des murs de la chambre mansardée de la protagoniste, au début du film : la perspective bornée insiste sur les éléments du décor qui semblent entassés avec, sur la droite, une glace murale, un paravent et le lit (au premier plan qui occupe la moitié de l'image) et, à gauche, les meubles et la pente du toit qui enserrent les personnages (*cf*. Fig. 2.66.a, page suivante)[2564].

[2563] *Cf*. la déclaration d'Henri Decaë : « *Le scope donne davantage l'impression d'exiguïté pour les décors réels. Ainsi, dans "Les 400 coups" les décors minuscules où nous avons tourné gardent leurs proportions alors que le format normal les aurait déformés.* » *in* Christian Gilles, *Les Directeurs de la photo et leur image*, Paris, Dujarric, 1989, p. 247.

[2564] *Cf*. 9'10''> & Fig. 2.66a, page suivante. Autres exemples : la scène de la banque dans *Crésus* (1960 FS NB Giono, D.P. Hubert, décors P.-L. Thévenet, 42'54''> & Fig. 2.66.b,c,d&e, page suivante) : le format large met en valeur l'exiguïté des lieux et renforce l'idée naïve du protagoniste qui croit que les dimensions d'une banque en mesurent la richesse. *Cf*. « *Pour réconcilier scope et caméra à l'épaule* [dans les intérieurs exigus des voitures du train Corail]*, Eric Gautier, le chef opérateur du film de Patrice Chéreau,"Ceux qui m'aiment prendront le train"* [1997 PV AN. CLR], *a choisi d'utiliser l'Aaton 35.* » *in* Entretien avec Eric Gautier par François Reumont, *TF*, 15 juin-15 juil. 1998, p. 26.

L'exiguïté magnifiée du décor :

Figure 2.66.a : la chambre mansardée de l'héroïne, photogramme de *Frou-Frou* (CS 2,55:1 EC, Genina, D.P. Alekan)

Figures 2.66.b,c,d,e : scène de la banque dans *Crésus* (1960 FS NB Giono, D.P. Hubert)

Le problème significatif des plafonds

La propension à l'horizontalité des éléments du décor **ne semble pas néanmoins engendrer une disparition générale des plafonds**. Comme le rappelle le décorateur Léon Barsacq, l'emploi d'objectifs anamorphiques oblige à « *baisser davantage encore les plafonds, les voûtes, les ornements placés dans le haut du décor, si l'on veut les voir figurer sur l'écran, et prévoir suffisamment de recul pour la caméra.* »[2565]. Une fois cette contrainte maîtrisée, on a pu vouloir en jouer : certains décors en studios renforcent le poids des poutres et voûtes qui ont, tout de même, tendance à « s'aplanir » : c'est le cas de certains plans du *Repas des fauves* (1964 DS NB, Christian-Jaque, D.P. Petit, décors Jean d'Eaubonne)[2566] ou dans un dessin préparatoire du décorateur Léon Barsacq pour *J'ai tué Raspoutine* (1966 FS EC, Hossein, D.P. Persin, déjà cité) ; parfois les courbes des voûtes atténuent l'horizontalité forcée du format[2567].

Ainsi, même si, dans une certaine mesure, l'arrivée des formats larges a souvent contraint les réalisateurs à revenir à une dramaturgie proche du **dispositif du cinéma muet** (frontalité, mise en scène sur une ligne horizontale avec la réduction de la profondeur de champ), comme le fait remarquer David Bordwell[2568], on ne peut toutefois pas concevoir la disparition de la perspective et la composition en profondeur apportées par la visibilité des plafonds depuis *Citizen Kane* (Orson Welles 1941 1,37:1 NB). On trouve donc très tôt les deux types de décors (avec ou sans plafond apparent), à la fois pour des raisons de vraisemblance perspective, de stylisation scénique (comme dans les comédies musicales souvent dépourvues de plafond visible, à l'image de la scène théâtrale) ou de valeur psycho-symbolique (comme l'écrasement des plafonds pour signifier l'enfermement ou la bassesse de certains français pendant l'Occupation dans *Le Repas des fauves*[2569]).

Le format large n'a donc pas fait disparaître les décors en 3 dimensions ou en profondeur au plafond apparent, il a seulement nécessité des adaptations, avant de suggérer aux réalisateurs d'autres possibilités stylistiques.

[2565] *Cf.* Léon Barsacq, *Le Décor de film 1895-1969*, 1ère édition, Editions Seghers, 1970, réimpr., Paris, Editions Henri Veyrier, 1985, p. 150. Léon Barsacq a réalisé les décors des films larges : *Michel Strogoff* (1956), *J'ai tué Raspoutine* et *Le Soleil noir* (1966).

[2566] Par exemple, un plan d'ensemble en légère contre-plongée (14'41'' / 26'15'' *cf.* Fig. 2.67.a&b, page suivante) ou un plan rapproché-taille en contre-plongée plus marquée (40'50'' & Fig. 2.67.c, p. suiv.) ; le décorateur a renforcé la présence du plafond en utilisant des poutres fines et hautes qui le surélèvent comme un plafond à caissons, afin d'accentuer davantage sa présence à l'écran qui semble démesurée, presque artificielle.

[2567] *Cf.* la salle des tortures de l'Inquisition dans *Notre-Dame de Paris* (1956 CS EC, Delannoy, D. P. Kelber, 1h05'09''> & Fig. 2.67.f&g, p. suiv.).

[2568] "*CinemaScope initially forced filmmakers back to the knees- and waist-up foreground figures of the 1910s.*"; "*Directors who pull our attention across the horizontal expanse still rely upon cues explored in the early silent film –lines of force, glances, counterweighted composition.*" *in* David Bordwell, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, 1997, pp. 237; 242.

[2569] *Cf.* plan rapproché-poitrine à 2 personnages en contre-plongée (43'21'' & Fig. 2.67.d&e, p. suiv.).

Les plafonds photographiés en scope :

Fig. 2.67.a

Fig. 2.67.b

Fig. 2.67.c

Fig. 2.67.d

Fig. 2.67.e

<u>Figures 2.67.a,b,c,d&e : photogrammes tirés de</u>
<u>*Le Repas des fauves* (1964 DS NB, Christian-Jaque, D.P. Pierre Petit)</u>

<u>Figures 2.67.f&g : la salle de torture dans *Notre-Dame de Paris* (1956 CS EC, Delannoy, D.P. Kelber)</u>

Ainsi peut-on suggérer une échelle des différentes proportions de l'espace au moyen du format large, sans recourir au changement physique de format. On entrevoit aussi la versatilité des utilisations que les créateurs peuvent faire du format large (immensité VS exiguïté) qui signe sa malléabilité, en tout cas sa capacité à devenir véritablement une alternative au format standard et non pas purement un gadget à la mode[2570].

La nécessité de remplir le cadre : le format large comme figure de la mise en relief

Plus encore quand il s'agit d'espaces intérieurs que d'espaces extérieurs qui paraissent plus « naturellement » harmonieux, un argument souvent évoqué, à partir de l'arrivée du CinemaScope, est la **nécessité de remplir le cadre agrandi** avec quelque chose, n'importe quoi : c'est l'argument de Rohmer sur l'air et la respiration que confère le format, mais porté à son paroxysme : **le vide**. Il s'agit de **« meubler »** les bords du cadre par des accessoires ou des éléments décoratifs plus ou moins significatifs[2571], de même que la mise en scène cherchera une disposition des personnages favorisant l'utilisation de toute la longueur du champ horizontal. D'où une tendance à la théâtralisation du décor, face caméra ou en (fausse) perspective à partir d'un point frontal et **la propension aux lignes diagonales**[2572]. Jean Sacha, réalisateur de *OSS 117 n'est pas mort* (1956) en double format (DyaliScope et 1,65:1 NB, D.P. Marcel Weiss), afin d'adapter son cadre au contenu précis de son sujet, s'exclame : « *Depuis l'élargissement démesuré de nos écrans par l'adoption du format 2,55 (tendant vers 2,35 avec la piste optique devenue inévitable) il n'y a plus d'intimité : plus de mansardes, rien que des palais ; les amoureux rugissent des paroles tendres de part et d'autre de l'écran, et les meubles symétriques se répondent pour remplir le cadrage imposé par ce jouet, le Scope* »[2573]. Cette opinion, qui fait penser aux **caricatures** de l'époque[2574], témoigne de la

---

[2570] A propos du tournage d'*Oasis* (1954), Yves Allégret revient sur les idées reçues que l'on pouvait se faire du CinemaScope à l'époque : « *On parlait de la nécessité de grands décors extérieurs. Peut-être. Mais je me trouve confirmé dans l'idée que rien n'est plus "payant" qu'une ruelle étroite, un café arabe ou une chambre d'hôtel.* » *in* « A propos d'Oasis… Yves Allégret répond à cinq questions », *Cinéma 55*, n° 5, avr.-mai 1955, p. 5.

[2571] *Cf.* un plan en légère contre-plongée dans *Le Vampire de Düsseldorf* (1964 FS NB, Hossein, D.P. Levent) qui montre un policier scrutant une carte murale : au premier plan, à droite du cadre un porte-manteau (élément purement décoratif), à gauche, la ligne oblique d'un escalier raide (6'30'' & Fig. 2.68., *infra*) ; outre la limitation de l'espace alloué au personnage à l'arrière-plan central, ces éléments bord-cadre n'ont d'autre valeur que de conférer des éléments de contraste à la photographie. Le réalisateur Cédric Kahn déclare en 2001, à propos de *Roberto Succo* (2000 S35 CLR, D.P. Marti) : « *dès qu'on se retrouve dans un intérieur commissariat ou un intérieur voiture, les bords du cadre sont complètement inutiles. C'est même une image qu'il faut davantage "remplir"* » *in En Lumière, op. cit.*, p. 185.

[2572] Pour Vittorio Cottafavi : « *Le mouvement selon les lignes géométriques est renforcé, parce que* ***les diagonales du cinémascope sont prolongées et moins verticales*** *que dans le format normal. On peut donc jouer beaucoup plus fortement sur leur entrecroisement.* » (nous soulignons) *in* entretien cité, *Présence du cinéma*, n° 9, déc. 1961, p. 15.

[2573] Jean Sacha, « L'Alliance des différents formats d'images », *TC, Bulletin du Festival International du Film 1957*, n° 3, mai 1957, p. 7. L'historien du cinéma David Bordwell remarque : "*One tactic more specific to*

désorientation imposée au spectateur ou de la désorganisation première de l'écran large dans les habitudes et méthodes de travail des cinéastes. Aux dires du réalisateur Roger Vadim, « remplir le cadre » serait l'obsession de certains opérateurs : « *Je fais le désespoir des opérateurs. Ils veulent toujours remplir le cadre, alors que ce qu'il y a de formidable dans le Scope, c'est qu'on met quelque chose en relief, et que le reste est flou. Au lieu de limiter l'image à ce qui est indispensable, on extrait de l'image ce qui est indispensable et on laisse le reste disparaître et créer l'ambiance.* »[2575]. Ce jugement de 1958 qui évoque la notion psychocognitive de la Gestalttheorie (distinction entre la forme et le fond) typique du discours pictural, repose aussi sur les défauts de profondeur de champ des objectifs anamorphiques[2576] (que nous verrons *infra*) ; il vise à attribuer au format anamorphique, non seulement une valeur d'amplification, mais également une **qualité de mise en relief sélective** des éléments de l'image en renforçant « l'air qui circule » entre ces figures et leur environnement[2577].

CinemaScope was the effort to block off sides of the image with props or patches of darkness." *in On the History of Film Style*, Harvard University Press, 1997, p. 242.

[2574] *Cf.* bande dessinée signée Ange Michel, tirée de *Carrefour*, reproduite *in TC*, n° 144, juin 1954, p. 147 (= Fig. 2.69.a, vol. 2) ; « Le Cinemascope et la mise en scène », dessin de Bort (?) *in TF*, n° 2, jan. 1955, p. 26 (= Fig. 2.69.b, vol. 2) ; caricature de R. Marquo *in EC*, n° 234, 20 mai 1959, pp. 118-119 (= Fig. 2.69.c, vol. 2) qui évoque l'inévitable « match de tennis » auquel se trouve confronté le spectateur du CinemaScope dont parle Vittorio Cottafavi (*in* entretien cité, 1961, p. 16 : « *Le côté "partie de tennis" du Scope est malheureusement inévitable…* ») et qu'illustre Charles Chaplin dans une célèbre scène de *A King in New-York / Un Roi à New-York* (1956 1,37:1 NB) : le protagoniste qui se rend au cinéma attrape un torticolis à force de regarder alternativement les parties droite et gauche de l'écran large montrant une fusillade de western (9'10''>10'45'').

[2575] *In* « Philippe Demonsablon, Claude Gauteur et Michel Mourlet rencontrent Vadim », *L'écran*, n° 2, fév.-mars 1958, p. 79.

[2576] Pour le D.P. Bernard Lutic, les objectifs anamorphiques donnent un « *rendu très différent des objectifs traditionnels. En effet, l'anamorphoseur détériore un peu l'image qui devient moins "piquée", avec moins de profondeur de champ, en revanche il met en valeur les comédiens par rapport au fond.* » *in* « Bernard Lutic. Chef-opérateur de "Dien-Bien-Phu" », *TF*, n° 414, 15 juin-15 juil. 1992, p. 42.

[2577] *Cf.* 1ère partie la proposition de la marque d'anamorphoseurs **Hawk** qui proposent de photographier les publicités en scope au format (amputé) de 1,85:1 afin de bénéficier de la mise en relief caractéristique des figures sur un fond flou.

« Meubler » le cadre large :

Figure 2.68. : photogramme de *Le Vampire de Düsseldorf*
(1964 FS NB, Hossein, D.P. Alain Levent)

Un format « *inhumain* » ?

Cette caractéristique du vide dans l'écran quand on filme un sujet vertical (un être humain *a fortiori*) en scope, fait dire à certains cinéastes qu'il s'agit d'un **format inhumain**, qui s'accorde mal aux sujets psychologiques ou intimes. René Clair, qui n'aura à son actif qu'un seul film large[2578], déclare préférer le format standard car « *la forme de l'écran classique a été, par le hasard peut-être, fort judicieusement choisie. C'est celle qui permet le mieux d'isoler un personnage sans laisser trop de vide autour de lui* […] *et de suivre un objet mobile sans imposer à l'œil du spectateur une trop grande surface de décor mouvant.* »[2579]. 6 ans plus tard, Vittorio Cottafavi fait clairement une dichotomie des sujets et des genres selon le format utilisé : Le CinemaScope et le Technirama (de rapport 2,35:1) conviennent au péplum ou au film d'aventures : « *l'avantage d'un tel format est qu'il correspond à une atmosphère. Le mouvement horizontal qui est la dynamique de ce genre d'aventures (un homme très fort, des choses très larges) correspond à la largeur de l'écran.* […] *Mais en ce qui concerne un film d'aujourd'hui, le film de nos sentiments quotidiens, les proportions du Cinémascope ne correspondent pas aux proportions de notre vie.* […] *Si nous voulons faire un film "dans l'homme", je vous le dis franchement, il faut prendre les proportions pythagoréennnes du format normal.* »[2580].

Cet argument qui, finalement, repose sur la sempiternelle association biologique entre l'humain et le vertical, de même que l'horizontal est dépréciativement apparenté au règne reptilien (Eisenstein et les « *serpents* » de Fritz Lang), n'est que rhétorique. Les praticiens vont bien vite montrer que le format large horizontal peut tout aussi bien être utilisé pour ses qualités propres dans la mise en scène des drames humains.

5.3.4 LE FORMAT DU FILM INTIMISTE : UNE INVENTION FRANÇAISE ?

Contrairement à l'opinon de Cottafavi citée ci-dessus, nombre de réalisateurs français vont utiliser le CinemaScope pour traiter, d'une façon insolite, les thèmes psychologiques ou intimes, dès 1955-1956, autrement dit dès le 6ème et 7ème film large français exploité (à la fin de l'année 1955), respectivement *Frou-Frou* (1954 CS 2,55:1 EC, D.P. Alekan) d'Augusto Genina et *Lola Montès* (1955 CS 2,55:1 TC, D.P. Matras) de Max Ophuls, sur deux scénarios signés Cécil Saint-Laurent ; un an plus tard sort *Et Dieu… créa la femme* (1956 CS EC, D.P. Thirard) de Roger Vadim. Si les deux premiers jouent encore sur une intégration du drame psychologique à une reconstitution historique qui peut être

[2578] *Les Fêtes galantes* (F/RO 1965 FS EC, D.P. Matras).
[2579] « […] *la plupart des techniciens reconnaissent les imperfections du procédé* [CinemaScope] […] *il n'est pas aisé de* ***remplir le cadre proprement inhumain qu'on leur impose***. » (nous soulignons) *in* « René Clair : les techniques nouvelles », *TF*, n° 12, déc. 1955, p. 7 (article préalablement paru dans *Les Lettres françaises*).
[2580] *In* « entretien avec Vittorio Cottafavi », *art. cit.*, déc. 1961, pp. 15-16.

perçue, par certains (dont les producteurs) comme la garantie d'un spectacle cinémascopique, le 3ème film est franchement contemporain, dans son propos, son personnage principal interprété par Brigitte Bardot et son cadre. **L'intimisme en scope** est ainsi vite **associé à la tendance « psychologisante » du cinéma français**, sans doute pour plusieurs raisons : les nécessités financières limitent souvent les moyens affectés au film qui se concentrent ainsi sur des genres plutôt dialogués (la comédie surtout, mais aussi le drame) et une diégèse contemporaine (sans reconstitution) ; la volonté « auteuriale » des anciens critiques de la Nouvelle Vague a généré chez les jeunes réalisateurs une volonté d'aborder des sujets contemporains ou de traiter des thèmes de façon « moderne », y compris les adaptations littéraires (*cf. Les Amants* 1958 DS NB, D.P. Decaë de Louis Malle, *Tirez sur le Pianiste* 1959 DS NB et *Jules et Jim* 1961 FS NB de François Truffaut, *Le Mépris* 1963 FS EC et *Pierrot le fou* 1965 TS EC de Jean-Luc Godard, tous les quatre photographiés par Raoul Coutard, *Sait-on jamais…* 1956 CS EC ou *Le Repos du Guerrier* 1962 FS EC de Roger Vadim ou *Moderato Cantabile* 1960 CS NB de Peter Brook, photographiés par Armand Thirard, ou encore *L'Education sentimentale* 1961 DS NB, D.P. Badal d'Alexandre Astruc, etc.) ; enfin, la propension du format large à valoriser la mise en scène à plusieurs personnages ou à rapprocher le(s) comédien(s) du spectateur sert, mieux qu'au théâtre encore, l'exposition de situations humaines. Ainsi, pour la génération de réalisateurs d'après 1970, le film intimiste en scope est même considéré comme une « *invention française* ». Bertrand Blier déclare en 1981, à propos de *Beau-Père* : « *Depuis la Nouvelle vague on a découvert en France que le scope était un format idéal pour faire des films intimistes. Il y a eu des précédents célèbres avec les premiers films de Truffaut : c'est grâce à la nouvelle vague ! Avant, le cinémascope était réservé aux gros films américains ! Ce sont les français qui, je crois, ont senti que le scope était idéal pour filmer un homme et une femme dans les bras l'un de l'autre, en gros plan.* »[2581]. La période suivante accentuera cet emploi du scope dans le drame psychologique et la comédie, même si l'idée contraire est partagée par d'autres cinéastes[2582] : on pense aux films de Claude Lelouch (14 films larges), Patrice Leconte (14), Bertrand Tavernier (9), Bertrand Blier (8), André Téchiné (7), Diane Kurys (4) ou Benoît Jacquot (4) et, dans un autre registre, Claude Zidi (8) ou Jean-Marie Poiré (6).

[2581] Entretien avec B. Blier par Chantal de Béchade & Hubert Desrues, *La Revue du cinéma*, n° 364, sept. 1981, p. 54. *Cf.* aussi **Bertrand Tavernier** à propos de *Une semaine de vacances* (1980 PV AN. FJ, D.P. Glenn) : « *Pour ce qui est de la photo, Glenn et moi on voulait continuer avec la Fuji et le scope* [après *La Mort en direct* 1979, PV AN. FJ] *pour* ***s'éloigner au maximum du naturalisme*** *et faire une photo qui soit toujours* ***proche de l'intérieur des personnages***. » *in* entretien par Gilles Cèbe, *La Revue du cinéma*, n° 351, juin 1980, p. 21. Outre l'aspect psychologique associé à la photo anamorphique avec la pellicule **Fujicolor** (introduite en France en 1977, mais utilisée en scope pour la première fois par Tavernier et Glenn en 1979), on voit poindre dans cette déclaration de 1980 l'idée que **l'image anamorphique peut être considérée comme un rendu non réaliste** ; ce qui se généralisera dans la période récente, *cf. infra*.

[2582] *Cf.* citation *supra* de Jeanne Lapoirie rapportant les propos de F. Ozon.

Valeur psychologique du cadre large

Une fonction psychologique du cadre large souvent évoquée et utilisée vise à créer une **résonance de l'espace environnant sur le(s) personnage(s)**. Cette tradition, qui remonte non seulement à la littérature pré-romantique mais aussi aux paysages intellectualisés et codifiés de la peinture classique, trouve avec le format large une amplification inédite. Qu'il s'agisse de souligner un **accord**, un **contraste** ou, au contraire, une **indifférence entre le personnage et l'espace qui l'entoure**, les cinéastes tirent parti d'un format qui permet, soit de rester proche des personnages tout en incluant le décor (ou des fragments significatifs d'espace) qui les caractérisent, soit de « fondre » les personnages dans l'immensité du lieu.

Dans le premier cas, le format large permet de concilier deux exigences souvent séparées dans le cadre standard 1,37:1 : le gros plan sur le protagoniste et la présence du décor derrière (et autour de) lui. « *Pour des raisons de volume dans l'écran, de présence, du décor autour des acteurs quand on est très rapproché sur eux… des tas de choses qui font que le cinémascope est un format tout à fait magique pour les histoires intimistes !* », confie Bertrand Blier à propos de *Beau-Père* (1980 PV AN. CLR, D.P. Vierny). Ce propos fait écho à celui du chef-opérateur Roger Fellous qui considère que « *le scope, c'est une grande image avec des personnages proches.* »[2583]. Nous donnerons comme exemple les plans d'ensemble plaçant le protagoniste dans le décor qui symbolise pour lui le bonheur idéal : le salon de coiffure tenu par sa femme, dans *Le Mari de la coiffeuse* de Patrice Leconte (1990 PV AN. CLR, D.P. Serra)[2584]. Ce film est comme un huis-clos inversé, puisque le lieu fermé (reconstitué au Studio 91 d'Arpajon) n'apparaît pas hostile, comme il l'est classiquement au cinéma, mais plutôt comme l'espace du bonheur conjugal idéalisé, fantasmé par le protagoniste qu'interprète Jean Rochefort[2585]. L'image large se révèle donc idéale pour faire à la fois ressentir la présence physique des personnages à l'écran (puisqu'il s'agit d'une histoire d'amour et d'un drame humain), ainsi que l'omniprésence d'un lieu chargé d'affects.

Dans le second cas, un vaste espace naturel ou urbain perçu par un champ de vision étendu (en largeur), renforce une atmosphère paradoxale d'isolement, d'enfermement, d'impasse[2586]. Pour Cédric Kahn dans *Roberto Succo* (2000, D.P. Marti), le héros traqué est seul, perdu dans la nature, isolé : le cadre 2,35:1 du Super 35 amplifie cette valeur psychologique.[2587]. A l'inverse, un paysage large, peut

---

[2583] *In* entretien inédit, Issy-les-Moulineaux, 15 & 29 mars 2002.

[2584] *Cf.* la scène de séduction (29'10'' & Fig. 2.70.a, *infra*) en très léger travelling avant : « *On restera là ; ce sera parfait.* », dit Jean Rochefort à Anna Galiena, en regardant le salon autour de lui.

[2585] Cet aspect psychologique d'onirisme est renforcé par la narration retrospective du film à la première personne qui en accentue la nostalgie.

[2586] *Cf.* un plan du *Vampire de Düsseldorf* (1964 FS NB, Hossein, D.P. Levent, 30'45'' & Fig. 2.70.b, *infra*) : le psychopathe Peter Kürten (inspirateur du *M* de Lang et interprété ici par R. Hossein) marche seul dans une rue en très forte perspective décentrée, isolant le personnage (effilé par l'anamorphose) sur l'extrémité droite du cadre ; il est dominé et enfermé par le décor, comme il l'est par son mal.

[2587] « *Pourquoi le choix du scope ?* [§] Cédric Kahn : *Cela me paraissait évident. Succo est un homme seul, perdu dans la nature. Je savais que celle-ci aurait beaucoup d'importance, que je ne ferais pas un film psychologique en gros plans. Je me suis décidé pour le scope à l'époque où j'ai vu* L'Humanité [1998 HAWK AN. CLR, Dumont, D.P. Yves Cape] *et* Une histoire vraie [*The Straight Story* 1999 PV AN. CLR, Lynch, D.P.

renforcer le sentiment grisant de la liberté et de la victoire sur l'adversité, comme dans la séquence finale de *La Grande Vadrouille* (1966 PV AN. EC) qui voit les héros s'envoler en planeurs et passer en zone libre, sur fond de paysages aériens filmés par la seconde équipe (réal. Claude Clément, D.P. Vladimir Ivanov) en Lozère.

Si, pour Max Ophuls, l'écran large paraît éloigné de l'intimité[2588], cela provient surtout du fait qu'une technique nouvelle demande un peu de temps avant d'être apprivoisée à des fins esthétiques[2589]. Nous analyserons donc plus spécifiquement *infra* les rapports entre les personnages humains et le format large en abordant les incidences de ce dernier sur la mise en scène.

Enfin, on peut noter une autre raison, pour les cinéastes, d'associer format large et thème psychologique, dans la valeur proprement ostentatoire de la fonction voyeuriste et/ou exhibitionniste du dispositif cinématographique, particulièrement renforcée en scope. Malgré ses défauts et limitations optiques, la photographie large (anamorphique) est mise à contribution dans le traitement des drames (et des comédies) américains de la fin des années 1950 : le format large, à partir de *East of Eden / A l'Est d'Eden* (1955 CS 2,55:1 WC, Kazan, D.P. McCord) et de *Rebel Without a Cause / La Fureur de vivre* (1955 CS 2,55:1 WC, Ray, D.P. Haller), montre toute son efficacité dans la peinture d'une **psychologie post-freudienne et behavioriste « étalée » sur grand écran**[2590], celle qui privilégie les comportements d'êtres singuliers révélés au grand jour, insistant en particulier sur le désarroi de la jeunesse ou la violence des rapports humains. Cette image « moderne » de la psychologie des personnages, en particulier sous l'influence du théâtre de Tennessee Williams[2591], s'accorde à la fonction hyperbolique du format large et ne peut qu'influencer le cinéma français des années 1960 (Vadim, *Les Félins* 1963 FS NB Clément D.P. Decaë, *Le Repas des fauves* 1964 DS NB Christian-Jaque D.P. Petit, *Le Voyage du père* 1966 FS EC La Patellière D.P. Tournier, etc.) et même au-delà, si l'on songe à Bertrand Blier, André Techiné, *La Mort en direct* (1979 PV AN. FJ Tavernier D.P. Glenn), *La Pirate* (1984 S35 EC Doillon D.P. Nuytten), *L'Ombre du doute* (1992 AN. CLR Aline Issermann D.P. Darius Khondji), *La Vie de Jésus* (1996 HAWK AN. CLR Bruno Dumont, D.P.

Freddie Francis]. *Dans le film de Lynch, on sent dans l'image le rapport très fort de l'homme avec la nature.* » *in* Dossier de presse de *Robert Succo* (2001).

[2588] « […] *couleur, relief, écran large… et, boum, tout est à refaire alors qu'on était tout au plaisir, ou aux difficultés du jeu.* […] *permettez-moi d'éprouver un peu d'angoisse* […] *Devant les "panoramas", je suis timide. Leur absence d'intimité m'effraie.* » (traduit de l'allemand par Eric Rohmer) *in CC*, jan. 1956, cité *in La Lettre de l'AFC*, n° 104, nov. 2001, pp. 14-15.

[2589] Max Ophuls : « *Pourtant, je voudrais un jour trouver sans chercher un thème qui ne se présente pas autrement à mes yeux qu'en couleurs, à trois dimensions et sur grand écran, où tous ces éléments-là ne s'ordonnent pas seulement en vue d'un jeu formel, mais puissent faire surgir d'eux une véritable dramaturgie.* » *id*.

[2590] Alors que le traitement psychologique des drames américains est plus littéralement « freudien » dans la décennie précédente (*cf. Spellbound / La Maison du Dr Edwardes* 1945 1,37:1 NB, Hitchcock ou *Whirlpool / Le Mytérieux Dr Korvo* 1949 1,37:1 NB, Preminger).

[2591] *Cf. Sweet Bird of Youth / Doux Oiseau de jeunesse* (1961 CS CLR, Brooks, D.P. Krasner) ; *cf*. autres films significatifs de la période, par exemple : *Picnic* (1955 CS CLR, Logan, D.P. Howe), *Peyton Place / Les Plaisirs de l'enfer* (1957 CS CLR, Robson, D.P. Mellor), *The Carpetbaggers / Les Ambitieux* (1963 PV AN. CLR, Dmytryk, D.P. MacDonald), *The Chase / La Poursuite impitoyable* (1966 PV AN. CLR, Penn, D.P. LaShelle), *Reflections in a Golden Eye / Reflets dans un œil d'or* (1967 PV AN. CLR, Huston, D.P. Tonti), etc.

Philippe van Leeuw), *Marie baie des anges* (1995 S35 CLR Manuel Pradal, D.P. Christophe Pollock), *A Vendre* (1997 S35 CLR Laëtitia Masson, D.P. Antoine Héberlé), *Seul contre tous* (1998 16 mm AN. CLR Gaspar Noé, D.P. Dominique Colin), *Petite Chérie* (1999 HAWK AN. CLR Anne Villacèque, D.P. Pierre Milon) ou encore *Les Blessures assassines* (1999 S35 CLR Jean-Pierre Denis, D.P. Jean-Michel Fabre).

Valeur psychologique du cadre large :

Figure 2.70.a : « *On restera là ; ce sera parfait* », Jean Rochefort et Anna Galiena dans *Le Mari de la coiffeuse* (1990 PV AN. CLR FJ, Leconte, D.P. Serra)

Figure 2.70.b : Robert Hossein, psychopathe dans *Le Vampire de Düsseldorf* (1964 FS NB, Hossein, D.P. Alain Levent)

5.3.5 DE LA SURDÉTERMINATION À LA SURCHARGE DÉCORATIVE : LE FORMAT LARGE COMME FIGURE D'HYPERBOLE, D'EMPHASE, D'HYPERTROPHIE (BAROQUISME)

Richesse et symétrie du décor en scope : figure de la pompe et de l'apparat

Le directeur de la photographie Carlo Varini justifie ainsi une des raisons de l'utilisation du Technovision anamorphique pour le film psychologique à costumes *L'élève* (1996) d'Olivier Schatzky : « *Le format scope seul nous a permis d'exprimer la richesse et l'accumulation des détails du décor tout en préservant notre histoire intimiste.* »[2592] ; et le réalisateur de citer comme référence visuelle les films larges de **Luchino Visconti**[2593].

L'allongement du format s'accorde évidemment à la description de lieux intérieurs vastes et riches, ceux des cérémonies, des défilés ou présentations officielles : toute la pompe de cour. Il en va ainsi du palais du Calife de Bagdad dans *Shéhérazade* (1962 SPN70 EC, D.P. Matras) de Gaspard-Huit, dont les plans d'ensemble insistent sur **l'apparat et le statisme** d'une audience officielle. La cérémonie de la présentation des trois princesses prétendantes (dont Shéhérazade, interprétée par Anna Karina) se déroule dans la salle d'audience orientale dont les fines colonnes renforcent l'effet de perspective[2594]. Le décor conçu par Georges Wakhévitch et Francisco Canet, en accord avec les exigences du scénario et la longueur du format, permet de mettre en parallèle les trois concurrentes dans un même plan, séparées par les colonnades de l'architecture, comme dans une mosaïque byzantine[2595]. Cette **symétrie ternaire** de l'image est en accord avec les enjeux dramatiques (trois rivales allant subir trois épreuves) et est renforcée dans ce long plan, au cours duquel les trois femmes marchent vers la caméra, par la grande profondeur de champ permise grâce à l'utilisation du film 70 mm qui cherche évidemment à tirer parti d'un vaste décor. Le **statisme et la théâtralisation** des plans larges, souvent rendus nécessaires par le lourd et encombrant appareillage technique du format large en couleurs, trouve sa pleine expression dans ce type de séquences, fréquentes dans le film historique (parfois jusqu'à une certaine lourdeur dramatique).

[2592] *In La Lettre de l'AFC*, n° 47, août-sept. 1996, p. 5. Ce film est du reste tourné avec les optiques de la marque **Technovision**, lancées par le film de Visconti photographié par Pasqualino de Santis *Gruppo di famiglia in un interno / Violence et Passion* (1974), *cf.* 1ère partie, 2.3.

[2593] « *Il y avait là une volonté un peu lyrique et un peu "viscontienne" d'employer le Scope et le plan-séquence.* » *in* « Carlo Varini par Olivier Schatzky », *En Lumière, op. cit.*, p. 220.

[2594] VHS 30'55''.

[2595] Cette fonction d'inscription du personnage dans une forme architecturale qui, dans la peinture primitive, avait plutôt une fonction mnémotechnique pour des spectateurs illettrés, est aussi utilisée ici pour sa simple richesse décorative.

Le foisonnement, l'ostentation revendiquée

Bien souvent dans le film spectaculaire d'époque, la période historique associée au large champ du format permet d'insister sur une débauche d'éléments décoratifs, le luxe des matières et des textures, le foisonnement des détails qui créent une **atmosphère « baroque »**. Qu'il s'agisse des décors intérieurs de *Frou-Frou* ou ceux de *Lola Montès*, qui traversent les époques, cette abondance visuelle vise tout d'abord la **désorientation du spectateur**, qui ne sait plus où promener son regard dans l'image, et doit provoquer chez lui le **divertissement** qu'il recherche, l'exotisme qui doit l'arracher à son monde quotidien. Les décors filmés en scope contribuent ainsi à transformer le cadre historique de la diégèse en spectacle proprement visuel. Les décors intérieurs de *Frou-Frou* (1954 CS 2,55:1 EC, Genina, D.P. Alekan) par exemple, surtout filmés en plans larges, accentuent le « baroquisme » de la vision de l'histoire en multipliant les accessoires visibles à l'image, les lignes, les courbes et contre-courbes ou les matières bigarrées, chatoyantes ou foisonnantes : les colonnes-cariatides et les lustres du restaurant des années 1910 (*cf.* Fig. 2.71.a, pages suivantes), le luxe parvenu de la maison de Frou-Frou, les treilles et les lignes de lampadaires du cabaret « Jardins Elysées » (Fig. 2.71.b), la farandole du bal masqué des beaux-arts (Fig. 2.71.c) ; même l'atelier du peintre sans talent, amoureux de Frou-Frou est traité dans le style du foisonnement décoratif (Fig. 2.71.d). Cette hypertrophie du décor en scope que l'on rencontre souvent dans le film dit « à costumes » est aussi une **débauche volontaire des moyens de production qui doivent « se voir » à l'écran** ; ils traduisent le « luxe du cinéma » tel que l'entend le cinéma américain qui cherche à se distinguer de la « pauvreté » de l'image télévisuelle. Le faste du décor n'est pas nouveau dans l'histoire du cinéma historique, mais le format large permet d'accroître cet **effet d'ostentation**. Dans un certain sens, on pourrait dire que le luxe du décor et des « *production values* » est une métaphore de la tendance proprement spectaculaire et nombriliste du cinéma commercial, une fierté extériorisée qui s'assume.

Baroquisme : le format du foisonnement ostentatoire :
l'exemple de *Frou-Frou* (1954 CS 2,55:1 EC)
Réal. Augusto Genina, D.P. Henri Alekan, décors Paul Bertrand

Figure 2.71.a : le décor du restaurant années 1910

Figure 2.71.b : le cabaret Jardins Elysées

Figure 2.71.c : le bal costumé des Beaux-Arts

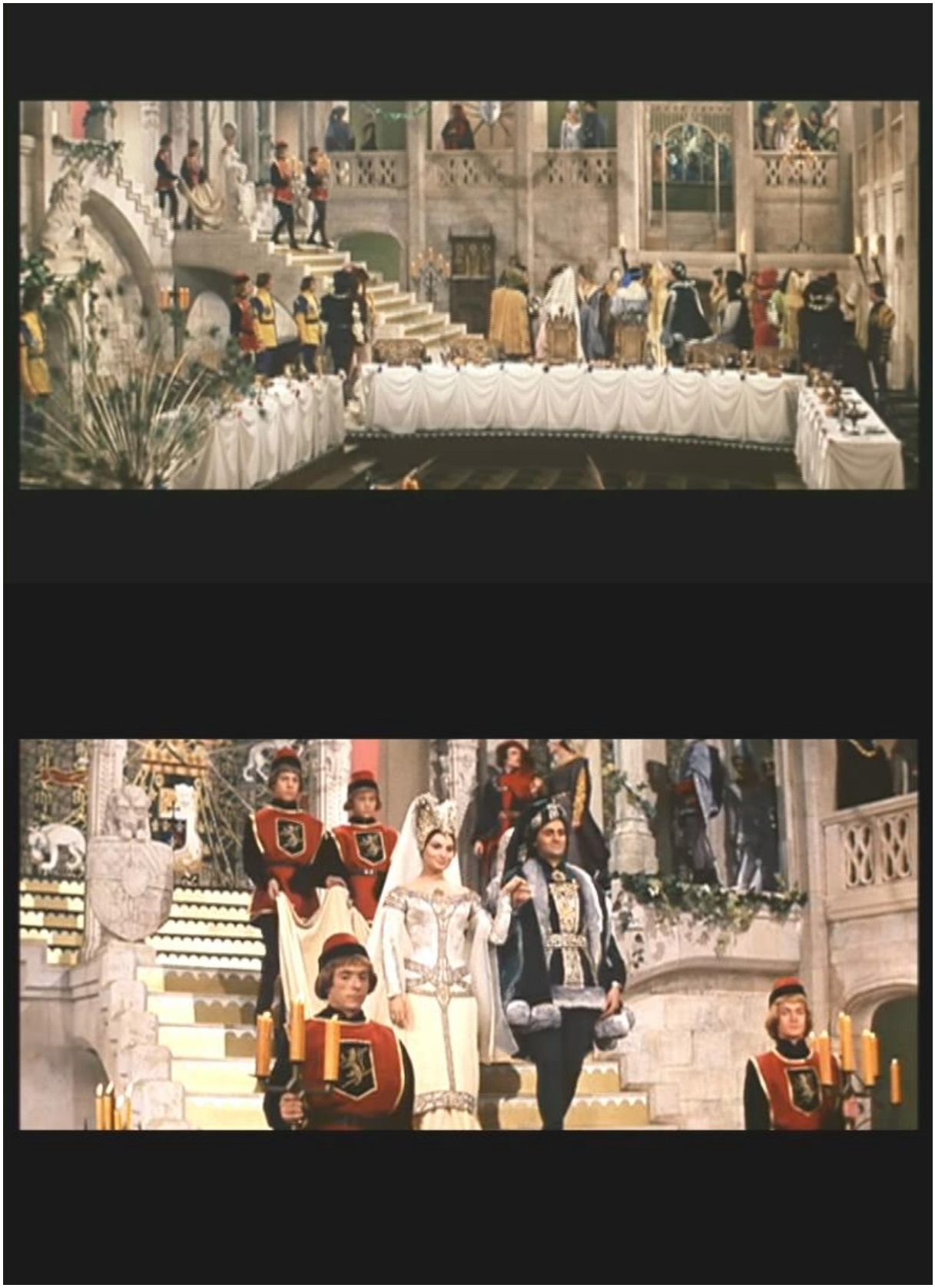
Figure 2.71.d : l'atelier du peintre amoureux de Frou-Frou

Conséquence : la visibilité dans l'image : l'éclairage uniforme du décor conçu comme valeur de production ou « *l'esthétique claire* » (Guy-Louis Mier)

L'ostentation spectaculaire, souvent associée au film historique à budget élevé, vise à accroître la lisibilité des éléments de l'image, même si le décor est foisonnant, surtout, peut-on dire, si le décor est foisonnant. Cette conception relève d'une volonté de la part de la production de montrer à l'image un beau décor onéreux. **La sur-valorisation des « *production values* »**, dont font partie décors et costumes, **fait souvent opter pour un éclairage global et uniforme du décor** en studio, à l'instar du tournage en extérieur jour. Pour Guy-Louis Mier, qui rapproche cette pratique des tournages en décors réels de la Nouvelle Vague photographiée par Raoul Coutard, c'est-à-dire une « *lumière très égale, sans ombres* »[2596], **le cinéma d'aventures français des années 1960** témoigne souvent de cet éclairage global des décors « *a giorno* » : « *C'est la solution choisie* […] *par Gance pour son* Austerlitz*, avec un plateau circulaire et une lumière diffuse -on est censé être en extérieur- qui permet de changer très rapidement d'angles. L'effet est caricatural dans le travail d'un chef-opérateur très demandé à l'époque : Marcel Grignon.* Le Bossu, Le Capitan, Le Capitaine Fracasse, Le Miracle des loups*: autant de succès populaires éclairés par Grignon avec une uniformité qui facilitait certainement le tournage : bien peu de zones d'ombres, un niveau lumineux général en intérieur très élevé* […] »[2597]. Si cette pratique contemporaine vise à économiser du temps sur le plateau (réglage des éclairages, placement de la caméra et repérage des distances de mise au point) tout en optimisant la profondeur de champ avec les objectifs anamorphiques, elle est aussi, croyons-nous, un signe de la vantardise ostentatoire des moyens de production que saura exploiter le marketing des superproductions. Ce type de photographie correspond aussi à l'emprise des contingences économiques de la production sur le rendu final de l'image.

