

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 2

SOURCES & BIBLIOGRAPHIE

ANNEXE 1 :
DOCUMENTS ICONOGRAPHIQUES

TABLE GENERALE DES FIGURES

Rédaction, décembre 2006
Soutenance, février 2007
2^e version révisée, 2008
(version électronique .pdf, 2023)

Table des matières du volume 2

SOURCES & BIBLIOGRAPHIE	4
SOURCES ET DOCUMENTS.....	5
ARCHIVES.....	5
BREVETS D'INVENTION.....	5
MARQUES DE COMMERCE	6
DOCUMENTS NORMATIFS	6
DOCUMENTS AUTHENTIQUES.....	7
(CATALOGUES, MANUELS, PLAQUETTES EDITES PAR LES ENTREPRISES).....	7
PUBLICITES.....	8
REVUES CORPORATIVES ET SPECIALISEES	10
SOURCES INFORMATIQUES (INTERNET).....	10
DOCUMENTS AUDIOVISUELS (HORS FILMS DU CATALOGUE)	13
ENTRETIENS REALISES PAR L'AUTEUR	16
BIBLIOGRAPHIE	17
OUVRAGES	17
ARTICLES ET REVUES.....	23
DICTIONNAIRES, ANNUAIRES	34
ET CATALOGUES DE FILMS	34
ANNEXE 1.....	37
DOCUMENTS ICONOGRAPHIQUES.....	37

1) FIGURES.....	38
2) TABLEAUX	147
TABLE GENERALE DES FIGURES.....	180
PREMIERE PARTIE	181
FIGURES.....	181
TABLEAU.....	187
SECONDE PARTIE	188
FIGURES.....	188
TABLEAUX.....	194

SOURCES & BIBLIOGRAPHIE

SOURCES ET DOCUMENTS

ARCHIVES

Cinémathèque française, Collection des Appareils, don 03-05 (Fonds Bonnerot), documents n^{os} 1 à 333 [CF, CA].

Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossiers papier : « CinemaScope », « DyaliScope », « Franscope », « Panatar », « Panavision », « Technicolor », « Technovision », « Totalvision », « VistaVision » [CF, CA].

BREVETS D'INVENTION

Bessire, H. & J.J. « Procédé pour l'enregistrement et la projection d'images panoramiques et appareil pour la mise en œuvre de ce procédé », n^o 1.096.308, demandé le 8 fév. 1954, INPI, 3 p., 1 pl. de 8 fig.

Chrétien, Georges « Objectif multiple anamorphoseur et procédé de cinématographie en couleurs et en relief au moyen de cet objectif », n^o 638.542, demandé le 9 déc. 1926, INPI

Chrétien, Georges « Procédés et dispositifs pour la prise et pour la projection d'images photographiques ou cinématographiques panoramiques ou s'étendant en hauteur », n^o 644.254, demandé le 29 avr. 1927, INPI, 3 p., 1 pl. de 4 fig.

Chrétien, Henri « Objectif anamorphoseur pour prises de vues cinématographiques », n^o 1.082.780, demandé le 23 mai 1953, INPI, 2 p., 1 pl. de 2 fig.

Dicop, Jean « Anamorphoseur perfectionné », n^o 1.204.784, demandé le 5 août 1958, INPI, 2 p., 1 pl. de 3 fig.

Dicop, Jean « Objectif anamorphoseur perfectionné », n^o 1.204.785, 5 août 1958, INPI, 2 p., 1 pl. de 3 fig.

Dicop, Jean « Perfectionnements apportés aux objectifs anamorphoseurs », n^o 1.204.786, 5 août 1958, INPI, 2 p., 1 pl. de 7 fig.

Knowlton, William R. "Anamorphic Cylindrical Lens Construction", n^o 2.702.493, 23 jul. 1953, U.S. Patent Office.

Libman, Elie « Tireuse optique pour films cinématographiques », n^o 1.368.872, déposé le 25 juin 1963, Paris, Cabinet Malémont Couvrat-Desvergnes Chauchard.

SATEC, « Perfectionnements au cinématographe », n^o 1.105.467, demandé le 16 déc. 1953, INPI, 4 p., 1 pl. de 7 fig.

SATEC, « Perfectionnements aux appareils d'optique à distance focale variable », n^o 1.123.471, demandé le 19 jan. 1955, INPI, 4 p., 1 pl. de 5 fig.

SATEC, « Anamorphoseur », n^o 1.517.654, demandé le 30 avr. 1960, INPI, 3 p., 1 pl. de 3 fig.

¹ [Entre crochets] : les abréviations utilisées pour les références bibliographiques en notes.

STOP, « Anamorphoseur à lentilles cylindriques à génératrices parallèles », n° 702.975, demandé le 16 sept. 1930, INPI.

Technicolor Motion Picture Corp., « Production photographique d'enregistrements anamorphes », n° 1.135.048, demandé le 31 oct. 1955, INPI, 4 p., 1 pl. de 5 fig.

MARQUES DE COMMERCE

Anamorphot, n° 429.487, 27 juin 1954, *Bulletin officiel de la propriété industrielle*, 3^{ème} partie : *Marques de fabrique (et de commerce)*, t. LXXIII, Paris, INPI, 1953, p. 2161, n° 13.530.

CinemaScope, n° 61.694, 2 juil. 1953, *Bulletin officiel de la propriété industrielle*, 3^{ème} partie : *Marques de fabrique (et de commerce)*, t. LXXIII, Paris, INPI, 1953, p. 2230, n° 14.058.

Cinépanoramic, n° 429.137, 19 juin 1954, *Bulletin officiel de la propriété industrielle*, 3^{ème} partie : *Marques de fabrique (et de commerce)*, t. LXXIII, Paris, INPI, 1953, p. 2083, n° 12.993.

Franscope, n° 456.908, 29 mars 1956, *Bulletin officiel de la propriété industrielle*, 3^{ème} partie : *Marques de fabrique (et de commerce)*, t. LXXVI, Paris, INPI, 1956, p. 1425, n° 71.673.

Superscope, n° 65.220, 8 mars 1956, *Bulletin officiel de la propriété industrielle*, 3^{ème} partie : *Marques de fabrique (et de commerce)*, t. LXXVI, Paris, INPI, 1956, p. 1202, n° 70.397.

Technirama, n° 61.848, 28 août 1953, *Bulletin officiel de la propriété industrielle*, 3^{ème} partie : *Marques de fabrique (et de commerce)*, t. LXXIII, Paris, INPI, 1953, p. 2780, n° 17.147.

Technivision, n° 61.849, 28 août 1953, *Bulletin officiel de la propriété industrielle*, 3^{ème} partie : *Marques de fabrique (et de commerce)*, t. LXXIII, Paris, INPI, 1953, p. 2780, n° 17.148.

Techniscope, n° 61.850, 28 août 1953, *Bulletin officiel de la propriété industrielle*, 3^{ème} partie : *Marques de fabrique (et de commerce)*, t. LXXIII, Paris, INPI, 1953, p. 2780, n° 17.149.

Totalvision, n° 439.490, 2 mars 1954, *Bulletin officiel de la propriété industrielle*, 3^{ème} partie : *Marques de fabrique (et de commerce)*, t. LXXIV, Paris, INPI, 1954, p. 1721, n° 30.416.

Marques italiennes : *Bollettino dei brevetti per invenzioni, modelli e marchi. Parte III – Marchi d'impresa*, fascicolo 5, maggio 1955 ; fascicolo 8, agosto 1955 ; fascicolo 4, aprile 1956 ; fascicolo 12, dicembre 1956 ; fascicolo 7, luglio 1957, Roma, Istituto poligrafo dello stato.

DOCUMENTS NORMATIFS

Baptiste, Michel « 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].

Read, Paul & Meyer, Mark-Paul (ed.) *Restoration of Motion Picture Film*, Oxford, Butterworth-Heinemann, 2000.

Cinématographie. Film de 35 mm. Copies d'exploitation pour formats dits « panoramiques » avec son dit « stéréophonique » (Dimensions). NF S 25-007, AFNOR, 1^{er} tirage, juin 1958, Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « CinemaScope »

Congrès de normalisation ISO-TC 36, Congrès UNIATEC de Garmisch-Partenkirchen de 1964, documents fournis par Michel Baptiste, CST.

Recueil de Normes ISO 17. Cinématographie, Genève, Suisse, Organisation Internationale de Normalisation, 1984

DOCUMENTS AUTHENTIQUES **(CATALOGUES, MANUELS, PLAQUETTES EDITES PAR LES** **ENTREPRISES)**

Ryder, Loren L. *VistaVision. Explications données par Mr. Loren L. Ryder à l'occasion de la première démonstration en France de VistaVision*, [Paris, théâtre Paramount], Paramount France, 21 juin 1954, 2 p., document dactylographié, Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « VistaVision ».

Sponable, E. I. (dir.), Research and Development division of the 20th Century Fox Film 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.

Anamorphoseurs Dyaliscope Standard 35 mm, SATEC, s. d. [ca. fin 1957-début 1958], Cinémathèque française, Collection des appareils, dossier « Dyaliscope ».

André Debrie. Matériel cinématographique, n° 501-Fr., Ets André Debrie, 1956.

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.

Franscope J.-P. Mauclair, DIC, s. d. [début de 1966].

Guide publicitaire MGM. Le Fils prodigue, s. d. [fin 1955], Paris, I.C.P., [livret publicitaire pour l'exploitant], 6 p.

Le Multimorph, s. d., ARCO, Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « ARCO ».

Panavision. Film-Geräte-Verleih Schmidle & Fitz. Rental Price List, Munich (Allemagne), Schmidle & Fitz, 1^{er} août 1983.

Panavision optics, Tarzana (Californie, USA), Panavision Inc., 1983.

Panavision Ultra precision equipment for the motion picture industry. North American Edition. Rental Catalog, Tarzana (Californie, USA), Panavision, Inc., jan. 1988.

Sous le signe de Rome, s. d., [1^{er} semestre 1960], Lux CCF, [livret publicitaire pour l'exploitant], 8 p.

Technovision & Cooke Anamorphic. A complete filming system for the professional cinematographer, Twickenham (Angleterre), Technovision Ltd, s. d. [ca. 1979].

Technovision. An experience-backed range to meet top cameramen's every need Anamorphic Lenses, Twickenham (Angleterre), Technovision Ltd, s. d. [ca. 1979], Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « Technovision ».

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 ».

Technovision 2001 Tarifs, Technovision France, p. 76, [brochure spirale], Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « Technovision ».

TOTALVISION, Totalvision, s. d. [après mai 1960], 8 p., [catalogue des produits, exemplaire photocopié], Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « Totalvision ».

Ultra Panatar l'objectif anamorphoseur variable. L'Objectif Gottschalk, Panavision, s. d.

Une liberté totale pour la mise en scène. Franscope, DIC, s. d. [1963]

Une Prestigieuse Chaîne d'instruments optiques pour l'écran large. Procédé DyaliScope, SORO, s. d. [après 1963].

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 ».

PUBLICITES

Actua-Color et Radion II, CAMECA, *CF*, n° 1638, 15 oct. 1955.

CinemaScope, STOP, *EC*, n° 150, 20 juil. 1955, pp. 603-606 ; *TC*, n° 172, jan. 1957.

CinemaScope, Westrex Co. (France), *FF*, n° 468, 26 juin 1953.

CinemaScope 16 mm, STOP puis Benoist-Berthiot, *TF*, n° 27, mars 1957 ; *TC*, n° 219, avr. 1961, p. 138.

CinemaScope 35 et 16 mm, STOP-Benoist Berthiot, *TC*, n° 219, avr. 1961, p. 138.

CinemaScope 9.5 mm et 8 mm, STOP, *TC*, n° 178, juil. 1957.

Cinépanoramic, DIC, *FF*, n° 498, 22 jan. 1954 ; *FF*, n°s 540-541, automne 1954 ; *FF*, n°s 556-557, hiver 1955 ; *FF*, n°s 567-568, printemps 1955 ; *FF*, n°s 597-598, automne 1955 ; *FF*, n°s 611-612, jan.-fév. 1956 ; *FF*, n° 613, 2 mars 1956.

Cinépanoramic « modèle M », DIC, *FF*, n° 573, 3 juin 1955.

Dyaligonal, SATEC, *EC*, n° 126, 20 juin 1954.

DyaliScope, SATEC, *TC*, n° 154, mai 1955 ; *TC*, n° 169, oct. 1956 ; *TC/Bulletin du Festival International du Film 1957*, n° 3 [mai 1957], p. 2 ; *TC*, n° 172, janv. 1957 ; *TC*, n° 175, avr. 1957 ;

TC, n° 178, juil. 1957 ; *TC*, n° 179, août-sept. 1957 ; *TC*, n° 180, oct. 1957 ; *TC*, n° 186, avr. 1958 ; *TC*, n° 189, juil. 1958 ; *TC*, n° 224, oct. 1961.

Franscope, DIC, *FF-Cinémonde*, *Bulletin d'information du IX^{ème} Festival du film de Cannes*, n° 10, 2 mai 1956 ; *FF*, n° 651-652, automne 1956 ; *TC*, n° 285, mai 1967, p. 36.

Franscope « Super 100 », DIC, *FF*, n°s 651-652, automne 1956.

Franscope « Suprématic », DIC, *FF* n° 738, 11 juil. 1958.

Friesecke & Hoepfner, Projecteur 35/70 mm, Westrex, *EC*, n° 263, 5 oct. 1960, p. 203.

Gnoscope V, Duplouich, *CF*, n° 1638, 15 oct. 1955.

Hawk, TSF, *TF*, n° 458, 15 juil.-15 sept. 1996, couverture et p. 1.

Magnastriper type C.M., Reeves Soundcraft/SPES (Rome), *Ferrania*, n° 6, giugno 1955.

Miracle Mirror, Avenard et Cie, *Pathé Magazine*, n° 7, Cannes 1954.

Multimorph, ARCO, *TC*, n° 156, juil. 1955 ; *TF*, n° 17, mai 1956

Pancinor-TotalScope, ATC (Rome), *A.I.C. Bollettino tecnico*, n° 8, ott. 1956.

Périma (Périgonal), SATEC, *EC*, n° 126, 20 juin 1954 ; *TC*, n° 144, juin 1954 ; *TC*, suppl. au n° 145, juil. 1954.

Philips « DP 70 », Philips, *EC*, n° 334, 20 déc. 1963.

Simplex XL National Seventy 35/70 mm, Brockliss-Simplex, *EC*, n° 277, 5 mai 1961.

Super-Parvo-Color, André Debrie, *TC*, n° 168, août-sept. 1956 ; *TC/Bulletin du Festival international du Film 1957*, n° 1, mai 1957, p. 2.

Superscope, RKO (Paris), *TC*, n° 147, oct. 1954 ; *FF*, n° 536, 8 oct. 1954.

Technicolor, Technicolor France, *FF*, n° spécial, oct. 1956.

Technovision, Technovision (Paris), *TF*, n° 441, 15 déc. 1993-15 jan. 1994.

TotalScope, ATC (Rome), *A.I.C. Bollettino tecnico*, n° 3, marzo-apr. 1959.

Ultra-Panatar, Panavision, *TC*, n° 160, déc. 1955.

Ultrascope, Reportfilm (Rome), *A.I.C. Bollettino tecnico*, n° 8, ott. 1956.

Variascope PR 35, SATEC, *TC*, n° 190, sept. 1958.

Victoria X, Cinemeccanica/Cinéluce, *FF*, n° 691, 30 août 1957.

Victoria X 35/70, Cinemeccanica/Cinéluce, *EC*, n° 280, 20 juin 1961.

VistaVision, Cinemeccanica/Cinéluce, *CF*, n° 1638, 15 oct. 1955, p. 63.

VistaVision : *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. 1 ; *FF*, édition spéciale, oct. 1956, pp. 58-59.

Westrex Company France Belgium, *FF*, n° 468, 26 juin 1953.

REVUES CORPORATIVES ET SPECIALISEES

Bulletin de l'AFITEC (Association Française des Ingénieurs et Techniciens du Cinéma), du n° 10, 1951 au n° 33, 1974.

Bulletin d'information du CNC (Centre National de la Cinématographie), puis *Informations CNC*, puis *CNC infos*, d'avril 1955 au n° 273, juillet 1999, puis *CNC La Production cinématographique*, 1999-2004, www.cnc.fr [BICNC].

Cinéma 55 à Cinéma 58, du n° 1, novembre 1954 au n° 28, juin 1958.

La Cinématographie française, du n° 1494, 29 novembre 1952 au n° 1642, 12 novembre 1955 [CF].

L'Exploitation cinématographique, supplément à *La Technique cinématographique*, du n° 105, 1^{er} juillet 1953 au n° 356, 20 décembre 1964 [EC].

Le Film Français, du n° 421, 5 septembre 1952 au n° 1321, 26 décembre 1969 [FF].

La Lettre de l'AFC (Association Française des directeurs de la photographie Cinématographique), du n° 1 au n° 150, de 1992 à janvier 2006, <http://afcinema.com> [AFC].

Pathé Magazine, du n° 6, Noël 1953 au n° 13, Cannes 1956 [PM].

Le Technicien du film (et de la vidéo), du n° 1, décembre 1954 au n° 295, 15 septembre-15 octobre 1981 & du n° 387, 15 janvier-15 février 1990 au n° 516, 15 novembre-15 décembre 2001 [TF].

La Technique cinématographique, du n° 117, jan. 1952 au n° 323, déc. 1970 [TC].

SOURCES INFORMATIQUES (INTERNET)

Baptiste, Michel « 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].