[2596] Guy-Louis Mier, « L'Inventivité sous contrainte », Dossier Nouvelle Vague, *TF*, n° 549, 15 nov.-15 déc. 2004, pp. 40-45.
[2597] *Id. Cf.* photogrammes du *Miracle des loups*, Fig. 2.72.a&b, page suivante.

« *L'esthétique claire* » ou l'éclairage *a giorno* des décors dans le film historique :



Figures 2.72.a&b : photogrammes de *Le Miracle des loups*
(1961 DS EC, Hunebelle, D.P. Grignon)

Eclairage contrasté et vision artistique

Néanmoins, cette habitude de l'éclairage uniforme, qui provient de la pratique du tournage en extérieurs (comme celle de la nuit américaine), n'est pas systématiquement employée. **Certains directeurs de la photographie continuent d'appliquer leurs techniques d'éclairage du décor en studio aux films tournés en scope couleurs**. Face à son travail plus « commercial » pour *Austerlitz* ou *Lady L*[2598] dans les années 1960, Henri Alekan reconnaît que les contraintes économiques pèsent davantage sur les créateurs[2599]. Il déclare préférer clairement le studio pour la qualité picturale du travail de la photographie qui permet au chef-opérateur et au réalisateur de bénéficier de toute une palette de moyens iconographiques[2600]. Il en va ainsi des intérieurs d'un film plus ancien comme *Frou-Frou* dont la qualité de l'éclairage en studio permet de jouer sur le contraste des intérieurs, de moduler l'importance de tel ou tel élément du décor, finalement de renforcer, d'une autre façon, par le « clair-obscur » l'aspect foisonnant (de l'image) qu'aplatirait un éclairage uniforme[2601]. Autre indice d'un traitement artistique de la photographie de ce film d'Augusto Genina, l'unité de tons chromatiques des décors (en accord avec les costumes) qui se borne à une palette simplifiée de couleurs contrastées : gris, rouge et or[2602]. Outre la métaphore de la richesse (tant convoitée par l'héroïne qui la sacrifie même à l'amour), décors et costumes acquièrent ainsi une valeur psychologique ou morale qui amplifie le drame, s'accordant à **l'amplification** matérielle de l'image réalisée par le format large. On assiste ainsi, dans ce film historique, au spectacle psychologique d'un échec sentimental, d'une froideur de caractère rachetée *in extremis*.

Ces choix d'ordre artistique, plus aisément réalisables en studio qu'en extérieurs, montrent bien que **le décor ne vise pas tant le réalisme de la reconstitution qu'une vision (subjective) du**

[2598] Coproduction américano-franco-italienne de la MGM, produite par Carlo Ponti et réalisée par Peter Ustinov en France (1964 PV EC). *Cf.* « Henri Alekan : la lumière est une création de l'esprit », entretien réalisé par Daniel Martineau, *TF*, n° 264, mai 1965, pp. 14-15.

[2599] « *Actuellement, les contingences économiques pèsent plus que dans les vingt dernières années. Elles obligent le cinéaste-artiste et le technicien à modifier continuellement ses conceptions de créateur.* […] *La vérité serait d'obtenir une juste proportion entre les besoins et la nécessité (les besoins de l'expression artistique et la rigueur des contingences économiques).* », *id.*

[2600] « *Il existe actuellement une démission, un abandon. Par exemple, le studio permet à l'artiste de s'exprimer totalement selon sa propre imagination ; l'emploi de lieux préexistants va à l'encontre de l'imagination créatrice.* », *id.*

[2601] On peut évidemment voir ici un parallèle avec le travail de Christian Matras pour la photographie de *Lola Montès* réalisé par Max Ophuls à la même époque, sur un thème apparenté. De même, on peut mettre en parallèle les déclarations plus récentes de Jacques Doillon sur la photographie de *La Pirate* (1984, S35 2,35:1 EC, D.P. Nuytten) citées *supra* : le format 2,35:1 permet d'« *éteindre* » certaines parties de l'image pour mettre surtout en valeur les personnages en gros plans : « *C'est plus excitant d'avoir une grande image avec peu d'informations* [éclairées] » *in CC*, n°s 360-361, été 1984, p. 24.

[2602] *Cf.* les décors intérieurs de la résidence de Frou-Frou (gris), de celle de son prince russe (gris et rouge), de la boîte de nuit russe ou du château de Sabatier (gris, rouge et or), de la salle d'exposition de peinture (gris et ocre), Fig. 2.73.a,b&c, *infra*. Henri Alekan avoue : « *grâce au décorateur Paul Bertrand et avec l'accord du réalisateur, on avait un peu innové* [sur l'utilisation de la couleur] », *in* entretien par Gaston Haustrate & Jacques Petat, *Cinéma 79*, n° 246, juin 1979, p. 20.

passé, généralement asservie aux nécessités narratives (psychologie des protagonistes). Les choix de reconstitution, y compris dans le cinéma commercial (quand il n'est pas purement alimentaire ou sériel, industriellement réalisé), trahissent une vision singulière de l'Histoire.

Figures 2.73.a,b&c : l'éclairage contrasté et le travail sur les couleurs : l'exemple de *Frou-Frou* (1954 CS 2,55:1 EC, Genina, D.P. Alekan)

De l'amplification à l'artifice et à l'ostentation : le vide et le plat en scope, figures métalinguistiques du discours esthétique

On vient de voir que la photographie en scope magnifiait le foisonnement des éléments dans l'image. Inversement, **le vide est aussi amplifié** par le format large[2603]. Finalement, quelle signification prennent les motifs iconographiques de l'espace infini et plat (le désert, la mer, la plaine, la route, l'espace intersidéral, etc.) filmés au format large, si ce n'est insister davantage sur ce vide qui noie les personnages comme le regard du spectateur ? **Le format large dénonce ostensiblement le caractère intrinsèque des éléments ou figures qu'il montre** : il est une figure à la fois d'ostentation mais aussi de prise de conscience métalinguistique du regard. Même un film fictionnel à la narration assez classique, un drame policier et historique comme *Un roi sans divertissement* (1963 FS EC, Leterrier, D.P. Badal) d'après le roman de Jean Giono va tirer parti, non seulement sur le plan dramatique mais aussi sur le plan esthétique, d'un plan large montrant la poursuite du policier et du meurtrier dans la vaste plaine enneigée[2604] : l'image, tournée en Eastmancolor, est traitée pour manifester un contraste maximal relevant quasiment de la photographie en noir et blanc qui renforce l'à-plat de l'espace symbolisant la distance entre les personnages constamment maintenus aux extrémités du cadre, esthétisant le sujet filmé dans le sens du vide ostentatoire (*cf.* Fig. 2.74.a&b, *infra*).

La **nature plate de la surface de l'image et de l'écran** est également amplifiée en scope. On a déjà évoqué *supra* comment l'image large horizontale pouvait suggérer des effets esthétiques d'à-plats qui renvoient à l'artifice de l'image, à son abstraction, comme dans certains films de Jean-Luc Godard, par exemple *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1966 TS EC, D.P. Coutard). L'image n'est déjà plus perçue comme une fenêtre ouverte sur un monde analogique (en profondeur), mais comme un écran plat où d'ailleurs parfois du texte vient s'inscrire comme sur une page[2605], où apparaissent d'autres images plates (des photographies en 2 dimensions)[2606], des fragments d'enseignes[2607], ou leur reflet dans une vitrine[2608]. Cette ostentation, cette révélation de la matière plate de l'image peut aller jusqu'à une **fusion du regard du spectateur dans la matière**, comme ce très gros plan fixe et long en plongée verticale sur une tasse de café[2609] (*cf.* Fig. 2.74.c,d,e,f,g&h, *infra*).

Le vide et le plat, magnifiés par l'écran large, paraissent excessifs, artificiels, donc ne provenant que du choix d'un **regard artistique ou esthétique conscient et ostentatoire** (qui s'affiche

---

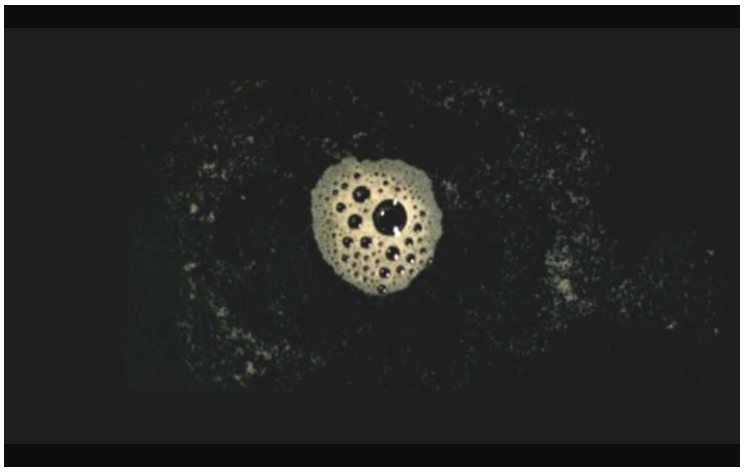
[2603] Un article de Marcel L'Herbier évoque (sans y adhérer) la pensée courante à l'époque que « *cinémascope, cinérama, panoramique et d'autres magnascopies devaient figurer, sur le plan de l'Art filmique,* ***du vide en grande largeur*** […] » (nous soulignons) *in* « Les Avatars du cinématographe », *TF*, n° 2, jan. 1955, p. 8.
[2604] 1h01'42''>1h01'57''.
[2605] *Cf.* ce carton de texte, 33'32''.
[2606] 46'56''.
[2607] 47'10''.
[2608] 3'18''.
[2609] 26'59''>27'25''.

et s'assume comme tel). Pour Dominique Païni[2610], ce film de Jean-Luc Godard est proche de l'Art conceptuel, selon lequel l'intention de l'Art vaut plus que l'œuvre elle-même. A la différence de la conception bazinienne, l'univers montré par le cinéma n'est pas fait avec du réel photographié mais avec des images que le réalisateur prend soin de faire ressentir comme telles au spectateur en brisant constamment les règles illusionnistes de la fiction vraisemblable. Il est certain qu'en l'occurrence l'écran large favorise une multiplicité d'éléments en son sein, qu'il permet en même temps de dénoncer comme de simples images, sans lien, voire sans signification aisément perceptible (tant elles sont fragmentées et accumulées).

[2610] *In* « Freddy Buache – Dominique Païni : le fantôme du réel », entretien, suppl. au DVD *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, Argos Films / Arte France Développement, 2004.

Le vide et le plat en scope :

Figures 2.74.a&b : poursuite dans la neige et teintes monochromes ; photogrammes tirés de *Un roi sans divertissement* (1963 Franscope Eastmancolor, François Leterrier, D.P. Jean Badal)



<u>Figures 2.74.c,d,e,f,g&h : texte, images à 2 dimensions, fragment d'enseigne, reflets et tasse de café ;</u>
photogrammes tirés de *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1966 TS EC, Godard, D.P. Coutard)

5.4 SPECIFICITES CINEMATOGRAPHIQUES DU FORMAT LARGE : INCIDENCES ESTHETIQUES (SUR LE CADRE, LA MISE EN SCENE ET LE MONTAGE) : VOIR DIFFEREMMENT

5.4.1 SPÉCIFICITÉ DU CADRE LARGE CINÉMATOGRAPHIQUE : VARIATION, INSTABILITÉ, DISPERSION OU FOISONNEMENT

L'adéquation entre le cadre et son sujet (l'horizontal pour un paysage, par exemple) demeure une notion picturale. Eisenstein critiquait déjà ce travers qui consiste à appliquer au cinéma la notion de cadre qui relève plus de la peinture ou de la photographie, par essence statiques. La spécificité du cadre cinématographique réside plutôt dans la succession des images et le changement de point de vue ou de proportions qui se fait entre elles. Eisenstein, comme André Bazin, ont immédiatement vu, chacun avec des perspectives opposées, le rapport entre le format allongé et le langage cinématographique : Eisenstein pour critiquer le format large et le déséquilibre qu'il induit dans le choix des plans ; Bazin, pour le défendre en y voyant la fin du morcellement de l'image, gagnant davantage en analogie avec la réalité que le cinéma a pour vocation de suggérer.

La spécificité du cadre cinématographique qui varie dans l'espace qu'il reproduit (la distance entre la caméra et le sujet filmé se modifie au cours des mouvements de caméra) **et qui varie aussi dans la durée** (puisque le montage de deux plans fixes et, *a fortiori* de deux mouvements, correspond encore à un changement d'échelle, de perspective ou de position par rapport au sujet), cette spécificité du **cadre instable** au cinéma fait que l'on ne peut pas se contenter de notions seulement picturales pour rendre compte du cadre de l'image cinématographique conditionné par le format. L'analyse classique de photogrammes (comme nous venons nous-même de l'effectuer) nous semble ainsi, si ce n'est incomplète, du moins réductrice[2611]. Mais, on nous objectera sans doute que cette caractéristique du cadre cinématographique est également valable pour le format panoramique 1,65:1 ou le standard 1,37:1. La différence essentielle entre les formats larges (anamorphique, 70 mm, Super 35 2,35:1) et les autres est la plus grande facilité des premiers à loger plus d'éléments dans l'image, donc potentiellement à montrer plus, ou à offrir un choix plus étendu d'organisation des éléments internes à l'image. Autrement dit, **le format large porte en lui la potentialité de différents cadres (matérialisés ou non) ou de différents sujets d'intérêt à l'intérieur du cadre général de l'image, une tendance à la multiplicité et à la modification accrues des éléments internes, voire une tentation de la dispersion et du foisonnement** dans la mise en scène. On pourrait ainsi rendre compte de certains plans riches et complexes de ***Playtime*** (1964 70 mm [rapport 1,85:1] EC, D.P. Jean

[2611] Le cadre cinématographique est caractérisé par sa « ***labilité*** » *in* Jacques Aumont & Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan / VUEF, 2001, art. « Cadre », p. 26.

Badal) de Jacques Tati. Le comique d'observation du comportement d'individus (sur)pris dans certaines situations, ou décalés par rapport aux habitudes ou aux conventions qu'elles génèrent, a conduit le réalisateur à privilégier le format de film large 65/70 mm, afin de bénéficier de la puissance des perspectives et de la grande profondeur de champ autorisée par le 70 mm (et non par l'anamorphique)[2612], tout en réduisant la dispersion latérale du regard du spectateur en recourant à un rapport d'image plus réduit que la proportion standard 2,20:1 de la projection en 70 mm[2613]. Le film use de nombreux plans de demi-ensemble (cadrant des personnages dans un décor), des plans longs valorisant la multiplicité des détails qui évoluent et s'appréhendent dans la durée (et dans l'omniprésence des bruitages). Il en va ainsi des plans descriptifs des différents lieux du Paris « moderne » qui est la cible de la satire : le hall d'attente de l'aéroport d'Orly, la vue plongeante sur les box des bureaux disposés en « *open space* », les allées de l'exposition internationale, les appartements-vitrines[2614]. La séquence d'inauguration du restaurant à la mode le « Royal Garden » enrichit l'action dramatique par une série de micro-actions liées à tel ou tel groupe de personnages (des « *sub-plots* »), dont plusieurs apparaissent simultanément ou reviennent périodiquement à l'image[2615].

Christophe Pinel écrit que « *Dans un film, cohabitent plusieurs "remplissages" de l'image scope. On voit donc qu'en scope on est revenu bon gré mal gré à l'idée d'écran variable, chère à Chrétien* »[2616] qui avait d'ailleurs prévu son Hypergonar pour fonctionner aussi bien horizontalement que verticalement et que **l'industrie américaine a « abâtardi » en le réduisant à la seule dimension horizontale**, suivant la caution des traditions picturale et scénique héritées du XIXème siècle, mais surtout pour des raisons pratiques et économiques. L'historien poursuit : « *Le cinémascope (l'emploi constant d'une image panoramique) est donc bien une "invention" américaine. Ce sont les Américains qui ont définitivement "couché" l'écran large.*»[2617]. Cela renforce notre hypothèse qui voulait que l'écran large au cinéma constitue, historiquement, une problématique plus américaine que française, du moins témoigne d'une certaine **américanisation du mode de production** des films qui génère évidemment des conséquences d'ordre esthétique.

[2612] *Cf.* le plan du long couloir de l'immeuble de bureaux, 14'31''>15'43'' & Fig. 2.75.a, pages suivantes.
[2613] Il se pourrait bien aussi que le rétrécissement de la fenêtre d'impression du 65 mm soit dû à une volonté de rétablir des proportions moins horizontales à l'image, qui paraît ainsi peut-être moins déséquilibrée.
[2614] Respectivement 3'12''>4'48'' (Fig. 2.75.b) / 23'30''>24'48'' (Fig. 2.75.c) / 37'38''>37'49'' (Fig. 2.75.d) / 47'40''> (Fig. 2.75.e,f&g).
[2615] Par exemple : 1h04'19'' / 1h25'02'' / 1h34'53'' (« sécession » dans le restaurant entre la partie détériorée et la partie conventionnelle) *cf.* Figures 2.75.h&i, *infra*.
[2616] *Art. cit.*, 1996, p. 113.
[2617] *Ibid.*, p. 108.

Figure 2.75.a : couloir

Figure 2.75.b : aéroport

Figure 2.75.c : open space

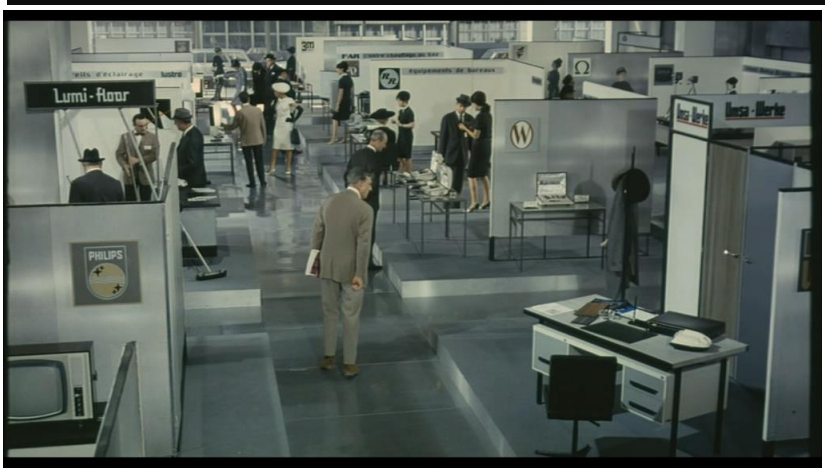


Figure 2.75.d : expo internationale

Figures 2.75.e,f&g : les appartements-vitrines

Figures 2.75.h&i : séquence du restaurant « Le Royal Garden »
***Playtime* (1964-1967, 70 mm 1,85:1, Tati, D.P. Badal & Winding)**

Le rêve d'un cadre multiforme ou modulable : la composition kaléidoscopique

La caractéristique du cadre large cinématographique, telle que nous venons de la décrire *supra*, en nous référant à la conception de Christophe Pinel, permet de rendre compte de la référence, constante et nostalgique chez les praticiens, au **fantasme du cadre modulable qui semble naturellement s'accorder à la description de l'espace au cinéma** qui fond en un continuum spatio-temporel la fragmentation de l'espace réel dû au cadrage (c'est-à-dire au choix du cadre)[2618]. Cette conception, qui se rattache à la notion « auteuriale » de la liberté créatrice du réalisateur (et de son D.P.) qui devraient décider seuls du format et du cadre, hante le discours sur le format au cinéma, obsédé par la soi-disante liberté créatrice du peintre. Henri Alekan écrit en 1973 : « *Le sujet conditionne la superficie de l'écran* […] *L'idéal serait l'écran variable dont la surface se modifierait en fonction des scènes dans un même film : ainsi la dramaturgie d'un film s'augmenterait d'un important facteur par le jeu des surfaces variables enrichissant la vision du spectateur, créant des impressions nouvelles grâce à l'élargissement ou au rétrécissement de l'espace scénique.* »[2619]. Nombre de réalisateurs se sont montrés désireux de pouvoir utiliser librement tel ou tel format ou de bénéficier d'un cadre multiforme et modulable à souhait : on pense au **Triple écran** d'Abel Gance revivifié en 1956 par le **Magirama**[2620], aux expériences de Claude Autant-Lara dans *Construire un feu* (1927-31 Hypergonar NB), aux caches verticaux de *Lola Montès* (1955 CS 2,55:1 EC, Ophuls, D.P. Matras) ou de *OSS 117 n'est pas mort* (1956 DS & 1,65:1 NB, Sacha, D.P. Weiss). On retrouve cette obsession encore aujourd'hui, par exemple, dans le concept visuel préparatoire du film *Astérix & Obélix : Mission Cléopâtre*** (2000, Super 35 [2,35 :1], CLR, D.P. Dailland) réalisé par Alain Chabat qui assimile la forme de la bande dessinée qu'il avait à adapter, à l'écran variable : « *Dominique Maillet : Est-ce que le format Scope est approprié à la mise en scène d'une bande dessinée ?* [§] *Alain Chabat :* […] *A un moment, je m'étais même dit que ce serait amusant de changer le format pendant le déroulement du film.* »[2621] ; ce que réalisera du reste Pedro Almodóvar dans *La Mala Educación / La Mauvaise Education* (2004 PV AN. CLR, D.P. José Luis Alcaine)[2622].

[2618] Ce continuum ne paraît pas fragmenté pour le spectateur qui regarde le film, parce que l'image cinématographique a un potentiel analogique très fort (avec le réel), mais sans doute aussi parce que notre cerveau fusionne, rééquilibre ces différents cadres et points de vue variés en un tout cohérent et vraisemblable.
[2619] *In* René Prédal, « Les Grands Opérateurs (IV) », *Cinéma 73*, n° 173, fév. 1973, p. 94.
[2620] *Cf.* Valérie Peseux, *La Projection grand spectacle. Du Cinérama à l'Omnimax*, Paris, Editions Dujarric / CST, 2004, pp. 143-154.
[2621] *In* « Laurent Dailland par Alain Chabat », *En Lumière, op. cit.*, p. 84.
[2622] José Luis Alcaine : « *il fallait trouver un moyen visuel de caractériser le réel de ce qui est lu, puis qui sera filmé par Enrique.* […] *j'imaginais un changement de format à l'intérieur même du film (du Scope 2.39 au 1.85)* […] *Nous avons tout tourné en Panavision avec une série Primo anamorphique. Les parties 1.85 ont été recadrées à partir d'une prise de vues anamorphosée, pour éviter de changer de matériel, d'optiques et conserver la même structure d'image générale. Toute cette partie a ensuite été traitée en numérique pour le changement de format.* » *in* « La Mauvaise Education. Jose Luis Alcaine : ombre et lumière », entretien par François Reumont, *TF*, n° 544, 15 mai-15 juin 2004, p. 29.

Déjà en 1961, le réalisateur italien Vittorio Cottafavi écrivait : « *Ce qui n'est pas encore bien résolu, c'est la composition de l'image. L'idéal serait de disposer du changement de formes des images. De se servir tantôt du format normal, tantôt d'un cinémascope vertical, tantôt du cinémascope horizontal. Mais, sauf tout le respect que j'ai pour Abel Gance,* ***ce serait plutôt une attraction foraine qu'une expression artistique****. Alors, on peut* ***résoudre le problème en coupant l'image à l'intérieur****.*»[2623]. On sent déjà ici se dessiner la notion fondamentale de montage interne au plan, le concept de **« *co-présence* »** (Christophe Pinel) spécifique au format large et que nous analyserons *infra* en termes de mise en scène. Si l'écran variable ou multiple n'a pas été véritablement exploité par le cinéma commercial fictionnel, comme le montre l'histoire du **Cinérama**[2624], en revanche, l'écran large permet une organisation savante d'éléments divers à l'intérieur du cadre, à l'image d'un kaléidoscope ou d'un patchwork. Même si la **composition kaléidoscopique** n'est pas toujours utilisée par les cinéastes à des fins stylistiques (le foisonnement) ou dramatiques (suspense, ironie dramatique, co-montage *cf. infra*), elle est **potentiellement contenue dans l'image large**, avec des qualités diverses : le scope anamorphique (avec ses limitations de profondeur de champ) pourra jouer en latéralité (*cf.* les plans rapprochés dans le drame psychologique), le 70 mm (ou le VistaVision et le Technirama) à l'image nette et piquée pourra jouer sur la profondeur (*cf. Playtime* de Tati[2625]).

5.4.2 L'HÉRITAGE BAZINIEN : LE FORMAT LARGE COMME INGRÉDIENT « RÉALISTE » ET MISE EN SCÈNE « LIBÉRÉE » DE « RÉALISATEURS-AUTEURS »

Les cinéastes ont bien vite saisi la spécificité cinématographique des nouveaux formats en se détachant de la tradition picturale pour la composition et la représentation de l'espace, de même qu'il s'étaient détachés du roman pour la narration filmique.

Une fois passé l'effet de surprise du format large, une fois les spectateurs accoutumés (après la désorientation première)[2626], il a bien fallu travailler avec le nouveau format en vogue. Mais l'attitude

---

[2623] *In* « Entretien avec Vittorio Cottafavi par Michel Mourlet & Paul Agde », *Présence du cinéma*, n° 9, déc. 1961, p. 15.

[2624] Après une série de documentaires « touristiques » (appelés « *travelogues* »), le format à triple écran du Cinérama (1952-1962) ne donnera lieu qu'à 2 films de fiction, avant de se simplifier en une version 70 mm anamorphosée par compensation pour la projection sur écran très courbe (à partir d'un négatif 65 mm, anamorphosé ou non).

[2625] Les plans d'ensemble ou de demi-ensemble (avec personnages) filmés en 70 mm jouent de la transparence des surfaces vitrées de la ville moderne pour renforcer une mise en scène voyeuriste qui repose souvent sur la perspective et la profondeur de champ (*cf.* 25'42'' & Fig. 2.75.j, vol. 2).

[2626] Hervé Bromberger déclare en 1956 : « *Il n'en reste pas moins que l'œil du spectateur s'est habitué à l'écran élargi et que le 1 x 1,33 est maintenant dépassé.* » *in* « Adieu au 1 x 1,33 », *TF*, n° 14, fév. 1956, p. 4 ; le réalisateur tournera 2 films en Totalvision NB avec le D.P. Pierre Petit : *Mort, où est ta victoire ?* (1963) & *Un soir à Tibériade* (1965). Pour Vittorio Cottafavi (1961) : « *J'ai vu que le public s'était adapté à l'immensité de l'image.* [...] *J'ai remarqué aussi, pour le premier film en cinémascope, que le public se fatiguait beaucoup aux changements de prise de vue et aux travellings, parce que la vastité de la chose lui donnait un peu mal au coeur.*

première affichait une certaine méfiance, exprimée ou ressentie par des cinéastes comme Max Ophuls (qui a tourné 1 seul film large), René Clair (1)[2627], Luis Buñuel (1), à la suite d'Eisenstein, Fritz Lang ou Orson Welles[2628]. Un réalisateur d'aujourd'hui comme Xavier Beauvois avoue que sa méfiance pour le format large provenait surtout d'un a-priori : « *On m'avait monté la tête en me disant que le Scope était plus cher, plus lourd et plus compliqué. Sauf que lorsque j'ai tourné dans* Le Vent de la nuit [1998 PV AN. CLR, Garrel, D.P. Champetier], *je me suis aperçu que ce n'était absolument pas une contrainte : ni de temps, ni d'argent.* »[2629]. Certains créateurs ont donc refusé de se laisser aller à l'attitude courante de méfiance de toute invention nouvelle, sous prétexte qu'elle désorganise les méthodes de travail et les moyens traditionnels.

Le prisme de la notion de « réalisateur-auteur » et la valorisation argumentative du CinemaScope par la critique des *Cahiers du cinéma* : une forme d'américanisation ?

Le format large a très tôt eu ses défenseurs et ses utilisateurs enthousiastes. Encore faut-il observer un **hiatus, en France, entre les premiers utilisateurs du format large et ses défenseurs** : pour les premiers, on trouve (en se contentant des deux premières années d'exploitation) des réalisateurs que l'histoire de la critique a plutôt tendance à associer au cinéma domestique, commercial, voire à ce qu'on a pu nommer « *le cinéma de seconde zone* »[2630] (Bernard Borderie, André Pergament, Pierre Franchi, André Haguet, Jacques Séverac, Michel Boisrond, Alex Joffé, Robert Darène, André Hunebelle, Jean Josipovici, **Roger Vadim**, Raoul André) ou encore à des réalisateurs de « l'ancienne génération » (Marc de Gastyne, Walter Kapps, Yves Allégret, Augusto Genina, **Max Ophuls**, Dimitri Kirsanoff, Richard Pottier, Carmine Gallone, Jean Delannoy) ; du côté des actifs défenseurs du format large : les jeunes critiques des *Cahiers du cinéma* cofondés, en avril 1951, par André Bazin qui s'exprime également sur le sujet dans son célèbre article paru dans la revue

---

Mais à cela aussi il s'est habitué rapidement. Aujourd'hui, ***le public supporte en cinémascope tout ce qu'on fait en format normal***. », *art. cit.*, p. 15.

[2627] Une lecture critique de l'attitude de René Clair par Marcel L'herbier indique que la condamnation du relief et de l'écran large par René Clair est moins liée à des considérations esthétiques qu'à la volonté de « *ne pas compromettre une collaboration devenue nécessaire entre le Cinéma et la Télévision* ». L'Herbier préfère défendre la position d'un cinéma fort et novateur face à la TV. *Cf.* « Les Avatars du cinématographe », *TF*, n° 2, jan. 1955, pp. 7-8.

[2628] « *Il n'y a qu'un format raisonnable pour un film, c'est le format classique 1/1,33.* » *in* « Entretien avec Bill Krohn », fév. 1982, *CC*, 1986.

[2629] « Caroline Champetier par Xavier Beauvois », *En lumière, op. cit.*, 2001, p. 59.

[2630] *Cf.* Stéphane Brisset, « Le Cinéma de seconde zone. Pour une reconnaissance du cinéma populaire » *in* Jean-Loup Passek (dir.), *D'un cinéma l'autre. Notes sur le cinéma français des années cinquante*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1988, coll. « cinéma/singulier », pp. 120-123. Cet article rend compte de différents noms de notre liste (Borderie, Hunebelle, Pottier, André) et cite les films larges suivants : *Le Chanteur de Mexico* (1956 CS EC, Pottier, D.P. Joulin), *La Roue* (1956 DS NB, André Haguet, D.P. Petit & Joulin) et *Paris Music-Hall*** (1957 FS EC, Stany Cordier, D.P. Gustave Raulet) ; mais l'opérette avec Luis Mariano et Bourvil nous apparaît pourtant plus comme un grosse coproduction de l'époque qu'un « nanar domestique » (même s'il partage avec lui quelques traits) : en témoignent l'utilisation de la marque CS et le succès du film au B.O. (classé à la 5ème place).

Esprit en octobre-novembre 1953. **Notre position rétrospective nous permet de constater combien, en France, la référence à l'arrivée du CinemaScope, s'est trouvée instrumentalisée dans le débat contemporain de la « Querelle des anciens et des modernes » lancé par « la Politique des auteurs » de François Truffaut**[2631]. Ce regard jeune, cinéphile et « auteurial » a permis la naissance d'un cinéma moderne et neuf (la Nouvelle Vague), pour ne pas dire **une prise de pouvoir de la jeune génération sur l'ancienne par une intellectualisation du discours sur le cinéma, analysé avant tout en tant qu'œuvre d'art signée par une unique personnalité, « *le metteur en scène* »** ; il a également conditionné le regard que nous portons encore sur l'histoire du cinéma en privilégiant sans doute les aspects esthétiques plutôt que les autres (économiques, pratiques, techniques, etc.) quand il s'agit de juger de la valeur des films. Ainsi, parmi la liste ci-dessus des premiers réalisateurs français à user du format large, seuls deux noms (valorisés *supra* **en gras**) semblent apporter leurs lettres de noblesse à l'histoire du format large, suivant en cela une vision auteuriale marquée par la tradition des critiques (et futurs professionnels) de la Nouvelle Vague : seuls Max Ophuls et Roger Vadim, respectivement en qualité de « grand ancêtre » et « précurseur » de la Nouvelle Vague, sont réputés dans l'histoire française du format large, tandis que tous les autres sont ignorés ou, dans le cas de Jean Delannoy pour *Notre-Dame de Paris* (1956 CS EC, D.P. Kelber)[2632], montrés du doigt comme « *une certaine tendance du cinéma français* », celle de la « *Tradition de la qualité* », qu'il s'agit de renverser en la dépréciant systématiquement. L'attitude critique courante vise donc souvent à faire coïncider l'utilisation « raisonnée » du format large en France avec les débuts de la Nouvelle Vague, à faire débuter l'histoire esthétique du format large français en 1958, avec ***Les 400 Coups*** (DS NB, D.P. Decaë) de François Truffaut, récompensé (et enfin reconnu) au Festival de Cannes 1959 (prix de la meilleure réalisation)[2633], autrement dit, **plus de 4 ans après l'exploitation des 74 premiers films larges français**. Seule une analyse précise des films de ces premières années pourrait rendre compte de la nature de l'impact réel des réalisateurs-auteurs de la Nouvelle Vague sur les méthodes de travail au format large en France, ainsi que des influences (françaises, mais surtout américaines) subies par Truffaut ou Godard filmant en scope[2634]. Leur enthousiasme premier, tant critique que pratique (pour certains d'entre eux du moins[2635]), paraît relever d'une expérimentation des potentialités (et des

---

[2631] Rappelons que l'article fondateur de F. Truffaut « Une certaine tendance du cinéma français » paraît dans le même numéro des *CC* que le dossier sur le CinemaScope : le n° 31 de jan. 1954.

[2632] *Cf.* Michel Marie, « La Dénonciation des superproductions », *La Nouvelle Vague. Une école artistique*, Paris, Nathan, 1997, coll. « 128 », pp. 50-51.

[2633] Ou également avec le Prix Spécial du Jury de Venise en 1958 pour *Les Amants* (DS NB, D.P. Decaë) de Louis Malle avec Jeanne Moreau et son succès de scandale (2 ans toutefois après celui de Vadim avec Bardot dans *Et Dieu… créa la femme* CS EC, D.P. Thirard, sorti en nov. 1956).

[2634] Un travail statistique minutieux, dans le sens de ce qu'a réalisé Barry Salt pour le cinéma américain et européen (*in Film Style and Technology : History and Analysis*, 2nd ed., Londres, Starword, 1992 [1st ed., 1983]), serait intéressant pour caractériser stylistiquement les débuts du scope en France ; mais, comme nous l'avons nous-même éprouvé, l'accès aux films larges français du milieu des années 1950, en particulier ceux du cinéma domestique populaire, n'est pas facilité par les carences de l'édition vidéo.

[2635] *Cf.* ce qu'écrit Eric Rohmer 47 ans après : « *Parmi les six rédacteurs collaborant à cet ensemble* [le dossier spécial sur le CinemaScope dans le n° 31 des *CC*, jan. 1954], *deux seulement, Bazin et Doniol, hasardaient quelques timides réserves. Les quatre autres, Dorsay, Astruc, Rivette et moi-même,* ***faisaient montre d'un***

limites) de l'outil cinéma, d'une intellectualisation référentielle du cinéma, plutôt que d'un choix esthétique d'auteur correspondant indissociablement à une vision personnelle du monde[2636]. En effet, on sent bien que la notion d'auteur développée à partir de la valorisation de certains réalisateurs européens mais surtout américains (participant pourtant au « *studio-system* ») et contre certains réalisateurs français qui monopolisent les structures de l'industrie en France, en vient logiquement à leur faire **défendre l'emploi du CinemaScope dans les films américains, à partir de 1954, en termes esthétiques**, ou plutôt à appliquer des concepts esthétiques aux films hollywoodiens relevant d'un mode de production plus industriel, en distinguant des « auteurs » face à des « tâcherons », en fonction de critères reposant sur une analyse thématique et stylistique des films. En outre, David Bordwell analyse en 1985 **l'utilisation par les critiques des *Cahiers* de la théorie d'André Bazin (non sans ambiguïté interprétative) dans la constitution de « la politique des auteurs » reposant sur le concept-clé de mise en scène**[2637] : « *A la différence de Bazin, ces critiques ont cherché à interpréter thématiquement les films hollywoodiens, une pratique absolument pas courante avant les années 1950.* […] *De façon significative, la découverte de l'expression d'une individualité dans le cinéma hollywoodien a coïncidé avec l'émergence du cinéma d'Art & Essai en Europe, en Scandinavie et ailleurs. Les* Cahiers du cinéma, *comme la revue* Movie[2638] *ont emprunté au cinéma artistique le modèle du créateur et l'ont appliqué à Hollywood.* »[2639]. Pour l'historien et stylisticien américain, la théorie générale de Bazin (qui, selon lui, est plus ontologique, métaphysique

---

enthousiasme quasi délirant. […] *Le paradoxe, toutefois, est que Rivette et moi, ses supporters les plus chauds (au contraire de Truffaut, Astruc et Godard à l'occasion) n'avons jamais dans nos films utilisé le procédé de Chrétien.* » (nous soulignons) *in* « Le large et le haut », *CC*, n° 559, juil.-août 2001, p. 59.