Cousins, R. F. « DECAE, Henri », *Film reference.com*, The Thompson corporation, 2006, www.filmreference.com/Writers-and-Production-Artists-De-Edo/Deca-Henri.html

Dupoux, Jean-Louis « Essais de la série d'objectifs anamorphiques HAWK », *Dossier Technique de la CST*, n° 2, décembre 1997, www.cst.fr/doc_index.html [fichier .zip].

Flaxman, George A. "DEFA Film List - 1957 to 1979", mars 2001, http://instereo.topcities.com/DEFA_list.html.

Flaxman, George A. « 1953/1954 – Releases in France », 2002, http://instereo.topcities.com/1953_France.html

Fromm, Gerhard “The Work of Jan Jacobsen”, *in70mm.com The 70mm Newsletter*, n° 57, juin 1999, www.in70mm.com/newletter/1999/57/jacobsen/jan_jacobsen.htm.

Hauerslev, Thomas “DEFA 70”, *in70mm.com The 70mm Newsletter*, nov. 2002, www.in70mm.com/lists/formats/defa_70.htm.

Hauerslev, Thomas “MCS 70 – Superpanorama”, *in70mm.com*, nov. 2002, www.in70mm.com/lists/formats/mcs_70_superpanorama.htm.

Lecouvette, Guy « Disparition d’Albert Viguier », oct. 2001, www.panavisionalga.fr/nousframesetviguierbio.htm.

Lobban, Grant “The Technirama Story. Historical Background”, *in70mm.com The 70mm Newsletter*, n° 61, june 2000, www.in70mm.com/newsletter/2000/61/technirama/technirama.htm.

Mitchell, Rick “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.

Newman, Alfred “Fox Fanfare – with CinemaScope extension” [logo musical] *in* “The CinemaScope Wing”, *The American Wide Screen Museum*, 1997-2000, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingcs7.htm.

O’Connor, Joe “Widescreen Formats in the Cinema”, *Technosound Guide to Home Cinema*, Technosound Ltd, june 2003, www.technosound.co.uk/nav.php?pageid=hcg_widescreen.

Roudebush, James “Manufacturer’s Report – Filmed in Panavision: The Ultimate Wide Screen Experience”, jan. 1995, www.hometheaterhifi.com/volume_2_1/manufac.htm.

Scot, Darrin “Panavision’s Progress”, *American Cinematographer*, mai 1960, version HTML, *The American WideScreen Museum*, www.widescreenmuseum.com/widescreen/panavision.htm.

Sherlock, Daniel J. *Wide Screen Movies Corrections*, éd. révisée 7 déc. 1997, édité par l’auteur, 1994-1997, [fichier Word, corrections apportées à l’ouvrage de R. E. Carr & R. M. Hayes, *Wide Screen Movies*, 1988].

The American WideScreen Museum, www.widescreenmuseum.com.

Catalogue Panavision USA, Panavision Alga Paris, s. d., <http://panavisionalga.fr/pdf/PanavisionUSp1to18.pdf>.

CinemaScope. Manual of Preliminary Instructions on Surveying Theatres for CinemaScope, 1953, New-York, CinemaScope Products, Inc., filiale de 20th Century Fox Film Corp., version HTML, *The American WideScreen Museum*, 2000, www.widescreenmuseum.com/widescreen/csb2-page04.htm.

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

“The CinemaScope Wing”, *The American WideScreen Museum*, 1997-2002, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingcs1.htm.

The Dynamo. 20th Century-Fox Presents CinemaScope, dec. 1953, version HTML, *The American WideScreen Museum*, 1997-2000, www.widescreenmuseum.com/widescreen/dynamo.htm.

“Hawk Anamorphic V-series 120mm”, *Vantage Film*, 2003, www.vantage-film.com, section “News, June 2002 : New Hawk Anamorphic Macro Lens available”.

“Hawk Ground Glasses”, *Vantage Film*, 2003, www.vantage-film.com, section “Equipment, Hawk Anamorphic Lenses”.

« Historique et Filmographie. L’Aventure TechnoVision ». s. d., www.technovision.fr/cadres_historique.php.

Instruction Manual. The Super Panatar, Hollywood, Panavision Inc., 1954, version HTML, *American WideScreen Museum*, 2002, www.widescreenmuseum.com/widescreen/superpanatar-b.htm.

The Internet Movie Database, <http://us.imdb.com>.

La Lettre de l’AFC, <http://afcinema.com>.

“Modern Feature Film Format Comparison”, *Vantage Film*, 2003, www.vantage-film.com, section “Equipment, Downloads, Modern Film Format Comparison”.

“Naturama – Republic’s New Wide-Screen Process”, *American Cinematographer*, nov. 1956, version HTML, *The American WideScreen Museum*, 1999, www.widescreenmuseum.com/widescreen/naturama.htm.

“Naturama. Republic’s French Import. Republic photos from the Pinewood Studios Camera Department”, *The American WideScreen Museum*, 2002, www.widescreenmuseum.com/widescreen/naturama2.htm.

« Nouveautés techniques du 02.09.02 », *Groupe TSF*, 2003, www.tsf.fr/site/flash.html, onglet « Nouveautés ».

La Rivista del Cinematografo : Bancadati : www.cinematografo.it/cinematografo/s2magazine/index.jsp?idPagina=4607.

“Roadshow”, *American WideScreen Museum*, 2002, www.widescreenmuseum.com/widescreen/roadshow_presentation2.htm.

“Showmanship = roadshow”, *The American WideScreen Museum*, s. d., www.widescreenmuseum.com/widescreen/showmanship.htm.

SPECIAL EXHIBITOR’S MANUAL on Programming, Advertising, Publicising, Exploiting Premiere Showing of CINEMASCOPE and STEREOPHONIC SOUND in your theatre (1953) version HTML, *American WideScreen Museum*, s. d., www.widescreenmuseum.com/widescreen/cs-cover.htm.

“Specifications at a glance – Superscope & Superscope 235”, *The American WideScreen Museum*, 1988, www.widescreenmuseum.com/widescreen/superscopespecs.htm.

“Specifications at a glance - VistaVision”, *The American WideScreen Museum*, 1998, www.widescreenmuseum.com/widescreen/vistavisionspecs.htm.

“*SUPERSCOPE* The Rich Man’s Poor Man’s Version of CinemaScope”, *The American WideScreen Museum*, 1997-2000, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingssl.htm.

“The Technirama Wing”, *The American WideScreen Museum*, 1997-2000, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingtr1.htm.

“The Techniscope Wing”, *The American WideScreen Museum*, 1997-2000, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingts1.htm.

« TechnoVision dans le monde », s. d., www.technovision.fr/cadres_technomonde.php.

“Todd-AO. 70mm film finally makes the big time”, *The American WideScreen Museum*, 1997-2000, www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingto6.htm.

“True Anamorphic for Commercials”, *Vantage Film*, 2003, www.vantage-film.com, section “News, November 2002”.

“Vantage Film. About us”, *Vantage Film*, 2003, www.vantage-film.com.

DOCUMENTS AUDIOVISUELS (HORS FILMS DU CATALOGUE)²

ENTRETIENS AUDIOVISUELS :

Becker, Jean *in* supplément au DVD *Les Enfants du marais*, Film Office, 1999.

Beineix, Jean-Jacques commentaire audio, supplément au DVD *Mortel Transfert*, Film Office, 2001.

Berri, Claude *in* “*L’Ours*”. *Reportage sur le tournage d’un film très particulier*, réalisé par Michel Parbot, production Sygma TV, 1988, supplément au DVD *L’Ours*, Pathé Vidéo, 1999.

Berri, Claude *in* entretien [texte], supplément au DVD *Jean de Florette*, Pathé Vidéo, 2001.

Buache, Freddy & Païni *in* « Le fantôme du réel », supplément au DVD *2 ou 3 choses que je sais d’elle*, Argos Films / Arte France Développement, 2004.

Demongeot, Mylène *in* supplément au DVD *Furia à Bahia pour OSS 117*.

Delplanque, Lionel *in* « Journal du cinéma », réalisé par Jean-Max Bernard, prod. Canal+, supplément au DVD *Promenons-nous dans les bois*, Pathé Vidéo, 2001.

Fechner, Christian *in* « Histoires de tournage », supplément au DVD *L’Aile ou la Cuisse*, s. d., StudioCanal Vidéo

Fechner, Christian *in* « *Toute la lumière sur "Marche à l’ombre"* », supplément au DVD *Marche à l’ombre*, StudioCanalVidéo, 2002.

Fechner, Christian *in* « Souvenirs », entretien par Gilles Penso et Jean-Philippe Oudin, supplément au DVD *Viens chez moi, j’habite chez une copine*, StudioCanal Vidéo, 2002.

Fechner, Christian *in* supplément au DVD *Camille Claudel*, StudioCanal Vidéo, 2002.

² N.B. : Les longs métrages de fiction français visionnés pour la recherche sont répertoriés dans le « *FILMOSCOPE* : Catalogue des films (1954-2000) », reproduit *infra* dans les « Annexes documentaires » et identifiés avec la mention « VU » au-dessous du nom du réalisateur.

Guffroy, Pierre *in* « "Tess" : from novel to screen », réalisé par Laurent Bouzereau, supplément au DVD *Tess*, Columbia Tristar Home Entertainment (USA), 2004.

Gruault, Jean *in* entretien par Serge Toubiana et Philippe Truffault, Paris, oct. 2002, supplément au DVD *L'Amour à mort*, MK2, 2003.

Hossein, Robert *in* supplément au DVD *Le Vampire de Düsseldorf*, Opening, 2004.

Hunebelle, André *in* « Hunebelle, gentleman réalisateur », reportage de l'émission télévisée *Grand Ecran* diffusée le 12 mai 1964, réalisée par Pierre Neurisse, suppl. au DVD *Banco à Bangkok pour OSS 117*, coffret de DVD *OSS 117*, Gaumont Vidéo, 2005.

Korber, Serge *in* supplément au DVD *L'Homme Orchestre*, GCTHV, 2002.

Oury, Gérard entretien télévisé du 20 avril 1967 *in* « Analyse d'un succès », supplément au DVD *La Grande Vadrouille*, StudioCanal Vidéo, 2002.

Polanski, Roman *in* « "Tess" : The Experience », réalisé par Laurent Bouzereau, supplément au DVD *Tess*, Columbia Tristar Home Entertainment (USA), 2004.

Téchiné, André *in* supplément au DVD *Ma saison préférée*, StudioCanal Vidéo, 2004.

Tavernier, Bertrand & Noiret, Philippe *in* entretien par Michel Boujut, mars 2001, supplément au DVD *Le Juge et l'Assassin*, StudioCanal Vidéo, 2001.

Tavernier, Bertrand *in* extrait audio, menu DVD de la « Collection Tavernier », *in* DVD *Capitaine Conan*, StudioCanal Vidéo, 2003.

DOCUMENTAIRES & FILMS ANNONCES :

« A propos du film », supplément au DVD *Le Repas des fauves*, René Château Vidéo & TF1 Vidéo, 2003.

« A Propos du film », supplément au DVD *L'Age ingrat*, TF1 Vidéo & René Château Vidéo, 2004.

« A propos du film », supplément au DVD *La Tulipe noire*, René château Vidéo/TF1 Vidéo, 2004.

« The Adventures of Errol Flynn / Les Aventures d'Errol Flynn », réalisé par David Heeley, production Top Hat P. & Turner Entertainment Co., 2005 *in* *La Collection Errol Flynn*, coffret de 9 DVD, Warner Home Video, 2005.

« Analyse d'un succès », supplément au DVD *La Grande Vadrouille*, StudioCanal Vidéo, 2002.

« La Bataille d'Austerlitz », réalisé par Philippe Quinconneau, supplément au DVD *Austerlitz*, StudioCanal Vidéo 2002.

« Le Cinéma de Jean Giono », réalisé par Jacques Mény, production Agora Médias, supplément au DVD *Crésus*, CinéGénération Editions, 2004.

Du Roman au cinéma. A propos du roman "Le Hussard sur le toit" de Jean Giono, réalisé par Marie Berthelius & Roger Narbonne, production France 2 / Same Films, 1995, supplément au DVD *Le Hussard sur le toit*, Pathé Vidéo, 2000.

« Fantômas 70 », réalisé par François-Régis Jeanne, Thibault Carterot & Nicolas de Lamothe, production M141 pour GCTHV, supplément au coffret de DVD *Fantômas*, Gaumont Vidéo, 2001.

film annonce, supplément au DVD *Le Chanteur de Mexico*, StudioCanal Vidéo, 2004.

film annonce, supplément au DVD *La Moutarde me monte au nez*, StudioCanal, s. d., coll. « Ciné rire ».

film annonce, supplément au DVD *Notre-Dame de Paris*, StudioCanal Vidéo, 2004.

film annonce, supplément au DVD *Un roi sans divertissement*, CinéGénération Editions, 2004.

Henri Verneuil, 50 ans de cinéma, réalisé par Fred Fiol, production Ciné Classics, Ciné Cinéma, Little Box, INA, Canal+ Image, 2000.

« Les Illusions perdues », réalisé par Guillaume Brac & Thibault Carterot, supplément au DVD *Les Patriotes*, Gaumont Vidéo, 2005.

“I’m King Kong ! The Exploits of Merian C. Cooper”, réalisé par Kevin Brownlow & Christopher Bird, production Turner Entertainment Co., 2005, supplément au DVD *King Kong (1933)*, 2-disc Special edition, Warner Home Video (US), 2005.

Making of du film *L’Art (délicat) de la séduction*, réalisé par Anne Abitbol, supplément au DVD *L’Art (délicat) de la séduction*, StudioCanal Vidéo, 2001.

The March of Todd-AO (1956), court métrage, supplément au double DVD "50th Anniversary Edition" du film *Oklahoma !*, 20th Century-Fox Home Entertainment (USA), 2005.

The Miracle of Todd-AO (1955), court métrage, supplément au double DVD “50th Anniversary Edition” du film *Oklahoma !*, 20th Century-Fox Home Entertainment (USA), 2005.

Napoleon Abel Gance’s Masterpiece [long métrage, F, 1927], copie VHS, MCA/Universal Home Video, USA, 1991.

“The Party Revolution : a New Technology”, réalisé & produit par John Cork, supplément au DVD *La Party*, MGM Home Entertainment, 2004.

« Sérénade à Mexico », réalisé par Fred Soupa, supplément au DVD *Le Chanteur de Mexico*, StudioCanal Vidéo, 2004.

« Tournage du film », supplément au DVD *Jean de Florette*, Pathé Vidéo, 2001.

« Tournage du film OSS 117 » diffusé à la télévision le 16 fév. 1965, supplément au DVD *Furia à Bahia pour OSS 117*, coffret de DVD *OSS 117*, Gaumont Vidéo, 2005.

« Un Roi sans divertissement. De l’écrit à l’écran » & « Sur les traces du Roi », réalisés par Jacques Mény, production Agora Médias, suppléments au DVD *Un roi sans divertissement*, CinéGénération Editions, 2004.

Lasher, John Steven & Coles, David, livret du CD *This is Cinerama*, Soundtrack Collector’s Special Editions (SCSE), Australie, 1995.

ENTRETIENS REALISES PAR L'AUTEUR

Baptiste, Michel Directeur général de la CST (1994-2000), Paris, 21 janvier 2005.

Coquiot, Laurent Laboratoires GTC, 18 octobre 2002.

Coutard, Raoul Directeur de la photographie, Nanterre, 9 avril 2002.

Chroscicki, Natasza Directrice générale, Technovision France, Pantin, 25 février 2003.

Fellous, Roger Directeur de la photographie, Issy-les-Moulineaux, 15 & 29 mars 2002.

Gauthier, Alain Directeur technique, Technovision France, Pantin, 25 février 2003.

Penzer, Jean Directeur de la photographie, Paris, 4 avril 2002.

Tournier, Jean Directeur de la photographie, courrier daté du 15 juin 2002.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

TECHNIQUE :

Alicoate, Jack (ed.) *The 1956 Film Daily Year Book of Motion Pictures*, 38th Annual ed., New-York, The Film Daily, 1956.

Antoine, A. *La Pratique de la projection cinématographique*, Paris, I. Landau (Nouvelles Editions Film et Technique), 1957.

Antoine, A. *Pratique de la projection cinématographique*, 3^{ème} éd., Paris, Desforges éditeur, 1974

Belton, John *Widescreen Cinema*, Cambridge (Massachusetts, USA) & London, Harvard University Press, 1992.

Benoist, Olivier C. & Coroyer, Philippe *Les Essais caméra, une mission de l'assistant opérateur*, Paris, éd. Dujarric, 2002.

Bessy, Maurice & Chardans, Jean-Louis (dir.) *Dictionnaire du cinéma et de la télévision* (4 tomes), Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965-1971.

Branston, Gill & Stafford, Roy "Case study: Developing widescreen technology", *The Media Student's Book*, London & New-York, Routledge, 1996, pp. 205-213.

Brard, Pierre *Technologie des caméras. Formats standard & substandard. Manuel de l'assistant-opérateur*, Paris, Editions Techniques Européennes, 1969

Brard, Pierre *Technologie des caméras. Manuel de l'assistant-opérateur.*, 2^{ème} éd., Paris, Ed. Techniques Européennes, 1975

Briot, René *Les Techniques cinématographiques*, 2^{ème} éd., Editions de l'ESRA, 1988.

Brismée, Jean *Lumière et Son dans les techniques cinématographiques*, Kraainem (Belgique), Editions MPC, 1987.