[2636] Ainsi, la théorie développée par Jean-Luc Godard, dans ses films des années 1960 et rapportée par son D.P. Raoul Coutard (*in Cinématographe*, n° 69, juil. 1981, p. 21), qui veut que ses films en couleurs doivent être tournés en scope et ses films en noir & blanc au format standard (1,37:1 voire 1,65:1) semble relever plus du concept abstrait, purement intellectuel que d'une nécessité personnelle ou narrative (au service de la diégèse). Le réalisateur abandonnera ce système à partir de *La Chinoise* (1967 1,65:1 CLR, D.P. Coutard). Quant à Truffaut, après ses 3 premiers longs métrages en scope NB, il l'abandonnera plus tôt, en 1963 dans *La Peau douce* (1,65:1 NB, D.P. Coutard), puis dans son premier film en couleurs *Fahrenheit 451* (1966 GB 1,65:1, D.P. Nicholas Roeg), ne le réutilisant qu'une seule fois dans sa carrière, en 1968, pour *La Sirène du Mississippi* (DS EC, D.P. Denys Clerval). L'abandon du scope par ces auteurs enthousiastes relève-t-il de l'achèvement de leurs recherches esthétiques sur les possibilités offertes par le format, de la volonté de changer de style, de se renouveler, ou de l'influence de la désaffection quasi-générale pour le scope en France, à la fin des années 1960 ?

[2637] En 2001, Eric Rohmer, dans la révision de son article de 1954, le confirme quand il commente la coïncidence dans le même numéro des *CC* entre l'article de Truffaut et le dossier sur le CinemaScope : « *La ligne de la revue se définissait ainsi non seulement par ce qu'elle dénonçait (un* fond *nourri de thèmes libertaires éculés), mais ce qu'elle approuvait hautement : une* forme *régénérée par les techniques les plus nouvelles (couleur, 3D, zoom), mais tenues en suspicion par la nomenklatura de l'époque.* » *in art. cit, CC*, n° 559, p. 59.

[2638] En particulier l'analyse de certains plans de *River of no Return / La Rivière sans retour* d'Otto Preminger (1954, prod. 20th C. Fox, CS 2,55:1 TC, D.P. La Shelle) *in* Charles Barr, "CinemaScope : Before and After", *Film Quarterly*, vol. XVI, n° 4, summer 1983, pp. 9-24, reproduit *in* Richard Dyer MacCann (ed.), *Film. A Montage of theories*, New-York, E. P. Dutton & Co., 1966, pp. 318-328.

[2639] "*Unlike Bazin, these critics sought to interpret Hollywood films thematically –by no means a common practice before the 1950s.* […] *Significantly, the discovery of expressive individuality in Hollywood filmmaking coincided with the rise of "art cinema" in Europe, Scandinavia and elsewhere. Both* Cahiers du cinéma *and* Movie *took a model of the creator from the art cinema and applied it to Hollywood.*" David Bordwell, "Widescreen Aesthetics and Mise en Scene Criticism", *The Velvet Light Trap*, n° 21, summer 1985, p. 20.

qu'esthétique) est utilisée par les critiques des *Cahiers* dans le sens de leur théorie (et de leur combat) : « *En construisant une* Politique des auteurs, *les critiques des* Cahiers *et de* Movie *ont révisé, de façon significative, les concepts-clés de Bazin.* […] *Il est désormais plus aisé de saisir les différences qui soutendent la disparité des réactions de Bazin et celles de ses protégés face à l'écran large. Pour Bazin, il accroît la capacité du cinéma à révéler des aspects de la réalité phénoménale. Pour les critiques des* Cahiers, *adeptes de la mise en scène, le nouveau format enrichit les ressources expressives d'Hollywood, tout en respectant les principes canoniques du style, en particulier la primauté de l'événement profilmique.* »[2640].

Même si l'analyse de l'arrivée des techniques nouvelles par les critiques des *Cahiers du cinéma* suscite un débat autour de questions stylistiques essentielles (sans négliger non plus certains aspects économiques, en particulier les enjeux financiers du CinemaScope), il faut bien reconnaître que l'enthousiasme pour le CinemaScope (tel qu'il est utilisé par certains réalisateurs américains comme Otto Preminger, Nicholas Ray, Howard Hawks, etc.), entre dans une **stratégie argumentative** pour valoriser la conception d'une mise en scène relevant de la créativité d'un « auteur » et l'utilisation consciente d'éléments stylistiques caractérisant un nouveau langage cinématographique plus libre, moins littéraire (ou théâtral), opposé à la « tradition de la qualité française » qu'elle dénonce pour des raisons morales, esthétiques et professionnelles, voire politiques ; on pourrait dire qu'on a affaire ici à une forme d'**américanisation culturelle**, brandie à l'encontre des structures sclérosées du mode de production traditionnel du cinéma français de l'époque (y compris quand il tourne en scope et en couleurs). Comme pour toute argumentation, **l'argument force le trait dans le sens de la thèse**[2641], d'autant qu'ici la thèse défendue doit déboucher sur une action « politique » : le renversement des valeurs dans l'industrie cinématographique française, la prise de pouvoir par les « modernes », du moins, leur accès à la réalisation de films. Aussi, l'intérêt esthétique pour le CinemaScope nous semble-t-il pris dans le mouvement général de l'enthousiasme critique pour un langage cinématographique nouveau : il sera utilisé, essayé (mais pas par tous les jeunes réalisateurs), puis délaissé[2642].

[2640] "*By way of constructing a* politique des auteurs, Cahiers *and* Movie *critics significantly revised Bazin's key ideas.* […] *It is now easier to grasp the differences that underlie the disparity between Bazin's reactions to widescreen and those of his protégés. For Bazin, it extends cinema's ability to reveal aspects of phenomenal reality. For the mise en scene critics of* Cahiers*, the new format enhances Hollywood's expressive resources while still respecting canonized principles of style, especially the primacy of the profilmic event.* […] *Given the early date of the discussion, it is in fact likely that the emergence of widescreen cinema played a key role in consolidating the mise en scene aesthetic generally.", ibid.*, pp. 19-20.

[2641] D. Bordwell le montre dans la référence réductrice que fait la Nouvelle Vague à la théorie de Bazin ; E. Rohmer change radicalement d'avis sur le scope, 50 ans après, en avouant que le format large ne correspond pas à son univers personnel, à son mode de repésentation cinématographique.

[2642] De la même manière, après l'enthousiasme de la Nouvelle Vague pour des « auteurs » américains, l'américanisation de la société française sous de Gaulle sera largement critiquée par Jean-Luc Godard, dans la seconde moitié des années 1960, avec des films larges comme *Made in USA* (1966 TS EC, D.P. Coutard) ou *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1966 TS EC, D.P. Coutard), un an avant *La Chinoise* (1967, 1,65:1 CLR) ; le discours politique de ces 2 films est différent de l'influence du cinéma américain perceptible dans les 3 premiers films scope-couleur du réalisateur photographiés par Coutard : *Une femme est une femme* (1960 FS EC), *Le*

Conséquences sur la mise en scène / dramaturgie

Ainsi, la tradition esthétique issue de la critique des *Cahiers* (et de la tradition angloaméricaine de la « *mise en scene criticism* »), reprenant la théorie d'André Bazin, renforce-t-elle l'intérêt du CinemaScope comme élément de libération de la mise en scène, autrement dit comme un **outil qui peut influer, non tant sur la forme du cadre, que sur les rapports entre les figures à l'intérieur du cadre (en particulier les figures humaines), ainsi que la perception de l'espace diégétique** dans lequel se meuvent les personnages du drame. André Bazin perçoit « *la supériorité de l'écran large dans la mise en scène "de fiction" soit quand le support du sujet est documentaire, soit quand la mise en scène est fondée justement sur des rapports spatiaux.* »[2643].

Mais cette utilisation a pu générer **deux traitements différents, voire opposés**. On ne peut évidemment pas associer stylistiquement les films larges de François Truffaut, de Jacques Demy, *a fortiori* ceux d'Alain Resnais ou Jean-Luc Godard, qui manifestent visuellement une recherche métalinguistique ou un jeu sur le code cinématographique (et ses effets sur la narration ou la diégèse), à ceux du cinéma dit commercial ou relevant de « la tradition de la qualité » qui recherchent plutôt l'efficacité dramatique, la vraisemblance d'un cinéma illusionniste.

Chacun des deux courants, mais avec des buts différents (renforcer la fiction ou la dénoncer comme langage codifié), va utiliser les possibilités dramaturgiques permises par le format large.

Le format large autorise en effet une perception singulière de l'espace diégétique, différente de celle expérimentée avec le format standard.

L'incidence majeure du format large sur la représentation de l'espace filmique concerne évidemment la mise en scène, l'occupation dramaturgique du champ doublement élargi. Pour Maurice Schérer [alias Eric Rohmer], qui affirmait « *Ce que je reprochais au cadre traditionnel, c'est qu'il nous obligeait à le bourrer* », le CinemaScope « *introduit enfin dans notre art le seul élément sensible qui lui échappât : l'air, l'éther divin des poètes.* »[2644]. Bertrand Blier précise cet argument sur le plan pratique : le scope permet « *de moins découper dans la mise en scène, d'avoir des plans plus longs pour la bonne raison qu'on peut filmer deux ou trois personnages en plan rapproché dans le même sans avoir à faire toute une gymnastique. C'est très important dans les* ***films d'atmosphère*** *où la* ***respiration*** *compte, où le* ***temps qui s'écoule*** *compte.* »[2645].

Mépris (1963 FS EC), *Pierrot le fou* (1965 TS EC). L'enthousiasme pour le CinemaScope américain est donc un argument dans le combat mené par les « modernes », un argument qui va lui-même évoluer.

[2643] « Un peu tard… », *CC*, n° 48, juin 1955, p. 47.

[2644] « Vertus cardinales du Cinémascope », *CC*, n° 31, jan. 1954, p. 37.

[2645] (nous soulignons) *in* « Beau-Père. Entretien avec Bertrand Blier par Chantal de Béchade & Hubert Desrues », *La Revue du cinéma*, n° 364, sept. 1981, p. 54.

Inclure de nombreux personnages

Mais surtout, c'est plutôt dans les plans d'ambiance, d'ensemble (P.E., « *establishing shots* »), c'est-à-dire ceux qui permettent aux spectateurs de se rendre compte de la **disposition des lieux** et, plus particulièrement, dans les plans de demi-ensemble (P.D.E.) qui établissent le **positionnement des personnages les uns par rapport aux autres**, que le format large gagne à la fois en efficacité et en immédiateté : soit pour montrer plusieurs personnages ensemble (avec des enjeux dramatiques divers), soit pour caractériser le(s) personnage(s) dans le cadre qui l'(les) entoure.

Nombreux sont les réalisateurs et directeurs de la photographie qui reconnaissent que le cadre large permet d'inclure beaucoup de personnages ou d'accentuer leur importance ou leur présence à l'écran. Vincent Mathias, chef opérateur sur la comédie délirante *Grégoire Moulin contre l'humanité** (2000) d'Artus de Penguern indique que « *comme il y a beaucoup de comédiens dans ce film, nous avons tourné en 2,35* [procédé Super 35], *afin de pouvoir parfois les faire tous entrer dans le cadre*. »[2646]. Bertrand Blier, à la sortie de *Beau-Père* (1980 PV AN. CLR, D.P. Vierny), regrette de ne pas avoir pu tourner *Les Valseuses* (1973 1,65:1 CLR, D.P. Nuytten) en scope : « *C'était un film pensé en scope et je n'ai malheureusement pas pu le tourner en scope pour des raisons stupides. J'ai été très malheureux au moment du tournage car quand on a trois personnages dans un lit, par exemple, ce n'est pas banal ; malgré tout, on ne voit pas cela tous les jours et pour le filmer il faut de l'espace, un peu de largeur et le scope m'a manqué.* »[2647]. Le réalisateur est en accord avec Jacques Doillon pour qui **le scope s'accorde avec les chiffres impairs**, celui du trio en particulier[2648], qui permet une tripartition symétrique ou non de la composition, tout en conservant l'avantage de voir les personnages ensemble et de les tenir à une distance rapprochée des spectateurs, une aubaine dans le film psychologique. Ces trois exemples montrent aussi à quel point, dans ces films psychologiques (drame ou comédie), le choix du format large s'apparente à une démarche intellectuelle du créateur : une idée, une image oriente le concept visuel du film et va justifier de l'emploi du format (un défilé permanent de personnages pour *Grégoire Moulin…*, 3 personnes dans un lit dans le projet des *Valseuses*, des couples impairs dans *La Pirate*), même si ce format ne conviendra évidemment pas à **tous** les plans du film. Il ne s'agit pas véritablement d'une théorie esthétique, mais d'une vision singulière qui prélude au choix du format, en accord avec le traitement que cherche à donner le réalisateur à sa narration.

[2646] En particulier, les plans de la fête costumée nocturne, dans cette variation sur la situation de *After Hours* de Martin Scorsese (US 1985 pano CLR, D.P. Michael Ballhaus) *in* « Vincent Mathias, chef opérateur. Conjuguer lumière et décor », *TF*, n° 510, 15 avr.-15 mai 2001, p. 19. *Cf.* autres exemples : *Tenue correcte exigée* (1996 HAWK AN. CLR, Philippe Lioret, propos du D.P. Gérard Simon *in La Lettre de l'AFC*, n° 53, mars 1997, p. 12) ou *Les Acteurs* (1999 S35 CLR, Blier, propos du D.P. François Catonné *in La Lettre de l'AFC*, n° 87, avr. 2000, pp. 10-11).

[2647] *In La Revue du cinéma*, n° 364, sept. 1981, p. 54.

[2648] A propos de *La Pirate* (1984 S35 2,35:1 CLR, D.P. Nuytten) : « *on a choisi le scope avec l'intention de se rapprocher des visages. Ce choix était aussi lié à la structure du film : un trio et un triangle. Il y a un trio de la passion avec Jane, Maruschka, Andrew, et un triangle du trafic des sentiments avec Jane, Léotard et l'enfant, et le scope fonctionne bien avec ces chiffres impairs.* » (*CC*, n°s 360-361, été 1984, p. 24) ; « *Une autre raison tient au nombre des personnages. Ils sont cinq et il y en a souvent trois sur l'écran en même temps. Alors il faut leur faire de la place.* » (*La Revue du cinéma*, n° 396, juil.-août 1984, p. 66).

Une « grammaire » de la répartition des personnages dans l'espace

Avec l'écran large, le rapport de distance des spectateurs aux personnages s'accroît (un gros plan paraît plus gros, un plan large plus large) et l'occupation, par les personnages et les objets, de l'espace représenté est plus travaillée, comme dans la mise en scène théâtrale, puisqu'une bonne partie du champ reste visible.

La position des personnages les uns par rapport aux autres, en accord avec la diégèse, présente toute **une gamme de variantes**, selon le nombre de personnages à l'écran, la distance (symbolique) que l'on met entre eux, et leur positionnement en termes de composition plastique (latéralité, profondeur, effet de symétrie, dissymétrie, déséquilibre, opposition ou association entre avant-plan/arrière-plan, etc.).

Nous illustrerons cette variété visuelle et dynamique par une scène à quatre, puis cinq personnages dans la comédie sentimentale de Roger Vadim, *La Bride sur le cou* (1960 CS NB, D.P. Robert Lefebvre), située dans un bistro parisien, qui voit alterner différents positionnements de la caméra et des personnages en fonction de l'évolution de l'intrigue : deux jeunes hommes, interprétés par Claude Brasseur et Michel Subor, s'ennuient au bistro (assis sur une banquette horizontale, face caméra en plan rapproché-poitrine, 7'32'' & Fig. 2.76.a, *infra*) ; ils remarquent une femme qui entre (plan de demi-ensemble, personnage en pied, au milieu des clients attablés : 3 groupes de personnages répartis latéralement et en profondeur et qui constituent autant d'histoires parallèles, 7'35'' & Fig. 2.76.b) ; […] les 2 jeunes séducteurs s'assoient sur la banquette située directement derrière celle où s'est assise la femme (les 3 personnages sont vus de trois-quarts, en plan rapproché-taille dans la moitié gauche de l'écran, 8'10'' Fig. 2.76.c) ; le premier (Brasseur) essaie de séduire la femme, tandis que le second, resté assis, l'observe (les 3 personnages sont placés sur la diagonale, le dossier de la banquette isole le « voyeur », 8'18'' Fig. 2.76.d) ; mais il est interrompu dans son élan par l'arrivée de l'amant de la femme (interprété par Jacques Riberolles, plan rapproché-épaules des 2 hommes de profil, en situation d'affrontement, 8'26'' Fig. 2.76.e) ; situation tout de suite désamorcée, car Brasseur cède la place et se rassoit à côté de son ami (plan élargi à la taille qui montre maintenant les 4 personnages : 2 assis face caméra, au premier plan, qui « encadrent » le couple au second plan, de dos, 8'36'' Fig. 2.76.f) ; on passe du côté des 2 amants (point de vue symétrique, plus rapproché qui concentre l'attention sur le dialogue, 8'54'' Fig. 2.76.g) ; au moment-clé du discours du séducteur, un gros plan du visage de la femme (une américaine) qui boit ses paroles laisse également entrevoir le visage de Claude Brasseur qui s'est retourné vers elle, indiscret et fasciné (l'intrus et les regards en diagonale, 9'26'' Fig. 2.76.h). A l'arrivée de Brigitte Bardot (Fig. 2.76.i, symétrique de Fig. 2.76.b), les 2 jeunes gens tombent alors amoureux d'elle : elle est renversante (mouvement de la caméra à 90° afin de cadrer la femme élancée dans toute l'horizontalité du format, 10'15'' Fig. 2.76.j) ; elle

s’approche de leur table pour défaire un paquet cadeau : l’écran large permet de réaliser une mise en scène de 3 actions différentes mais liées entre elles (créant un effet d’attente, voire de suspense) et réparties sur la largeur de l’écran (à droite, B.B. ouvre son paquet, tout en regardant le couple, de dos, à l’extrême gauche du cadre ; au centre, les 2 jeunes hommes discutent, feignant que le cadeau leur est destiné, 10’36’’ Fig. 2.76.k) ; enfin B.B. « entarte » l’amant qui n’est autre que son fiancé (plan en légère plongée, derrière B.B. qui permet de montrer la réaction des 4 autres personnages concernés, 10’40’’ & 10’43’’ Fig. 2.76.l&m), avec un contre-champ, en plan rapproché-poitrine sur B.B. qui rend sa bague (on note qu’à l’arrière-plan, flou, un personnage lève la tête en direction de la scène, amusé, 10’46’’ Fig. 2.76.n).

Une grammaire de la répartition variée des personnages dans l'espace :

Fig. 2.76.a : pl. rapp. poitr. 2 personnages

Fig. 2.76.b : pers. en pied au 1/3 ; tripartition de l'action

Fig. 2.76.c : bipartition : personnages dos à dos

Fig. 2.76.d : 3 personnages, 2 actions sur la diagonale

Fig. 2.76.e : arrivée de l'amant : pl. rappr. épaules profil

Fig. 2.76.f : 2x2 personnages, dos à dos, inclusion

Fig. 2.76.g : point de vue symétrique : les 2 amants

Fig. 2.76.h : gros plan + l'intrus (Brasseur)

Fig. 2.76.i : arrivée de BB = Fig. 2.76.b

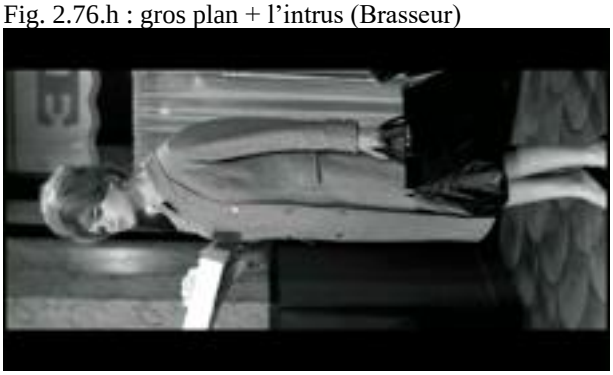


Fig. 2.76.j : pdv des 2 séducteurs : elle est renversante !

Fig. 2.76.k : tripartition (montage interne)

Fig. 2.76.l : tripartition sur la diagonale

Fig. 2.76.m : l'amant entartré ; les autres esquivent

Fig. 2.76.n : GP de réaction + voyeur à l'arr.-plan

Figures 2.76. : séquence de photogrammes tirée de *La Bride sur le cou*
(1960 CS NB, Vadim, D.P. Lefebvre)

La brève analyse de cette scène de comédie permet de rendre compte, d'une part, de la variété d'utilisation du format anamorphique qui joue de la latéralité, de la profondeur ou de la diagonale renforcées de l'image pour mettre en scène visuellement, de façon dynamique (dans la succession des différents plans), une triple scène de séduction et de jalousie amoureuses, sans lasser le spectateur, sans donner l'impression de « remplir » artificiellement l'écran. Le format large permet également de traiter 3 histoires d'intimité, en se rapprochant des personnages, tout en les exposant au vu et au su de l'environnement (les clients-témoins du bistro), ce qui permet de renforcer l'effet comique : l'exagération ou l'extra-ordinaire de la situation dans la fiction comique. D'autre part, l'aspect travaillé de la mise en scène, dans la composition des différents plans, ne fait pourtant pas oublier l'histoire racontée, mais permet de la « styliser » dans le sens de la modernité de l'époque : présence du décor à l'effet réaliste, contemporain (éloigné du studio), effet de style pour valoriser le sex-appeal de la star (le plan de B.B. « à l'horizontale »), vivacité de la caméra et de la succession des plans renforçant la vivacité de la situation qui change rapidement (rapidité et veulerie des séducteurs, détermination de la fiancée bafouée), une situation comique pourtant ultra-classique depuis le muet. Au bref trio concernant les deux séducteurs rivaux (Brasseur-Subor-l'américaine), succède le trio classique (mari-femme-amante) et la vengeance sous la forme de la tarte à la crème qui va déboucher sur un autre trio : B.B., désespérée, prise entre Brasseur et Subor (*cf.* 14'25'' & Fig. 2.77.a, *infra*). En particulier, le format permet au réalisateur de faire « respirer » les plans, assez longs, qui laissent le temps aux acteurs de (se) parler (et aux spectateurs de les admirer), de changer légèrement de position à l'intérieur d'un même plan fixe (*cf.* 9'08'' & 9'12'' [2649]) ou de se déplacer sans qu'on les perde de vue dans le champ : la caméra les suit.

[2649] Autre exemple, dans la même scène, un peu plus loin : *cf.* 14'08'' & 14'17''.

Ainsi, certains réalisateurs, qui cherchent à **dynamiser la mise en scène en scope**, à s'affranchir de la théâtralisation que permet « naturellement » (ou initialement) le format large (un point de vue général, un plan fixe et long), tirent parti de l'image allongée (et de la profondeur de champ réduite avec les objectifs anamorphiques) pour mouvoir la caméra et/ou multiplier ses placements par rapport aux personnages : on trouvera ainsi **toute une série de motifs visuels** à :

- 1 personnage, centré, excentré[2650], de profil, en gros plan, isolé, « noyé » par le décor, etc.
- 2 personnages (situation-type du dialogue) de face (plan du pare-brise de voiture, par exemple *cf. supra* Fig. 2.60.l), de profil, rapprochés en gros plan (scène d'amour), éloignés (distance psychologique), séparés ou isolés (par des éléments du décor[2651]), etc.
- 3 personnages (le trio) ou plus (jusqu'à la foule) qui déterminent généralement des regroupement dramatiquement significatifs ou des rapports de force[2652].

[2650] *Cf.* plan de Brigitte Bardot au volant de sa 2 CV dans *La Bride sur le cou* (0'23'' & Fig. 2.60.k, *supra*) : plan rapproché-épaules face caméra ; le décentrement permet aussi l'inscription du nom de l'actrice au générique, dans la zone opposée.

[2651] *Cf. La Bride sur le cou*, 12'55'' & Fig. 2.77.b, *infra* : cadre dans le cadre, sur la partie supérieure gauche de l'image, isolant 2 personnages en monologue.

[2652] *Cf.* la suite de la scène de dispute sentimentale, particulièrement embrouillée entre Brigitte Bardot, son fiancé qui la délaisse pour l'américaine, Brasseur qui essaie de profiter de la situation et un intrus qui tente de sortir des toilettes du bistro *in La Bride sur le cou* : plans à 3 personnages (entraide, 11'23'' & Fig. 2.77.c ; 1 isolé + 2 en dispute, 11'31'' Fig. 2.77.d ; 2 en dialogue + 1 intrus, au centre, derrière la porte, 11'39'' Fig. 2.77.e) ; plan à 4 (2 contre 2, 11'52'' Fig. 2.77.f ; 4 autres : 1 à gauche contre 2 à droite + l'intrus au centre, 11'56'' Fig. 2.77.g) ; plan à 3 (autre rapport de force : B.B. contre Brasseur de dos à gauche, 12'01'' Fig. 2.77.h, puis contre le fiancé au centre, 12'03'' Fig. 2.77.i) ; plan à 4 (3 contre 1 de dos, à droite, 12'20'' Fig. 2.77.j) ; plan final à 2 (B.B., abandonnée par son fiancé, reste avec Brasseur qui triomphe mais pour peu de temps, 12'30'' Fig. 2.77.k).

Toute une gamme de plans à plusieurs personnages :

Fig. 2.77.a : trio : BB entre les 2 séducteurs

Fig. 2.77.b : cadre dans le cadre (duo)

Séquence de dispute sentimentale à 2, 3 ou 4 personnages

Fig. 2.77.c : trio d'entraide (nettoyage)

Fig. 2.77.d : 1+2 en dispute

Fig. 2.77.e : duo dispute + 1 intrus derrière la porte

Fig. 2.77.f : arrivée de Brasseur : quatuor : 2 VS 2

Fig. 2.77.g : rapprochement : autre quatuor 1(+1) VS 2

Fig. 2.77.h : trio : 1 (Brasseur) contre 1 (BB)

Fig. 2.77.i : autre trio : 1 (BB) contre 1 (le fiancé)

Fig. 2.77.j : quatuor : 3 contre 1 (en amorce de dos)

Fig. 2.77.k : duo final

Figures 2.77. : suite de photogrammes tirés de *La Bride sur le cou*
(1960 CS NB, Vadim, D.P. Lefebvre

Continuité spatiale (contiguïté)

L'avantage du format large est bien de redistribuer l'espace entre les personnages ou les objets du plan, de montrer la continuité de l'espace à la fois entre ces éléments internes au plan mais également d'un plan à l'autre, afin d'**éviter l'effet de fragmentation de la réalité montrée**, par le cadrage et le montage traditionnels du cinéma classique au format standard. Nombre de plans au format large sont effectivement conçus suivant le **principe vraisemblable de la continuité spatiale** et vont être exploités pour leur valeur dramatique :

- dialogue à deux ou plusieurs personnages présents (limitant le contre-champ)[2653]
- caractérisation d'un personnage en relation avec le lieu dans lequel il se trouve
- scène de suspense ou d'ironie dramatique montrant deux actions simultanées (*cf. supra*, Fig. 2.15. : 2 photogrammes tirés du *Chanteur de Mexico*)
- large paysage englobant à fonction descriptive (c'est-à-dire apportant un maximum d'informations ou une atmosphère générale)
- scène utilisant tous les degrés de la profondeur de champ (*cf. supra* les plans tirés de *Playtime*).

Contiguïté en profondeur : le problème de la profondeur de champ

Dans sa description accrue de l'espace, le format large a toutefois montré, dès ses débuts, des limites liées au **manque de profondeur de champ des objectifs anamorphiques** (le CinemaScope et ses clones) qui, par définition, ne concerne pas **tous** les formats larges[2654]. Robert Wise, tournant *Helen of Troy / Hélène de Troie* (CS 2,55:1 WC, D.P. Harry Stradling) en 1955 reconnaît : « *Le seul*

[2653] *Cf.* dialogue à 3 personnages attablés en plan rapproché-taille en un seul plan fixe et long (50'40''>51'58'', soit 1'18'' & Fig. 2.78.a, vol. 2) *in Frou-Frou* (1954 CS 2,55:1 CLR, Genina, D.P. Alekan) ; la mise en scène respecte la convention théâtrale de la position du spectateur pour éviter de présenter un personnage de dos et profite de la largeur du format pour équilibrer les masses de la composition.

[2654] Ceux qui utilisent justement des objectifs sphériques, comme le VistaVision, le Techniscope et le Super 35 au rapport 2,35:1, de même que le 70 mm manifestent théoriquement une plus grande profondeur de champ *cf.* **Henri Decaë**, D.P. sur 1 seul film français en **70 mm**, *La Tulipe noire* (1963, SPN70 EC) : « *je lutte pour le 70 mm. La définition est parfaite. Très belle. Le danger est que la grandeur de l'image donne une égale importance à tous les éléments. Il faut lutter contre ce danger. Un autre problème est celui de la profondeur de champ. Etant donné l'immensité des possibilités de l'image 70 mm en profondeur, cette profondeur est fort utilisée. (le problème est qu'il faut considérablement éclairer)* […] *le 70 mm permet aussi les scènes intimistes.* » *in Cinéma 64*, n° 91, déc. 1964, p. 85. Plus grande profondeur de champ y compris, théoriquement, pour les formats panoramiques (*cf.* 1ère partie), seulement les conditions historiques de projection de ces formats amputés et grossis révélaient une image tout aussi floue (mais pour d'autres raisons). Toutefois David Bordwell remarque que le 65/70 mm n'était pas plus flexible que l'anamorphique, à cause de la largeur du film : "*The 65mm Todd-AO, used for* Oklahoma ! *(1955), could cover up to 128 degrees horizontally, but it yielded very little depth of field. The wider the film gauge, in fact, the less depth of field it provided.*" *in On the History of Film Style*, Harvard University Press, 1997, p. 238. Autre limitation à la qualité de netteté du 70 mm : son report sur 35 mm anamorphique, pour l'exploitation courante.

problème avec le CinemaScope, ou tout autre procédé anamorphique, est qu'il n'y a pas de profondeur de champ. »[2655].

David Bordwell en 1997 a montré en quoi le problème de la profondeur de champ en anamorphique, qui concerne avant tout les réalisteurs dans le cadre de la mise en scène, s'inscrit historiquement dans une évolution des pratiques affectant l'esthétique générale des films. Après une mise en scène souvent fondée sur une grande profondeur de champ dans le cinéma américain classique des années 1940, l'introduction de la couleur d'abord, puis des formats anamorphiques a contraint à limiter ou à réviser la mise en scène en profondeur. Mais l'historien note que cette conséquence liée à l'adoption de nouvelles techniques (procédés couleurs et larges) coïncide avec une tendance générale des créateurs à utiliser de plus longues focales ainsi que le recours plus fréquent aux objectifs à foyer variable (zooms), ouvrant la voie à de nouvelles possibilités de mise en scène, notamment latérales. Les nouvelles méthodes de tournage imposées par la couleur et/ou le CinemaScope, correspondent donc historiquement, pour cet auteur, à une évolution déjà perceptible par l'utilisation d'autres outils, pourtant disponibles auparavant[2656] : il est difficile de savoir si le succès du CinemaScope a généré ou non cette tendance, ou s'il l'a simplement renforcée.

Face à la profondeur de champ plus réduite du scope anamorphique, soit le réalisateur choisit d'accepter qu'une partie de l'image reste floue, soit il rattrape le point en fonction de l'intérêt dramatique de l'image[2657] (*cf.* exemple tirés de *L'Elève*, Fig. 2.79.a&b, *infra* et de *Le Casse*, Fig. 2.79.c,d&e, *infra*), soit il triche en traitant l'image scope comme un « split-screen » composé artificiellement de 2 parties également nettes par l'usage des **bonnettes**, ou lentilles additionnelles d'approche[2658].

[2655] "*The only problem with CinemaScope, or any of the anamorphic processes, is that there's no depth of field.*" *in* Sergio Leeman, *op. cit.*, p. 126. *Cf.* Henri Decaë (1964) : « *le scope est un procédé bâtard. A cause des objectifs particuliers qu'il nécessite, non seulement il cause des distorsions dans l'image, mais en plus il supprime une partie de la netteté de l'image.* », *art. cit.*, p. 85.

[2656] "*Long lenses have been used since the 1910s, chiefly for reportage and exploration.* […] *It is possible that the 1950s films of Kurosawa spurred directors to exploit the long lens; he experimented with multiple-camera shooting in the battle scenes of* The Seven Samurai *(1954)* […] *Another factor that popularized the device was the increased use of the "zoom" lens* [which] *was available in rudimentary form at the end of the 1920s* […] *As filmmakers began to shoot on location more frequently during the 1950s and 1960s, the zoom proved very handy.*" David Bordwell, *op. cit.*., p. 246.

[2657] "*Though sometimes used in the silent period,* ***rack focus*** *became a principal tool in the director's kit during the sound era, and it would later help solve some problems posed by color and widescreen.*[…] *Anamorphic lenses have effectively longer focal lenghts than non anamorphic ones, so they provide less depth of field. Moreover, the most prestigious widescreen films were made in color, and color required more light.* " *in* David Bordwell, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, 1997, pp. 212, 237.

[2658] = « ***split-field diopters*** » (David Bordwell, *op. cit.*, p. 242). Au début du scope, la bonnette était utilisée afin de réaliser la netteté sur un gros plan ; avec l'amélioration des optiques anamorphiques, on lui a trouvé un autre usage : « *En taillant cette lentille selon les besoins, les opérateurs d'autrefois parvenaient à fractionner l'image en deux zones avec un* ***faux effet de profondeur de champ*** *: la zone située derrière la lentille d'approche donnait l'image nette d'un sujet rapproché, l'autre celle d'un sujet éloigné.* » (nous soulignons) *in* Vincent Pinel, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan, 1996, p. 42. *Cf.* exemple *in Et Dieu… créa la femme* (1956 CS EC, Vadim, D.P. Thirard) dans lequel la bonnette semble avoir été taillée pour épouser la courbe d'un tronc d'arbre (1h07'12'').

Avec l'utilisation de **bonnettes**, il est évident que la création de fausse profondeur de champ entre un avant- et un arrière-plan juxtaposés à l'image est visuellement beaucoup plus frappant (et dramatiquement plus efficace) en scope, qui peut placer latéralement les sujets dans leur entier, comme le montrent ces trois plans du *Vampire de Düsseldorf* (1964 FS NB, Hossein, D.P. Levent) : l'effet optique s'accorde à la vision particulière du monde vu à travers les yeux d'un psychopathe[2659]. On pourra remarquer, dans un film récent, l'utilisation d'une bonnette placée à l'horizontale (*cf.* Fig. 2.80., *infra*, tirée de *La Fille sur le pont* 1998 PV AN. NB, Leconte, D.P. Dreujou).

D'autre part, une meilleure profondeur de champ pouvait être obtenue, historiquement, en tournant en décors naturels (d'où le tournage de nombreux films en extérieurs lumineux, désertiques, etc.[2660]) ainsi qu'avec la pellicule noir & blanc[2661] (d'une plus grande sensibilité que les premiers films couleurs) ; d'où également, la propension du cinéma français au scope noir et blanc, à ses débuts, en particulier pour des intérieurs ou des extérieurs peu lumineux[2662]. Les premiers films français en scope noir & blanc relèvent, non seulement de petits budgets tournés avec les clones anamorphiques français, mais aussi de « genres nocturnes » ou de « genres d'intérieur », des films policiers sur le « milieu », des films d'espionnage[2663] ou des drames[2664], avant de gagner progressivement la comédie domestique avec *L'Irrésistible Catherine*** (1955 CP, André Pergament, D.P. Michel Rocca), *Adorables Démons* (1956 DS, Maurice Cloche, D.P. Jacques Mercanton), *C'est une fille de Paname* (1956 DS, Henri Lepage, D.P. Willy Gricha), *Isabelle a peur des hommes* (1957 DS, Jean Gourguet, D.P. Simon Hugo), *Filous et Compagnie** (1957 DS, Tony Saytor, D.P. Paul Cotteret), etc.

[2659] *Cf.* 9'58'' & Fig. 2.11.a, *supra* (scène de blâme de l'ouvrier par le contremaître) ; 22'32'' (Fig. 2.11.b, *supra*) & 22'52'' (champ & contre-champ dans la scène de séduction à distance, par téléphone, à l'intérieur du cabaret) ; le procédé est d'autant plus visible que la partie nette située au 1er plan présente un arrière-plan visiblement flou. *Cf.* autres exemples américains (*King of Kings / Le Roi des rois*, 1961 ; *Blow-Out*, 1981) *in* D. Bordwell, *op. cit.*, p. 245.

[2660] Par exemple : *L'Or des pharaons* (CP EC 1954, tourné en Egypte), *Fortune Carrée* (CS EC 1955, Egypte), *Oasis* (CS EC 1955, Maroc), *La Meilleure Part* (Y. allégret, CS EC 1955, Alpes), *Le Couteau sous la gorge* (Jacques Séverac, CP EC 1956, Nice & Marseille), *Quai des illusions* (Emile Couzinet, DS **NB** 1956, Bordeaux & les Landes), *Michel Strogoff* (CS EC 1956, Yougoslavie), *Tahiti ou la joie de vivre* (Borderie, FS EC 1956, Tahiti), *L'Eau vive* (François Villiers, FS EC 1956-7, Gap), *Le Feu aux poudre*s (Decoin, DS **NB** 1956, Les Causses & Sète), *La Passe du Diable* (CS EC 1956-7, Afghanistan), *Le Chanteur de Mexico* (CS EC 1956, Pays Basque, Espagne, Paris), etc. ; y compris en « nuit américaine ».

[2661] "*Brightly sunlit exteriors posed less of a problem for depth of field in color and widescreen* […] *For similar reasons, black-and-white anamorphic processes permitted somewhat greater depth.*" David Bordwell, *op. cit.*, p. 242.

[2662] Le pourcentage de films larges noir & blanc produits en France est irrégulier de 1955 à 1960 (oscillant, suivant les années, entre 18 %, 33 %, voire 60 % en 1958), puis domine la production de 1960 à 1963 (avec au moins 60 % de la production large totale), avant de chuter à partir de 1964, mais surtout à partir de 1966 (2 %), date à laquelle se généralise la couleur *cf.* Tabl. 2.12., vol. 2.

[2663] *M'sieur la Caille** (1955 CP, Pergament, D.P. Rocca), *Le Feu aux poudres* (1956 DS, Decoin, D.P. Pierre Montazel), *OSS 117 n'est pas mort* (1956 DS & 1,65:1, D.P. Marcel Weiss), *Ces dames préfèrent le mambo* (1957 FS, Borderie, D.P. Jacques Lamare), *Incognito*** (1957 DS, Patrice Dally, D.P. Kelber), etc.