Carr, Robert E. & Hayes, R. M. *Wide Screen Movies. A History and Filmography of Wide Gauge Filmmaking*, Jefferson (North Carolina, USA) & London, McFarland & Co., 1988.

Caserta, Gino & Ferràù, Alessandro (ed.), *Annuario del cinema italiano 1957-58* (ed. internationale), Roma, Cinedizioni, 1958.

Cloquet, Arthur *Initiation à l'image de film*, Paris, FEMIS, 1992.

Colomb, Jean & Patry, Lucien *Du Cinématographe au cinéma 1895-1995. 100 ans de technologies cinématographiques françaises*, Paris, Dixit, 1995.

- Dujarric, Henriette (éd.) *Le Technicien du film. Manuel*, Paris, Le Technicien du film, 1973.
- Duquesne, Gérard *Technologie de l'opérateur projectionniste. Cinéma et Vidéo*, Paris, Dujarric, 1995.
- Favre, François *Optique. Principes et Techniques. Cinéma et Vidéo*, Paris, Editions Dujarric & IF Diffusion, 1994.
- Godler, Rudolf *Panoramska projekcija*, Zagreb, Udruženje Kinematographa NRH, 1958.
- Goudet, Stéphane *Playtime*, Ed. Cahiers du cinéma, 2002.
- IMAGO (The European Federation of Cinematographers), *Making Pictures : A Century of European Cinematography*, Aurum Press Ltd, 2003.
- Lerouge, Claude *Sur 100 années, le cinéma sonore*, Paris, Dujarric, 1996.
- Granger, Pierre Marie *I sur O. L'Optique dans l'audiovisuel. Cinéma-Photo-Vidéo*, Paris, Editions VM, 1990.
- Happé, L. Bernard "Wide Screen Processes" in *The Focal Encyclopedia of Film and Television*, London & New-York, Focal Press, 1969.
- Happé, L. Bernard *Basic Motion Picture Technology*, London & New-York, Focal Press Ltd, 1971.
- 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.
- INA (Jean Agnel, coord.), *Vers la nouvelle télévision : le choc des formats*, rapport commandé par la SEPT, CNC, France Télécom & INA, juillet 1991.
- Lobban, Grant *Widescreen & 3-D Film Formats*, London, British Kinematograph Sound and Television Society (BKSTS), 1994 [wall chart = poster mural].
- Mannoni, Laurent « Du panorama au daguerréotype » in *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1995, coll. « réf. ».
- Mascelli, Joseph V. (ed.) *American Cinematographer Manual*, 1st ed., Hollywood, American Society of Cinematographers, 1960.
- Meusy, Jean-Jacques (dir.), *Le CinémaScope entre art et industrie*, Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2003.
- Passek, Jean-Loup (dir.), *Dictionnaire du cinéma* (2 vol.), Paris, Larousse, 1995, coll. « in extenso ».
- Valérie Peseux, *100 ans de cinéma à grand spectacle. Histoire et élaboration des formats spéciaux*, sous la direction d'André Guillaume, CNAM, Paris, oct. 2001 [thèse de Doctorat].
- Valérie Peseux, *La Projection grand spectacle. Du Cinérama à l'Omnimax*, Paris, Editions Dujarric / CST, 2004.
- Petat, Jacques & Loiseleux, Jacques *Le Cadre au cinéma. Livret d'accompagnement*, Film de l'Estran, Ministère de l'Education Nationale (CNDP), Ministère de la Culture, 1991, [livret d'accompagnement d'un documentaire pédagogique en VHS].
- Pinel, Vincent *Techniques du cinéma*, 4^{ème} éd., Paris, PUF, 1991, coll. « Que sais-je ? ».

Pinel, Vincent *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan, 1996, coll. « Réf. ».

Quigley Jr., Martin (ed.), *New Screen Techniques*, New-York, Quigley Publishing Co., 1953.

Rault, Eric & Defawes, Stanislas « 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 ».

Read, Paul & Meyer, Mark-Paul (dir.), *Restoration of Motion Picture Film*, Oxford, Butterworth-Heinemann, 2000.

Reber, Gary (ed.) *The 2001 Ultimate Widescreen Review DVD Movie Guide*, Temecula (CA), USA, Widescreen Review Publishing, Inc., 2000.

Reumont, François *Le Guide image de la prise de vues cinéma*, Paris, Editions Dujarric, 2002.

Roy, André *Dictionnaire du film*, Outremont (Québec), Les Editions Logiques, 1999.

Ryan, Rod (ed.), *American Cinematographer Manual*, 7th ed., Hollywood, The ASC Press, 1993.

Souto, Mario Raimondo *The Technique of Motion Picture Camera*, 4th ed., London & Boston, Focal Press, 1982.

Vivié, Jean *Projection des images animées & Reproduction des sons* (2 tomes ; tome 2 : *Recueil des figures*), édité par l'auteur, 1968.

Wyn, Michel *Le Cinéma et ses techniques*, 6^{ème} éd., Quincy (77), Nouvelles Editions Techniques Européennes, 1982.

Wysotsky, Michael Z. *Wide-Screen Cinema and Stereophonic Sound*, trad. anglaise de A. E. C. York, London & New-York, Focal Press Ltd, 1971.

Actes du Colloque international Les Techniques nouvelles appliquées au cinéma Paris 12-16 mai 1955 organisé par la Commission Supérieure Technique du cinéma français, édition hors-série, Paris, Bulletin Officiel de la CST, 1955.

Actes résumés du II^e Colloque International de Technique cinématographique. Varsovie, 24-27 septembre 1957. 1^{er} Congrès de l'UNIATEC, Supplément aux Actes du Colloque de Paris de 1959, 1960.

Annuaire du cinéma 1958, Paris, Bellefaye, s. d.

Cours de technique générale cinématographique (2 tomes ; tome 2 : *Album de figures*), Ecole Universelle par correspondance de Paris, 1965.

Enciclopedia dello spettacolo, vol. III, Casa editrice Sadea, 1954, réimpr. Rome, UNEDI, 1975.

Encyclopédie Alpha du cinéma (vol. 10 : « Techniques du cinéma. Les Grands Réalisateur »), Alpha S. A., 1978 (éd. orig. Editions Grammont, Suisse, 1976).

Guide des chaînes thématiques, A.C.C.e.S., CNC, CSA, Ministère de la Culture (DDM), janvier 2003.

Les Techniques audiovisuelles Vidéo et film. Principes. Outils. Pratiques, Paris, Economica, INA, Polytechnica, 1993.

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.

Univers du cinéma, Paris, Editions Félix Touron, 1966.

PRODUCTION / EXPLOITATION :

Allion, Yves & Ollé-Laprune, Jean *Claude Lelouch mode d'emploi*, Paris, Calmann-Lévy, 2005.

Barsacq, Léon *Le Décor de film 1895-1969*, 1^{ère} édition, Editions Seghers, 1970, réimpr., Paris, Editions Henri Veyrier, 1985.

Beylie, Claude & Hugues, Philippe d' *Les Oubliés du cinéma français*, Paris, Ed. du Cerf, 1999, coll. « 7^{ème} Art ».

Billard, Pierre *L'Age classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la nouvelle vague*, Paris, Flammarion, 1995.

Bocquet, José-Louis *Henri-Georges Clouzot Cinéaste*, Sèvres, La Sirène, 1993.

Bosséno, C.-M. & Dehée, Y. (dir.) *Dictionnaire du cinéma populaire français des origines à nos jours*, s. l., Nouveau Monde éditions, 2004.

Boutang, Pierre-André *Polanski par Polanski*, Paris, Ed. du Chêne, 1986.

Brion, Patrick *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.

Chabat, Odilon & Lévy, Jacques *Les Cascadeurs. 50 ans de cinéma héroïque*, Paris, Jérôme Martineau éditeur, 1967.

Chenebault, Christophe & Gausse, Marie *Guide des cinémas à Paris / Guide to cinemas in Paris*, Paris, Ed. Syros-Alternatives, 1992.

Coursodon, Jean-Pierre & Tavernier, Bertrand *50 ans de cinéma américain*, éd. revue et mise à jour, Paris, Nathan, 1991-1995, coll. « Omnibus ».

Creton, Laurent *et al.*, *Histoire économique du cinéma français. Production et Financement (1940-1959)*, Paris, CNRS Editions, 2004.

Crisp, Colin *The Classic French Cinema 1930-1960*, Indiana University Press, 1993.

Douy, Max & Jacques *Décor de cinéma. Les Studios français de Méliès à nos jours*, Paris, Editions du collectionneur, 1993.

Frodon, Jean-Michel *L'Age moderne du cinéma français. De la Nouvelle Vague à nos jours*, Paris, Flammarion, 1995.

Goudet, Stéphane *Playtime*, Paris, Ed. des Cahiers du cinéma, 2002.