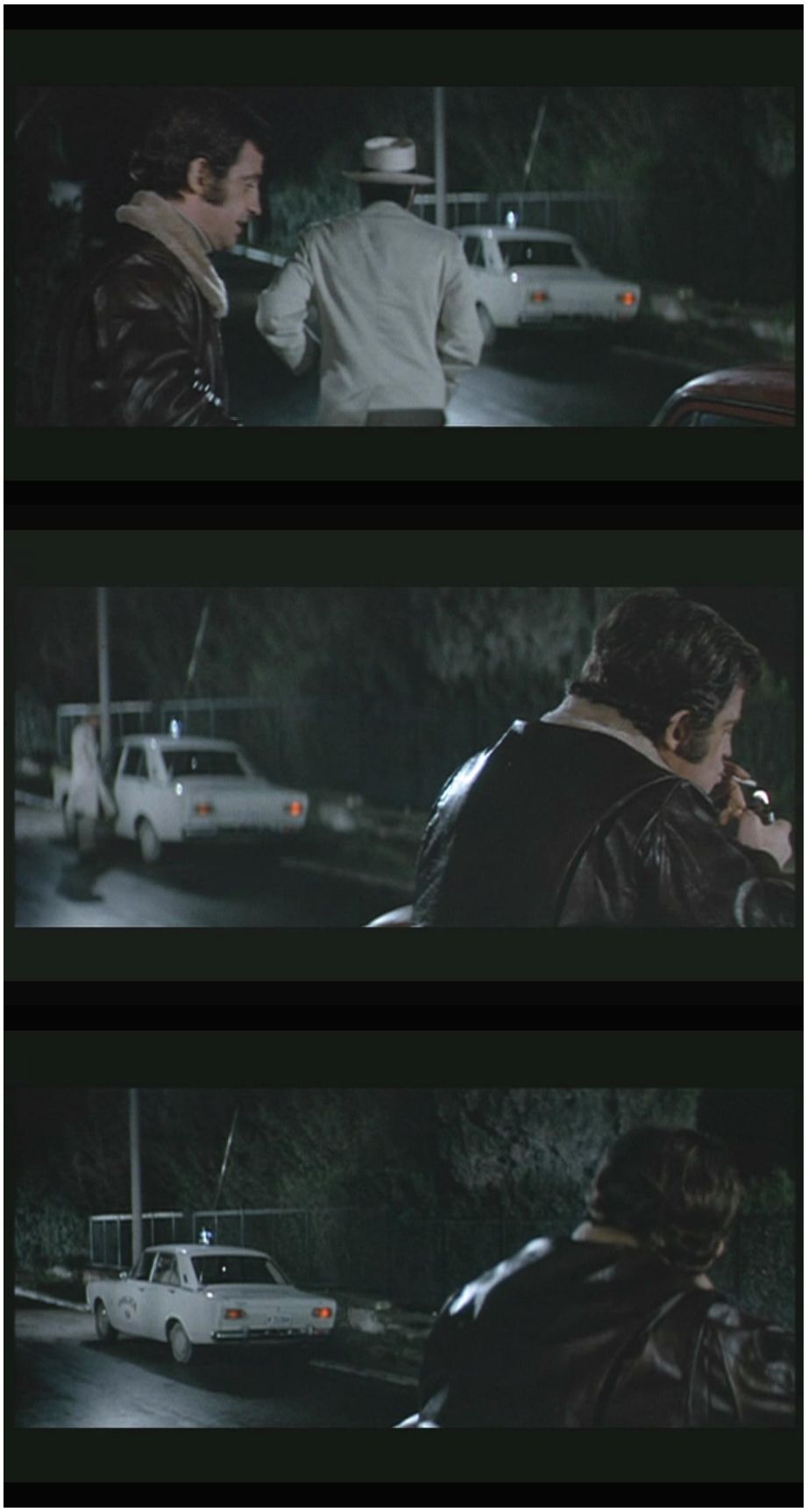
[2664] *Les Assassins du dimanche* (1955 CP, Joffé, D.P. Bourgoin), *La Roue* (1956 DS, André Haguet, D.P. Petit & Joulin), *Les Violents* (1957 DS, Henri Calef, D.P. Isnard), etc.

Ainsi, le réalisateur et son directeur de la photographie ont-ils le choix de jouer avec cette faible profondeur de champ : cette limitation technique peut donc également, dans certains cas, servir la narration.

Le manque de profondeur de champ en scope anamorphique :
bascule et rattrapage de point entre avant- et arrière-plans :

Fig. 2.79.a&b : photogrammes tirés de *L'Elève*
(1996 TECHNO AN. CLR, Olivier Schatzky, D.P. Varini)

N.B. : on remarquera les flous ovales des halos lumineux en anamorphique.



Figures 2.79.c,d&e : scène d'extérieur nuit dans *Le Casse*
(1971 PV AN. CLR, Verneuil, D.P. Renoir)

Utilisation de bonnettes afin de réaliser une double mise au point entre avant- et arrière-plans :

Figure 2.80. : une bonnette placée à l'horizontale dans *La Fille sur le pont* (1998 PV AN. NB, Leconte, D.P. Dreujou)

Limitation des mouvements de la caméra ?

La lourdeur du matériel de format large, en tous cas dans ses premières versions, a souvent contraint les cinéastes à limiter les mouvements de caméra. Mais les réalisateurs ont vite cherché à s'affranchir ou à tirer parti des techniques mises à leur disposition. Roger Vadim témoigne en 1958 : « *Le Scope dans une pièce par exemple, ne permet pas beaucoup de mouvements. Néanmoins j'ai fait quelques travellings en gros plan que les Américains ne pourraient pas faire actuellement, car ils sont dus à des inventions optiques de Thirard. Le Scope est difficile à manier : dès qu'on panoramique, ça saute ; quand on amorce un travelling, les lignes droites s'arrondissent. On ne peut pas, pour passer de l'objectif normal à l'objectif que Thirard a mis au point avec des bonnettes spéciales, partir à 5 m d'un personnage et s'approcher à 50 cm. Il y a certaines limites. Mais le jour où l'on disposera d'un procédé plus souple et plus au point, que le Scope, je remuerai davantage ma caméra.* »[2665]. Du reste, Vadim tire profit de cette limitation du premier matériel anamorphique en avouant : « *Cela m'intéresse plus de mettre en scène devant la caméra que de bouger celle-ci. C'est une question d'esthétique personnelle.* »[2666] ; ce qui confirme l'idée que les contraintes techniques peuvent être contournées par une adaptation ponctuelle (pour un film), voire artisanale du matériel par les techniciens[2667] ou peuvent justement renforcer ou influencer les choix du réalisateur. En particulier pour le film psychologique, le mouvement de caméra (assez lent) à l'intérieur d'un vaste espace, a une valeur descriptive qui peut avoir des résonnances chez le personnage. A propos d'*Une semaine de vacances* (1980 PV AN. FJ, D.P. Glenn), Bertrand Tavernier déclare : « *J'ai eu un choc avec* Trois Femmes *d'Altman* [Three Women, US 1977 PV AN., D.P. Charles Rosher] *et je trouve que le scope* ***prolonge l'intimisme*** *des scènes. Ça interdit aussi les effets de montage et oblige la mise en scène à* ***attraper le mouvement intérieur des personnages et à le respecter****. En plus, ça permet des mouvements de caméra que j'aime bien. On peut bien mieux situer les personnages dans le décor, on peut* ***aller les chercher loin, les replacer dans l'espace*** […] *je trouve que c'est un format tout à fait stimulant.* »[2668]. Le statisme et la théâtralisation de la mise en scène n'est alors pas seulement une conséquence de la contrainte du matériel ; cette dernière doit pouvoir s'adapter à la narration en lui offrant de réelles possibilités expressives, non seulement dans les « genres d'action », mais aussi dans le film psychologique. Si aujourd'hui, le **Super 35** semble plus apte à mouvoir la caméra, au plus près

[2665] *In L'Ecran*, n° 2, fév.-mars 1958, p. 78. Roger Vadim a tourné 12 films larges (11 en anamorphique) de 1956 à 1967, dont 5 avec le D.P. Armand Thirard ; il réalise, en particulier, ses 3 premiers films avec lui ; le 3ème, *Les Bijoutiers du clair de lune* (1957 CS EC) avec Brigitte Bardot et Stephen Boyd tourné en Espagne, sort en avr. 1958.
[2666] *Id.*
[2667] En jargon de métier : « le bidouillage », « la bidouille » ou « la cuisine ».
[2668] (nous soulignons) *In* « entretien avec Bertrand Tavernier par Gilles Cèbe », *La Revue du cinéma*, n° 351, juin 1980, p. 22.

des personnages, dans la frénésie et l'exiguïté de certains lieux (Doillon pour *La Pirate*[2669], Dominique Cabrera suivant son héroïne dépressive dans *Le Lait de la tendresse humaine*[2670]), les améliorations des procédés anamorphiques ne leur interdisent ni mouvements rapides, ni proximité avec les personnages, comme le montre, par exemple, la photographie **caméra à l'épaule** de *Ceux qui m'aiment prendront le train* (1997 PV AN. CLR, Chéreau, D.P. Eric Gautier)[2671] ou comme en témoigne la tendance récente au plan long de suivi d'un personnage à la **Steadicam**, y compris avec des **optiques anamorphiques**.

Assouplissement du montage ?

Ce que semble également conférer le format large à la mise en scène, c'est l'apport d'informations supplémentaires ou parallèles avec peu de moyens, autrement dit la **réduction du nombre de plans pour décrire l'espace**. André Bazin affirme en effet que l'intérêt qu'il trouve dans l'écran large « *c'est qu'après, et mieux que la profondeur de champ, il vient détruire définitivement le montage comme élément majeur du discours cinématographique.* [...] *Le montage dans lequel on a voulu voir l'essence du cinéma est en effet relatif à l'exiguïté de l'image classique condamnant le metteur en scène au morcellement de la réalité.* »[2672].

Avoir la possibilité de montrer plus (de personnages) en un seul plan, conduit naturellement le réalisateur à allonger la durée du plan et à focaliser son travail sur la mise en scène à l'intérieur de ce plan. D'où l'idée que le scope favorise le plan long et la mise en scène en même temps qu'il limite le montage et ses « artifices » (contre-champ et personnage en amorce, changement de point de vue, gros plan, insert). A ce propos, Denys de la Patellière confie : « *D'abord les objectifs scope sont intéressants parce qu'on peut avoir une présence à l'écran de plusieurs comédiens en même temps,* ***sans faire de champ/contre-champ****. On peut, par exemple, avoir à l'image trois personnages très présents.* ***Un peu comme s'il y avait trois gros plans en même temps****. Et des personnages qui, de plus, évoluent.* »[2673]. Limiter le champ/contre-champ, semble souvent perçu comme une mise en scène moins artificielle pour les dialogues, tout en permettant une plus grande interaction des (autres) personnages présents et/ou mouvants. Ainsi, une courte scène de dialogue à deux personnages est traitée en un seul plan long (1 minute) dans cet exemple (parmi tant d'autres) du *Repas des fauves* de

---

[2669] « *Il y a de la mollesse dans le scope ; avec Bruno Nuytten, on a essayé de l'utiliser autrement, de faire par exemple des panos extrêmement rapides, et de casser cette mollesse en s'approchant plus des personnages.* » *in CC*, n°s 360-361, été 1984, p. 24.

[2670] (2000 S35 CLR, D.P. Hélène Louvart) *cf.* 3'03'' / 4'10''. *Cf.* les films de (et cadrés par) Patrice Leconte au plus près des personnages, avec les effets de « bougé » et de dé-/re-cadrage (*Felix & Lola*, 2000, S35 CLR, D.P. Dreujou).

[2671] *Cf.* entretien avec Eric Gautier, *TF*, n° 479, 15 juin-15 juil. 1998, p. 26.

[2672] *CC*, n° 31, jan. 1954, p. 43.

[2673] (nous soulignons) *in* « entretien inédit par Claude Guiguet », Paris, 14 oct. 1997. Cet argument perdure aujourd'hui, même avec le S35, *cf.* Pascal Marti (D.P. sur *Roberto Succo*, 2000 de Cédric Kahn) : « *Le découpage et le montage sont également différents : en plaçant deux personnages dans l'image, on peut faire un seul plan à la place d'un champ/contrechamp.* » *in TF*, n° 513, 15 juil.-15 sept. 2001, p. 21.

Christian-Jaque (1964 DS NB, D.P. Petit). Le mari, pétainiste affiché, se lave les mains au lavabo de la salle de bain et révèle à sa femme qu'il a caché un juif : elle ne le croit pas (« *Gros menteur !* »). L'emplacement de la caméra est fixe pour cadrer les deux personnages en plan rapproché-taille mais elle recadre les déplacements de la femme qui ferme la porte, qui va au fond de la pièce chercher son poudrier pour revenir s'aligner avec son mari, de trois-quarts face à la caméra, puis rouvre la porte en sortant du champ[2674]. Economie de moyens et souplesse de la caméra caractérisent cet extrait qui présente l'avantage de montrer ostensiblement ce qui relève de l'intime : le couple dans sa salle de bain, le badinage conjugal, le secret, la dissimulation (le résistant qui s'affiche collaborateur) : le spectateur est clairement en position de voyeur. Denys de la Patellière poursuit : « *Faire des **plans-séquences** en plan rapproché et scope, c'est intéressant : on a une grande présence des personnages avec de la mobilité et sans être obligé de passer par le champ/contre-champ.* »[2675].

Mais très vite, le besoin du champ/contre-champ et du montage rapide (y compris la succession de plans de taille différente) s'est fait ressentir[2676] et ne paraissent finalement pas limités par le tournage au format large. Le **champ/contre-champ** apparaît assez souvent en scope (*cf.* exemples tirés de *Les Bonnes Causes* 1963 FS NB, Christian-Jaque, D.P. Thirard, Fig. 2.81., *infra*). Il permet surtout d'apporter une variation dans le traitement classique des dialogues à plusieurs personnages. Dans une autre scène-clé du *Repas des fauves*, celle de l'arrivée du capitaine nazi qui vient réclamer au mari des otages à fusiller (parmi les invités à son dîner), la mise en scène du dialogue à deux personnages est constamment variée par l'alternance, à l'image, des plans avec et sans contre-champ, ainsi que par la mobilité de la caméra qui suit le déplacement des personnages et permet ainsi de rester proche d'eux à un moment particulier de tension psychologique ; le tout est lié par le son (on/off) du dialogue à deux qui se déroule[2677]. Le traitement de cette brève scène de dialogue montre bien que le format large n'empêche ni les mouvements de caméra, ni les dialogues en

---

[2674] 10'05''> 11'.

[2675] *Id.* Plus récemment, Olivier Schatzky déclare à propos du travail sur *L'Elève* (1996 TECHNO AN. CLR, D.P. Varini) : « *Quant au plan-séquence, il n'est pas totalitaire : il laisse l'espace aux acteurs, il ne manipule pas. Je ne suis pas un fan du montage. Pour moi, la logorrhée d'images à laquelle on assiste aujourd'hui est quelque chose d'hypnotique, c'est un non-sens.* » *in En lumière, op. cit.*, 2001, p. 222.

[2676] Déjà pour *Helen of Troy* (1955 CS), Robert Wise indiquait : "*I decided I could use over-the-shoulder shots, big-head close-ups and cut them in as long as I composed them carefully* […] *I think I was the first one to use editing in its purest sense with CinemaScope*" *in* Sergio Leeman, *op. cit.*, p. 126. *Cf.* David Bordwell : "*By 1959, the range of shot lengths open to the 'Scope filmmaker was fully comparable to that available for non-'Scope productions.*" (*art. cit.*, 1985, p. 24) ; ceci était techniquement rendu possible grâce à l'amélioration des optiques, en particulier celles de **Panavision** après 1958, qui limitaient les déformations traditionnelles de l'anamorphique.

[2677] Montage d'une minute en 2 coupes [CUT], autrement dit 3 plans, pour mettre en scène le dialogue à 2 personnages qui voit le capitaine nazi s'introduire dans l'appartement du dîner ; **2 coupes, mais 5 dispositifs scéniques** : 24'11''> 24'39'' plan rapproché-poitrine, dialogue à 2 personnages **sans contre-champ** ; puis 1 apparaît en amorce à gauche ; le 2ème avance et passe hors-champ, l'autre se retourne ; 24'41''>24'55'' poursuite du dialogue : 1 champ, [CUT] 1 **contre-champ** ; 24'56''>25' le capitaine s'avance encore pour voir les invités du dîner (arrière-plan de demi-ensemble) ; 25'01''>25'06'' [CUT] point de vue de **contre-champ** sur le capitaine (plan rapproché-poitrine) qui s'avance toujours pendant que le dialogue continue ; 25'08''>25'16'' retour au dispositif du début (dialogue à 2 **sans contre-champ**, plan rapproché-poitrine), mais les 2 personnages sont maintenant de face, tournés vers les autres personnages qui vont être concernés par le dialogue et scrutés un par un par le nazi.

plan rapproché avec contre-champ. Au contraire, **la latéralité permise par le scope permet d'augmenter les possibilités de la mise en scène** (et du montage), en favorisant particulièrement ici la fluidité imperceptible[2678] des mouvements pendant le dialogue (qui est aussi un déplacement : le nazi s'immisce dans le dîner), la proximité constante avec les personnages du dialogue, enfin, une mise en scène dynamique et proprement cinématographique qui compense la théâtralisation du huis-clos.

Il en sera de même du **montage rapide** qui n'est pas éliminé par le format large, comme le souhaitait pourtant André Bazin. Un exemple ancien d'association entre format large et montage rapide est donné dans la scène finale de *Et Dieu… créa la femme* (1956 CS EC, Vadim, D.P. Thirard), au moment de la danse lascive de Brigitte Bardot dans le cabaret, devant son mari jaloux (Jean-Louis Trintignant) qui s'apprête à la tuer : le rythme du montage s'accélère parallèlement au crescendo de la musique et illustre, de façon classique, une tension dramatique et psychologique[2679].

[2678] Bertrand Blier parle de la **discrétion de la caméra** quand il filme en scope : « *dans une histoire entre une jeune fille et un homme qui se cherche* [*Beau Père* 1980 PV AN. CLR, D.P. Vierny] […]*, on a envie d'avancer sur la pointe des pieds, on a envie que la caméra soit discrète ; or, le scope le permet.* » *in La Revue du cinéma*, n° 364, sept. 1981, p. 54.

[2679] 21 coupes (22 plans) en 15 secondes : le montage rapide concerne 10 gros plans (ou placements de caméra) qui sont répétés et alternés (de façon variée mais de plus en plus rapide) : 4 occurrences du gros plan de Trintignant, de B.B. et des instruments de musique, 3 plans de C. Jurgens (qui essaie d'arrêter Trintignant), 2 gros plans du danseur et de l'arme (de Trintignant), 1 occurrence du gros plan des pieds de B.B. et de ceux du danseur, avant le plan de demi-ensemble final qui replace les personnages les uns par rapport aux autres (que le montage avait dissociés) et qui correspond au coup de feu dramatique ainsi qu'à l'arrêt brutal de la musique et de la danse frénétique (1h24'06''>1h24'21'') ; la majorité de ces gros plans avaient été établis auparavant dans la scène, mais étaient montés sur un rythme beaucoup plus lent ; d'autre part, on notera que Vadim (ou sa monteuse Victoria Mercanton) ne désoriente pas le spectateur en montant rapidement des plans de même échelle (gros plans ou plans rapprochés-épaules).

Le champ/contre-champ ne disparaît pas avec le format large :

Figures 2.81.a,b,c,d&e : deux exemples de scènes dialoguées tirés de *Les Bonnes Causes* (1963 FS NB, Christian-Jaque, D.P. Thirard)

5.4.3 LA SIMULTANÉITÉ, AUTRE SPÉCIFICITÉ DU FORMAT LARGE : « *CO-PRÉSENCE* », MONTAGE INTERNE, MULTIFOCALISATION

Malgré une utilisation finalement aussi variée que celle du format standard (qui s'est d'ailleurs également allongé), le format large conserve la **possibilité intrinsèque de montrer plus**, ce que certains critiques nomment sa **prédisposition à la « *co-présence* » d'éléments significatifs**, perçue comme un autre type de montage, différent du montage diachronique traditionnel récusé par Bazin : le **montage interne ou synchronique** ; il s'agit d'une aptitude à la « *composition complexe de l'image présentant simultanément différents sujets* »[2680]. Christophe Pinel explique cette caractéristique multifocalisatrice de l'image large : « ... *le* split screen *est toujours en germe dans le cinémascope. L'image scope, à la différence de l'image standard, n'est pas rivée autour d'un centre. Le réalisateur a toujours la possibilité d'accoler deux sujets, d'étager deux actions, sans avoir recours à une double exposition.* ». De la même façon, Georges Sadoul parle du CinemaScope en termes de « *cirque à pistes multiples* »[2681] qui permet de montrer dans leur durée un(e), deux ou plusieurs actions, personnages ou lieux. Ainsi, l'image large présente-t-elle **plusieurs centres ou points forts dans sa composition** (en particulier la « composition au tiers » chère aux peintres), focalise simultanément sur deux ou plusieurs éléments ou actions dans l'image. Xavier Beauvois écrit : « *Le Scope offre davantage d'informations : vous faites pratiquement deux plans en un. Je peux filmer une scène de repas de chasse avec d'un côté les chasseurs qui boivent et qui rigolent et de l'autre, deux sangliers en train d'être éventrés et vidés.* »[2682].

Liberté participative du spectateur ?

La conséquence de cette souplesse de composition et de la lenteur du découpage offertes par le cadre 2,35:1 est perçue comme un avantage pour le spectateur : « *Quand on cadre en scope, on cadre plusieurs choses en même temps, on filme plus lentement parce qu'on a plusieurs choses à regarder dans la même image, notre regard se déplace dans l'image. Chaque plan peut durer plus longtemps parce qu'il est plus complet. On peut voyager dans le plan.* »[2683]. André Bazin et ses partisans voient, en effet, dans l'utilisation du plan long en scope l'indice d'une **participation accrue du spectateur** au drame en même temps que le signe d'une **liberté** supplémentaire qui lui est laissée, à l'opposé de

---

[2680] *Ibid.*, pp. 113-114.
[2681] *In* « Réflexions sur le cinémascope », *Les Lettres françaises*, 24 sept. 1953, p. 5.
[2682] *In En Lumière, op. cit.*, p. 59 ; le réalisateur fait allusion à une scène de son film récent *Selon Matthieu* (2001, PV scope CLR, D.P. Champetier). Concernant des exemples de montage interne de l'image large, *cf. supra* les Fig. 2.11., 2.15. & 2.75.
[2683] Remarque de Cédric Kahn dans le Dossier de presse de *Roberto Succo*, 2001. Le film a été photographié en Super 35 2,35:1 par Pascal Marti.

l'autoritarisme manipulateur du montage : celle de promener librement son regard sur différents éléments de l'image (à condition que le cadrage du plan le permette). David A. Cook parle de « *the* Laissez-faire *composition* »[2684] pour décrire la volonté du réalisateur de libérer le regard du spectateur, par la largeur du format, en le faisant participer librement à la signification donnée à l'image[2685].

Mais certains cinéastes considèrent que le format large apporte également une liberté au réalisateur, en termes de possibilités offertes dans le choix du cadre. Jean Becker a récemment déclaré : « *on peut mettre plein de trucs dans une image scope ; il y a beaucoup moins de frustration lorsque l'on décide d'un cadrage.* »[2686].

Inversement, il est clair que l'aptitude aisée au « montage interne » du format large n'est qu'une des possibilités de son utilisation. On pourra de même trouver dans certains films la volonté de traiter le scope comme le format standard, en n'imposant pas un foisonnement d'éléments internes, en dépouillant l'image, en consacrant le champ à un seul sujet ; dans ce cas, la valeur emphatique du scope jouera son rôle : le sujet paraîtra plus proche, plus seul, plus vide ou plus incongru encore qu'en format normal. C'est le cas des gros plans.

Limitation des gros plans avec le scope ?

Seule une étude statistique des différents plans présents dans les films français au format large depuis 1954 pourrait répondre à cette interrogation. Plus particulièrement, il serait intéressant de savoir précisément à partir de quand le cinéma français n'a plus hésité à utiliser des gros plans en scope (malgré les limitations techniques du CinemaScope et de ses clones nationaux, Franscope, DyaliScope et Totalvision) ; en effet, si l'emploi du gros plan semble avoir été limité aux débuts du CinemaScope, il n'a jamais été véritablement banni[2687].

Certes, appliqué à un personnage ou à tout autre élément vertical, **le gros plan en scope semble incongru**, puisqu'il donne l'impression de découper horizontalement, comme par une fente, ce que l'on veut montrer de plus près et qui, généralement, peut difficilement remplir un cadre aussi allongé. On a donc vu, avec l'avènement du scope, la perte d'importance du gros plan, souvent

---

[2684] *In* "Widescreen and 3-D", *A History of Narrative Film*, 3rd ed., New-York & London, W. W. Norton & Co., 1996, p. 476.

[2685] Voir la discussion de David Bordwell sur la conception de Bazin reprise par les critiques de *Movie*, comme l'article de Charles Barr sur *River of no Return* : "*Mise en scene criticism often fruitfully exploited Bazin's insistence upon active participation in film viewing.*" *in* David Bordwell, "Widescreen Aesthetics and Mise en Scene Criticism", *The Velvet Light Trap*, n° 21, summer 1985, pp. 21-23.

[2686] « entretien avec Jean Becker », suppl. au DVD *Les Enfants du marais* [1998 PV scope CLR, D.P. Dreujou], Film Office, 1999.

[2687] *Cf.* exemple d'un insert flou *in Cette sacrée gamine* (1955 CS EC Boisrond, D.P. Brun, 16'59'' & Fig. 2.82.a, *infra*) ; *cf.* cet autre exemple tiré de *Et Dieu… créa la femme* (1956 CS EC, Vadim, D.P. Thirard) qui montre en gros plan dans le tiers gauche de l'image la main du curé bourrant sa pipe et sur la droite, plus éloigné, le personnage attablé interprété par Jean-Louis Trintignant ; les deux plans nets sont réalisés grâce à une bonnette dont l'artifice est caché par la cloison verticale qui limite les deux espaces, tel un split-screen (33'33'' & Fig. 2.82.b, *infra*).

ressenti comme plus idéologique que vraisemblable. Robert Florey remarque : « *On n'a pour ainsi dire plus besoin de prendre de gros premiers plans des artistes et je n'en ai vu qu'un de Victor Mature dans* La Tunique *alors que debout au pied de la croix il regarde le Christ.* [...] *Les personnages paraissent si grands que les plans moyens suffisent...* »[2688]. L'échelle des plans est donc en quelque sorte modifiée, puisque, bien souvent aux débuts du CinemaScope, on préférait les plans d'ensemble ou les vues éloignées de paysages aux plans très rapprochés ou aux gros plans, dans le but de ne pas **désorienter spatialement** le public ou dans la crainte d'appuyer davantage l'effet recherché. Mais une autre raison implicite à la limitation des gros plans en scope est tout simplement le fait que **le plan rapproché (dans ses variantes taille, poitrine, épaules, cou) suffit à placer le spectateur à une distance proche des personnages**, comme l'ont dit *supra* Denys de la Patellière ou le D.P. Roger Fellous : un personnage cadré à la taille ou à la poitrine sur l'écran large paraît proche comme s'il s'agissait d'un gros plan sur l'écran standard.

Mais, justement, la limitation technique ou la contrainte imposée par les règles stylistiques ou esthétiques généralement admises, se voit vite dépassée ou volontairement transgressée : on cherche à créer un effet particulier, inédit ou interdit (qui peut, à son tour, devenir une nouvelle limite à transgresser). C'est le cas du gros plan en scope (et en Super 35 2,35:1 qui découpe horizontalement des gros plans de visages cadrés avec des objectifs sphériques en plein cadre 1,33:1 *cf. supra* Fig. 2.63.), comme c'était déjà le cas pour les mouvements de caméra, la limitation du montage, la réduction de la profondeur de champ ou le « *montage interne* » d'éléments foisonnants. Ainsi connaît-on bien la prédilection pour les très gros plans de regard des westerns spaghetti des années 1960 (filmés sans déformation avec le système **Techniscope** utilisant des objectifs sphériques standard sur une hauteur de 2 perforations seulement) qui acquièrent une indéniable valeur expressive et constituent la « griffe stylistique » de ce sous-genre. De même, Roger Vadim confie, en 1958, « *J'avais d'abord trouvé le cinémascope abominable parce que je croyais qu'on ne pouvait pas faire de gros plans. J'avais vu aussi des films en Scope d'un grand mauvais goût. Puis j'ai vu* A l'Est d'Eden [*East of Eden*, US 1954 CS 2,55:1 WC, Kazan, D.P. Ted McCord]. *J'ai vu qu'on pouvait faire des gros plans, et* ***se servir du Scope d'une façon aussi intime qu'avec l'écran normal****. Si bien que pour m'emmener voir un film sur écran resserré maintenant que je suis habitué à* ***cette vérité de l'écran élargi****, il faut vraiment que ce soit un chef-d'œuvre.* »[2689] : le gros plan au format large sied donc au drame psychologique.

Finalement, le gros plan en scope paraît énorme, et c'est bien cet **effet** qui est **recherché**. La désorientation que peut créer le collage de deux plans d'échelle différente est souvent voulue, comme le conçoit Claude Lelouch[2690]. Certains films apparaissent ainsi comme autant de recherches

---

[2688] *In FF*, n° 459, 24 avr. 1953, p. 14.
[2689] *In L'écran*, n° 2, fév.-mars 1958, p. 79 (nous soulignons).
[2690] Claude Lelouch confie en 1986 que, d'un point de vue esthétique et personnel, il préfère le choc entre plan d'ensemble et gros plan : « *Je n'aime pas vraiment le gros plan, car il participe du montage.* […] *Ce qui est bien dans un plan d'ensemble, c'est que chacun d'entre nous est metteur en scène.* […] *L'arrivée du Cinémascope,*

esthétiques repoussant les limites du matériel, du code, des conventions cinématographiques. Jacques Doillon filmant en Super 35 le drame intimiste *La Pirate* (1984, D.P. Nuytten) regrette de ne pas s'être davantage approché des acteurs[2691]. Le directeur de la photographie Darius Khondji, qui a tourné en 1989 un long métrage en Technovision anamorphique noir et blanc en France, va plus loin en insistant sur **l'effet d'absorption** que peut ressentir le spectateur face à un gros plan sur écran large : « *Quant au scope, je pense que c'est le plus beau format dans lequel cadrer. On peut être happé par les visages quand ils sont cadrés en scope.* »[2692]. Il s'agit donc du degré ultime de l'identification ou de la fusion du spectateur avec la fiction ou l'image cinématographique.

On voit ainsi le chemin parcouru entre l'effet réaliste d'englobement du spectateur par l'écran large jusqu'à l'effet esthétique d'une expérience limite et réflexive d'« **ultra-voyeurisme** ».

---

du Cinérama a apporté des moyens qui peuvent donner beaucoup plus d'ampleur aux plans d'ensemble. […] *En fait,* ***j'adore l'alternance des plans d'ensemble et des gros plans****. Passer d'un plan d'ensemble à un autre, c'est une faute de syntaxe énorme*. […] *Alors que passer d'un plan d'ensemble à un gros plan, c'est magique ! En définitive, j'aime les gros plans par rapport aux plans d'ensemble.* » (*in* Claude Lelouch, *Ma vie pour un film. Entretiens avec Yonnick Flot*, Paris, L'Herminier, 1986, pp. 49-50. Cette alternance ou décalage entre les 2 grandeurs de plan est ainsi plus marqué(e) en scope.

[2691] « *Le film terminé, on s'est dit avec bruno, qu'on aurait pu aller plus loin, filmer plus gros.* », *CC*, n°s 360-361, été 1984, p. 24.

[2692] "*As for 'scope, I think it's the most beautiful format to frame. One can become absorbed in the faces when they're framed in 'scope.*" *in* entretien avec Darius Khondji par Chris Darke, "Inside the Light", *Sight and Sound*, vol. 6, n° 4, apr. 1995, p. 19. Ce D.P. a photographié le film fantastique *Le Trésor des Iles Chiennes* (1989) de F.-J. Ossang en TECHNO AN. NB et a choisi, pour la première fois, de tirer le film sur pellicule son Kodak à haut contraste au laboratoire parisien Les Trois Lumières.

Les gros plans en scope :

Figure 2.82.a : insert techniquement flou tiré de *Cette sacrée gamine* (1955 CS EC, Boisrond, D.P. Brun)

Figure 2.82.b : gros plan avec bonnette (1er plan, gauche) et effet de « split screen » ; photogramme tiré de *Et Dieu… créa la femme* (1956 CS EC, Vadim, D.P. Thirard)

5.5 SYNTHESE DES INCIDENCES STYLISTIQUES DU FORMAT LARGE (COMPOSITION PLASTIQUE, DRAMATURGIE, MONTAGE, RHETORIQUE) : L'EXEMPLE CANONIQUE DU FILM HISTORIQUE ET AVENTUREUX DES ANNEES 1960

5.5.1 MOTIFS ICONOGRAPHIQUES DES ACTIONS COLLECTIVES DANS LE FILM HISTORIQUE AU FORMAT LARGE

Le format large s'accorde « physiquement » aux actions guerrières sur les champs de bataille ou aux actions collectives des préparatifs guerriers : défilés, armée en marche, lignes de bataille. Ces séquences de figurants sont souvent filmées en extérieurs, à plusieurs caméras[2693], en plans généraux, sur de vastes étendues planes (tournages en Espagne et au Maroc de *Shéhérazade* ou en Yougoslavie de *Michel Strogoff*[2694], du *Triomphe de Michel Strogoff*[2695], d'*Austerlitz*[2696] ou de *La Fayette*). La charge de la cavalerie, prise de trois-quarts sur une ligne de fuite en diagonale, suivie par la voiture-travelling, tout comme la file de cavaliers marchant au pas à travers une étendue sont des **motifs narratifs et iconographiques récurrents**. L'horizontalité du format est particulièrement magnifiée dans des constructions visuelles où les éléments exploitent sa qualité intrinsèque de latéralité : il en est ainsi du plan de l'*acies* (ou armée en ligne de bataille) disposée sur toute la longueur du format, face à la caméra[2697] ou du défilé de cavaliers en plan général traité comme une frise (générique de début de *Shéhérazade* (1962 SPN70 EC, Gaspard-Huit, D.P. Matras)[2698].

Autre tentation pour les scènes de bataille : **la cartographie explicative**. La stratégie n'est pas toujours très lisible sur les plans généraux de bataille, car, vue à une certaine distance, elle manque de dynamisme et l'on ne distingue plus les couleurs des armées ennemies[2699]. On peut donc l'expliciter par le recours, dans le scénario, à une scène de dialogue utilisant de vraies cartes ou maquettes de la bataille[2700] ; on peut également tirer avantage du format pour « chorégraphier » les plans généraux de batailles en images quasi-cartographiques, comme celles conçues par Saul Bass dans le storyboard du péplum américain *Spartacus* (STR70 CLR, D.P. Russell Metty) réalisé en 1960 par Stanley Kubrick.

[2693] 5 ou 6 caméras pour *Austerlitz* (1959 DS EC, Gance, D.P. Alekan), par exemple. *Cf. La Bataille d'Austerlitz*, documentaire de Philippe Quinconneau, production StudioCanal Vidéo, 2002, suppl. au DVD *Austerlitz*.
[2694] *Cf.* DVD 1h39'>.
[2695] DVD 1h42'>.
[2696] *Cf.* Fig. 2.83.a&b, *infra*.
[2697] *Cf. La Fayette*, VHS 1h21'36''.
[2698] *Cf.* Autres exemples : *Triomphe de Michel Strogoff* (1961 DS EC, Tourjansky, D.P. Séchan), 43'> (Fig. 2.83.c, *infra*) ; *Austerlitz*, 2h26'>.
[2699] D'où la nécessité d'attribuer un seul sens de déplacement à la même armée et s'y tenir jusqu'au moment de la collision (*cf.* plan tiré d'*Austerlitz*, Fig. 2.83.d, *infra*).
[2700] *Cf. Austerlitz*, 1h56'> & Fig. 2.83.e, *infra*.

On trouve des traces de ce travail sur les points de vue élevés (ou sur les vues aériennes) des séquences de bataille dans *La Fayette* de Jean Dréville (1961 STR70 TC, D.P. Hubert & Renoir)[2701].

En outre, l'image large utilisée pour ces films souvent tournés en **Technirama** (négatif à défilement horizontal VistaVision pour *La Fayette* ou *Madame sans gêne*, 1961 STR70 EC, Christian-Jaque, D.P. Roberto Gerardi) **ou 65/70 mm** (pour *Shéhérazade* ou *La Tulipe noire*, 1963 SPN70 EC, Christian-Jaque, D.P. Decaë) est un atout indéniable pour les scènes d'action en extérieurs qui bénéficient d'une plus grande profondeur de champ qu'avec le format anamorphique. En contre-partie leur maniement est plus problématique et le coût du matériel empêche souvent des plans plus dynamiques ou originaux (qui seraient plus risqués)[2702]. Le **combat** en tant que tel apparaît **trop souvent statique** (pour notre regard actuel), comme un enchaînement de plans de diverses valeurs, associant l'action individuelle au mouvement collectif, dans un montage au rythme plus ou moins lent[2703]. Outre l'effet de désorientation du spectateur que l'on cherche à éviter, **c'est ainsi la lisibilité du combat qui est privilégiée**, au détriment de la sensation de violence qui est souvent limitée à quelques gros plans ou inserts de personnages blessés. On peut noter quelques (rares) tentatives de dynamisme de l'action par le recours à une caméra portée suivant les soldats qui chargent dans *Austerlitz* par exemple[2704].

Mais ce qui semble importer, c'est plus le **mouvement à l'intérieur de l'image** que l'enchaînement rapide du montage des images : le format sert alors véritablement de cadre à la bataille. Concernant le travail du directeur de la photographie Henri Alekan pour *Austerlitz*, le critique René Prédal associe écran large et fresque picturale : « *ses images rappellent les peintres classiques du 1er Empire dont elles évoquent les fresques : A. Gros ou le baron Gérard semblent avoir été ses modèles autant pour la composition architecturale de l'ensemble (et l'écran large se prêtait alors admirablement à cette identification) que pour l'emploi des teintes chaudes des étoffes qui donnent une densité dramatique puissante à ces veillées d'armes nocturnes (la subtilité de l'Eastmancolor servant parfaitement ce projet)* »[2705]. Mais le statisme général de l'action, que l'on justifie ainsi par la référence à la tradition picturale, peut aussi bien être le fait d'une tendance à la perception ou à l'analyse du film conçu comme une suite de photogrammes. Seule une étude statistique pourrait mesurer la réalité du montage dans les séquences de combat.