Guiguet, Claude & Papillon, Emmanuel & Pinturault, Jacques *Jean Dréville. Propos du cinéaste. Filmographie. Documents*, Paris, Dujarric, 1987, coll. « 24 Souvenirs/Seconde ».

Kitsopanidou, Kira *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 [thèse de Doctorat].

Leprohon, Pierre, *Histoire du cinéma II. L'Etape du film parlant (1927-1962)*, Paris, Ed. du Cerf, 1963, coll. « 7è Art ».

Lombard, Philippe *OSS 117 Les Dossiers secrets*, Gaumont Vidéo, 2005, livret du coffret de DVD *OSS 117*, Gaumont Vidéo, 2005.

Marie, Michel *La Nouvelle Vague. Une école artistique*, Paris, Nathan, 1997, coll. « 128 ».

McGee, Mark Thomas *Beyond Ballyhoo. Motion Picture Promotion and Gimmicks*, Jefferson (N.J., USA), Mac Farland and Co., 1989.

Perrot, Vincent *Action ! Cascades et Cascadeurs à l'écran*, Paris, Dreamland, 1999.

Pinel, Vincent *Ecoles, Genres et Mouvements au cinéma*, Paris, Larousse-Bordas/HER, 2000, coll. « Comprendre et Reconnaître ».

Prédal, René *80 ans de cinéma. Nice et le 7^{ème} Art*, s. l., Editions Serre, 1979.

Prédal, René *50 ans de cinéma français (1945-1995)*, Nathan, 1996, coll. « Réf. ».

Siclier, Jacques *Le Cinéma français. 1. De « La Bataille du rail » à « La Chinoise » (1945-1968)*, Paris, Ramsay, 1990.

Siclier, Jacques *Le Cinéma français. 2. De « Baisers volés » à « Cyrano de Bergerac » (1968-1990)*, Paris, Ramsay, 1991.

Simsi, Simon / Les Acacias, *Ciné-Passions. 7è art et industrie de 1945 à 2000*, Paris, Ed. Dixit, 2000.

Virmaux, Alain & Odette (dir.), *Dictionnaire du cinéma mondial. Mouvements, Ecoles, Tendances, Courants et Genres*, s. l., Editions du Rocher, Jean-Paul Bertrand éditeur, 1994.

ESTHETIQUE :

Aron, Paul & Saint-Jacques, Denis & Viala, Alain (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, Paris, P.U.F., 2002, coll. « Quadrige », 2004.

Aumont, Jacques *L'œil interminable. Cinéma et peinture* (nouvelle éd.), Paris, Nouvelles Editions Séguier, 1995.

Aumont, Jacques & Marie, Michel *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan / VUEF, 2001.

Barthes, Roland *Mythologies*, 1^{ère} éd., Le Seuil, 1957.

- Bordwell, David *On the History of Film Style*, Harvard University Press, 1997.
- Bordwell, David & Staiger, Janet & Thompson, Kristin *Classical Hollywood Cinema : Film Style and Mode of Production to 1960*, New-York, Columbia University Press, 1985.
- Cook, David A. *A History of Narrative Film*, 3rd ed., New-York & London, W. W. Norton & Co., 1996.
- Douarinou, Alain *Un homme à la caméra*, Paris, Ed. France-Empire, 1989.
- Douchet, Jean *Nouvelle Vague*, Cinémathèque française & Editions Hazan, 1998.
- Chion, Michel *Technique et création au cinéma. Le livre des images et des sons*, Paris, ESEC Edition, 2002.
- Gilles, Christian *Les Directeurs de la photo et leur image*, Paris, Dujarric, 1989.
- Ichac, Pierre *Le Grand Barrage sur le Nil*, s. l., Marabout, 1964, coll. « Marabout Scope ».
- Leemann, Sergio *Robert Wise on his Films. From Editing Room to Director's Chair*, Los Angeles, Silman-James Press, 1995.
- Lelouch, Claude *Ma vie pour un film. Entretiens avec Yannick Flot*, Paris, L'Herminier, 1986.
- Meusy, Jean-Jacques (dir.), *Le CinémaScope entre art et industrie*, Paris, AFRHC, 2003.
- Mitry, Jean *Esthétique et Psychologie du cinéma*, t. I : « Les Structures » (1^{ère} édition 1963), Paris, Editions universitaires, 1990.
- Morin, Edgar *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire*, 1^{ère} éd., Ed. de Minuit, 1956.
- Morin, Edgar *Les Stars*, 1^{ère} éd., Le Seuil, 1957.
- Passek, Jean-Loup (dir.), *D'un cinéma l'autre. Notes sur le cinéma français des années cinquante*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1988, coll. « cinéma/singulier ».
- Pratley, Gerald *The Cinema of Otto Preminger*, New-York, Castle Books, 1971.
- Salt, Barry *Film Style and Technology : History and Analysis*, 2nd ed., London, Starword, 1992 (1st ed. 1983).
- Ward, Peter *Picture Composition for Film and Television*, 2nd ed., Oxford (GB), Focal Press, 2003 (1st ed. 1996).

En lumière. Les Directeurs de la photographie vus par les cinéastes, entretiens réalisés par Dominique Maillet, Paris, Editions Dujarric, 2001.

ARTICLES ET REVUES

ENTRETIENS AVEC LES PRATICIENS :

Agostini, Yves entretien par François Reumont, « Yves Agostini : la cadre du "Hussard sur le toit" », *TF*, n° 450, 15 oct.-15 nov. 1995, pp. 22-23.

Alcaine, José Luis entretien par François Reumont, « La Mauvaise Education. Jose Luis Alcaine : ombre et lumière », *TF*, n° 544, 15 mai-15 juin 2004, pp. 27-29.

Alekan, Henri entretien par Daniel Martineau, « Henri Alekan : la lumière est une création de l'esprit », *TC*, n° 264, mai 1965, pp. 14-15.

Alekan, Henri entretien *in* René Prédal, « Les Grands Opérateurs (IV) », *Cinéma 73*, n° 173, fév. 1973, pp. 88-95.

Alekan, Henri entretien par Gaston Haustrate & Jacques Petat, *Cinéma 79*, n° 246, juin 1979, pp. 8-26.

Allégret, Yves « A propos d'Oasis... Yves Allégret répond à cinq questions », *Cinéma 55*, n° 5, avr.-mai 1955, pp. 4-6.

Almendros, Nestor « Nestor Almendros. Une certaine évolution tend à désacraliser la fonction d'opérateur », *TF*, n° 204, 15 mai-15 juin 1973, pp. 34-35.

Almendros, Nestor entretien par Henri Béhar, « Nestor Almendros. Un directeur de la photographie, à quoi ça sert ? », *La Revue du cinéma*, n° 330, juil. 1978, pp. 51-74.

Beauviala, Jean-Pierre entretien par Marie Archambault, « Formats d'hier et format d'aujourd'hui. Quels cadres choisir ? », *TF*, n° 432, 15 fév.-15 mars 1994, pp. 25-33.

Beitcher, Bob [PDG de Panavision] entretien par François Reumont, « Retour aux sources et indépendance », *TF*, n° 553, 15 mars-15 avr. 2005, pp. 20-21.

Berri, Claude entretien 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.

Berta, Renato entretien par Philippe le Guay, *Cinématographe*, n° 110, mai 1985, pp. 16-17.

Blier, Bernard « Beau Père. Entretien avec Bertrand Blier », propos recueillis par Chantal de Béchade et Hubert Desrues, *La Revue du cinéma*, n° 364, sept. 1981, pp. 52-56.

Borderie, Bernard entretien avec Jean Narval, « Fortune carrée », *Pathé Magazine*, n° 8, automne 1954, pp. 22-24.

Clair, René « René Clair : les techniques nouvelles », *TF*, n° 12, déc. 1955, pp. 6-7.

Clair, René entretien par René Gieure, « Avec René Clair à Saint-Tropez », *Image et Son*, n° 119, fév. 1959, pp. 8-10.

Cocaul, Olivier entretien par François Reumont, « Olivier Cocaul. Le passage au long métrage », *TF*, n° 522, 15 mai-15 juin 2002, pp. 22-24.