Quoi qu'il en soit, les séquences de la bataille d'*Austerlitz* souffrent d'une **hétérogénéité entre des plans larges tournés en extérieurs réels** avec la participation de la cavalerie de l'armée yougoslave **et les plans rapprochés tournés avec les vedettes en studio**, dans le hangar de

---

[2701] *Cf.* VHS 1h20'> & fin (réddition de l'armée britannique).
[2702] On se souvient des audaces visuelles de la caméra muette dans *Napoléon vu par Abel Gance* (1927) qui était portée par un cavalier au galop ou attachée à une balançoire ou à un câble.
[2703] Le montage rapide dans une scène de *La Fayette* (VHS 1h21'>) est plutôt rare et n'atteint jamais l'efficacité et la violence des films d'Eisenstein ou même, summum en la matière, la bataille de *Chimes at Midnight / Falstaff* d'Orson Welles (1966 NB), tous films justement au format standard.
[2704] *Cf.* 2 plans, 2h31'46''> & Fig. 2.83.f, *infra* ; la caméra équipée avec un objectif anamorphique DyaliScope est moins lourde et moins encombrante que les caméras VistaVision ou 65 mm.
[2705] René Prédal, « Les Grands Opérateurs (IV) », *Cinéma 73*, n° 173, fév. 1973, p. 93.

Machinograd à Zagreb : problèmes de « *raccords lumière* », étroitesse du décor avec découverte peinte qui limite mouvements et nombre de figurants, sons fortement réverbérés ; inversement, les scènes d'extérieurs manquent de lisibilité ou se contentent de montrer des cavaliers chevaucher sur la largeur de l'écran dans un sens ou dans un autre. Cette hétérogénéité, visible à l'image, témoigne de la difficulté rencontrée par ces lourdes coproductions européennes travaillant à l'étranger avec plusieurs équipes de techniciens ne parlant souvent pas la même langue. Le dépassement considérable du budget d'*Austerlitz* a conduit la société de production à la faillite[2706].

On a ainsi affaire à une véritable adéquation entre sujet et format : le sujet héroïque conditionne le format large et, inversement, l'action héroïque est valorisée par la largeur du format[2707].

[2706] Les rushes des scènes d'extérieurs montrent bien le désordre et la désorganisation des cavaliers dont certains étaient des étudiants attirés par la perspective financière que constituait un tournage occidental. *Cf. La Bataille d'Austerlitz*, documentaire de Philippe Quinconneau, prod. StudioCanal Vidéo, 2002, suppl. au DVD *Austerlitz* (*cf.* Fig. 2.84.a&b, vol. 2).

[2707] Henri Alekan écrit : « *Le sujet conditionne la superficie de l'écran : à thème grandiose, grand écran et à thème intimiste, écran normal.* » *in* entretien avec René Prédal, « Les Grands Opérateurs (IV) », *Cinéma 73*, n° 173, fév. 1973, p. 94.

Les plans de bataille : variété des motifs de l'*acies* (ou armée en ligne de bataille) :

Figures 2.83.a&b : charge de cavalerie de face, de profil dans *Austerlitz* (1959 DS EC, Gance, D.P. Alekan)

Figure 2.83.c : charge de cavalerie de trois-quarts dans *Le Triomphe de Michel Strogoff* (1961 DS EC, Tourjansky, D.P. Séchan)
N.B. : en haut de l'image : effet spécial pour la ville fortifiée (cache peint)

Figure 2.83.d : le choc des deux armées dans *Austerlitz*

Figure 2.83.e : plan cartographique explicatif de la bataille d'*Austerlitz*

Figure 2.83.f : plan de suivi, caméra à l'épaule, au cœur de la bataille dans *Austerlitz*

5.5.2 ACTIONS INDIVIDUELLES EN SCOPE : UNE QUESTION ÉCONOMIQUE ; PRÉDILECTION FRANÇAISE POUR LE FILM DE CAPE ET D'ÉPÉE

Le film historique français, sans doute aussi **pour des raisons de budget, privilégie ainsi plutôt l'action individuelle**. C'est le cas finalement du sous-genre historique du film de cape et d'épée (qui **s'éloigne ainsi de l'épopée** associant traditionnellement l'action héroïque aux événements fondateurs d'une civilisation ou d'une culture[2708]) ou même du film de guerre, comme l'illustre ***Week-end à Zuydcoote* d'Henri Verneuil** (1964 FS EC, D.P. Decaë) par exemple[2709] : adaptation d'un roman de Robert Merle, film de guerre qui n'en est pas un, tant par la raréfaction de l'action guerrière limitée à une attente, un piétinement et à un arrière-plan[2710], que par la focalisation sur le destin de personnages isolés, anti-héroïques, du moins triviaux, qui manifestent les préoccupations quotidiennes des conscrits ou des femmes plongées dans la guerre. Les moyens mis à la disposition du réalisateur par les frères Hakim (coproduction franco-italienne Paris Film Production / Interopa Film) sont loin de valoir ceux des superproductions américaines de l'époque[2711], mais Henri Verneuil tente d'en tirer parti pour traiter une histoire peu conventionnelle dans ce genre de films, valoriser la caractérisation des personnages, exploiter le tournage en extérieurs qui, par le recours au format large, renforce non seulement le réalisme de la guerre (ici de la défaite), mais rend présent, à chaque moment, le contexte belliqueux dans le drame individuel d'un petit nombre de personnages.

Ainsi, les producteurs (les réalisateurs et leurs scénaristes) disposant de budgets nettement moins considérables que leurs homologues américains, s'aventurent sur le chemin du film historique en **adaptant leurs ambitions à leurs moyens** et en s'attachant plutôt à peindre des **destins individuels qui seront la métaphore de la destinée collective** de l'époque. C'est le cas de films aussi variés que les *Angélique* (1964-68, DS EC, Borderie, D.P. Persin), *La Tulipe noire* (au moment de la prise de la Bastille), *Viva Maria !* (et l'établissement de la République imaginaire de San Miguel en Amérique centrale, au début du XXème siècle, 1964 PV AN. EC, Malle, D.P. Decaë), de *Notre-Dame de Paris* (1956

[2708] Qui est une réinterprétation hégélienne et romantique de l'épopée, selon Christopher Lucken, article « Epopée » *in* Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, Paris, P.U.F., 2002, coll. « Quadrige », 2004, pp. 197-199.

[2709] Nous trouverons quelques exceptions comme *La Fayette* ou *Austerlitz* sur « l'épopée napoléonienne » (bien que les moyens financiers aient manqué, comme on l'a dit) ou le film-hommage *Paris brûle-t-il ?* (1965 PV AN. NB & EC, Clément, D.P. Grignon & Tournier), mais qui justement a bénéficié de l'aide financière des américains et qu'on peut rapprocher de *The Longest Day / Le Jour le plus long* (1962 CS NB) produit par Darryl F. Zanuck (20th Century-Fox) et Oscar de la meilleure photo pour H. Persin, W. Wottitz, P. Levent & J. Bourgoin.

[2710] Qui s'attache plus à montrer le résultat du désastre, l'entassement des hommes et du matériel sur les plages que les combats eux-mêmes (malgré quelques scènes d'action isolées : attaques aériennes, élimination de deux espions nazis déguisés en religieuses, naufrage), selon la volonté d'Henri Verneuil qui cherchait à aborder le film de guerre sous un nouvel angle *cf.* entretien *in Henri Verneuil, 50 ans de cinéma*, réal. Fred Fiol, prod. Ciné Classics, Ciné Cinéma, Little Box, INA, Canal+ Image, 2000.

[2711] Henri Verneuil : « *On a essayé de le tourner un peu à l'américaine, avec des tout petits moyens* […] *3 croiseurs, 8 Messerschmidts* » nécessitant pourtant ½ journée de préparation pour les plans des scènes d'action *cf. Henri Verneuil, 50 ans de cinéma, op. cit.*, 2000.

CS EC, Delannoy, D.P. Kelber) ou même de *La Grande Vadrouille* (le mythe français de la résistance, 1966 PV AN. EC, Oury, D.P. Renoir). Aux actions collectives, sont donc substituées des actions individuelles, du reste plus aisées à mettre en scène.

Chorégraphie de l'action individuelle

La poursuite

Action relative mais très dynamique, elle est un **cliché du film historique** : chevauchée dans laquelle le héros désarçonne ses poursuivants dans *Le Bossu* (1959 DS EC, Hunebelle, D.P. Grignon)[2712], poursuite en carrosse[2713], enlèvement et cheval emballé dans *Le Capitaine Fracasse* (1960 DS EC, Gaspard-Huit, D.P. Grignon). Elle est réalisée en extérieurs pour les plans d'ensemble (avec parfois des raccords en studio pour les plans rapprochés des acteurs), met en valeur le dynamisme des mouvements (à l'intérieur du plan ainsi que par le suivi en voiture-travelling dont la technique mime l'action montrée à l'écran), l'agilité ou l'audace physique des cascadeurs, **dans un cadre particulièrement étudié, mis en valeur par le format** : poursuite filmée en extérieurs, en forêt et face aux châteaux de la Loire dans *La Fayette*, attaque de carrosse sur une plaine entourée de montagnes au début de *La Tulipe noire*[2714], poursuite nocturne sur le littoral dans *Shéhérazade*. On peut ainsi y voir **un équivalent français du western**, mythe proprement américain[2715].

Le duel ou le combat rapproché, la bagarre, etc.

Le duel est une scène d'action particulièrement privilégiée par le film en costumes, car elle **allie plusieurs valeurs de la production, même si elle ralentit souvent la trame dramatique** : acteurs dans un rôle physique, photographie, décors et accessoires, cascades, effets spéciaux ; elle est souvent **traitée sur le mode du « tour de force » technique**. Sa version atténuée ou traitée sur le mode humoristique est la bagarre. Le duel singulier est magnifié par l'emploi du CinemaScope 2,55:1, comme le suggère, dans la mise en scène de *Moonfleet / Les Contrebandiers de Moonfleet* de Fritz Lang (US 1955, sorti en France en mars 1960, D.P. Robert Planck), la substitution de la hallebarde à l'épée[2716] : outre l'exploitation d'un accessoire physiquement adapté au format large, la largeur du format joue souvent comme une hyperbole symbolique dans le traitement de ces séquences : il s'agit d'« en mettre plein la vue » au spectateur, admiratif d'assister à des combats, sinon réalistes, du moins vraisemblables et reposant sur des exploits physiques.

[2712] *Cf.* DVD 29'49''> & Fig. 2.85.a&b, vol. 2.
[2713] *La Fayette* VHS, 52'> *; La Tulipe noire*, DVD 4'19''> ; *Michel Strogoff* (1956 CS EC, Gallone, D.P. Lefebvre), DVD 38'>.
[2714] *Cf.* DVD 4'19'' & Fig. 2.85.c&d, vol. 2.
[2715] Pour *Un roi sans divertissement* (1963 FS EC, D.P. Badal), policier historique de F. Leterrier, *la poursuite* (1er titre du film à sa sortie) entre le policier et le meurtrier a lieu dans la neige, dans les paysages de l'Aubrac ; pour Jean Giono, auteur du roman dont le film est tiré, il s'agit clairement d'un western, comme du reste *Le Hussard sur le toit* qu'il a aussi cherché à adpater au cinéma en 1960. *Cf.* documentaires de Jacques Mény, prod. Agora Médias, 2004, « Un Roi sans divertissement. De l'écrit à l'écran » & « Sur les traces du Roi », suppl. au DVD *Un roi sans divertissement*, CinéGénération éditions, 2004.
[2716] *Cf.* DVD 48'>.

Les scènes de duel sont souvent **filmées en plans longs et statiques**, car il s'agit avant tout de rendre les protagonistes, généralement des vedettes, très présents à l'écran, pour le plaisir du spectateur. Ce cadre large permet aussi d'inclure l'adversaire, également présent à l'image, y compris dans les plans plus rapprochés. La distance entre les duellistes est plus lisible et, quand elle varie, renforce la stratégie du duel et l'incertitude de son issue : l'enjeu n'est évidemment pas de savoir si le héros va l'emporter, mais à quel moment il va faire mouche. C'est en comparant deux versions du *Capitaine Fracasse* que l'on peut se rendre compte des spécificités du film de cape et d'épée en scope des années 1960. La version d'Abel Gance réalisée en studio en 1942 (format 1,37:1 NB, production Lux Films / Zénith Films, D.P. Hayer) confère aux duels une vision dynamique et fantastique (gothique). Le premier duel entre Sigognac-Fracasse et Vallombreuse a lieu dans un cimetière, de nuit et recourt à une photographie très contrastée, une caméra penchée, un montage rapide de plans de grandeur variée et une référence constante au théâtre, soit par le traitement du duel comme une leçon d'escrime parlée en vers (à l'image de Cyrano de Bergerac), soit par le fait que l'issue du duel est différée et aboutira sur la scène du théâtre où se déroule une représentation de *L'Illusion comique* de Corneille. Bien que bénéficiant, pour les combats, des services du maître d'armes Gardère, Abel Gance cherche à traiter la violence du duel et la valeur du héros par le rythme enlevé du montage et une vision « baroque »[2717] : plus que l'effort ou le réalisme, c'est l'ardeur et le panache qui sont privilégiés aux dépens de la vraisemblance. Dans le remake de Pierre Gaspard-Huit, produit par Alfred Osso en DyaliScope Eastmancolor (1960, D.P. Grignon), on assiste à une **multiplication des scènes d'action qui sont plutôt traitées comme des « cascades », des exploits physiques, montrant moins l'habileté des personnages que celle des acteurs** (Jean Marais en l'occurrence) ou de leurs doublures. La caméra se stabilise pour montrer le spectacle qui se déroule sous nos yeux et entre peu dans le feu de l'action. A la différence de la version de 1942 qui comportait deux duels (dont un à l'issue différée), un combat général à la suite d'une embuscade en forêt et une poursuite à cheval avortée, la version de 1960, pour une durée sensiblement similaire[2718], porte à quatre les adversaires de Sigognac qui vont susciter autant de combats : une bastonnade en extérieur nuit (dans une rue reconstituée sur le terrain du studio Eclair), le premier duel filmé en extérieur jour auprès d'une muraille, une bagarre dans une auberge, un second combat de rue extérieur nuit (traité sur le mode verbal de la leçon d'escrime), le duel final dans le château de Vallombreuse et sa salle d'armes, qui associe combat singulier et affrontement collectif ; mais c'est sans compter l'enlèvement d'Isabelle en forêt suivi d'une course-poursuite et les cascades pour s'échapper du château (la bohémienne) ou y pénétrer (Sigognac pour le duel final). Ces scènes sont l'occasion de mettre en valeur les aptitudes physiques de Jean Marais dont la carrière vient d'être relancée dans ce genre de films par sa prestation, l'année précédente, dans *Le Bossu* d'André Hunebelle et la même année dans *Le Capitan* du même réalisateur. Ainsi, les combats sont-ils ponctués d'acrobaties (à une enseigne, sur un fil tendu, sur un arbre, le long

[2717] De même, le début de la scène de retrouvailles finale est conçue comme une vision fantastique, imaginaire de la part de Sigognac ; le duel final comporte aussi des signes baroques : ombres portées, escalier en étoile, combat avec des torches.

[2718] La première scène d'action commence 5 minutes après le début du film (dans la copie VHS visionnée) et le premier combat à 35', contre 1h04' pour la version de Gance (copie DVD StudioCanal Vidéo, 2003).

d'un rideau, sur le toit), de cascades (Sigognac traîné derrière un cheval)[2719] et valorisent l'agilité des combattants à l'arme blanche (épées ou bâtons).

Si le **montage des plans est moins rapide**, c'est que l'image large permet d'**observer la scène dans son déroulement « physique » et réaliste**[2720], **ou de multiplier les combattants en action**. Elle peut aussi jouer sur **l'ironie dramatique** (le spectateur voit plus et en sait plus que le personnage impliqué dans l'action) ou l'effet de suspense et a ainsi l'avantage de montrer, en un même plan, les traîtres et leur victime, les opposants dissimulés l'un de l'autre, les tenants et les aboutissants d'une action, **la cause et l'effet**.

En outre, selon le maître d'armes Claude Carliez, **les combats**, même s'il apparaissent vraisemblables, puisqu'ils sont répétés et filmés presque en continuité sans montage excessif, sont **nécessairement chorégraphiés**[2721]. La subtilité des figures d'escrime fait qu'elles ne sont pas toujours très visibles à l'écran ; cela pousse donc souvent les concepteurs de combat à innover et, en particulier, à tirer parti du décor, que l'on découvre en se déplaçant avec les protagonistes, ou encore à recourir à des accessoires qui vont mettre plus visuellement en valeur l'action. En effet bien souvent, le nombre des **accessoires ou éléments décoratifs environnants permet soit de relancer le combat, soit d'en dilater la durée**. Dans le duel final qui a lieu dans la salle d'armes du château et qui oppose Sigognac (Jean Marais) à Vallombreuse (Gérard Barray), ce dernier use de toute la panoplie d'armes et d'accessoires à sa disposition (bûche enflammée, double hache, masse d'armes, dague, hallebarde), alors que le héros en vient finalement à bout, « en gentilhomme », à la pointe de sa seule épée.

L'image large utilise ainsi souvent des **plans moyens ou des plans de demi-ensemble situant les protagonistes dans un décor qui prend un caractère dramatique** en fournissant des ressources ou des ressorts à la continuation du combat. Les **espaces en longueur** sont ainsi particulièrement exploités dans ces séquences :

- **L'escalier** est l'espace traditionnel du duel final ; déjà présent dans la version du *Capitaine Fracasse* de Gance et en forme d'étoile s'inscrivant bien dans un format carré[2722], il est plutôt construit sur la longueur (débouche sur une mezzanine, une coursive, un long palier) dans les films larges qui tirent aussi parti du découpage horizontal de l'espace (dont le signe iconographique est la balustrade ou la rambarde) et accroît les difficultés, les entraves de l'action ou permet des chutes spectaculaires[2723].

[2719] Notons que la version de Gance ne néglige pas non plus ces actions spectaculaires, à trois reprises : saut sur un lustre, irruption à travers la fenêtre, chute dans l'escalier pendant le duel final.

[2720] Pour Pierre Guibbert : « *les assauts à l'épée valorisés par la grâce d'un montage qui multiplie habilement les points de vue et les ellipses légères – jamais l'expression "raccord dans le mouvement" n'est aussi justifiée que dans ces séquences.* » *in* « Le Film de cape et d'épée », Michel Serceau (dir.), *CinémAction*, n° 68, 3ème trim. 1993, Editions Corlet-Télérama, p. 157.

[2721] C'était le cas pour ceux mis au point par son maître Gardère dans *La Tulipe noire*.

[2722] *Cf.* DVD 1h26' & 1h29'.

[2723] *Cf.* l'escalier intérieur puis l'escalier extérieur flattant la longueur de l'écran dans *Le Capitaine Fracasse* (1960, VHS 1h 26' / 1h28'), *Le Bossu* (1959, Fig. 2.86.a, *infra*). On trouve aussi des variantes, tel ce duel de *La Tulipe noire* sur un escalier à colimaçon (vertical) qui, outre la difficulté accrue du combat, permet de varier le duel en le conduisant devant le large public amassé dans la vaste salle de bal (*cf.* DVD 1h04'>).

- **Le toit**. Depuis *The Vikings / Les Vikings* de Richard Fleischer (US 1958 TR TC, D.P. Cardiff) et son mémorable duel final au sommet de la tour d'un château médiéval, il est un lieu spectaculaire qu'André Hunebelle exploite dans un duel du *Bossu* tourné en décors naturels sur le toit d'une masure[2724] ; Jean Marais escalade aussi un toit de château bien réel dans le final du *Capitaine Fracasse*[2725].
- **Le pont**, à dynamiter, par exemple dans *La Tulipe noire* (*cf.* 1h07'), dangereux à traverser dans *L'Etoile du Sud*, (1968 TS EC, Hayers, D.P. Coutard, 1h33'>)
- **Les salles de bal ou d'audience** offrent à l'action un espace large, des figurants et des accessoires (*cf. J'ai tué Raspoutine* 1966, FS EC, Hossein, D.P. Persin).
- **Les tréteaux** de l'échafaud ou les estrades sont aussi très présentes et facilitent les jeux de plongées et contre-plongées et correspondent aussi, métaphoriquement, au lieu d'affrontement symbolique entre la vraie et l'inique Justice (*La Tulipe noire*, DVD 1h37'> ; *Le Capitaine Fracasse* : exécution du bohémien, VHS 1h19').
- **La « *forêt aventureuse* »** des romans de chevalerie devient ici le lieu par excellence des embuscades (*Le Capitaine Fracasse*), des combats singuliers (*cf.* duel au couteau dans *L'Etoile du Sud*, 1h12'> ; bagarres dans *Les Grandes Gueules*, 1965 TS EC, Enrico, D.P. Bofféty, 1h26'>). C'est un lieu extérieur, intemporel (qui ne requiert pas de « maquillage »), d'où la propension des tournages en forêt de Fontainebleau dans les films de cape et d'épée, qui permet de bénéficier à la fois des allées et chemins de terre, mais aussi des rochers et des points de vue élevés (début du *Capitaine Fracasse*).
- **La rivière** ou le torrent (avec une cascade, voire une cataracte), comme dans un duel de *La Tulipe noire* tourné dans les environs de Nice (selon les dires de Claude Carliez[2726]), qui n'évite pas l'humour de la chute dans l'eau ; ou encore le bac, puis le radeau emportés sur les rapides dans *Michel Strogoff* [2727].
- **Le train** ou les rails du petit remorqueur qui aide les bûcherons à transporter les troncs (*Les Grandes Gueules*, 17'30'').

Pour des lieux et accessoires essentiellement verticaux (tour, murailles, arbre, rideaux), l'horizontalité du format **oblige à cadrer en plongée ou en contre-plongée**, qui sont impressionnantes par la déformation excessive des lignes de fuite (évasion de prison dans *La Tulipe noire*[2728]), ou de

[2724] Filmé en 5 plans d'ensemble ou de demi-ensemble (entrecoupés de plans de réaction), accéléré sur la fin, avec pour arrière-plan extérieur le cadre majestueux des montagnes ou du ciel (quand la caméra est en contre-plongée), le duel est l'occasion de montrer l'adresse de Jean Marais qui réalise un saut (filmé à l'envers pour donner l'impression qu'il bondit sur le toit), chute et peine à combattre sur le toit de tuiles défoncé, avant de tuer son adversaire (un cascadeur) : ce traitement allie ainsi réalisme et fantaisie (*cf.* 46'12''> & Fig. 2.86.b, *infra*).
[2725] *Cf.* VHS, 1h28'50''.
[2726] *In* « A propos du film », suppl. au DVD *La Tulipe noire*, René château Vidéo/TF1 Vidéo, 2004.
[2727] *Cf.* 48'> & 51'54''> ; autre exemple : la poursuite en radeaux *in Michel Strogoff* , 1h34'>.
[2728] *Cf.* 1h35'56'' & Fig. 2.86.c, *infra*. De même, *cf.* le plan en plongée dans lequel Quasimodo est accroché au bourdon de la cathédrale (*Notre-Dame de Paris*, 1h25'44'' & Fig. 2.86.e, vol. 2), puis la contre-plongée du point de vue d'Esméralda, redescendue (1h26'25'') ; ou encore, contre-plongée de Quasimodo roué devant la cathédrale (44'24'' & Fig. 2.86.f, vol. 2).

recourir à un montage de plusieurs plans là où, pour une action sur l'horizontale, on n'emploierait qu'un seul plan, ou encore d'élargir le plan en s'éloignant des acteurs[2729]. Dans d'autres cas, la verticalité de l'arbre est mise à bas pour les besoins de l'action, tel ce tronc d'arbre disposé en travers de l'écran et qui permet à Sigognac de pénétrer dans le château de Vallombreuse, enjambant ainsi les douves[2730].

[2729] Autre variante : le panoramique vertical descriptif pour découvrir la cathédrale dans *Notre-Dame de Paris*, 18'20''.
[2730] *Cf.* VHS, 1h25'35''. Autre motif similaire : les troncs d'arbres abattus par les bûcherons et filmés dans leur longueur dans les scènes d'action des *Grandes Gueules* ou de *La Tulipe noire*.

Les lieux de l'action du film historique en scope :

Figures 2.86.a&b : l'escalier et le toit, photogrammes tirés de *Le Bossu* (1959 DS EC, Hunebelle, D.P. Grignon)

Figures 2.86.c&d : l'évasion de la prison (contre-plongée, nuit américaine) et l'estrade de la scierie, photogrammes tirés de *La Tulipe noire* (1963 SPN70 EC, Christian-Jaque, D.P. Decaë)

Casser ou détruire le décor

Le combat, comme la bagarre sont le moyen d'une **jouissance supplémentaire pour le spectateur**, celle de voir les éléments du décor détruits. En même temps qu'il s'agit de renforcer l'effet de suspense du combat, car **on sent mieux, dans l'image large, la présence de ces objets** ornementaux (tables, chaises, guéridons, balustrade, potiches, rideaux, etc.) avant leur inévitable destruction, ce **plaisir enfantin** qu'on veut susciter chez le spectateur confère à l'action aventureuse sa dose courante d'humour. C'est le cas de la bagarre généralisée, lors de la fête du village dans *Les Grandes Gueules* de Robert Enrico, suscitée par la rivalité des équipes de bûcherons (dont l'une est composée de libérés conditionnels plutôt fougueux) ; on ne compte pas non plus les nombreuses bagarres dans les différentes auberges des films de cape et d'épée (*Le Capitaine Fracasse*) ou dans les bars (*L'Etoile du Sud*). L'effet humoristique est renforcée par l'attitude désespérée des propriétaires des lieux, comme dans *La Tulipe noire* où la marquise de Vigogne enjoint les duellistes de se battre dehors pour ne pas ruiner son intérieur.

Figures de la duplication ou de l'accumulation de l'action

Outre la propension spectaculaire aux actions physiques, nous pouvons remarquer que certains films historiques en scope affichent parfois la **volonté de répéter l'action**. Ainsi, le duel final du *Bossu*, qui se déroule sur un escalier reconstitué en studio et stylisé en blanc, se termine-t-il significativement sur une duplication du même mouvement ascendant des duellistes avant l'exécution du « méchant »[2731]. L'accumulation d'accidents ou de péripéties survenant aux héros[2732] permet une variation dans la répétition de l'action mais insiste, de façon ostentatoire et hyperbolique, sur la primauté donnée à l'action-spectacle sur toute autre priorité narrative. **Le format large participe donc, à la fois sur les plans dramatique et stylistique, de ce mouvement général d'emphase cinématographique ; c'est bien une figure de l'excès.**

Mise en scène de l'action : le lieu insolite

Face à l'utilisation récurrente de lieux stéréotypés pour les combats, et toujours dans un **souci de varier afin de surprendre le public**, les créateurs ont tendance à **rechercher des lieux ou des accessoires insolites**. Car le combat finit par devenir ennuyeux, surtout dans un cinéma commercial qui fonde son intérêt plutôt sur l'action montrée à l'écran que sur les implications psychologiques ou dramatiques des combats pour les personnages. Ainsi, la **répétition** de l'action se fait **dans la variation**, du moins superficiellement, dans une variation de ses ingrédients et du décor, car l'enjeu et le résultat des combats demeurent conventionnellement toujours les mêmes. Il en va ainsi du combat situé dans une

[2731] *Cf.* 1h38'>.
[2732] Par exemple le scénario de *L'Etoile du Sud* décline toute une panoplie d'actions : bagarre, fuite dans la jungle, incendie, charge d'éléphants, enlisement et danger des crocodiles, fusillade, traversée hasardeuse d'un pont de liane, etc.

scierie dans *La Tulipe noire* : il s'agit d'un assaut de la police contre la cachette du héros qui y retient prisonnier le prince. Cette cabane à toit plat encaissée au fond d'une clairière est entourée de tas de sciure, de troncs d'arbres, de piles de planches, d'estrades en longueur[2733], d'un toboggan et d'une mare qui sont autant d'accessoires exploités dans la chorégraphie d'un combat général où se mêlent humour et cascades physiques, comme l'indique Claude Carliez dans un récent entretien[2734].

5.5.3 LES ACTIONS-SPECTACLES : DANSE, EXÉCUTION, SCÈNE DE THÉÂTRE

Il n'est pas surprenant alors de voir les films historiques au format large privilégier des actions liées au spectacle et qui deviennent aussi des passages obligés. On peut en discerner globalement trois formes.

La première est la **scène de danse** : danse individuelle de la séductrice (danse d'Esméralda au milieu de la foule[2735] ; danse de Shéhérazade dans le palais du Calife) ou danse collective (le bal ; la danse tartare sur une esplanade devant la tente du chef, dans *Michel Strogoff*, traitée en un long plan d'ensemble entrecoupé de deux plans américains montrant le héros attaché à un pieu[2736] ; danse indigène dans *L'Etoile du Sud*[2737]. Ce motif peut s'apparenter à une **volonté documentaire ethnologique** (d'où son traitement statique), mais il est souvent **détourné en spectacle folklorique** devant séduire un public s'adonnant aux vertus de la consommation touristique. Filmé en large, il semble sacrifier à la mode ou, plutôt, devient un **signe (anachronique) des préoccupations ou des visions contemporaines** : propension décorative, superficialité, érotisme voyeur, une ambiguïté entre modernisme et passéisme.

Dans les **exécutions en place publique**, l'aspect spectaculaire se double d'un **voyeurisme sadique** qu'exploite le format large, dans sa **propension à l'excès sous toutes ses formes** : supplice de la mère de Michel Strogoff dans le camp tartare transformé en place publique[2738], précédant le supplice de l'aveuglement de Michel Strogoff lui-même ; torture de Quasimodo, roué en place publique (*Notre-Dame de Paris*, 41'30''>).

Les représentations scéniques abondent également car, par analogie au point de vue des spectateurs dans une salle de théâtre, la largeur du format permet de rendre plus présents les acteurs disposés comme sur une scène. Cette **théâtralisation qui contamine la mise en scène des films larges, tous genres confondus**, ne peut que favoriser les séquences de spectacles scéniques proprement dits :

[2733] *Cf.* 1h23'49''> & Fig. 2.86.d, *supra*.
[2734] *In* « A propos du film », suppl. au DVD *La Tulipe noire*, René château Vidéo/TF1 Vidéo, 2004.
[2735] *Cf.* 10'45''>14'21''. Si la danse individuelle peut difficilement s'accorder au format horizontal, car il oblige à l'emploi de plans rapprochés qui « coupent » les jambes du personnage, le recours que fait Jean Delannoy à des plans en pied et à des plans plus larges permettent, non seulement d'inscrire Esméralda au milieu de son public admiratif et sous la protection de la cathédrale en arrière-plan, mais aussi de rendre plus dynamique les mouvements de la danseuse qui peut occuper la longueur du format (13'25''). Et l'érotisme de l'actrice est suggéré par les plans rapprochés, d'abord liés à de discrets travellings, puis dont la légère contre-plongée s'accentue (13'12'') *cf.* Fig. 2.87.a&b, vol. 2.
[2736] *Cf.* 1h15'23''>1h16'57''.
[2737] *Cf.* 18'> ; autre exemple : la danse du ventre dans un café de Bagdad (*Shéhérazade*).
[2738] = Un carré formé par la foule des spectateurs, *cf.* 1h12' & Fig. 2.87.c, vol. 2.

représentations théâtrales (celle d'un Mystère dans *Notre-Dame de Paris*, 3'48''> ; *L'Illusion comique* dans *Le Capitaine Fracasse*), cabarets et évidemment piste de cirque spectaculaire dans *Lola Montès* (1955 CS 2,55:1 EC, D.P. Matras) de Max Ophuls.

Toutes ces séquences tirent parti de la **qualité de théâtralisation que confère le format large** qui permet, soit de montrer la grandeur des lieux ou la richesse ornementale, reflets de l'importance de l'événement, soit de rapprocher physiquement les héros (généralement en mauvaise posture) des spectateurs, à des fins de meilleure identification.

5.6 L'HÉRITAGE ACTUEL DU FORMAT LARGE : CONVERGENCE DES PRÉOCCUPATIONS TECHNIQUES, ÉCONOMIQUES ET ARTISTIQUES : UNE FIGURE RÉFLEXIVE, LE LABEL DU CINEMA

5.6.1 DE L'APPRIVOISEMENT DU FORMAT À SON CHOIX RAISONNÉ

Dès l'arrivée du CinemaScope, Jacques Doniol-Valcroze revendiquait la liberté de création du réalisateur : « *Ce qui est arbitraire c'est la condamnation du cinéaste à un seul format, l'ancien ou le nouveau.* »[2739]. La période récente de l'écran large (à partir des années 1980, mais surtout à partir de 1995) montre clairement que le problème du format se pose davantage en termes de choix (choix artistique le plus souvent, mais aussi et encore choix commercial) que de mode : le scope a dépassé sa période agressive de conquête du marché (les années 1950 aux USA et 1960 en France) et sa phase de standardisation, pour entrer dans une période où il apparaît plutôt comme **une alternative au format standard** (qui s'est du reste, sous son influence, allongé), à la disposition des cinéastes. Après une période d'hésitation première, les cinéastes s'accoutument vite aux défauts et aux potentialités offertes par l'écran large[2740]. Ainsi, les réalisateurs américains Otto Preminger[2741] et Robert Wise indiquaient-ils qu'il fallait traiter le nouveau format comme l'ancien, ne pas se laisser embarrasser par ses limitations, mais plutôt en tirer parti. Pour Robert Wise : « Hélène de Troie [*Helen of Troy*, US/I 1955 CS WC, D.P. Stradling] *était une expérience pour moi.* […] *Je ne voyais pas de raison qui m'empêchait de composer et de tourner en CinemaScope, puis de monter de la même façon que je l'avais fait avec l'ancien*

[2739] « Opération Chrétien », *CC*, n° 31, jan. 1954, p. 42.
[2740] *Cf.* citation d'Alain Douarinou à propos de Max Ophuls sur *Lola Montès, in Un homme à la caméra, op. cit.*, pp. 117-118.
[2741] *Cf.* Preminger à propos de *Porgy & Bess* [US 1959 Todd-AO (70 mm) CLR, D.P. Shamroy] : "*Going from the standard wide screen to this large screen, it is easy to get bogged down and very static. I just forget that it's a large screen and handle it the way I want to see it on the screen.*" *in* Gerald Pratley, *The Cinema of Otto Preminger*, New-York, Castle Books, 1971, p. 134.

cadre. »[2742]. Paradoxalement, le nouveau format doit pouvoir passer au moule des anciennes méthodes de travail : le rendu final sur l'image sera néanmoins différent.

Paradoxe des emplois du format large

Après l'engouement (et les déceptions) des premiers temps, avec l'accoutumance des cinéastes, du spectateur et les perfectionnements techniques, les possibilités d'utilisation du format large se sont grandement étendues, « *les cinéastes ont pu l'utiliser d'une manière plus nuancée* »[2743]. En outre, le directeur de la photographie Gérard Simon s'enthousiasme pour la qualité des récents **objectifs anamorphiques allemands Hawk**, apparus sur le marché français en 1996 pour *Tenue correcte exigée* de Philippe Lioret (D.P. Simon). Il déclare, à la sortie du *Roi danse* (2000) : « *Gérard Corbiau avait tourné* Farinelli *en* [panoramique] *1,85. J'ai réussi à l'entraîner vers mon format favori, le 2,35 anamorphique* ***en lui promettant que tout serait aussi facile qu'en sphérique****. Les objectifs Hawk ont fait le reste : compacts, complets, j'avais pu, lors d'essais comparatifs pour un précédent film, constater à quel point ils n'avaient rien à envier à des concurrents plus encombrants* [=Panavision]. *Insensibles au "flare", lumineux et très bien corrigés, ils ont réussi une jolie rondeur sur les visages.* »[2744]. On emploie donc le format large aussi bien en noir & blanc qu'en couleurs, pour des scènes intimistes comme pour des scènes spectaculaires, dans des plans rapprochés comme dans des plans éloignés, en mouvement (y compris avec la Steadicam) comme en plan fixe, dans un montage rapide aussi bien que dans un montage lent. Il transcende les genres (du film historique à la comédie et au drame psychologique), les modes de production (du nanar au cinéma de prestige en passant par le cinéma d'auteur) et les budgets. L'émergence du « *faux scope* » que représente le Super 35 2,35:1 (sans optiques anamorphiques), précédé au milieu des années 1960 par le Techniscope italien (usant également d'optiques sphériques), ont banalisé l'utilisation du cadre 2,35:1 en lui permettant d'accéder à des emplois quasiment équivalents à ceux du (nouveau) format standard (1,65:1 / 1,85:1).

La question de la profondeur de champ et des « défauts » de l'anamorphique réévaluée

De la même façon, les critiques techniques ou esthétiques émises à l'encontre du CinemaScope, à son apparition, qu'il s'agisse de Darryl F. Zanuck regardant les rushes de *The Robe / La Tunique*[2745], de réalisateurs (René Clair) ou de chef-opérateurs, focalisaient moins sur la lourdeur du matériel que sur les déformations et **le flou généralisé de l'image**. Ce flou (et le manque de profondeur de champ), associé

[2742] "Helen of Troy *was an experiment of mine.* […] *I saw no reason why I couldn't compose and shoot CinemaScope and edit it just the same way as I had done the old frame.*" *in* Sergio Leemann, *Robert Wise on his Films. From Editing Room to Director's Chair*, Los Angeles, Silman-James Press, 1995, pp. 125-126.
[2743] Christophe Pinel, *art. cit.*, 1996, p. 113.
[2744] *In La Lettre de l'AFC*, n° 94, déc. 2000, p. 22 (nous soulignons). Rappelons que le **flare** est un défaut optique lié aux objectifs anamorphiques et qui, sous certaines conditions (lumière nocturne, contre-jour), crée une **trace lumineuse parasite** prenant la forme d'une traînée horizontale, non détectable à la visée.
[2745] *Cf.* Stephen Huntley, "Sponable's CinemaScope", *Film History*, vol. 5, 1993, p. 306.

aux autres défauts de l'anamorphique (horizontales en tonneau, effilement des figures aux bords extrêmes, déformations lors des mouvements de caméra) ont, soit été contournés (comme le fait de tourner les horizontales de trois-quart ou d'utiliser des bonnettes pour les gros plans), soit été utilisés tels quels par les cinéastes qui ont **mis à profit les défauts mêmes du scope à des fins narratives ou stylistiques** : il en est ainsi, on l'a vu, de l'exiguïté des décors (*Les 400 Coups*, 1959), du manque de profondeur de champ entre l'avant et l'arrière-plan qui laisse une partie de l'image floue (comme dans le film d'espionnage récent, par exemple)[2746] ou oblige à une latéralité de la mise en scène (*La Pirate*, 1984) ; c'est le cas aussi de la propension artificielle à l'horizontalité du cadre, à la découpe horizontale des sujets filmés, à l'à-plat (Godard[2747]).

Mais la caractéristique la plus souvent évoquée par les réalisateurs et les directeurs de la photographie de nos jours dans le rendu conféré par le format large est **la qualité intrinsèque des optiques anamorphiques**. Malgré l'amélioration des optiques, le problème de la faiblesse de la profondeur de champ demeure, comme le notent, par exemple, les opérateurs Bernard Lutic[2748] ou Eric Gautier ; pour ce dernier : « *la profondeur de champ est plus faible en scope, et surtout le "flou" n'a pas la même structure qu'avec les optiques sphériques. Les focales n'étant pas les mêmes,* ***il en résulte une image plus "stylisée" qui évoque instinctivement le cinéma.*** »[2749].

On peut ainsi noter la caractéristique proprement technique qui permet de distinguer le format large anamorphique du format large sphérique ou, plus trivialement, le « vrai scope » du « faux scope » : il s'agit d'ailleurs du seul moyen aujourd'hui de **reconnaître les films tournés en anamorphique** des films tournés en Super 35 (2,35:1) que de scruter, dans l'image, en particulier dans les arrière-plans ou les avant-plans flous, la structure particulière des halos et reflets lumineux (qui paraissent ovales et non ronds, donc anamorphosés *cf. supra* Fig. 2.79.b & Fig. 2.89.a,b&c, *infra*) ainsi que la présence inopinée de « *flares* » dans l'image (*cf. supra* Fig. 2.16. & Fig. 2.89.d, *infra*). Une série de travaux récents rapportés par Pascal Martin lors du colloque en Sorbonne « Le CinémaScope, ses origines et son héritage », les 13 et 14 décembre 2002[2750], analysent la particularité des optiques cylindriques de l'anamorphoseur qui « *modifie la stratification de l'espace en conditionnant une répartition inhabituelle*

[2746] C'est le cas des *Patriotes* (1992 PV AN. CLR, D.P. Pierre Novion) d'Eric Rochant qui avoue avoir été inspiré par Sergio Leone *in* « Les Illusions perdues », réal. Guillaume Brac & Thibault Carterot, suppl. au DVD *Les Patriotes*, Gaumont Vidéo, 2005 ; le jeu sur le flou est encore plus frappant dans ce film d'espionnage plus récent (hors-corpus), *Anthony Zimmer* (2005 AN. CLR, D.P. Denis Rouden) de Jérôme Salle.

[2747] *Cf.* aussi des plans de *Seul contre tous* (1998 16 mm AN. scope Tronchet CLR, D.P. Dominique Colin) de Gaspar Noé : le poste de radio, 12'49 & Fig.2.88.a&b, *infra* ; la rue vue en plongée verticale, 14'01'' & Fig. 2.88.c, *infra*.

[2748] « *Les objectifs anamorphiques* [donnent] *un rendu très différent des objectifs traditionnels. En effet, l'anamorphoseur déteriore un peu l'image qui devient moins "piquée", avec moins de profondeur de champ, en revanche il met plus en valeur les comédiens par rapport au fond*. » *in TF*, n° 414, 15 juin-15 juil. 1992, p. 42.

[2749] *In* entretien cité, *TF*, n° 479, juin 1998, p. 26.

[2750] Colloque international à Paris, organisé par l'U.M.R. Institutions et Dynamiques Historiques de l'Economie (IDHE) du CNRS / Université Paris I, l'Institut de Recherche sur le Cinéma et l'AudioVisuel (IRCAV) de l'Université Paris III, l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma (AFRHC) et le Cercle scientifique et technique Henri Chrétien de Nice, avec le soutien financier du CNC, de la Fondation EDF, de l'Ambassade de France à Moscou, des Univerités Paris I & III.

du flou/net de profondeur »[2751]. **Le rendu anamorphique est donc visuellement très particulier** : il ne montre pas un monde plus flou que le monde photographié en sphérique (ce fait serait plutôt dû, comme l'a montré David Bordwell, à la vogue récente pour les longues focales, y compris en sphérique), mais **le flou présent dans l'image anamorphique est plus insolite et donc plus notable**.

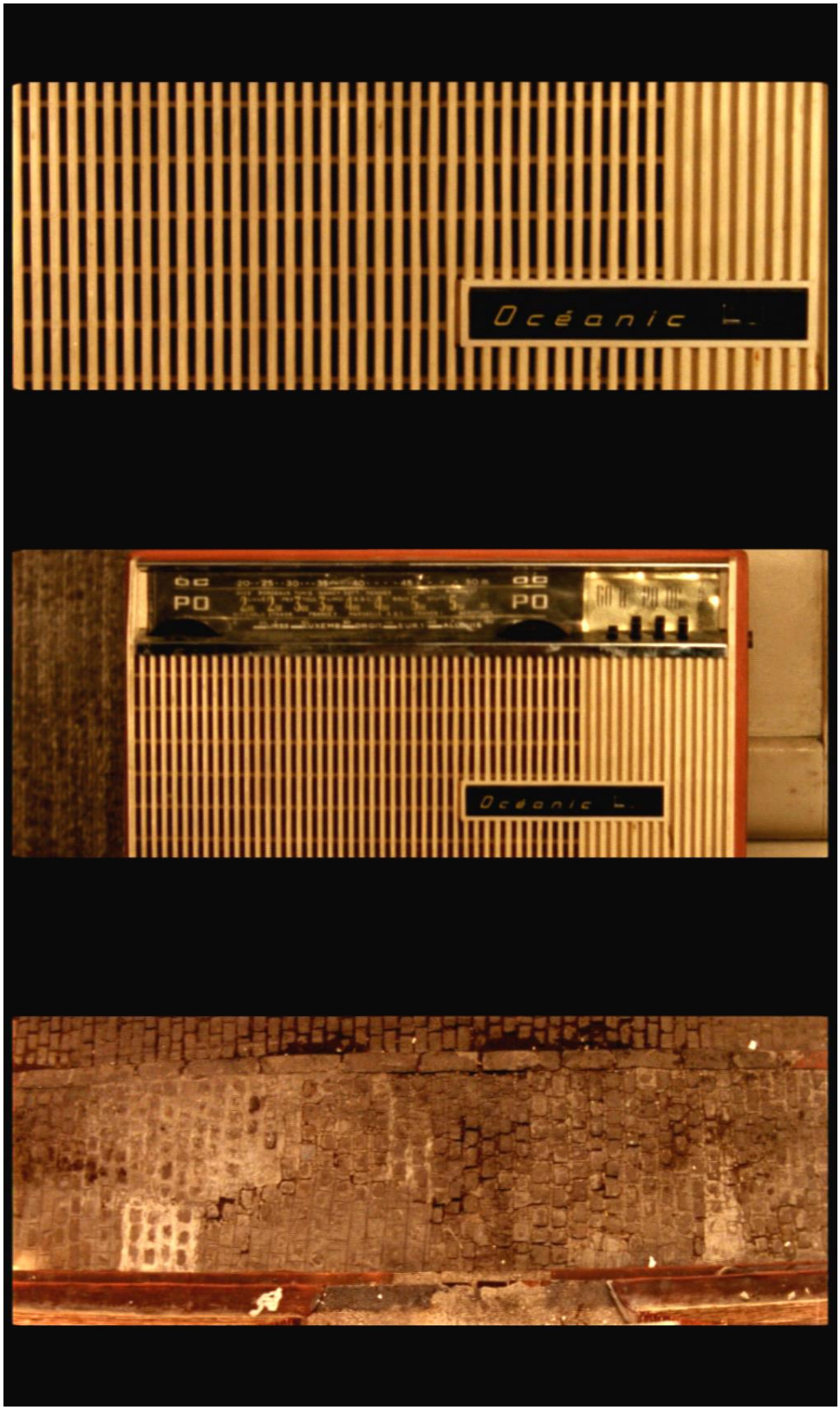
Ainsi donc, nous sommes passés d'un jugement technique sur le format large à un jugement esthétique : aujourd'hui, nombre de cinéastes veulent **utiliser le scope anamorphique pour ses « défauts »**, ou considèrent ces prétendus défauts comme des indices qualitatifs de distinction de l'image anamorphique par rapport à l'image sphérique du format standard. Pour le directeur de la photographie Patrick Blossier travaillant sur *Le Prince du Pacifique* (2000 PV AN. CLR) : « *Avec l'aide d'Alain Corneau, je n'ai pas eu trop de mal à convaincre la production de faire le film en anamorphique.* ***J'apprécie le vrai Scope pour ses défauts*** *: manque de profondeur de champ, et arrière-plans déformés. Le Super 35 manque de relief quand on ne maîtrise pas la lumière.* »[2752].

Finalement, c'est en termes de **rendu** d'image que le choix du format large est envisagé, plus peut-être que par rapport au sujet traité. Le format large confère un « **look** » spécifique aux images.

[2751] La structure de l'anamorphoseur fait que « *la définition dans le sens horizontal sera différente de celle dans le sens vertical. Ce point* […] *a une conséquence directe sur la nature du flou.* […] *Les classiques calculs de profondeur de champ restent applicables au CinémaScope, bien que la* ***nature qualitative du flou*** *soit différente. Ainsi avons-nous pu démontrer que l'aspect de la* ***tache élémentaire*** *de ce dernier subissait une* ***légère anamorphose produisant un effet elliptique****. Cette déformation provoque un effet perceptif du flou moins important qu'en sphérique, mais* ***plus gênant car tout simplement inhabituel****.* » Pascal Martin, « Le flou/net de profondeur en CinémaScope » *in* Jean-Jacques Meusy (dir.), *Le CinémaScope entre art et industrie*, Paris, AFRHC, 2003, pp. 193-203.

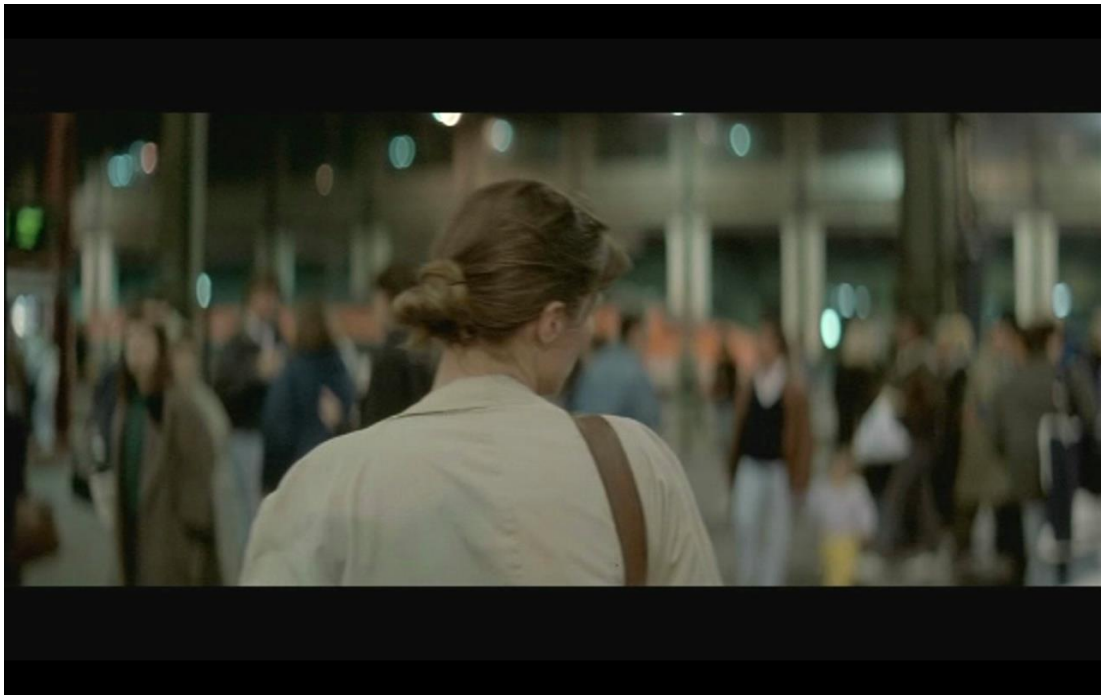
[2752] *In La Lettre de l'AFC*, n° 94, déc. 2002, p. 18. On voit ici réapparaître la notion de « *relief* » présente dans les premières réactions des spectateurs, dès les débuts du CinemaScope. Il s'agit ici plutôt du concept perceptivo-cognitif de surgissement de la figure sur un fond (plus ou moins flou) démontré par la Gestalttheorie.
Autre exemple, Eric Gautier pour *Les Destinées sentimentales* (1999 TECHNO AN. CLR, Assayas) : « *le film étant tourné en Scope, j'ai choisi les* [objectifs] *Cooke anamorphosés. J'aime beaucoup les Cooke pour leurs rendus de carnation, mais aussi* ***en Scope pour leurs défauts que j'ai vraiment mis à profit****, leur fragilité concernant le "flare".* » *in La Lettre de l'AFC*, n° 90, juil.-août 2000, p. 16 (nous soulignons).

La valorisation insolite des caractéristiques du scope :



Figures 2.88.a,b&c : le poste de radio en très gros plan ; la rue en point de vue subjectif (déformation des horizontales en tonneau), photogrammes tirés de *Seul contre tous* (1998 16 mm AN. Tronchet gonflé 35 mm CLR, Gaspar Noé, D.P. Dominique Colin)

Les défauts de la prise de vue anamorphique réévalués :



Figures 2.89.a&b : le flou anamorphosé des halos lumineux en arrière-plan : longue focale, profondeur de champ réduite et surgissement des personnages sur le fond ;
2 photogrammes tirés de *Daddy nostalgie* (1989 PV AN. CLR, Tavernier, D.P. Denis Lenoir)

Les défauts de la prise de vue anamorphique réévalués (2) :

Figure 2.89.c : reflets lumineux flous et anamorphosés au premier plan : photogramme de *La Rumba* (1986 PV AN. CLR, Roger Hanin, D.P. Jean Penzer)

Figure 2.89.d : « flare » horizontal, extérieur nuit, phare de voiture : photogramme tiré de *Descente aux enfers* (1986 PV AN. CLR, Girod, D.P. Charlie van Damme)

La question du réalisme du format large réévaluée

Finalement, la **spécificité du format large**, majoritairement anamorphique dans la production française, est **contradictoire**, si on veut rendre compte de tous les longs métrages du corpus (plus de 700 films de 1954 à 2000). A considérer ses utilisations diverses par les cinéastes français diachroniquement, on ne peut qu'être frappé par l'évolution des formes et des styles qui se font souvent par opposition aux formes et aux styles précédents, voire par contradiction aux recommandations ou par transgression des limites imposées par le format. En particulier, la **question du « réalisme » de l'image large** qui en ferait un format plus analogique que l'ancien standard 1,37:1 (Bazin) a généré des avis contraires qui rattachent le scope à une utilisation non vraiment documentaire, mais plutôt fictionnelle ou à un rendu « anti-réaliste » ; autrement dit, l'appropriation du format large, dans le cinéma fictionnel, est proprement artistique. Déjà Cottafavi, en 1961, indiquait que le format convenait plus à la « *fable* » qu'à la peinture du monde d'aujourd'hui ou au traitement de thèmes psychologiques modernes[2753]. Nous avons également cité *supra* Tavernier qui, pour *Une semaine de vacances* (1980, D.P. Glenn) recherchait une photographie (en Panavision anamorphique et Fujicolor) s'éloignant « *au maximum du naturalisme* »[2754]. Sans aller jusqu'aux expériences clairement formelles de *L'Année dernière à Marienbad* (1960 DS NB, Resnais, D.P. Vierny), *Un roi sans divertissement* (1963 FS EC, Leterrier, D.P. Badal), *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1966 TS EC, Godard, D.P. Coutard) ou encore du *Grand Meaulnes* (1966 TS EC, Jean-Gabriel Albicocco, D.P. Quinto Albicocco)[2755], qui manifestent la malléabilité d'emploi du scope, ce dernier manifeste un rendu très particulier de l'image cinématographique, comme **la signature de la fiction**, du moins pour la génération récente des cinéastes. Ainsi, pour le film psychologique *Ceux qui m'aiment prendront le train* (1997 PV AN. CLR, Chéreau), le directeur photo Eric Gautier écrit : « *Quand j'ai rencontré Patrice Chéreau, l'année précédant le tournage, il m'avait déjà exprimé son désir de tourner, pour la première fois, en scope.* ***En "vrai" scope anamorphique, pour son esthétique très "fiction"*** *(les profondeurs caractéristiques, la faible profondeur de champ…) adaptée à une histoire fortement ancrée dans la réalité.* »[2756].

Même si cette conception d'un rendu fictionnel est plutôt attachée au format anamorphique[2757], d'autres cinéastes récents considèrent que le format Super 35 2,35:1 (donc non anamorphique) peut conférer les mêmes « vertus », si l'on en croit cette déclaration du chef-opérateur Eric Guichard pour le drame contemporain de la banlieue parisienne, *La Squale** (1999 S35) réalisé par Fabrice Génestal : « *D'un point de vue image, Fabrice tenait aussi à s'éloigner d'un traitement "sociologique"* ***en***

[2753] *Cf. supra* citation *in Présence du cinéma*, n° 9, déc. 1961, p. 16.
[2754] *Cf. supra* citation *in La Revue du cinéma*, n° 351, juin 1980, p. 21.
[2755] La photographie du film exploite une palette de moyens artificiels (flou, brume, filtre diffusant, grand angle déformant, montage rapide, musique atonale et « *double tracking* » = superposition des bandes musicales) afin de traduire audiovisuellement l'onirisme et la nostalgie du livre d'Alain-Fournier.
[2756] *In La Lettre de l'AFC*, n° 66, mai 1998, p. 10.
[2757] *Cf.* Eric Gautier : « *Pour moi, quand je vois un film en super 35* [2,35:1]*, ce n'est jamais qu'un film en 1.66, auquel on aurait ajouté des bouts d'image sur les côtés. Le vrai Scope* [anamorphique] *est lui plus majestueux, d'une certaine façon plus "irréel".* » *in* entretien avec François Reumont, *TF*, n° 479, 15 juin-15 juil. 1998, p. 26.

***s'approchant d'une esthétique plus proche du film "western"**, et de ce fait, il a opté pour le choix du scope (Super 35 pour la profondeur de champ) qui lui apparut indispensable.* »[2758]. La confusion courante du vocable « *scope* » pour désigner des réalités techniques différentes (l'anamorphique VS le Super 35 2,35:1 sphérique), n'en révèle pas moins que **le cadre aux proportions 2,35:1** (même dépourvu des « défauts » classiques des optiques anamorphiques) suffit à caractériser la référence volontaire au rendu d'une image proprement cinématographique.

Le format 2,35:1/2,40:1 est clairement associé au cinéma, justement à une période où le format télévisuel connaît également un allongement de son cadre, du 4/3 (1,33:1) au 16/9 (1,77:1). De même qu'il s'agissait pour le cinéma américain de 1953 de concurrencer le développement massif de l'écran de télévision, de même le rapport 2,35:1/2,40:1 est perçu, en l'an 2000, comme une stratégie de différenciation des productions audiovisuelles (film de cinéma VS film de TV).

Format large : évolution ou révolution ?

La question qui hante le discours sur toute innovation technologique est de savoir si cette innovation a constitué historiquement un profond bouleversement irréversible (une révolution) ou une simple modification des méthodes de travail ou des conceptions idéologiques ou esthétiques. Dans le débat opposant défenseurs et détracteurs du scope, depuis son avènement en 1953 (et même avant, dans le débat des années 1929-1932), l'argumentation tend à répartir les divers avis de façon irréconciliable : les partisans pencheraient plutôt pour la révolution (Bazin, Rohmer, Truffaut, Blier, la Fox, *Le Film français* et les fabricants d'optiques, etc.), les opposants limiteraient au contraire la valeur des avantages apportées (Eisenstein, Clair, Lang, Ophuls, Buñuel, la Paramount et son VistaVision, etc.) ; mais certains passent d'un camp à l'autre, comme Rohmer[2759], ou évoluent, en particulier Bazin[2760] ; Truffaut également, manquant de recul, était prudent en juillet 1953 : « *Il faut admettre que si le Cinémascope est une REVOLUTION commerciale, il est aussi une EVOLUTION esthétique. Si l'on convient que tout perfectionnement doit aller dans le sens de l'efficacité par l'accroissement de réalisme, le Cinémascope est un perfectionnement, le plus important depuis le parlant.* »[2761].

Bien que n'ayant pas disparu à la fin des années 1970, comme beaucoup le prédisaient, **le format large ne constitue pas véritablement une révolution**, au même titre que le parlant ou la couleur, dans le dispositif cinématographique. Quantitativement, pour la production française globale (1954-2000), il ne représente, en moyenne[2762], que 12 % de la production totale ; d'autre part, on n'a jamais cessé de tourner en majorité des films au format standard (à la différence du muet et du noir & blanc). Le format large apparaît plutôt comme **une alternative au format standard**, comme **un choix (artistique ou**

[2758] *In La Lettre de l'AFC*, n° 94, déc. 2000, p. 20.
[2759] Nous avons déjà souligné *supra* la contradiction radicale et reconnue par le cinéaste lui-même entre ses deux articles distants de 47 ans.
[2760] *Cf.* l'évolution de l'enthousiasme de Bazin, parallèlement à la sortie des films larges sur les écrans français, entre son premier article (« Le Cinémascope sauvera-t-il le cinéma ? », oct.-nov. 1953) et son article intitulé « Un peu tard… », au moment de la première projection du Cinérama à Paris (*in CC*, juin 1955).
[2761] *In* « En avoir plein la vue », *CC*, n° 25, juil. 1953, p. 23.
[2762] Nous avons analysé, au début de notre 2ème partie, l'irrégularité de ce pourcentage selon les différentes périodes.

commercial) qui va dépendre du rendu de l'image recherché : il a donc une **valeur** plutôt **qualitative**, sans se limiter à un seul type de production ou genre de film, ni véritablement préjuger de la réussite commerciale d'un film. Même dans l'évolution des formes stylistiques du cinéma occidental, comme l'ont montré Barry Salt ou David Bordwell, l'avènement du CinemaScope participe d'une évolution générale des styles qui est identifiable par d'autres indices, en particulier la tendance courante à une mise en scène moins en profondeur avec l'utilisation de focales plus longues et de zooms (en sphérique)[2763].

On pourrait même dire que **le rendu (l'image) en scope (anamorphique ou non) apparaît différent** du standard, **alors même que les moyens stylistiques sont les mêmes** : gros plan ou plan éloigné, plan long ou montage rapide, dialogue avec ou sans champ/contre-champ, plan fixe ou Steadicam, etc. Un indice de ce changement perceptif sera, inversement, l'adoption anecdotique par certains programmes télévisuels de la mise en image particulière de la diffusion du scope à la TV (sur écran 4/3), c'est-à-dire la présence des « bandes noires » du « *letterboxing* » : l'image utile du programme TV passe ainsi du rapport 1,33:1 (4/3) au rapport scope 2,35:1[2764].

Le format 2,35:1 est un indice clair de **différenciation de l'image cinéma**, face à l'image TV ou vidéo, y compris avec le passage progressif de la diffusion TV et vidéo au format 16/9ème.

5.6.2 *CINEMASCOPE* : UNE PERCEPTION PLUS CONSCIENTE DU MÉDIA CINÉMATOGRAPHIQUE

Ainsi, on pourrait considérer que la question du format large apparue en 1953 a suscité des réactions, de la part des professionnels, tant techniques, pratiques qu'idéologiques ou esthétiques. Les débats ont dépassé le pur contexte technique de l'élargissement de l'image et du cadre standard, pour s'intéresser à d'autres aspects du cinéma : les conditions de projection (exploitation), la promotion des films et la connaissance du public (distribution, réception), la rationalisation des moyens de production et de diffusion (économie), la conception des salles (architecture), les conséquences et implications artistiques du dispositif audiovisuel englobant (esthétique, psychocognition). Cette étendue des champs d'investigation concernés par le format large en fait un **indice révélateur des préoccupations conscientes sur le média cinématographique**. Significativement, le débat à l'origine technique sur le changement de format n'est pas resté qu'une affaire de professionnels : la stratégie de la 20th Century-Fox était bien de relancer un marché déficitaire par l'innovation ; et c'est tout autant l'innovation elle-même qui est la cible mercatique que les films. **Le format large, en particulier la marque CinemaScope, est la nouvelle star d'Hollywood promue par la Fox**. Le nom de marque

[2763] *Cf.* David Bordwell, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, 1997, pp. 243-251.
[2764] C'est le cas de certaines émissions qui veulent donner un « look cinéma » à leur habillage visuel ; dans ce cas, la présence des bandes est purement artificielle et décorative. C'est aussi le cas de la valorisation de certains **clips vidéo** (donc destinés à la TV) qui sont autant de courts métrages au rendu très cinématographique, comme ceux de la chanteuse Mylène Farmer réalisés par Laurent Boutonnat : « Plus grandir » (1985, D.P. Jean-Pierre Sauvaire), « Libertine » (1986, PV scope, D.P. Gérard Simon), « Tristana » (1987 PV scope, D.P. Simon), « Sans contrefaçon » (1987, D.P. Simon), « Pourvu qu'elles soient douces » (1988, JDC-Scope, D.P. Sauvaire), « Désenchantée » (1991, D.P. Sauvaire).

« CinemaScope » est particulièrement révélateur d'une **volonté commerciale hégémonique** : la 20th Century-Fox promeut une nouvelle **« vision du cinéma »**, plus claire que l'« Hypergonar » du professeur Chrétien ; contrairement aux autres noms de marques (même « Totalvision » ou « Panavision » qui symbolisent le Tout), le nom, soi-disant choisi par Spyros Skouras pour « ses consonnances grecques », signifie plutôt l'agressivité d'une politique conquérante du média[2765] ainsi que l'essence nouvelle du dispositif et donc du spectacle cinématographique. Le CinemaScope est le Cinéma, du moins tel qu'il essaie de se singulariser en se métamorphosant afin de survivre à la concurrence télévisuelle.

Le format large comme indice de « cinématographicité »

Ce jugement excessif, promu par le marketing de la Fox pour le CinemaScope, hante l'histoire du format large depuis 1953. En effet, un film tourné en CinemaScope ou au format large est immédiatement rattaché au rendu de l'image cinématographique : il est comme **son signe de reconnaissance, sa griffe**. Pour plagier la linguistique et son concept de « littérarité », on pourrait dire que le format large est un indice (parmi d'autres, sans doute) de la **« cinématographicité »** d'une image ou d'un film. C'est d'autant plus frappant aujourd'hui dans un contexte où l'économie de l'audiovisuel tendant vers la convergence des médias traditionnels et de l'informatique, le cinéma a besoin d'adopter une stratégie de différenciation qui le valorise en tant que média d'exception, voire comme produit d'appel.

Ainsi, nombre de réalisateurs et de directeurs de la photographie lient indissociablement scope et fiction cinématographique. Déjà en 1961, pour Cottafavi, « ***le Cinémascope****, aujourd'hui, selon moi,* ***c'est un moyen d'"écrire cinéma"*** »[2766] ; et c'est certainement cet aspect qui attire les jeunes réalisateurs de la Nouvelle Vague à s'essayer au scope.

Plus spécifiquement aujourd'hui, tant pour les réalisateurs commerciaux que pour les réalisateurs-auteurs, le scope est l'indice valorisant du cinéma : selon Besson, « *seul le format digne de ce nom* [est] *le Scope* »[2767] ; et pour Xavier Beauvois qui réalisera *Selon Matthieu* (2001, D.P. Champetier) en Panavision scope : « *C'est aussi un format qui fait référence aux westerns qu'on voyait dans son enfance.* ***Pour moi, le Scope, c'est le vrai format du cinéma****. Plus je vois des absurdités comme les films du "Dogme", plus j'ai envie de retourner vers un traitement plus classique.* »[2768]. Cet avis montre parfaitement en quoi l'indice valorisant de « cinématographicité » que confère au film l'emploi du format large est un

---

[2765] A la différence du français, le mot « *scope* » existe en anglais, avant la constitution du nom de marque, et prend les sens de « portée », « étendue », « envergure », voire « domaine », « compétence ».

[2766] *In* entretien cité, p. 15.

[2767] Selon les propos du directeur de la phototgraphie sous-marine Christian Pétron pour *Le Grand Bleu* (1987 TECHNO AN. EC, D.P. Varini) : « *partant du principe que seul le format digne de ce nom était le Scope* […] » *in* « Christian Pétron, caméraman et plongeur », *TF*, n° 407, 15 nov.-15 déc. 1991, pp. 46-47. Autre exemple *cf.* les propos du producteur **Christian Fechner** à propos de la comédie populaire *Viens chez moi, j'habite chez une copine* (1980 PV AN. EC, P. Leconte, D.P. B. Zitzermann) : « *Pour moi, l'image du cinéma c'est le Cinémascope* […] *cet écran qui ne ressemble à aucun autre.* » *in* « Souvenirs », entretiens par Gilles Penso et Jean-Philippe Oudin, suppl. au DVD *Viens chez moi…*, StudioCanal Vidéo, 2002.

[2768] *In En Lumière…, op. cit.*, p. 59. On peut également rappeler ici les citations *supra* du D.P. **Eric Gautier** : « *il en résulte* [en anamorphique] *une image plus stylisée qui évoque instinctivement le cinéma.* » (*TF*, n° 479, juin 1998, p. 26) ; « *Patrice Chéreau* […] *m'avait déjà exprimé son désir de tourner, pour la première fois, en scope. En "vrai" scope anamorphique, pour son esthétique très "fiction"* » (*La Lettre de l'AFC*, mai 1998, p. 10).

jugement rétrospectif, voire témoigne d'un **regard nostalgique sur le cinéma** : le format large est ainsi associé, pour un réalisateur actuel, à une forme de classicisme, avec toutes les connotations laudatives que le terme renferme. D'ailleurs, on l'a vu, l'image large n'a pas besoin d'être issue d'un procédé anamorphique pour conférer au film cette « cinématographicité » (le cadre 2,35:1 suffit), comme le confirme le directeur de la photographie Vincent Mathias pour *Grégoire Moulin contre l'Humanité* (2000, Artus de Penguern) : « *A la différence d'un film destiné à la télévision, le Super 35* [2,35:1] *est le format de référence pour une salle de cinéma.* »[2769].

Mais on ne peut s'empêcher de constater que l'utilisation consciente du format large comme indice réflexif, voire nostalgique du Cinéma par excellence le réduit à un **ennoblissement purement formel**, un habillage esthétique, un packaging luxueux.

Ce qui pour les concepteurs de la 20th Century-Fox constituait l'argument commercial-phare de leur campagne de promotion du CinemaScope s'est transformé, historiquement, en argument plutôt esthétique. Et il concerne même la conception actuelle du cinéma commercial : ce que vend le producteur avec un film en scope aujourd'hui, c'est non plus un produit de luxe (comme dans les années 1950 aux USA), mais l'image luxueuse (car dans la tradition cinématographique) d'un produit. Dans cette conception, le film devient un produit audiovisuel dont le format large est, pour ainsi dire, le « formatage cinématographique », sa transformation en produit étiqueté du « label cinéma ».

[2769] Encore cet argument de la différenciation des médias ! *in* entretien par François Reumont, *TF*, n° 510, 15 avr.-15 mai 2001, p. 19. *Cf.* un exemple plus récent (hors corpus) du D.P. **Olivier Cocaul** pour *Une affaire privée* (2001 S35 CLR, Guillaume Nicloux) : « [question] *Pourquoi le choix du Super 35 (2.35) ?* [réponse] *On voulait cette manière de filmer, de faire du vrai cinéma, comme dans les films que j'ai évoqués plus haut.* » *in* « Olivier Cocaul. Le passage au long métrage », entretien par François Reumont, *TF*, n° 522, 15 mai-15 juin 2002, p. 23.

CONCLUSION

Parvenus au terme de notre recherche, nous pouvons vérifier un certain nombre d'hypothèses ou de questions que nous nous étions posées dans notre introduction.

Travaillant sur un vaste corpus (plus de 700 films répartis sur près de 50 années), nous pouvons avoir une vue synoptique et diachronique de ce segment du marché cinématographique pour le domaine français.

Problématique américaine et spécificités françaises

Le format large correspond donc tout d'abord à une spécificité technique du cinéma qui perdure, comme nous le verrons *infra*, et qui concerne le cinéma commercial mondial. Néanmoins, même si la revendication française (surtout dans son aspect historique) est forte, il faut bien reconnaître que le format large pour le cinéma commercial relève plus d'une problématique américaine que d'une caractéristique proprement nationale. Ainsi, la comparaison avec le cinéma d'Hollywood est-elle indispensable pour mesurer pourquoi et comment le format large s'est développé en France à partir de 1953 et dans quelle proportion il s'est ancré dans les habitudes et méthodes de travail du cinéma français.

On ne peut évidemment pas ignorer le fait que ce sont bien **les américains de la 20th Century-Fox** (le service de Recherche & Développement dirigé par Earl Sponable, le directeur de la production des films Darryl F. Zanuck ainsi que le président du studio Spyros Skouras) qui sont à l'origine d'un développement commercial viable de l'**Hypergonar** du Professeur Henri Chrétien (conçu dès 1926-1927) sous la forme d'un produit complexe, un « package » novateur qui vise un spectacle quasi-total **associant la fiction cinématographique traditionnelle à un traitement luxueux**, digne de la société de consommation moderne de l'après-guerre (aux USA), combinant indissociablement image et son englobants et prétendant correspondre à une vision nouvelle du cinéma, dénommée **CinemaScope**. Ainsi, malgré les sollicitations des créateurs ou promoteurs eux-mêmes (notamment Henri Chrétien et Abel Gance) à plusieurs reprises depuis la fin des années 1920, malgré le soutien de certains acteurs importants

du secteur (la CST avec Fred Orain et Jean Vivié, *La Technique cinématographique* d'Igor Landau), malgré la vague de protestation anti-américaine soulevée par le contrat Fox-Chrétien (février 1953) et attisée en particulier par le réalisateur Claude Autant-Lara et la Fédération nationale du spectacle, l'invention française qui va connaître l'exploitation commerciale la plus durable et la plus importante dans l'histoire des formats larges (l'objectif anamorphique Hypergonar) est développée par les américains à une date et selon des conditions d'exploitation qui correspondent aux transformations et aux problèmes rencontrés par le cinéma américain à la fin des années 1940 : perte du contrôle économique de la globalité de la chaîne cinématographique par les lois anti-trusts (1944, puis à partir de 1948), évolution du contexte politique avec la « Chasse aux sorcières » qui touche Hollywood (à partir de 1947) et oblige à des stratégies de diversion dans le traitement des sujets de films (vogue consensuelle du péplum biblique, par exemple), chute du nombre de spectateurs (à partir de 1948) et surtout changement sociologique dans la fréquentation spécialisant le spectacle cinématographique qui n'a plus le monopole des loisirs des Américains et oblige à des stratégies mercatiques et à des conditions de présentation des films beaucoup plus élaborées[2770]. Cette **primauté du marché américain sur le développement du cinéma commercial au format large** est encore renforcée pour la période récente (1970-2000), caractérisée par : le **monopole** des objectifs anamorphiques de **Panavision**, aux USA à partir du début des années 1960 et en France à partir de 1971 ; l'adoption durable du **son stéréophonique des laboratoires Dolby** à partir des années 1975-1977 (1978 en France), puis des différents **formats sonores numériques** (Dolby SRD à partir de 1992, DTS et SDDS à partir de 1993) qui supplantent le procédé français LC Concept (1989-1991) ; la **vogue récente de l'écran large**, au début des années 1990, favorisée par la convergence des médias audiovisuels et informatiques avec le renouvellement des marchés télévisuel (lié à l'émergence prochaine de la TVHD au format 16/9) et vidéographique présentant de nouveaux supports opto-numérique (Laserdisc) et tout-numérique (DVD), ainsi que par la concentration des moyens de l'exploitation visant une rentabilité accrue qui augmente l'offre de films au sein de vastes multiplexes ; enfin, la **généralisation des tournages en Super 35 (2,35:1)** (à partir des années 1980) qui vise à simplifier la diffusion hybride des films en salles et en vidéo par le recours au cadrage multiformats ; enfin, tout récemment, l'adoption de la nouvelle norme du **rapport de projection du 35 mm anamorphique étendu au rapport 2,40:1** au lieu de 2,35:1 (en 1971 aux USA, en 2003 en France). Ainsi, peut-on dire que l'évolution du marché cinématographique du format large en France suit une logique économique imposée par l'hégémonie du cinéma américain.

Pour autant, cette situation n'est pas sans révéler quelques **spécificités françaises dans l'adaptation des formats larges** au marché national. On ne peut nier, tout d'abord, la **primauté des clones anamorphiques** qui supplantent la marque historique CinemaScope dans la production nationale, dès les premières années. Ils constituent en effet une réponse appropriée aux tournages français, démocratisant le format large pour des productions domestiques au budget modeste, souvent tournées en noir & et blanc, son monophonique et en décors naturels. Ils représentent également des réponses

[2770] Sur le contexte et l'évolution du cinéma américain, *cf.* Jean-Pierre Coursodon & Bertrand Tavernier, *50 ans de cinéma américain*, éd. revue et mise à jour, Paris, Nathan, 1991-1995, coll. « Omnibus » & John Belton, *Widescreen Cinema*, *op. cit.*, 1992.

techniques spécifiques et originales aux divers problèmes de la prise de vues anamorphique (comme le monobloc DyaliScope conçu par André Fougerat, le « semi-bloc » ou encore le Zoomscope Franscope de Jean Dicop) ; de même, le concept du Super 35 évoqué par Georges Bonnerot dès 1956 est utilisé, avant les Américains, par Claude Lelouch pour *Les Uns et les Autres* en 1980. Autre spécificité française, celle qui, dans la **tradition anti-américaine** de « l'exception culturelle française », a résisté (après les exploitants américains et britanniques) à l'installation du son stéréophonique à 4 pistes magnétiques ou a freiné la conversion aux différents écrans panoramiques qui ne se généralisent que lentement, au tout début des années 1960. De même, les propositions normatives de la CST (1954-1967) visaient à contrecarrer la standardisation de fait imposée par les copies magnétiques et Magoptic de la 20th Century-Fox en adoptant une vision à la fois rationnelle et universaliste du problème. D'autre part, les **producteurs et exploitants** ont souvent fait preuve de **frilosité** ou d'**attentisme** à l'égard de la versatilité et de l'abondance des diverses solutions d'écran large proposées par les Américains : 1 seul film français est tourné en VistaVision (malgré la supériorité photographique du procédé), 6 en Technirama[2771], 5 en 70 mm, 1 seul en triple écran (mais pas en Cinérama), 2 en Super 35 (2,35:1) 3 perforations, aucun en *Super*scope ou Ultra Panavision 70. En ce qui concerne **l'exploitation**, la France manifeste un retard certain dans la conversion aux techniques nouvelles (même par rapport à ses voisins européens) et limite l'exploitation tardive (1955) du Cinérama à 3 villes. En revanche, sa politique systématique de soutien à l'industrie cinématographique lui permet de maintenir un parc conséquent de salles modernisées en **garantissant le primat de la salle sur la diffusion télévisée et vidéo** (quotas, jours et délais de diffusion, obligations de financement et taxes de redistribution). Ainsi, face à une fréquentation qui se stabilise globalement aux USA sur l'ensemble de la période, parallèlement à la chute de la fréquentation dans les pays européens (avec la perte de vitesse des industries nationales en raison de l'américanisation du mode de consommation télévisuel[2772]), la France fait figure de rempart.

Ensuite, malgré le succès assez tardif des films français tournés au format large à partir de 1956 (les 2 films qui « lancent » Brigitte Bardot ainsi que les 3 adaptations des classiques de la Littérature nationale et d'un succès de la scène[2773]), la **production française au format large**, principalement financée par des producteurs indépendants[2774] (puis massivement associés à la télévision[2775]) et recourant à près de 60 % à la coproduction franco-étrangère, fait preuve d'une **grande diversité**, dès le début de la production : les « nanars » du marché domestique (*Adorables démons*, 1956 DS NB de Maurice Cloche ou *Sacrés gendarmes* 1980 PV CLR de Bernard Launois) côtoient les coproductions commerciales à l'américaine (*Notre-Dame de Paris* 1956 CS EC de Jean Delannoy) ou les superproductions culturelles (*Camille Claudel* 1987 PV AN. de Bruno Nuytten) à destination du marché international ; le cinéma d'auteur des anciens critiques des *Cahiers* ou de leurs continuateurs (*Les 400 Coups* 1958 DS NB de

[2771] Dont 2 en Technirama 35 mm et 4 en Technirama gonflés sur film 70 mm (Super Technirama 70).
[2772] Notamment en Grande-Bretagne, Allemagne et Italie.
[2773] Respectivement, *Cette sacrée gamine, Et Dieu… créa la femme, Michel Strogoff, Notre-Dame de Paris* et *Le Chanteur de Mexico*.
[2774] Parmi les « grands » producteurs de l'ensemble de la période, on compte, par ordre décroissant : Christian Fechner, Raymond Danon & Maurice Jacquin (Les Films Copernic), Paul Cadéac (la PAC).
[2775] A hauteur de 72 % pour la période concernée (1970-2000).