- Cottafavi, Vittorio entretien par Michel Mourlet & Paul Agde, *Présence du cinéma*, n° 9, déc. 1961, pp. 14-16.
- Coutard, Raoul entretien par Alain C. Nauroy, « Au générique... les opérateurs », *Cinéma 65*, n° 92, jan. 1965, pp. 84-91.
- Coutard, Raoul entretien, *Cinématographe*, n° 69, juil. 1981, pp. 19-21.
- Decaë, Henri entretien par Alain C. Nauroy, « au générique... les opérateurs. Henri Decaë », *Cinéma 64*, n° 91, déc. 1964, pp. 82-91.
- Decaë, Henri entretien par Jacques Fieschi & Jérôme Tonnerre, *Cinématographe*, n° 69, juil. 1981, pp. 9-13.
- Decaë, Henri entretien, *La Revue du cinéma*, n° 432, nov. 1987, pp. 69-74.
- Doillon, Jacques entretien par Alain Bergala et Alain Philippon, « L'Amour aux enchères », *CC*, n°s 360-361, été 1984, p. 24.
- Doillon, Jacques & Birkin, Jane entretien par Yves Alion et Gérard Lenne, *La Revue du cinéma*, n° 396, juil.-août 1984, pp. 66-71.
- Fechner, Christian « Christian Fechner profession producteur », *Cinéma de France*, n° 13, mars 1977, pp. 7-8.
- Gautier, Eric entretien par François Reumont, *TF*, n° 479, juin 1998, pp. 26-27.
- Hunabelle, André « Entretien avec André Hunabelle », *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.
- Kermadec, Liliane de entretien, « Liliane de Kermadec présente son film "sauvage" *Home Sweet Home* », *TF*, n° 184, 15 juil.-15 sept. 1971, pp. 22-23.
- Khondji, Darius entretien par Chris Darke, « Inside The Light », *Sight & Sound*, vol. 6, n° 4, apr. 1995, pp. 18-20.
- La Patellière, Denys de entretien (inédit) par Claude Guiguet, Paris, 14 oct. 1997.
- Lapoirie, Jeanne entretien par François Reumont, « Jeanne Lapoirie "Gouttes d'eau sur pierres brûlantes" : de la scène à l'écran », *TF*, n° 499, 15 avr.-15 mai 2000, pp. 26-28.
- Le Mener, Jean-Yves « Jean-Yves Le Mener, directeur de la photo : "les contraintes sont des paris" », *TF*, n° 391, 15 mai-15 juin 1990, pp. 44-45.
- Lesourd, Philippe entretien par François Reumont, *TF*, n° 488, 15 avr.-15 mai 1999, pp. 32-33.
- L'herbier, Marcel « Les Avatars du cinématographe », *TF*, n° 2, jan. 1955, pp. 7-8.
- Lutic, Bernard « Bernard Lutic. Chef-opérateur de "Dien-Bien-Phu" », *TF*, n° 414, 15 juin-15 juil. 1992, pp. 42-44.
- Marti, Pascal entretien, *TF*, n° 513, 15 juil.-15 sept. 2001, pp. 20-21.

Mathias, Vincent entretien par François Reumont, « Vincent Mathias, chef opérateur. Conjuguer lumière et décor », *TF*, n° 510, 15 avr.-15 mai 2001, pp. 17-19.

Mauffroy, Olivier entretien par Thierry Wetzel, *TF*, n° 400, 15 mars-15 avr. 1991, p. 62.

Nuytten, Bruno entretien, *TF*, n° 324, 15 avr.-15 mai 1984, p. 48.

Page, Louis entretien in René Prédal, « Les Grands Opérateurs (2) », *Cinéma 72*, n° 171, déc. 1972, pp. 110-119.

Pagès, Luc entretien par François Reumont, « Tournages routiers en scope », *TF*, n° 481, 15 sept.-15 oct. 1998, pp. 26-27.

Pétron, Christian « Christian Pétron caméraman et plongeur professionnel », *TF*, n° 407, 15 nov.-15 déc. 1991, pp. 46-47.

Sarde, Alain entretien par Dominique Maillet et Jérôme Tonnerre, *Cinématographe*, n° 100, mai 1984, pp. 37-41.

Serra, Eduardo entretien par François Reumont, *TF*, n° 422, 15 mars-15 avr. 1993, pp. 36-38.

Stévenin, Jean-François entretien par Henri Béhar, Cannes 1978 in *La Revue du cinéma*, n° 331, sept. 1978, pp. 60-65.

Tavernier, Bertrand entretien par Gilles Cèbe, *La Revue du cinéma*, n° 351, juin 1980, pp. 20-22.

Tavernier, Bertrand entretien par Dominique Maillet, *Cinématographe*, n° 100, mai 1984, pp. 34-36.

Vadim, Roger « Philippe Demonsablon, Claude Gautéur et Michel Mourlet rencontrent Vadim », *L'écran*, n° 2, fév.-mars 1958, pp. 66-83.

TECHNIQUE :

Agostini, Yves « Les Cadres en fils de fer », *TF*, n° 464, 15 fév.-15 mars 1997, pp. 18-19.

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.

Arnulf, Albert « Henri Chrétien 1879-1956 », *Revue d'optique théorique et instrumentale*, n° 8-9, août-sept. 1957, pp. 369-374, Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « Chrétien ».

Autré, Pierre « Tout sur le relief et l'écran large. Procédés. Equipement. Films réalisés », *FF*, n° 459, 24 avr. 1953, pp. 24-25.

Autré, Pierre « 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.

Autré, Pierre « 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, pp. 3-4.

Chrétien, Henri « La Cinématographie panoramique par le procédé Hypergonar », *Bulletin de l'AFITEC*, n° 11, 1952, pp. 13-23.

- C.L.F. (?), « Le CinémaScope a 2 ans ! », *EC*, n° 157, 5 déc. 1955, pp. 709, 711.
- Coate, Michael “What’s so super about Super 35”, *Widescreen Review*, n° 34, sept.-oct. 1999, pp. 86-96.
- Coate, Michael & Kallay, William “Presented in 70 mm”, *The 2001 Ultimate Widescreen Review DVD Movie Guide*, vol. 1, n° 1, Widescreen Review (USA), 2000, pp. 257-296.
- Cook, G. H. “Recent developments in anamorphic systems”, *British Kinematography*, vol. 26, n° 3, march 1955, pp. 68-69, Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « CinémaScope ».
- Cricks, R. Howard “Delrama – The Technirama camera anamorph”, *Kine Technirama Special*, supplément de *Kinematograph Weekly*, n° 30, mai 1957, p. X.
- Douarinou, Alain « En tournant avec la caméra VistaVision », *TF*, n° 26, 15 mars 1957, pp. 6-7 & 28.
- Dupuy, René « La Guerre des formats », *TC*, n° 144, juin 1954, p. 156.
- Faudeux, Stéphane « Gulliver, la vie en grand », *Sonovision*, n° 457, déc. 2001, pp. 30-32.
- Fougerat, André « L’optique cinématographique d’hier et d’aujourd’hui », *TC*, n° 160, déc. 1955, pp. 419-422.
- Fougerat, André « Art et Normalisation », *TC*, n° 186, avr. 1958, pp. 129-131.
- Fougerat, André « Un nouvel instrument optique : le Dyaliscope-zoom », *TC*, n° 247, nov. 1963, pp. 299-301.
- Frouard, Jean-Pierre « Copies non conformes », *Ecran 76*, n°43, 15 jan. 1976, pp. 27-40.
- Frouard, Jean-Pierre « Le bon format S.V.P. Messieurs », *FF*, n° 1767, 27 avr. 1979, pp. 22-23.
- Gavin, Arthur E. « 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.
- Griffiths, Alison “Shivers down your spine: panoramas and the origins of the cinematic reenactment”, *Screen*, vol. 44, n° 1, spring 2003, pp. 1-37.
- Guillon, Jacques « Arme totale du cinéma. Le 70 mm est-il en péril ? », *TC*, n° 274, mai 1966, pp. 21-25.
- Haire, P. « Caractéristiques des différents procédés cinématographiques », *TC*, n° 198, mai 1959, pp. 138-139, [tableau].
- Happé, L. B. & Marpicati, G. “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.
- Hayes, R. Michael “Anamorphic Surpasses Super 35”, *Widescreen Review*, n° 12, jan./feb. 1995, pp. 28-30.
- Hemardinquer, P. « Tour d’horizon technique 1961 », *TC*, n° 227, jan. 1962, p. 11 et suiv.