François Truffaut, *Lola* 1960 FS NB de Jacques Demy ou *Le Petit Criminel* 1990 S35 CLR de Jacques Doillon) se mêle aux films poursuivant la tradition de la qualité française (Claude Autant-Lara, Denys de la Patellière, Henri Verneuil, Bertrand Tavernier, Jean Becker, Patrice Leconte), les expérimentations esthétiques (*L'Année dernière à Marienbad* 1960 DS NB d'Alain Resnais ou *2 ou 3 choses que je sais d'elle* 1966 TS EC de Jean-Luc Godard) sont représentées comme les films érotiques des années 1970 (*Emmanuelle 2* 1975 PV AN. EC de Francis Giacobetti) ou, plus récemment, les films de science-fiction (*Le Cinquième élément* 1997 S35 CLR de Luc Besson) ou le cinéma dit de genre (*Les Rivières pourpres* 1999 PV AN. CLR de Mathieu Kassovitz ou *Le Pacte des loups* 2000 S35 CLR de Christophe Gans). Du point de vue **générique**, on peut dire que les films français au format large voient une répartition assez éloignée de la traditionnelle représentation que l'on se fait des « films en scope » : sur l'ensemble de la période, c'est la catégorie des **drames** (associés aux comédies dramatiques) qui domine la production large nationale pour 40 % ; la **comédie** arrive en seconde position (31 %[2776]), alors que les films policiers et les films à la diégèse historique (tous genres confondus) ne représentent que le quart des films larges français[2777]. On ne peut donc négliger **l'apport particulier du cinéma d'auteur dans cette forte proportion nationale de drames en scope** : cette appropriation originale du format large est revendiquée tant par les auteurs de la Nouvelle Vague (cinéphiles et américanophiles), que par des réalisateurs moins théoriciens, mais qui revendiquent l'inscription du drame humain dans une forme « sur-théâtralisée » qui rapproche les acteurs des spectateurs ou permet l'expression d'une vision singulière (Claude Lelouch, Bertrand Blier, André Téchiné).

Au niveau de **l'exploitation**, si les films larges ne repésentent que 12 % de la production nationale exploitée en salles[2778], les films en scope se classent néanmoins à hauteur du **tiers des films français à succès** (c'est-à-dire classés dans les 20 premières entrées annuelles) et constituent même près de 40 % des meilleures entrées des films nationaux[2779] : cette tendance confirme donc bien la règle commerciale qui veut que le format large remporte de beaux succès quand il est associé à d'autres « valeurs de productions », comme la popularité des stars (notamment Louis de Funès, Jean-Paul Belmondo, Bourvil et Jean Marais), la notoriété du sujet, le succès antérieur (comme dans les séries des *Gendarmes*, des *Fantomas* ou des *Angélique* toutes initiées en 1964) ou le genre (la comédie arrive en tête cette fois avec plus de 40 % de films larges à succès, suivie des films historiques avec 35 %) et les effets spectaculaires. Ainsi, l'idée reçue qui associe format large et films historiques provient du fait qu'il s'agit avant tout de films populaires à succès, maintes fois rediffusés (y compris à la télévision), qui constituent un patrimoine cinématographique vivace, souvent copié (voir le remake du *Bossu* par exemple) et promu comme du grand spectacle fictionnel « anti-télévisuel ». Historiquement, on peut dire que, pour ce type de films commerciaux à succès, on est passé d'une utilisation du format large comme ingrédient nécessaire

[2776] C'est pourtant le genre national dominant.
[2777] Les films d'aventures ne représentent que près de 12 % et les films de cape et d'épée 2,2 % seulement.
[2778] En moyenne pour 1954-2000, avec une période de creux importante entre 1970 et 1981.
[2779] De 5 à 18 millions de spectateurs en audience cumulée de 1956 à 2000. Les 3 meilleures fréquentations historiques du cinéma français sont au format large : *La Grande Vadrouille* (1966 PV AN. EC 17,2 millions de spectateurs) de Gérard Oury, *Les Visiteurs* (1993 S35 CLR 13,7 M.) de Jean-Marie Poiré et *Le Corniaud* (1965 FS EC 11,7 M.) de Gérard Oury.

au spectacle cinématographique (films de la période 1954-1970) à un recours référentiel du format qui devient un indice nostalgique représentant symboliquement l'appropriation des formes cinématographiques de « l'âge d'or du cinéma » par les nouvelles générations.

Enfin, d'un point de vue **esthétique**, nous avons vu en quoi les questions posées par le format large sur la **perception**, la **qualité illusionniste** du dispositif cinématographique et sur l'adaptation des méthodes de travail et des **conceptions de la mise en scène** se sont vues particulièrement appropriées par des critiques (André Bazin et les *Cahiers*) et des auteurs (à la suite d'Abel Gance et du concept de Polyvision, après *Lola Montès* et Vadim, les réalisateurs de la future Nouvelle Vague) proches de la « Modernité ». Cette **intellectualisation du débat autour du scope** qui a légitimé les premiers* et/ou deuxièmes** films de la jeune génération au format large (1956-1964 : Boisrond*/**, Vadim*/**, Jean-Claude Roy*/**, Villiers*/**, Malle**, Truffaut*/**, Pierre Schoendoerffer*, Lautner*, Lelouch*, Demy*, Oury**, Resnais**, Colpi*/**, Claude de Givray*/**, Marcel Ophuls*/**, Bénazéraf*, Jean Becker**, Costa-Gavras*/**, etc.) a renforcé la caractéristique nationale d'une **production large** plutôt psychologique ou comique, c'est-à-dire plutôt **focalisée sur des drames humains, des situations contemporaines ou des réflexions théoriques**. A côté d'une utilisation à l'américaine du scope, dans des genres d'action spectaculaires, favorisant ses qualités spatiales d'englobement, d'ampleur, sa rhétorique visuelle de l'emphase ou du foisonnement baroque des figures, et ses qualités de « surdétermination descriptive » ou d'accord académique entre le cadre et le sujet, les films français privilégient souvent, dans les situations humaines, une attention particulière à la **mise en scène plus ou moins théâtralisée** offerte par le scope : latéralité de la composition, réduction de la profondeur de champ, gros plans incongrus, exiguïté de l'espace, esthétique de l'à-plat et de la surface ou du vide, toutes figures de l'excès conditionnées par un format à la propension horizontale. Tout en proposant une grammaire du nombre des personnages et de leur répartition dans l'espace, le format large autorise une certaine « économie de moyens » (découpage et montage réduits, plan-séquence) ainsi qu'une plus grande simultanéité des éléments (« *co-présence* », montage interne au plan ou « multifocalisation » à plusieurs centres d'intérêt).

Aujourd'hui, les réalisateurs français disposent de deux rapports pour les formats cinématographiques (le « standard » panoramique 1,65:1 et l'anamorphique ou le Super 35 2,35:1) et se voient donc contraints de motiver leur choix, si ce n'est pour des **raisons commerciales** comme c'est toujours le cas pour le cinéma populaire (comédies, films d'action, superproductions culturelles), du moins pour des **raisons esthétiques** : l'argument le plus souvent avancé est celui de la **valeur réflexive et intertextuelle du format large dont l'image anamorphosée** (**ou** plus simplement **au cadre horizontal 2,35:1**, même sans anamorphose, dans le cas du Super 35) **produit un rendu spécifique**, un « look » singulier indissociablement lié à la fiction cinématographique et à l'histoire « glorieuse » du cinéma, celle de l'émergence des formats larges à la suite du CinemaScope (1953). Autrement dit, **le format large est l'indice immédiatement identifiable de la « cinématographicité » de l'image**. Pour plagier Edgar Morin ou Roland Barthes s'exprimant en 1956-1957 sur les mythes cinématographiques de la société

(occidentale) de consommation[2780], on pourrait considérer que, non seulement le format large est « vendu » aux spectateurs de l'époque comme la « nouvelle star du cinéma » (la Fox l'associe à Marilyn Monroe, par exemple[2781]), mais il se trouve même « mythifié », « starifié » comme l'indice essentiel, le « label » luxueux et prestigieux du Cinéma constituant aujourd'hui un « produit d'appel » dans le vaste marché médiatique où convergent audiovisuel (cinéma, télévision, vidéo) et informatique[2782].

Finalement, malgré une genèse plutôt américaine, le format large correspond à une étape décisive dans l'histoire du cinéma français (et occidental), pour plusieurs raisons :

- Techniquement, il montre la volonté historique d'adopter un format d'écran moins carré, plus allongé, entraînant dans son sillage l'allongement du format standard et même celui de la télévision.
- Il révèle également que la solution technique la moins performante qualitativement (CinemaScope à 1 piste optique monophonique), mais la plus simple à généraliser (avec le moins de transformations possibles de l'existant) l'emporte sur le long terme.
- Economiquement, il illustre la nécessaire transformation de la chaîne de production et de diffusion des films en fonction de l'évolution de la demande (le public) qui se modifie irrémédiablement après 1946 aux USA et 1953 en France : comme tout secteur, dans une économie de marché, l'industrie cinématographique est constamment contrainte de s'adapter à un monde changeant pour continuer à générer des profits.
- Artistiquement, il montre que toute méthode de travail ou toute conception artistique est adaptable aux nécessités techniques et crée même de nouvelles possibilités stylistiques ou permet de nouveaux effets ou rendus.
- Esthétiquement, l'adoption des formats larges par le marché commercial marque l'évolution d'une vision du cinéma qui, de « réaliste » ou d'illusionniste et de moderniste se transforme en une conception plus réflexive d'un cinéma qui joue des codes ou genres fictionnels et référentiels (intertextuels) et de la valorisation de sa propre singularité dans un champ qui tend à s'uniformiser.

[2780] Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire*, 1ère éd., 1956, Ed. de Minuit & *Les Stars*, 1ère éd., Le Seuil, 1957 ; Roland Barthes, *Mythologies*, 1ère éd., Le Seuil, 1957.

[2781] *Cf.* publicité de la 20th Century-Fox pour le nouvel objectif CS Bausch & Lomb (1954).

[2782] La définition qui est donnée de la « star » dans le *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* de Jacques Aumont et Michel Marie (Paris, Nathan / VUEF, 2001, p. 195), associant les perspectives économiques et symboliques, pourrait s'appliquer au format large : « *L'organisation industrielle du cinéma* […] *visait avant tout à produire un profit maximal pour les investisseurs.* […] *C'est de cette logique économique que participe d'abord la star, qui est l'attraction principale, supposée irrésistible, du film où elle paraît* […] *Cependant,* […] *cette logique économique se double d'une logique symbolique : la star est dotée d'une aura propre* […] *; elle est censée avoir une qualité d'être –ou au moins une qualité d'image- littéralement exceptionnelle qui donne à chacune de ses apparitions* […] *une valeur singulière* ».

Actualité de la recherche : le format large en France de 2000 à 2005

Un indice indéniable du succès durable des formats larges dans le cinéma traditionnel, à la différence des formats dits spéciaux qui ont dû réorienter leur diffusion au marché restreint ou ponctuel des parcs d'attractions, des expositions internationales ou de l'événementiel[2783], est la permanence des optiques anamorphiques ou du rapport de projection large de 2,35:1/2,40:1.

L'anamorphose au temps de la technologie numérique

L'an 2000 marque la conversion progressive de l'industrie cinématographique à la technologie numérique. D'abord utilisée pour le son, les effets spéciaux et le montage virtuel, elle s'étend désormais au tournage et à la diffusion des images de cinéma. Dans ce contexte de transition, le format scope (et son rapport 2,35/2,40:1) ne semble pourtant pas vouloir disparaître. On entrevoit plusieurs pistes d'adaptation du format scope à la technologie numérique. Il paraîtrait tout d'abord étonnant de voir disparaître les proportions de l'écran normalisé au rapport-étalon 2,35:1/2,40:1 des salles actuelles. En outre, l'argument de la diffusion multiformats n'apparaît plus comme un argument décisif pour abandonner le scope, dans la mesure où la perspective de la Télévision Haute Définition (ou HDTV) a déjà ouvert la voie à un nouveau format de diffusion vidéo, le **16/9ème ou rapport 1,77:1** qui améliore significativement la vision des films en scope au format respecté[2784], en comparaison de l'ancien écran TV 4/3. Par ailleurs, l'intégration des images de synthèse ou des effets spéciaux générés par ordinateur, créés sur les écrans généralement au rapport 1,33:1 des moniteurs informatiques, s'adaptent sans difficulté notable à une exploitation sur écran large. Enfin, on peut noter déjà quelques tentatives visant à adopter une image de rapport 2,35/2,40:1 sur des caméras numériques. Ainsi, le film européen *Dancer in the Dark* de Lars von Trier (2000, D.P. Robby Müller) a-t-il été tourné en **adaptant une lentille anamorphique devant l'optique d'une caméra numérique (DV)**, selon les informations communiquées par Natasza Chroscicki[2785] de Technovision France qui ajoute que le jeune réalisateur Luc Pagès (ancien directeur de la photographie) a repris ce dispositif pour son film français ***A+ Pollux*** (2001, D.P. Chicca Ungaro). D'autre part, le constructeur français Thompson propose en 2003 une **caméra numérique**, la **Viper Thompson**, prévoyant le **tournage au rapport 2,37:1**. La caméra enregistre l'image sans compression du flux numérique nécessitant, pour sa mémorisation, une tour de disques durs pilotés par un ordinateur. Le rapport ne résulte pas d'une anamorphose de l'image mais est cadré directement sur le capteur de la caméra, à la manière du **Super 35**[2786].

[2783] Sur l'histoire des formats spéciaux *cf.* Valérie Peseux, *La Projection grand spectacle. Du Cinérama à l'Omnimax*, Paris, Ed. Dujarric / CST, 2004.

[2784] A ce sujet, on peut remarquer que la technologie du 16/9ème (télévision ou DVD) utilise une anamorphose et désanamorphose électronique de l'image pour les formats supérieurs au 1,33:1.

[2785] Elle est la fille d'**Henryk Chroscicki**, promoteur du TotalScope en Italie et concepteur des optiques Technovision (*cf. infra*, 1ère partie) ; elle a pris la direction de la succursale française du loueur romain Technovision, installé à Pantin. *Cf.* entretien inédit par l'auteur, le 25 fév. 2003.

[2786] Un article récent (« Caméra Viper, surprenant précurseur », *in* « Dossier HD à l'essai », suppl. à *Sonovision*, n° 475, nov. 2003, pp. 40-43) précise que la caméra génère 2 formats d'images numériques : le format 16/9 classique (1920 x 1080 pixels = 1,77:1) ainsi qu'un « ***format d'origine 2,37 par 1*** *soit 1920 pixels rectangulaires horizontaux regroupés verticalement par triades (1080 lignes) et gérés au retour film par l'Arrilaser à 75 % de leur hauteur afin de gagner en résolution par rapport à un système qui ne ferait que 810 lignes.* [1920/810 = 2,37] » *ibid.*, p. 43. En

Très récemment, une nouvelle vient confirmer la vitalité du format anamorphique et du rapport 2,40:1. Lors de la 3ème édition de L'International Digital Film Forum (IDIFF) à Cannes, en février 2005, le leader **Panavision** a annoncé, par la voie de son son PDG Bob Beitcher, sa volonté de construire pour 2006 de nouvelles optiques anamorphiques de prises de vues.

De nouvelles optiques anamorphiques de prise de vues polyvalentes conçues par Panavision (2006) : un changement de conception optique pour l'adaptation au tout-numérique

Panavision annonce ainsi la conception de nouvelles optiques anamorphiques de prise de vues, répondant à la demande des professionnels, mais plus sûrement pour des raisons de prestige[2787] et afin de simplifier les gammes d'optiques utilisées pour les différents formats (anamorphique / Super 35) et supports (film / vidéo numérique HD), tout en s'orientant, de façon décisive, vers la prise de vues tout-numérique. A la différence des optiques historiques de la marque américaine, les nouveaux objectifs anamorphiques prévoient un taux d'anamorphose inférieur à 2 ainsi qu'une structure plaçant la partie anamorphique à l'arrière de l'optique : « *Notre idée a* […] *été de développer une nouvelle génération d'**optiques anamorphiques, plus légères** (la moitié du poids des Primos anamorphiques actuels) et **destinées à la fois à la prise de vues Super 35 via pellicule ou HD via la caméra Genesis** (même largeur d'image). Ces optiques, dotées d'une **anamorphose arrière** seront calculées pour un **taux de compression d'image plus restreint** que les précédentes (**1,33** au lieu de 2). Ainsi, elles permettront d'atteindre le rapport d'image du Cinemascope (2,39) à partir d'une **prise de vues native 1,77*** [ou 16/9, format du capteur]. *Ce sera également un **gain en définition** sachant qu'on ne sera plus obligé de "couper" en bas et en haut l'image en captation pour retrouver le format scope. Et on retrouvera l'inimitable profondeur de champ restreinte de la prise de vues anamorphosée, ses flous elliptiques ainsi que ses légendaires flares horizontaux !* »[2788]. Ces nouvelles optiques anamorphiques sont attendues à la location pour 2006. Déjà, on voit les avantages (taux d'anamorphose réduit, comme pour les anciens procédés Technirama et Ultra-Panavision, afin de limiter les défauts de l'image) et les inconvénients de ces objectifs : la prise de vues argentique ou numérique utilisera les mêmes optiques anamorphiques, d'où une possible **uniformisation du rendu** et une disparition progressive des tournages en pellicule argentique avec anamorphose au taux de 2 : il s'agit ainsi plutôt d'une **généralisation du Super 35** (avec deux options : anamorphose de 1,33 ou absence d'anamorphose). En outre, il est douteux de penser que les « défauts naturels » de la prise de vues anamorphique au taux de 2 seront aussi accentués avec une anamorphose de 1,33 (à moins de les accentuer artificiellement en les générant par ordinateur !).

---

outre, des essais comparatifs ont été menés par des D.P. de l'AFC (Association Française des directeurs de la photo Cinématographique) fin 2002 ou début 2003 *cf.* « Essais de la caméra Viper de Thomson », *La Lettre de l'AFC*, n° 117, jan. 2003, www.afcinema.com.

[2787] « *En discutant avec les chefs-opérateurs et les réalisateurs, nous nous sommes aperçus que beaucoup d'entre eux regrettaient le peu de nouveautés concernant la prise de vues anamorphique, et principalement son abandon progressif au profit du Super 35. Un comble pour la marque qui a bâti sa réputation sur ce système depuis sa création* » *in* « IDIFF – Bob Beitcher PDG de Panavision. Retour aux sources et indépendance », entretien par François Reumont, *TF*, n° 553, 15 mars-15 avr. 2005, pp. 20-21.

[2788] (nous soulignons) *Id.*

Du moins, ce témoignage montre-t-il que, dans la mentalité contemporaine, les « défauts » historiques de la prise de vues anamorphique se sont transformés en caractéristiques visuelles recherchées par les créateurs : **la technique n'est plus une contrainte, elle est au service de l'esthétique du rendu de l'image**, elle devient même un argument de **l'innovation perpétuelle** qui est la logique du développement des entreprises compétitives de l'économie libérale.

Du reste, un communiqué de presse du 13 août 2004[2789] annonce **le rachat par Panavision Alga Paris** (dépendant du groupe américain) **de Technovision France** dont la directrice générale demeure Natasza Chroscicki : cette fusion permet non seulement à Panavision d'enrichir son offre d'une plus grande gamme de produits, mais aussi de contrôler la quasi-totalité du marché français des optiques anamorphiques (à l'exception du désormais très isolé Hawk diffusé par Iris Caméra, groupe TSF). On voit comment les stratégies économiques du secteur font des « ennemis » d'hier les alliés d'aujourd'hui.

Les films au format large (2000-2005)

En comptabilisant le nombre de films larges produits après l'an 2000, c'est-à-dire au-delà de notre corpus, on observera que la tendance à la hausse que nous avions dessinée à partir des années 1995-1996 est bien confirmée pour 2001-2004, avec des taux compris entre 24 et 30 % de la production nationale filmée au format large. Ces pourcentages se rapprochent de la période dite de l'âge d'or du format large en France, les années 1960, même si le contexte a changé. Le cinéma continue d'être « consommé » dans les salles concentrées des multiplexes qui généralisent l'écran-scope étalon, quelle que soit la taille des salles, mais cette pratique est concurrencée par la diffusion vidéo sur support DVD permettant de coder l'image numérique au rapport 16/9 qui, visionnée sur des moniteurs de même rapport, apporte enfin un compromis satisfaisant entre le respect du format par la technique du « letterboxing » au format cinéma respecté et l'absence ou la réduction des bandes noires (limitées dans le cas du rapport 2,35:1/2,40:1) sur l'écran de TV. La production française continue de présenter un visage très varié des films réalisés au format large (en Panavision anamorphique ou, plus massivement en Super 35 mm), en favorisant à la fois les comédies commerciales au budget plus ou moins élevé (*3 zéros* 2001 de Fabien Onteniente ou *La Beuze** 2002 de François Desagnat &Thomas Sorriaux), l'adaptation de prestige (*Le Mystère de la chambre jaune* 2002 de Bruno Podalydès), le film historique et culturel (*Monsieur N.* d'Antoine de Caunes), le cinéma d'exploitation ou de genre (*Brocéliande** 2002 de Doug Headline, *Les Rivières pourpres 2* 2003 d'Olivier Dahan ou *Banlieue 13* 2004 de Pierre Morel), le film d'auteur (*Raja* 2002 de Jacques Doillon, *Exils* 2003 de Tony Gatlif ou *Rois et Reine* 2003 d'Arnaud Despléchin) ainsi qu'un nombre non négligeable de premières œuvres (*Irène** 2001 d'Ivan Calbérac ou *Aram** 2002 de Robert Kechichian) ; de même, les adeptes du scope se portent toujours bien : Claude Lelouch (*And Now… Ladies and Gentlemen* 2001), Patrice Leconte (*Confidences trop intimes* 2003), Bertrand Blier (*Combien tu m'aimes ?* 2005), Gaspar Noé (*Irreversible* 2002), Laëtitia Masson (*La*

[2789] *Cf.* « Panavision achète Technovision France », *La Lettre de l'AFC*, n° 135, sept. 2004, www.afcinema.com.

Repentie 2001), Jean-Paul Salomé (*Arsène Lupin* 2004), Alain Berbérian (*L'Enquête corse* 2003), Gérard Pirès (*Les Chevaliers du ciel* 2004), etc.

***

Aussi, le format large (et son cadre de rapport 2,35:1/2,40:1) ne disparaît-il pas avec la révolution du tout-numérique qui affecte le cinéma de nos jours.

Pour les professionnels, l'avenir du scope (et de son rapport allongé) dépend avant tout de sa diffusion en salle pour laquelle il a été initialement conçu[2790]. Ainsi pourrait-on légitimement penser qu'avec la diminution de l'audience en salle et la rationalisation des moyens de multidiffusion des images par la technologie numérique, il risque de disparaître. D'un autre côté, si l'on considère son évolution depuis les 50 dernières années, on peut noter que l'intérêt artistique ou esthétique qu'il a souvent suscité l'a toujours préservé de la disparition.

Finalement, au-delà des contingences économiques, l'avènement du CinemaScope a eu le mérite de réactualiser les questions esthétiques fondamentales de la création cinématographique. C'est dans cette optique que Jacques Doniol-Valcroze écrit en janvier 1954 : « *Le cinéma ne serait pas avant tout une industrie avec ce que cela comporte d'interdits et de servitudes que l'apparition du cinémascope serait sans importance...* [...] *Mais dans l'enchaînement commercial de la création cinématographique, la moindre technique nouvelle donne soudain un temps de répit* [...] *et il y a lieu de penser qu'après les obligatoires errements du début, l'écran large sera l'occasion bienheureuse d'une nouvelle jeunesse des structures du film.* »[2791]. Il semble bien, en effet, qu'à la suite de l'enthousiasme béat et des craintes ou des réticences conférées par le nouveau format, les créateurs ont voulu traiter le format large comme le format traditionnel ou, mieux, ont exploité ses spécificités en accord soit avec le sujet traité, soit avec leur vision personnelle du monde. **Ils ont dissimulé le format, comme tous les autres ingrédients techniques de la création cinématographique, derrière l'image**. Ce qui a pu par exemple faire dire à Anthony Mann : « *J'ai fait des films en Technirama, en CinemaScope, en VistaVision... En fait, je ne crois pas que le procédé technique présente une importance capitale. Ce qui compte c'est ce que l'on montre sur l'écran.* »[2792]. Le format large n'est donc plus véritablement « publicisé », mais il contribue, consciemment ou non, à la perception proprement cinématographique du film.

[2790] Michel Baptiste nous fait remarquer que « *les projecteurs numériques utilisés en salle utilisent des anamorphoseurs pour "transformer" les images (généralement en 5/3* [ou 1,65:1], *en 16/9* [ou 1,77:1] *ou en 2,39:1)* », entretien cité, janv. 2005.
[2791] *In CC*, n° 31, jan. 1954, p. 43.
[2792] cité par Christophe Pinel, *art. cit.*, 1996, p. 104.

TABLE DES MATIERES (VOLUME 1)

REMERCIEMENTS **2**

SOMMAIRE GENERAL **4**

LISTE DES ABREVIATIONS **6**

INTRODUCTION **8**

Genèse de la recherche **8**

Problématique **13**

Délimitations et structuration de la recherche **14**

Définitions et considérations lexicales *15*

Structuration : première partie *16*

Structuration : seconde partie *18*

PREMIERE PARTIE : **22**

HISTOIRE ET TECHNIQUE DES PROCEDES DE FORMAT LARGE EN FRANCE **22**

(1953-2000) **22**

CHAPITRE 1 : LES FORMATS LARGES DU PREMIER TYPE : *PROCEDES 35MM TOUT ANAMORPHIQUES* DE LA PERIODE « HISTORIQUE » (1953-1970) **23**

1.1 PRINCIPE ET TYPOLOGIE DE L'ANAMORPHOSE APPLIQUÉE AU CINÉMA ..**23**

1.1.1 PROPRIÉTÉ OPTIQUE 23

1.1.2 L'ANAMORPHOSEUR À PRISMES : LA VARIATION DU TAUX D'ANAMORPHOSE 24

L'anamorphoseur de projection variable à prismes *Multimorph* de la société ARCO (1955, France) **26**

1.1.3 LES ANAMORPHOSEURS À TAUX FIXE 29

L'anamorphoseur à miroirs cylindriques : peu usité en France **29**

L'anamorphoseur à lentilles cylindriques : un succès durable (typologie) **29**

Anamorphose électronique (TV et vidéo) : du format 4/3 au format 16/9 ..... **30**

1.2 FORMATS ANAMORPHIQUES « HISTORIQUES » DE RAPPORT 2,5:1 A PISTES SONORES MAGNETIQUES (1953-1956) **31**

1.2.1 LE *CINEMASCOPE* A 4 PISTES SONORES STEREOPHONIQUES MAGNETIQUES (1953-1956, USA) : PREMIER FORMAT LARGE EXPLOITE EN FRANCE (1953-1955) 31

L'influence déterminante d'Henri Chrétien et de son anamorphoseur *Hypergonar* **31**

Aperçu historique des conceptions optiques de l'anamorphose à lentilles cylindriques : l'apport de Chrétien **32**

Henri Chrétien (1879-1956) : ses brevets et son héritage **33**

L'influence décisive du Napoléon d'Abel Gance (1927) *33*

Une filmographie française plutôt restreinte à quelques essais et courts métrages documentaires : une filiation (de 1927 aux années 1950) *36*

Une invention française tombée dans le domaine public qui a du mal à s'imposer (1947-1952) *39*

La course à l'invention et le Contrat Fox-Chrétien : prédilections commerciales et américanophobie (1952-1953) *42*

La STOP, le fabricant historique vite dépassé sur le territoire national 45

La production française en CinemaScope très tôt distancée *48*

L'équipement des salles françaises (primauté du CinemaScope de 1953 à 1957) *48*

Version initiale du CinemaScope au rapport 2,66:1 et film sonore stéréophonique séparé à pistes magnétiques : une adaptation hâtive d'une invention française ancienne pour les premières démonstrations (fin 1952-automne 1953) 49

Caractéristiques techniques : les américains analysent la viabilité de l'Hypergonar en vue de l'adapter au cinéma commercial à grande échelle (automne 1952-automne 1953) *57*

Film négatif *57*

Objectif Hypergonar de prise de vues *58*

Nécessité d'une lumière accrue 61

Diminution de la profondeur de champ 61

Un nombre limité de focales 61

Une double mise au point complexe 62

Déformations géométriques et variation du taux d'anamorphose de 2 62

Variation du taux d'anamorphose dans le champ 62

Variation du taux d'anamorphose avec la distance 67

Repères de visée à la prise de vues *68*

Copie positive muette *69*

Projection *69*

Modification de la cabine pour la projection en double bande 71

Version standardisée par la 20th Century-Fox (1953-1956) : rationalisation d'un produit complet : le « package » prestigieux mais éphémère du *CinemaScope* (image au rapport 2,55:1 et stéréophonie à 4 pistes sonores magnétiques sur le film) 72

Film négatif : accroissement de la surface d'impression *72*

Fenêtre de prise de vues / rapport sur le négatif *73*

Prise de vues : des modifications limitées pour la caméra *73*

Nécessité d'un éclairage accru au tournage *75*

Accessoires de prise de vues *75*

La prise en compte de l'enregistrement stéréophonique à la prise de vues *76*

Les objectifs anamorphiques de la version standardisée 2,55:1 (1953-1956) : stratégie et améliorations techniques *78*

Première série d'objectifs CinemaScope Bausch & Lomb (été 1953) : une conception ancienne améliorée par des moyens de production modernes (« B&L Anamorphic Adapter ») *78*

Les objectifs anamorphiques Bausch & Lomb de seconde génération (mars 1954) : apparition du système du couplage entre anamorphoseur et objectif primaire (« CinemaScope Combination Lens ») *79*

Coût de l'objectif de prise de vues : une source de revenus non négligeable *82*

Modification limitée du matériel de montage *83*

Film positif de la version standardisée 2,55:1 (1953-1956) *83*

L'innovation économique de la 20th Century-Fox : l'inscription sur le film des pistes sonores de la stéréophonie magnétique.....85

La pratique du mixage en stéréophonie magnétique : monophonie et directionalité.....92

L'innovation de la 20th Century-Fox battue en brèche par la préférence accordée à des formules sonores alternatives simplifiées.....94

Le son Perspecta en France.....95

L'usure des pistes magnétiques : un frein à leur généralisation.....107

*Etablissement de copies alternatives désanamorphosées (« plates ») et recadrées au rapport panoramique*107

Conclusion : l'abandon progressif du rapport 2,55:1.....108

Conditions de projection : une modification substantielle du matériel existant.....108

Modifications du projecteur et de la cabine de projection.....108

Equipement sonore de la cabine : l'adjonction du son magnétique.....109

Nécessité d'une luminosité accrue.....111

Installation et réglages de l'anamorphoseur de projection.....112

Façonnage des caches de projection.....113

Adaptation du matériel de maintenance et de transport.....114

Modifications et adaptations dues à l'installation de l'écran pour le CinemaScope.....114

L'équipement sonore de la salle : un complément jugé vite onéreux.....134

Le coût de l'installation du CinemaScope à pistes magnétiques : un frein à son exploitation.....135

1.2.2 LES ADAPTATIONS FRANÇAISES DE LA FORMULE DU *CINEMASCOPE* 2,55:1 : LA CARTE DE LA COMPATIBILITE.....140

Le procédé *Cinépanoramic* à pistes magnétiques (1953-1957, France) : un « package » à la française avorté.....140

L'influence d'un homme d'affaires cinéphile, J.-P. Mauclaire (1905-1966).....140

Stratégie commerciale : mise au point hâtive d'un clone du « package » du CinemaScope-Fox.....142

Marques et brevets : relativité des brevets et recherche d'une caution.....146

L'anamorphoseur « Anamorphot » additionnel : une construction délicate.....146

Films négatif et positif à perforations standard : une surface d'impression réduite mais une plus grande compatibilité que le CinemaScope 2,55:1.....150

Le rapport de projection « 2,50:1 » : la stratégie de différenciation, voire de dissimulation des cotes du clone.....150

Film positif et pistes sonores magnétiques : un projet de la société Pyral visant la compatibilité.....151

Projection : compatibilité et brillance accrue.....154

Conception française d'un écran métallisé.....154

Diffusion du Cinépanoramic : les difficiles débuts du premier clone français.....155

Des activités diversifiées : exportation (sous d'autres noms de marque) et production de documentaires.....155

Cinépanoramic et l'Italie.....155

Cinépanoramic en Europe.....157

Cinépanoramic et Republic Pictures : le « Naturama ».....158

Activités diversifiées en France : relance du Cinépanoramic.....158

L'offre française des objectifs de projection (et de prise de vues) pour *CinemaScope* au rapport 2,55:1.....161

Les objectifs *TotalVision / TotalScope* (1954-1961, France).....161

Les objectifs *Dyaligonal / DyaliScope* (1954-1957, France).....164

Difficiles débuts du DyaliScope : complémentarité du marché de l'anamorphique à ses débuts *166*

Une fabrication française quasi-artisanale *168*

1.3 LES OBJECTIFS ANAMORPHIQUES POUR COPIES ANAMORPHOSEES AU RAPPORT 2,35:1 ET A PISTE SONORE OPTIQUE, DITS « *35 MM SCOPE* » OU « *SCOPE* » : HÉGÉMONIE DES « CLONES » FRANÇAIS (1954-1970) 170

1.3.1 VERS LA STANDARDISATION : GENERALISATION DE LA FORMULE « APPAUVRIE » DU *CINEMASCOPE* : SIMPLIFICATION, MONOPHONIE ET COMPATIBILITÉ 170

Modification dans le sens d'une plus grande compatibilité avec les installations existantes : du 2,55:1 au 2,35:1 170

Multiplicité des marques « historiques » 172

1.3.2 LES OBJECTIFS *CINEMASCOPE* POUR COPIES ANAMORPHOSEES A PISTE SONORE OPTIQUE (1954-1967, USA) : DECLIN DE LA MARQUE HISTORIQUE 175

Film négatif et prise de vues 175

Négatif : retour de la disposition asymétrique de l'image 175

Objectifs anamorphiques 177

Prise de vues : caméra et repères de cadrage 178

Film positif *CinemaScope* 2,35:1 : l'étalon des copies 35 mm anamorphosées 178

Amputation du rapport sur le positif 179

Copies positives : triomphe de la formule à 1 piste optique monophonique 180

Les tentatives infructueuses de la CST : les différents projets Normavision (1954-1967) : remise en cause de l'anamorphose au taux de 2, du rapport 2,35:1 et de la stéréophonie 180

Une controverse française : la SATEC contre la CST (1958) 183

Les projets concurrents de copies mixtes « magoptic » : une normalisation inefficace (1958-1967) 184

Standardisation d'une projection aux transformations minimales : écran large et monophonie 188

Projecteur : peu de modifications 188

Généralisation de la projection de plusieurs formats différents 190

Ecran : généralisation progressive du mode de présentation à hauteur constante 193

Dimensions de l'écran et implantation des fauteuils : une légère révision de la norme 195

Equipement sonore minimal 196

1.3.3 LES OBJECTIFS *CINEPANORAMIC* (1954-1956) OU *FRANSCOPE* (1956-1971, FRANCE) POUR COPIES ANAMORPHOSEES A PISTE SONORE OPTIQUE : LE CHAMPION HISTORIQUE DE LA PRODUCTION FRANÇAISE ET SON CONCEPT DES *SEMI-BLOCS* (1958) 198

***Franscope* : la nationalité comme argument promotionnel du champion historique (1956-1971) 198**

Objectifs anamorphiques de prise de vues Franscope : du clone additionnel au couplage mécanique et à la formule des « *semi-blocs* » de Jean Dicop 201

Une conception nouvelle : les « *semi-blocs* » conçus par Jean Dicop : une amélioration qui tient compte des exigences de la photographie 204

Fortune du semi-bloc Franscope : le 16 mm scope de Thierry Tronchet (2,74:1) 206

L'objectif « Zoom-scope » Franscope (1961) 207

Une innovation de Franscope : la visée électronique (1964-1965) 209

Projection : la compatibilité offerte par le clone **209**

Fenêtre de projection et rapport sur l'écran : 2,30:1 ou 2,35:1 ? **209**

Objectifs anamorphiques de projection additionnels **210**

Le modèle M *211*

Son optique et Perspecta **211**

Copies désanamorphosées **211**

1.3.4 LES OBJECTIFS *DYALISCOPE* POUR COPIES ANAMORPHOSEES A PISTE SONORE OPTIQUE (1954-1968, FRANCE) : LE DEUXIEME FABRICANT FRANÇAIS ET SON CONCEPT DES MONOBLOCS (1954) 212

Historique de la société : la SATEC d'A. Landeau **212**

Deux produits pour la projection des « *Techniques nouvelles* » : le « Périrama » pour l'agrandissement variable de l'écran (1954-1955) ; le « Dyaligonal », objectif anamorphoseur **213**

« Les hommes du Dyaliscope » : Landeau et Fougerat **215**

Concurrence et diffusion : les objectifs DyaliScope, champions de la 2ème moitié des années 1950 ..... **215**

Les objectifs DyaliScope : le succès du concept des monoblocs ou « *blocs sphéro-cylindriques* » pour la prise de vues **217**

Anamorphoseurs de prise de vue monoblocs : le calcul du coefficient d'anamorphose réalisé en fonction de la focale **217**

Anamorphoseurs additionnels couplés, dits « *Multifocus* » & « *Type A* » **221**

Recommandations de la SATEC pour le tournage avec des objectifs anamorphiques **222**

Autres matériels DyaliScope pour la prise de vues **223**

Loupe désanamorphosante **223**

Objectif anamorphique de prise de vues au taux de 1,5 ..... **223**

Optiques pour le laboratoire **223**

Succès de l'offre DyaliScope pour la projection anamorphique : une gamme étendue et compatible **224**

Objectifs anamorphiques de projection au taux de 2 ..... **225**

Anamorphoseur de projection à prismes **228**

La compatibilité comme argument commercial **228**

1.3.5 LES OBJECTIFS *TOTALVISION* POUR COPIES ANAMORPHOSEES A SON OPTIQUE (1954-1969, FRANCE) : L'OUTSIDER « ARTISANAL » : INVENTIVITE ET DEROUTE COMMERCIALE 229

La société à dimension artisanale de Georges Bonnerot **229**

De modestes infrastructures **230**

Une production française de longs métrages confidentielle **231**

Les activités d'exportation : succès du *TotalScope* en Italie **231**

Les fabricants français et la guerre froide **234**

Une offre plutôt classique d'objectifs anamorphiques pour la prise de vues **234**

Anamorphoseurs à prismes au taux de 1,33 et 1,5 ..... **237**

Accessoires de prise de vues **237**

Recommandations pour le tournage **238**

Optiques pour le laboratoire : spécialisation ou réorientation de l'activité commerciale ? **238**

« *Tout ce qui concerne l'anamorphose* » **239**

Réalisation d'une projection scope 2,35:1 à partir d'un négatif standard (16 x 22 mm) de rapport 1,37:1 : une anticipation du Super 35 mm **240**

Compatibilité des objectifs anamorphiques de projection **240**

Conception des objectifs **243**

Installation et réglage **244**

1.3.6 LES OBJECTIFS ANAMORPHIQUES *PANAVISION* (PERIODE « HISTORIQUE », 1954-1970, USA) : UN TIMIDE DEPART EN FRANCE 245

Panavision, Inc. et l'anamorphose **245**

1954 : Super Panatar (anamorphoseur de projection variable à prismes) **245**

1954-1955 : Micro-Panatar (anamorphoseur pour tireuse optique) **247**

1955 : APO Panatar (anamorphoseur de prise de vues à prismes pour film 65 mm) **247**

Eté 1958 : Auto-Panatar (anamorphoseur de prise de vues à lentilles cylindriques pour film 35 mm) : l'incorporation d'un élément astigmatiseur à prismes circulaires **248**

Panavision éclipse CinemaScope aux USA **249**

CHAPITRE 2 : LES OBJECTIFS ANAMORPHIQUES MODERNES & RECENTS (1970-2000) : HEGEMONIE DES MARQUES ETRANGERES ET PERMANENCE DE L'ANAMORPHOSE AU CINEMA **251**

2.1 EVOLUTIONS RECENTES **251**

2.1.1 NOUVEAUX OBJECTIFS DE PRISE DE VUES 251

2.1.2 LA PROJECTION ANAMORPHIQUE ACTUELLE 252

Nouvelles normes de projection : du rapport 2,35:1 au rapport 2,40:1 (USA, 1971 ; France, 2003) **253**

2.1.3 DIFFUSION HYBRIDE : LE SUPER 35 CONTRE L'ANAMORPHIQUE 255

2.2 LES OBJECTIFS ANAMORPHIQUES *PANAVISION* UTILISES EN FRANCE (DEPUIS 1964, USA) : RELANCE DE L'ANAMORPHOSE ; L'IMPORTANCE DU LOUEUR **256**

2.2.1 LA FILIALE FRANÇAISE DE PANAVISION 256

2.2.2 L'IMPLANTATION DU PANAVISION ANAMORPHIQUE EN FRANCE (1964-2000) 257

2.2.3 OBJECTIFS ANAMORPHIQUES DE PRISE DE VUES 258

Caractéristiques techniques : une gamme étendue d'optiques cylindriques **259**

2.2.4 DIMENSIONS DES FENETRES DE PRISE DE VUES ET DE PROJECTION : HÉRITAGE DU *CINEMASCOPE* À 1 PISTE OPTIQUE 261

Prise de vues (2,35:1) **261**

Rapport de visée à 2,40:1 ..... **261**

Rapport de projection (2,40:1) **264**

2.3 LES OBJECTIFS ANAMORPHIQUES *TECHNOVISION* (DEPUIS 1976, ITALIE) : L'ALTERNATIVE D'UN PASSIONNE DE LA PHOTOGRAPHIE LARGE **264**

2.3.1 LA SOCIÉTÉ FAMILIALE D'UN PASSIONNÉ DE L'IMAGE LARGE : HENRYK CHROSCICKI 265

Chroscicki acquiert des Hypergonars Chrétien **265**

Chroscicki diffuse les objectifs anamorphiques *TotalScope* 266

Développement des optiques anamorphiques *Technovision* 267

2.3.2 LA DIFFUSION DES OBJECTIFS TECHNOVISION 268

Un timide marché en France : une alternative anamorphique 271

2.3.3 DES OBJECTIFS DE PRISE DE VUES VISANT LA QUALITÉ PHOTOGRAPHIQUE 271

Conception 271

Les différentes séries d'objectifs 272

2.4 LES OBJECTIFS *HAWK ANAMORPHIC* (DEPUIS 1996, ALLEMAGNE) : UN NOUVEL OUTSIDER 277

2.4.1 LE PLUS RÉCENT DES FABRICANTS D'ANAMORPHOSEURS DE PRISE DE VUES UTILISÉS EN FRANCE 277

Diffusion confidentielle en France 278

2.4.2 UNE NOUVELLE CONCEPTION OPTIQUE 278

2.4.3 L'OFFRE DES OBJECTIFS *HAWK ANAMORPHIC* : DES CONDITIONS D'UTILISATION PROCHES DE CELLES DES OPTIQUES SPHÉRIQUES 280

2.4.4 AUTRES ACCESSOIRES POUR LA PRISE DE VUES 282

Des dépolis multiformats 282

2.4.5 UNE NOUVELLE UTILISATION DE LA PRISE DE VUES ANAMORPHIQUE : LE « *SCOPE 1.85* » DE HAWK ANAMORPHIC 284

CHAPITRE 3 : LES FORMATS LARGES DU DEUXIEME TYPE : *FORMATS 35 MM PANORAMIQUES* (1,65:1 / 1,75:1 / 1,85:1) & *PROCEDES 35 MM A ANAMORPHOSE DE PROJECTION (2P, 4P, 3P)* 286

3.1 LES FORMATS PANORAMIQUES SUR FILM 35 MM DITS « *PANOS* » (FIN 1952, 1953-, USA) : DU FORMAT LARGE AU NOUVEAU STANDARD 286

3.1.1 DEFINITION : PRIMAUTÉ DE LA PROJECTION 286

3.1.2 UNE TYPOLOGIE HÉSITANTE ISSUE D'UNE BATAILLE COMMERCIALE 288

3.1.3 NEGATIF ET PRISE DE VUES : STANDARDISATION DU 1,65:1 291

Modifications réduites des caméras 292

3.1.4 PROJECTION : UNE INSTALLATION PEU ONÉREUSE MAIS DE QUALITÉ DISCUTABLE 294

Limites qualitatives des formats panoramiques 296

Installation d'un écran aux dimensions panoramiques 297

Dimensions et modes de présentation 297

Présentation à grandissement constant 297

Présentation à hauteur constante 297

Constitution des écrans 298

3.1.5 SITUATION DES SALLES EN FRANCE À L'AUTOMNE 1953 : UNE TIMIDE PERCÉE DES FORMATS PANORAMIQUES 298

3.1.6 FORTUNE ET RENOUVELLEMENT DES FORMATS PANORAMIQUES 302

Projet de révision de la normalisation internationale (2000) **302**

3.2 LES PROCEDES 35 MM À ANAMORPHOSE DE PROJECTION **304**

3.2.1 PROCEDE 35 MM 4 PERFORATIONS À ANAMORPHOSE DE PROJECTION *SUPER*SCOPE (1954-1958, USA) ET *SUPER*SCOPE 235 (1956-1976, USA) : UNE RÉFÉRENCE HISTORIQUE 305

Une conception économique reposant sur le principe des formats panoramiques **305**

Principe technique **305**

Négatif et prise de vues **306**

Recadrage et anamorphose de tirage en laboratoire **307**

Film positif et projection : évolution vers la compatibilité avec le scope 2,35:1 ..... **307**

Objectif de projection : l'anamorphose à taux variable remise en cause **308**

3.2.2 PROCEDE 35 MM 2 PERFORATIONS (DIT « 2 PERFOS » OU « 2P ») A ANAMORPHOSE DE PROJECTION DE TYPE *TECHNISCOPE* (1963-1980, ITALIE) : UNE ALTERNATIVE ÉCONOMIQUE DU SCOPE EN FRANCE (1954-1969) 310

Une conception italienne visant l'économie **310**

Une marque commerciale déposée en France dès 1953 ..... **311**

Une technique simple et ancienne **311**

Négatif 35 mm sur une hauteur de 2 perforations **312**

Modifications pour la prise de vues : un rendu différent de l'anamorphique pour un rapport similaire **314**

Le laboratoire : une opération finalement coûteuse **318**

Alternatives en 2 Perfos, évolution et héritage du Techniscope **321**

Formule alternative de projection : *Ultra-semi-scope, Arabiscope* **321**

Variante SPES (ca. 1964, Italie) **322**

Disposition « tête-bêche » (ca. 1968, Espagne) **322**

Le brevet de J. Malige (ca. 1968, France) **323**

Le procédé *Supersplit* d'Edmond Richard (1966, 1973, France) **323**

3.2.3 PROCEDE 35 MM 4 PERFORATIONS *SUPER 35 MM* OU *SUPER 35* A ANAMORPHOSE DE PROJECTION ET AU RAPPORT PROJETE 2,35:1 / 2,40:1 (1980-FRANCE ; 1984- USA) 325

Une initiative et une première utilisation françaises **325**

Formules historiques antérieures **326**

4 Perforations muet au rapport panoramique (1959) **326**

Le projet de super-35 mm de Mitchell (1967) **327**

Super Techniscope & System 35 (1980) **328**

Négatif : agrandissement de la fenêtre d'impression au rapport 1,33:1 ..... **328**

Un format de prise de vues **329**

Le cadrage multiformats : compromis ou compromission ? **333**

L'étape décisive et coûteuse du laboratoire : recadrage + gonflage + anamorphose **342**

Projection avec copie positive anamorphosée **346**

Perspectives **346**

3.2.4 PROCEDES 35 MM 3 PERFORATIONS (DITS « 3 PERFOS » OU « 3P ») *SUPER 35 3P* (FIN 1980-, USA ; 1999-, FRANCE) ET *UNIVISIUM* (1997-, ITALIE) 347

Le Super 35 3 Perfos : une économie substantielle 347

L'*Univisium* ou *Univision* mis au point par Vittorio Storaro 348

CHAPITRE 4 : LES FORMATS LARGES DU TROISIEME TYPE : LES PROCEDES *35 MM A IMAGE LARGE* ET LES PROCEDES A *FILM LARGE 65/70 MM* 350

4.1 PROCEDE 35 MM À IMAGE LARGE ET DÉFILEMENT HORIZONTAL SUR 8 PERFORATIONS *VISTAVISION* (1954-1963, 1970-, USA) 350

4.1.1 CONCEPTION : UN CONCURRENT DU CINEMASCOPE-FOX MISANT SUR LA QUALITÉ PHOTOGRAPHIQUE 350

4.1.2 UNE PRODUCTION FRANÇAISE RELEVANT DE L'ANECDOTE : UN SEUL FILM (1956) 352

4.1.3 PRINCIPE DU *VISTAVISION* : UN PROCÉDÉ À IMAGE LARGE NÉGATIVE 352

Négatif 35 mm à défilement horizontal sur 8 perforations 352

Caméras et prise de vues 353

4.1.4 TIRAGE EN LABORATOIRE ET POSITIFS : VERSATILITÉ 355

Positif 35mm à défilement vertical et aux rapports panoramiques 355

Positif 35 mm anamorphosé au rapport 2:1 (1954) 356

Positif 35 mm 8 perforations à défilement horizontal (1954-1956) 357

4.1.5 PROJECTION 357

4.1.6 HERITAGE DU *VISTAVISION* : UNE RÉFÉRENCE QUALITATIVE 358

Survivance du procédé : prise de vues pour effets spéciaux visuels 359

4.2 PROCEDE 35 MM À DÉFILEMENT HORIZONTAL SUR 8 PERFORATIONS ET ANAMORPHOSE *TECHNIRAMA / SUPER TECHNIRAMA 70* (1956-1968 & 1985, USA-GRANDE BRETAGNE-ITALIE) 360

4.2.1 CONCEPTION : ADAPTATION DU *VISTAVISION* AU RAPPORT STANDARDISÉ DE LA PROJECTION ANAMORPHIQUE 2,35:1 360

4.2.2 RÉDUIRE LES PROBLÈMES LIÉS À L'ANAMORPHOSE 362

4.2.3 PRODUCTION : SPÉCIFICITÉS EUROPÉENNES ET FRANÇAISES : UNE ÉTAPE HISTORIQUE VERS LE 70 MM 363

4.2.4 NEGATIF : USA VS EUROPE 364

4.2.5 CAMÉRAS ET PRISE DE VUES 365

Caméras pour le *Technirama* 366

4.2.6 TIRAGE DES POSITIFS : VERSATILITÉ ET COMPATIBILITÉ 371

Positif 35 mm 8 perforations anamorphosé à défilement horizontal (1956-1957) pour l'exploitation de prestige 371

Positif 35 mm 4 perforations anamorphosé à défilement vertical de type *CinemaScope* : une diffusion maximale 372

Positif 35 mm 4 perforations désanamorphosé au rapport 1,85:1 à défilement vertical 373

Positif 70 mm 5 perforations désanamorphosé à défilement vertical dénommé *Super Technirama 70* (1959-1968) : une diffusion de prestige **373**

Autres positifs anecdotiques : *ARC-120* (*Wonderama*), *70 mm single-lens Cinerama* **374**

4.2.7 PROJECTION 375

Projection horizontale 35 mm 8 perforations **375**

Projection verticale conventionnelle **376**

4.3 PROCEDES DE FILM LARGE 65/70 MM : *TODD-AO* (1955-1971, 1992, USA), *SOVSCOPE 70* (1958-, URSS) *SUPER PANAVISION 70* (1959-, USA), *SUPERPANORAMA 70* OU *MCS 70* (1962-1970, RFA), *DEFA 70* (1967-1974, RDA) ET *PANAVISION SUPER 70* (1992-, USA) **378**

4.3.1 CONCEPTION HISTORIQUE : LE *TODD-AO* (1955) 378

Quelques utilisations antérieures du film 65/70 mm **378**

Michael Todd et l'American Optical : « *Cinerama out of one hole* » (1953-1956) **379**

4.3.2 STANDARDISATION DU FILM LARGE 65/70 MM (À PARTIR DE 1957-1958) .. 381

Exploitation européenne tardive (1959-1960) et production française confidentielle (1962-1967) **381**

Marques et constructeurs **382**

Négatif de larges dimensions **383**

Le *Superpanorama 70* utilisé en France (1962-1965) **386**

Des caméras pour film 65 mm spécialement construites **387**

Tirage des positifs : de l'exploitation de prestige à la recherche de compatibilité **392**

Copie positive 70 mm **392**

Coûts prohibitifs, un frein à la généralisation de ces copies en France **395**

Copie positive réduite sur 35 mm anamorphosé au rapport 2,35:1 : la « version du pauvre » du 70 mm **395**

Gonflage en 70 mm de films 35 mm anamorphosés (« *70 mm Blowups* ») (à partir de 1963) **396**

Gonflage en 70 mm de films 35 mm non anamorphosés **399**

Projection : luminosité et compatibilité : les projecteurs bi-standard **400**

Projecteurs *400*

Mécanisme, cadence *403*

Définition, luminosité *403*

Conversion 70/35 mm pour une plus grande compatibilité *404*

Reproduction sonore : une stéréophonie 6 pistes peu exploitée *407*

Retour à l'écran plat *408*

Modes de présentation du film sur l'écran : un calcul différent pour le 70 mm *408*

Constitution de l'écran *409*

4.3.3 EVOLUTIONS DU FILM LARGE 65-70 MM 409

Un succès mitigé **409**

Héritage et évolutions techniques **410**

L'Evolution des formules sonores et le déclin du 65/70 mm (1970s-1990s) **412**

Bouleversements liés à l'émergence du son numérique multicanal (1989-) **414**

SECONDE PARTIE :..... 418

PRODUCTION, EXPLOITATION ET ESTHETIQUE DES FILMS FRANÇAIS AU FORMAT LARGE (1953-2000)..... 418

CHAPITRE 1 : UNE PRODUCTION VARIEE DE PLUS DE 700 LONGS METRAGES DE FICTION AU FORMAT LARGE 419

1.1 COMPARAISON AVEC LE MARCHE DES FILMS AMERICAINS AU FORMAT LARGE.....419

PROCÉDÉS LARGES UTILISÉS : SPÉCIFICITÉS FRANÇAISES 423

1.2 ASPECT GENERAL DE LA PRODUCTION FRANÇAISE AU FORMAT LARGE (1954-2000).....426

1.2.1 LES PERIODES DE PRODUCTION.....426

1.2.2 LES PRODUCTEURS FRANÇAIS DU FORMAT LARGE (1954-2000) 428

Nombre et catégories de producteurs 428

Les grands producteurs du format large sur les deux périodes historiques 429

Les producteurs du cinéma dit d'auteur au format large 430

Critères de classement des grands producteurs de films larges 431

Les producteurs adeptes du format large de la 1ère période (1954-1970).....432

Les producteurs adeptes du format large de la 2nde période (1971-2000) 432

1.2.3 LES GRANDS REALISATEURS FRANÇAIS DU FORMAT LARGE (1954-2000) 434

CHAPITRE 2 : LA PREMIERE PERIODE DU PRODUCTION DES LONGS METRAGES DE FICTION AU FORMAT LARGE (1954-1970)..... 439

2.1 LA TRANSITION DES ANNEES 1950 : UNE LENTE ADAPTATION.....439

2.1.1 LE CAS DES FILMS AUX FORMATS PANORAMIQUES.....439

Aux Etats-Unis, la « *bataille des proportions* » doit renouveler le spectacle cinématographique 439

En France : une production nationale discrète et une lente généralisation..... 441

Premiers films français prévus ou vraisemblablement tournés au format panoramique 443

Premiers films français annoncés au format panoramique par la publicité.....444

2.1.2 PREMIERS BALBUTIEMENTS FRANÇAIS AU FORMAT ANAMORPHIQUE ...448

Le court métrage *Nouveaux Horizons* et les premiers projets de longs métrages annoncés et avortés..... 450

Genèse des premiers projets français concrétisés (1954-1955)..... 452

Le cas du premier long métrage français réalisé au format large : *L'Or des Pharaons*, documentaire romancé inédit, produit par les frères Hakim et réalisé par le vétéran Marc de Gastyne 455

Les deux premiers longs métrages français exploités au format large : *Fortune carrée* et *Oasis*, deux films d'aventures 460

2.1.3 LES PROJETS INABOUTIS ET LA TRANSFORMATION DES PROJETS PREVUS AU FORMAT LARGE (1954-1969) 462

2.2 LA CONCURRENCE AUTOUR DES FILMS EN SCOPE (1954-1970) : UNE PRODUCTION CONTRASTEE 468

2.2.1 LES FILMS COMMERCIAUX OU LES FILMS DU POINT DE VUE DES PRODUCTEURS 468

La production des films larges à valeur commerciale (1954-1970) 468

PATHE : la société pionnière 469

GAUMONT : un réveil tardif pour le premier producteur français 470

Caractéristiques de la production commerciale en scope 470

Réseaux de relations 470

La formule dupliquée et la série 471

Inspiration dans l'air du temps 472

Un cinéma de coproduction : recours à la coproduction franco-française 473

Coproductions franco-étrangères 473

Adéquation entre format large et coproduction bipartite franco-italienne 475

Dérives de la coproduction dans les années 1960 476

Deux grands réalisateurs commerciaux : Borderie et Hunebelle ou le format large comme ingrédient 478

Bernard Borderie, champion incontesté des films français au format large 478

Borderie et Hunebelle : le format large, valeur de production 479

André Hunebelle, deuxième réalisateur historique du format large en France 481

Une production hétéroclite (1954-1970) 487

1955-1957 : survivance de la production domestique à petit budget : les « nanars » 487

Avatars ou survivances de la tradition de la qualité française (1954-1970) 488

Les films des « anciens » 490

2.2.2 PREMIERES AUDACES ARTISTIQUES 491

Des réalisateurs majoritairement jeunes 491

Premières audaces du format large : *Lola Montès* (1955) et Roger Vadim 492

***Lola Montès* : contrainte et dénonciation du format large 492**

Roger Vadim*/ ou le format de la jeunesse provocante 493**

Films d'auteurs : ambition artistique ou personnelle (1958-1970) 495

Les années 1958-1960 et l'apparition des premiers films des jeunes auteurs au format large 495

Coproductions pour le cinéma dit d'auteur 495

2.2.3 PREMIER INDICE DE JUSTIFICATION DU FORMAT LARGE : L'ASSOCIATION DU GENRE ET DU FORMAT (1954-1970) 496

Définition et typologie des catégories génériques du film au format large 496

Genre des premiers projets et productions (1954-1955) : prédominance de l'aventure et du film historique 498

Les autres genres (1954-1956) 499

Les producteurs adeptes de certains genres (1954-1970) 500

Le cas de la production des films historiques et des films d'aventures (1954-1970) 500

Autres producteurs du film historique et de l'aventure 505

Les sous-genres historiques (1954-1970) *506*

Aperçu de la production des autres genres **511**

La comédie au format large (1954-1970) *511*

Aperçu des films policiers au format large (1954-1970) *515*

Aperçu des drames (et comédies dramatiques) au format large (1954-1970) *516*

2.2.4 LE FORMAT LARGE ASSOCIE AUX AUTRES VALEURS DE LA PRODUCTION (1954-1970) 517

La question de la couleur et du format large **517**

Couleur et genres cinématographiques dans les films larges des années 1950 : le format large plus flexible que la couleur **518**

Le format large et la caution littéraire (1954-1970) **520**

Adaptations : généralités **523**

Les adaptations inaugurales des procédés larges **523**

Le cas des adaptations littéraires des films historiques et aventureux **525**

La série des Angélique : le best-seller au format large *526*

Erotisme et scope *527*

Convention, simplification et répétition : le cinéma, dernier avatar de l'histoire et de la littérature *528*

Travestissement littéraire *529*

Le format large et le cadre diégétique : exotisme géographique et historique (cas du film historique et de l'aventure) **530**

Les époques historiques des films historiques : une préférence pour les périodes récentes **531**

Lieux diégétiques : peu d'attrait pour l'appel des lointains **532**

Les lieux de tournage privilégiés par les films larges **534**

Statistiques de la répartition des tournages entre studio et extérieurs, en France et à l'étranger, sur un échantillon de films historiques et d'aventure (1954-1970) *534*

Les extérieurs : prédilection pour l'Espagne, l'Afrique du Nord, la province *535*

Le cadre extérieur, comme « effet de réel » dans le film de guerre *536*

Le film de guerre en noir et blanc et en décors naturels : « Le Jour et l'Heure », « Paris brûle-t-il ? » *536*

Le film de guerre « modernisé », en couleurs : « La Grande Vadrouille », « La Nuit des généraux » *538*

Les décors en studio des films larges (historiques) **538**

Contexte difficile pour les studios *540*

La proportion des tournages en studio et en extérieurs : disparition du studio avec la Nouvelle Vague (à partir de 1958) ? *541*

Le format large et le film à effets spectaculaires : l'action, les effets spéciaux, autres valeurs de production **543**

Cas du film historique et aventureux **543**

Importance des spécialistes et de la division du travail dans les films larges **544**

L'émergence de l'importance de la seconde équipe *545*

Une conjonction de spécialistes *547*

Combats *547*

Cascades *548*

Contamination de ces valeurs de production aux autres genres **551**

2.2.5 LE FORMAT LARGE COMME VALEUR DE PRODUCTION : ENTRE CINÉMA COMMERCIAL ET FILM D'AUTEUR 554

CHAPITRE 3 : LA SECONDE PERIODE DE PRODUCTION DES LONGS METRAGES AU FORMAT LARGE (1971-2000) 556

3.1 FORMAT LARGE ET TELEVISION (1975-2000) : FRERES ENNEMIS ? 556

3.1.1 MODIFICATION DES SOURCES DE FINANCEMENT DE LA PRODUCTION : INFLUENCE GRANDISSANTE DE LA TÉLÉVISION, UNE MENACE POUR LE FORMAT LARGE ? 556

3.1.2 LES CONTRAINTES APPORTÉES PAR LA TV EN MATIÈRE DE CHOIX DE FORMAT 558

La solution du multi-cadrage en Super 35 mm : diffusion hybride (TV / Cinéma) et cinéma d'auteur 558

3.1.3 LA COPRODUCTION TÉLÉVISUELLE DES FILMS LARGES : CONVENTION ET AUDACES 560

Une coproduction télévisuelle plus contrastée qu'il n'y paraît 562

Claude Lelouch : un « auteur » autoproduit et coproduit par TF1 563

3.1.4 LE BOULEVERSEMENT DES ANNÉES 1990 : LE RETOUR D'INTÉRÊT POUR LE FORMAT LARGE 565

Canal+ et l'industrie des programmes audiovisuels 565

Le scandale du « pan and scan » dans la diffusion sur les chaînes généralistes et en vidéo ... 569

Le tournant du milieu des années 1990 : un renouveau cinéphilique amorcé par les nouveaux supports vidéo (LD /DVD) aboutissant à un retour d'intérêt pour l'écran large 570

3.2 CARACTERISTIQUES DE LA PRODUCTION CINEMATOGRAPHIQUE FRANÇAISE AU FORMAT LARGE (1971-2000) 573

3.2.1 LA DÉCADE 1970 : TRANSFORMATIONS DE LA PRODUCTION 573

3.2.2 UNE PRODUCTION AU FORMAT LARGE DOMINÉE PAR TROIS PRODUCTEURS INDÉPENDANTS : CLAUDE BERRI, CHRISTIAN FECHNER ET ALAIN SARDE 578

L'association Berri-Fechner (1974-1975) et la relance de la production française au format large grâce aux comédies commerciales 578

Fechner et Berri : des chemins séparés mais une conception similaire de la production au format large (1975-2000) 581

Les « superproductions culturelles » 586

Alain Sarde et les films à ambition artistique 591

Les drames psychologiques produits par Alain Sarde : André Téchiné, Bertrand Tavernier et Bertrand Blier 593

3.2.3 LA PRODUCTION GAUMONT ET L'ÉMERGENCE DE NOUVEAUX PRODUCTEURS : RETOUR AU CINÉMA SPECTACULAIRE ET POPULAIRE 599

Gaumont et les jeunes réalisateurs : l'exemple de Luc Besson 599

3.2.4 EVOLUTION DES GENRES AU FORMAT LARGE (1971-2000) : ACCROISSEMENT DES DRAMES, MAINTIEN DES COMÉDIES ET DES FILMS HISTORIQUES 604

Variété d'utilisation du format large : la filmographie hétéroclite des deux réalisateurs adeptes du scope : Claude Lelouch et Patrice Leconte 606

Un retour au cinéma de genre : le format large comme signe « intertextuel » 608

CHAPITRE 4 : EXPLOITATION DES FILMS LARGES FRANÇAIS..... 610

4.1 L'EXPLOITATION DES FILMS LARGES A SUCCES : ETUDE DIACHRONIQUE DU CLASSEMENT DES 20 PREMIERS FILMS (1956-2000).....610

4.1.1 COMPORTEMENT DES FILMS LARGES CLASSÉS PAR RAPPORT AUX AUTRES FILMS FRANÇAIS (CLASSÉS) 610

4.1.2 LES SUCCÈS FRANÇAIS DU « BOX-OFFICE » : FORMAT LARGE VS FORMAT STANDARD (OU PANORAMIQUE) 611

4.1.3 COMPORTEMENT DES FILMS LARGES FRANÇAIS CLASSÉS PAR RAPPORT AUX FILMS AMÉRICAINS.....615

3.1.4 ANALYSE DES MEILLEURS RÉSULTATS DE FRÉQUENTATION DES FILMS AU FORMAT LARGE (1956-2000) 617

4.1.5 COMPARAISON AVEC LA DIFFUSION TÉLÉVISUELLE DES FILMS : UNE POPULARITÉ RENFORCÉE ET TRANSGÉNÉRATIONNELLE.....622

4.1.6 LES FILMS LARGES À SUCCÈS : INCIDENCES DES STARS ET DU GENRE....624

Stars et succès public (1955-1957) : Brigitte Bardot transcende les genres..... 624

Les stars du Box-Office des films larges français (1956-2000) 625

Succès et genres des films larges..... 627

4.1.7 LES RÉALISATEURS À SUCCÈS DU CINÉMA AU FORMAT LARGE (1956-2000) 628

La comédie à succès au format large, une spécialité de Claude Zidi 629

La rivalité commerciale du film de genre à l'américaine : Hunebelle VS Borderie..... 629

Des succès publics plus rares ou inexistants pour quelques adeptes du format large..... 631

4.1.8 UN AUTRE CLASSEMENT : LES RÉSULTATS DU BOX-OFFICE ANNUEL DES EXCLUSIVITÉS PARISIENNES (1956-1970) 631

Les premiers films larges exploités : timides succès 632

Comparaison des résultats des exclusivités parisiennes et du B.O. national cumulé 634

Le classement des films dits d'auteur (1956-1970) 636

4.2 LA PROMOTION DES FILMS LARGES (1954-2000) : DU PRESTIGE PUBLICISE AU PRODUIT D'APPEL ET A L'EVENEMENTIEL 646

4.2.1 L'ACCOMPAGNEMENT MÉDIATIQUE DU CHANGEMENT DE FORMAT : LE SYMBOLISME DES LOGOTYPES ET LE DISCOURS DES FILMS ANNONCES 646

Le logotype CINEMASCOPE : de la promotion d'un nom de marque à sa banalisation 646

Typologie des logos CINEMASCOPE en France.....646

Banalisation et francisation de la marque 654

Les logos de la première marque française : Cinépanoramic-Franscope 657

Les obligations publicitaires 659

La visibilité du format large dans les films annonces..... 662

4.2.2 LANCEMENT INAUGURAL DES PROCÉDÉS DE FILM À IMAGE LARGE (*VISTAVISION*, *TECHNIRAMA* & 70 MM) EN FRANCE 663

Promotion du procédé *VISTAVISION* 663

Promotion du procédé *Technirama* 666

Promotion du format 70 mm 669

4.2.3 CRÉER L'ÉVÉNEMENT AUTOUR DES FILMS : « *SHOWMANSHIP* & *ROADSHOW* » 672

Liturgie d'une présentation très élaborée pour les lancements américains 673

Le « *Roadshow* » en France ou « *Exploitation spéciale* » : un cas rare pour les films français 675

Timides exemples français d'innovation dans la promotion de films larges 678

Un exemple : la promotion de *La Fayette* (1962) présenté en *Super Technirama 70* 681

4.2.4 A PARTIR DES ANNÉES 1958-1960 : DISPARITION PROGRESSIVE DE LA VISIBILITÉ DE LA MARQUE 683

Franscope 683

DYALISCOPE 685

Techniscope 687

Totalvision 687

4.2.5 L'ANTAGONISME ENTRE CINÉMA ET TÉLÉVISION « PUBLICISÉ » 691

4.2.6 RENOUVEAU ET CONFUSION DANS LES ANNÉES 1970 ET 1980 : *PANAVISION* ET *TECHNOVISION* 693

Confusion et perte de lisibilité des marques : discrétion et professionalisation 694

Les logos de Panavision® 695

CHAPITRE 5 : ESTHETIQUE DES FILMS LARGES 703

Problématiques esthétiques du format large 703

5.1 PREMIERES IMPRESSIONS : CHOC ET SPECTACULARITE, « *EN AVOIR PLEIN LA VUE* » (TRUFFAUT) 703

5.2 LA QUESTION DU REALISME ACCRU DE L'IMAGE : VOIR MIEUX 705

5.2.1 LA CONFUSION PREMIÈRE AVEC LE RELIEF STÉRÉOSCOPIQUE : L'EFFET D'ESPACE ENGLOBANT 705

5.2.2 L'ARGUMENT PHYSIOLOGIQUE DE LA VISION : UNE JUSTIFICATION ? 706

Nécessités et conceptions architecturales 709

Effet physiologique de « *l'audio-vision* » (Michel Chion) 709

5.2.3 EFFETS RÉALISTES D'ENGLOBEMENT DU SPECTATEUR, D'AMPLEUR ET DE PROFONDEUR DANS LA PERCEPTION DE L'ESPACE : LE MOTIF DU PANORAMA 710

Vision-spectacle du cinéma VS vision-excitation du dispositif télévisuel 713

Le panorama : prédilection pour les plans décrivant un espace ample observé de loin 713

L'espace urbain ou architectural également valorisé par le format large 714

5.2.4 LE GENRE DU DOCUMENTAIRE COMME NOUVELLE VISION DU MONDE . 716

5.2.5 LE FORMAT DU MONDE MODERNE (MODERNISME) 717

Modernité dans la fiction 718

Le format des années 1960 : confort, aisance et symbole du bien-être de la société de consommation 719

Du modernisme au format critique de la modernité 720

Le réalisme de la fiction vraisemblable 723

5.3 LE FORMAT CONÇU COMME CADRE FORMEL : L'HORIZONTALITE ET LA REFERENCE AUX ARTS VISUEL, NARRATIF ET SCÉNIQUE : UNE FIGURE DE L'EMPHASE : VOIR PLUS GRAND 724

5.3.1 LA NOTION PICTURALE DE CADRE BORNÉ 724

Référence idéalisée au Nombre d'Or et relativité des jugements esthétiques sur le format ... 724

Tradition historiciste occidentale : académisme ou abstraction 727

5.3.2 L'ACCORD FONDAMENTAL ENTRE FORMAT, CADRE ET SUJET : JUSTIFICATION PICTURALE ET SURDÉTERMINATION DESCRIPTIVE 732

Influence du genre : association première au spectacle de prestige « académique » 733

Les lieux privilégiés du scope : motifs iconographiques offerts par l'espace de la diégèse et valorisés par le format en largeur (cas du film historique ou aventureux) 734

Hypertrophie de l'horizontalité : l'espace mimétique du cadre 739

Les lieux intérieurs en scope 742

Effets de narrativisation et de théâtralisation : la scène-tableau 742

5.3.3 LES EXCÈS ET INCONGRUITÉS DU FORMAT LARGE HORIZONTAL : DES DÉFAUTS INTÉGRÉS, VOIRE ESTHÉTISÉS 743

Format large et frontalité ou latéralité : le motif de la frise 743

Les « objets-scope » et le problème de la verticalité : de la surdétermination à l'incongruité des proportions 751

Incongruité de certaines proportions : les gros plans étalés ou coupés en scope 753

Paradoxe du scope : l'exiguïté magnifiée du décor 760

Le problème significatif des plafonds 762

La nécessité de remplir le cadre : le format large comme figure de la mise en relief 764

Un format « *inhumain* » ? 767

5.3.4 LE FORMAT DU FILM INTIMISTE : UNE INVENTION FRANÇAISE ? 767

Valeur psychologique du cadre large 769

5.3.5 DE LA SURDÉTERMINATION À LA SURCHARGE DÉCORATIVE : LE FORMAT LARGE COMME FIGURE D'HYPERBOLE, D'EMPHASE, D'HYPERTROPHIE (BAROQUISME) 773

Richesse et symétrie du décor en scope : figure de la pompe et de l'apparat 773

Le foisonnement, l'ostentation revendiquée 774

Conséquence : la visibilité dans l'image : l'éclairage uniforme du décor conçu comme valeur de production ou « *l'esthétique claire* » (Guy-Louis Mier) 777

Eclairage contrasté et vision artistique 779

De l'amplification à l'artifice et à l'ostentation : le vide et le plat en scope, figures métalinguistiques du discours esthétique 782

5.4 SPECIFICITES CINEMATOGRAPHIQUES DU FORMAT LARGE : INCIDENCES ESTHETIQUES (SUR LE CADRE, LA MISE EN SCENE ET LE MONTAGE) : VOIR DIFFEREMMENT..... 786

5.4.1 SPÉCIFICITÉ DU CADRE LARGE CINÉMATOGRAPHIQUE : VARIATION, INSTABILITÉ, DISPERSION OU FOISONNEMENT 786

Le rêve d'un cadre multiforme ou modulable : la composition kaléidoscopique 790

5.4.2 L'HÉRITAGE BAZINIEN : LE FORMAT LARGE COMME INGRÉDIENT « RÉALISTE » ET MISE EN SCÈNE « LIBÉRÉE » DE « RÉALISATEURS-AUTEURS » 791

Le prisme de la notion de « réalisateur-auteur » et la valorisation argumentative du CinemaScope par la critique des *Cahiers du cinéma* : une forme d'américanisation ?..... 792

Conséquences sur la mise en scène / dramaturgie 796

Inclure de nombreux personnages 797

Une « grammaire » de la répartition des personnages dans l'espace..... 798

Continuité spatiale (contiguïté) 806

Contiguïté en profondeur : le problème de la profondeur de champ..... 806

Limitation des mouvements de la caméra ? 813

Assouplissement du montage ?..... 814

5.4.3 LA SIMULTANÉITÉ, AUTRE SPÉCIFICITÉ DU FORMAT LARGE : « *CO-PRÉSENCE* », MONTAGE INTERNE, MULTIFOCALISATION 819

Liberté participative du spectateur ?..... 819

Limitation des gros plans avec le scope ? 820

5.5 SYNTHESE DES INCIDENCES STYLISTIQUES DU FORMAT LARGE (COMPOSITION PLASTIQUE, DRAMATURGIE, MONTAGE, RHETORIQUE) : L'EXEMPLE CANONIQUE DU FILM HISTORIQUE ET AVENTUREUX DES ANNEES 1960..... 824

5.5.1 MOTIFS ICONOGRAPHIQUES DES ACTIONS COLLECTIVES DANS LE FILM HISTORIQUE AU FORMAT LARGE 824

5.5.2 ACTIONS INDIVIDUELLES EN SCOPE : UNE QUESTION ÉCONOMIQUE ; PRÉDILECTION FRANÇAISE POUR LE FILM DE CAPE ET D'ÉPÉE..... 829

Chorégraphie de l'action individuelle..... 830

La poursuite 830

Le duel ou le combat rapproché, la bagarre, etc. 830

Casser ou détruire le décor 837

Figures de la duplication ou de l'accumulation de l'action 837

Mise en scène de l'action : le lieu insolite 837

5.5.3 LES ACTIONS-SPECTACLES : DANSE, EXÉCUTION, SCÈNE DE THÉÂTRE ... 838

5.6 L'HÉRITAGE ACTUEL DU FORMAT LARGE : CONVERGENCE DES PRÉOCCUPATIONS TECHNIQUES, ÉCONOMIQUES ET ARTISTIQUES : UNE FIGURE RÉFLEXIVE, LE LABEL DU CINEMA..... 839

5.6.1 DE L'APPRIVOISEMENT DU FORMAT À SON CHOIX RAISONNÉ 839

Paradoxe des emplois du format large..... 840

La question de la profondeur de champ et des « défauts » de l'anamorphique réévaluée 840

La question du réalisme du format large réévaluée 846

Format large : évolution ou révolution ?..... 847

5.6.2 *CINEMASCOPE* : UNE PERCEPTION PLUS CONSCIENTE DU MÉDIA CINÉMATOGRAPHIQUE..... 848

Le format large comme indice de « cinématographicité » 849

CONCLUSION 851

Problématique américaine et spécificités françaises..... 851

Actualité de la recherche : le format large en France de 2000 à 2005 857

L'anamorphose au temps de la technologie numérique 857

De nouvelles optiques anamorphiques de prise de vues polyvalentes conçues par Panavision (2006) : un changement de conception optique pour l'adaptation au tout-numérique 858

Les films au format large (2000-2005) 859

TABLE DES MATIERES (VOLUME 1) 861