- Huntley, Stephen "Sponable's CinemaScope. An intimate chronology of the invention of the CinemaScope system", *Film History*, vol. 5, 1993, pp. 298-320.
- Ivonnet, R. « 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, pp. 135-137.
- Juillet, Pierre « Considérations sur l'utilisation du 70 mm en image 23 x 48 non anamorphosée », *TC*, n° 246, oct. 1963, pp. 255-258.
- Juillet, Pierre « Les applications du 70 mm », *TC*, n° 256, sept. 1964, pp. 226-227.
- Kingslake, Rudolph "A History of Anamorphic Lenses", *International Projectionist*, march 1957, p. 27-35, Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « CinemaScope ».
- Kozlowski, A. « Rapport de la Commission technique », *EC*, n° 105, 1^{er} juil. 1953, pp. 109-112.
- Lecœur, Yann « Du cinéma à la télévision », *Home Theater*, n° 61, jan. 2001.
- Ledu, M. « L'Anamorphose dans le cinéma », *TC*, n° 157, sept. 1955, pp. 251-252.
- Loranchet, Philippe « Les Formats bien sous tous rapports », *Télé Satellite*, n° 92, juil. 1997, pp. 30-34.
- Mauclair, J.-P. « La visée électronique à la prise de vues réduira le coût de la production », *FF*, n° 1034, 20 mars 1964, pp. 3-4.
- Maillet, Jean-Claude « Les Formats. Des rapports image, qu'en est-il en 1973 ? », *TF*, n° 208, 15 oct.-15 nov. 1973, pp. 39-41.
- Maillet, Jean-Claude « 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, march 1995, pp. 65-71.
- Marette, Jacques « In Memoriam Henri Chrétien 1879-1956 », *Bulletin de l'AFITEC*, n° 15, 1956, pp. 3-4.
- Marshall, Scott « CinemaScope. The "Poor Man's Cinerama" », *Widescreen Review*, n° 26, dec. 1997, pp. 114-116.
- Marshall, Scott "Todd-AO and 70mm Cinerama out of one hole", *Widescreen Review*, n° 30, jan.-feb. 1999, pp. 104-107.
- Martin, Louis « Le Système Perspecta », *FF*, n° 566, avr. 1955, pp. 6-8.
- Meusy, Jean-Jacques « La Polyvision, espoir oublié d'un cinéma nouveau », *1895*, n° 31, oct. 2000.
- Mier, Guy-Louis « 35 mm et plus, si affinité... », *TF*, n° 482, 15 oct.-15 nov. 1998, pp. 28-32.
- Mier, Guy-Louis « Cadres et Formats. Sculpter le champ visuel », *TF*, n° 508, 15 fév.-15 mars 2001, pp. 23-26.
- Mier, Guy-Louis « L'Epopée de la projection », *TF*, n° 517, 15 déc. 2001-15 jan. 2002.

- Mitchell, R. A. « Les Installations pour la projection en 70 mm », *TC*, n° 238, jan. 1963, pp. 17-20, repris de *International Projectionist*, mars 1962.
- Monchablon, J. « La Projection sur grand écran et les enregistrements stéréophoniques sonores à pistes multiples », *TF*, n° 8, juil.-août 1955, p. 6-7.
- Monchablon, J. « Le son stéréophonique, enregistrement direct et mélanges », *TF*, n° 9, sept. 1955, pp. 10-11.
- Monchablon, J. « Reproduction en salle des enregistrements stéréophoniques. Comparaison des différents procédés. Le Procédé Perspecta », *TF*, n° 12, déc. 1955, pp. 16-17
- Morhange, Jean-Pierre « Une Année de techniques nouvelles », *FF*, n°s 474-475, 21 août 1953, pp. 55-56.
- Orain, Fred « La Commission Supérieure Technique. Bilan d'activité », *Bulletin d'information du CNC*, n° 31, fév. 1955, pp. 27-28.
- Peseux, Valérie « Abel Gance (1889-1981). L'innovation artistique et technique du *triptyque*, de la *perspective sonore* et de la *polyvision* », *Archives*, n° 87, avr. 2001.
- Peseux, Valérie « 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.
- Picard, H. « Le Cinématographe panoramique et l'Hypergonar Chrétien », *TC*, nov. 1931, repris in *TC*, n° 130, mars 1953, pp. 63-65.
- Puleio, Massimo « Presentazione del Vista Vision », *Ferrania*, n° 9, sept. 1954, pp. 28-29.
- Raibaud, Paul « Le Procédé VistaVision de Paramount », *TC*, n° 145, juil. 1954, pp. 191-194.
- Raibaud, Paul « Promoteurs et Réalisateurs du spectacle cinématographique sur écran large », *TC*, n° 160, déc. 1955, pp. 393-400.
- Reumont, François « Le Colloque sur les formats », *TF*, n° 440, 15 nov.-15 déc. 1994, p. 15.
- Richard, A. P. « L'Equilibre des nouvelles images », *CF, Technique et Matériel*, n° 1600, jan. 1955, pp. I-II.
- Richard, A. P. « Mise au point à distance. Dispositif Totalvision de télécommande », *CF, Technique et Matériel*, n° 1808, fév. 1959.
- Roussin, H.-E. « Informations techniques sur le film 70 mm », *TC*, n° 222, juil. 1961, pp. 203-205.
- Roux, Armand « Formats et Dimensions. Projection panoramique », *TF*, n° 15, mars 1956, pp. 16-17.
- Roux, Armand « La Cabine. L'Anamorphose », *TF*, n° 16, avr. 1956, pp. 20-21.
- Soulé, Claude « Bilan technique 1964 », *TC*, n° 260, jan. 1965, pp. 36-37.
- Soulé, Claude « L'Evolution des techniques cinématographiques dans le monde (1952-1965) », *TC*, n° 268, nov. 1965, pp. 36-41.
- Soulé, Claude « Du nouveau dans les procédés 2P », *TC*, n° 293, fév. 1968, pp. 20-21.

Taylor, Jim "DVD FAQ'S Frequently Asked Questions" in *Laser Magic 1998. The Ultimate Widescreen Video Disc Guide*, Widescreen Review (USA), 1998, pp. 64-99.

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

Turquan, G. « 2000 Hypergonars Chrétien », *CF*, n° 1638, 15 oct. 1955, p. I-II.

Vivié, Jean « Au carrefour des techniques », *Cinéma 55*, n° 3, jan. 1955, pp. 65-76.

Vivié, Jean « 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, pp. 67-70.

Vivié, Jean « 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*, Roma, 1957, pp. 257-265.

Vivié, Jean « A propos des films magnétiques ENFIN une décision logique ! », *TC*, n° 273, avr. 1966, p. 50.

Vivié, Jean « Allons-nous connaître un super-35 mm ? », *TC*, n° 291, déc. 1967, p. 33.

Volmane, Véra « Le Cinemascope dans le monde », *EC*, n° 149, 5 juil. 1955, p. 583.

Willemin, Pierre « Une expérience française sans précédent », *TF*, n° 335, 15 avr.-15 mai 1985, pp. 30-31.

You, Didier « *Pan and Scan ou la quadrature du rectangle* », *Film échange*, n° 43, 1988, pp. 17-22.

« 2.35 L'Odyssée du scope », *Les Années Laser*, n° 30, juil.-août 1996, p. 40.

« 200 cinémas équipés en 70 mm », *TC*, n° 245, sept. 1963, pp. 230-238.

« 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.

« A Propos du 70 mm », *EC*, n° 325, 5 juil. 1963, p. 154.

« A propos du Todd-AO », *EC*, n° 178, 20 nov. 1956, p. 239.

« A travers l'industrie. Projection et Panoramique », *TC*, n° 139, jan. 1954, p. 38.

« Caméra Viper, surprenant précurseur », in « Dossier HD à l'essai », supplément à *Sonovision*, n° 475, nov. 2003, pp. 40-43.

« Cinépanoramic. Solution française pour l'écran large », *Cinémonde*, n° 1024, 19 mars 1954.

« Cronistoria del CinemaScope », *Cinema Nuovo*, n° 23, 15 nov. 1953, p. 292.

« La C.S.T. communique », *TF*, n° 13, janv. 1956, p. 21.

- « 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.
- « 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.
- « 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.
- “Kine Technirama Special”, supplément de *Kinematograph Weekly*, 30 mai 1957, pp. i-xii.
- « Les laboratoires L.T.C. », *TF*, n° 11, nov. 1955, pp. 10-11.
- « 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.
- « Le Marché du film en 70 mm », *TC*, n° 227, jan. 1962, pp. 13-14.
- « Le Matériel CINEMECCANICA et la Sté 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, pp. 28-29.
- « Une mise en garde de la CST concernant le 70 mm », *TC*, n° 226, déc. 1961, p. 385.
- “Notes on Progress during 1954”, *British Kinematography*, vol. 26, n° 3, march 1955, pp. 72-77.
- « Le Nouveau projecteur Philips 70/35 mm pour le procédé TODD-AO », *TC*, n° 158, oct. 1955.
- « Une nouveauté sensationnelle. Le Projecteur PHILIPS Todd AO 70 m/m et 35 m/m », *CF*, n° 1638, 15 oct. 1955, p. VII.
- « L'opinion de la CST sur les nouvelles techniques », *TC*, n° 137, nov. 1953, pp. 287-289.
- « Petit tour d'horizon technique », *TC*, n° 145, juil. 1954, pp. 177-178.
- « Le précurseur du Cinemascope se convertirait-il au Todd-AO ? », *EC*, n° 213, 5 juin 1958, p. 137.
- « Le premier film français en 65 mm », *TC*, n° 234, sept. 1962, p. 203.
- « Le Projecteur à projection large horizontale VistaVision », *CF*, n° 1638, 15 oct. 1955, p. I.
- « Projet d'unification des films à images larges et son pseudo-stéréophonique », *TC*, n° 141, mars 1954, p. 67.
- « Quelques aspects de nouvelles techniques à la portée de tous », *TC/Bulletin d'informations du Festival international du film 1957*, n° 2, mai 1957, pp. 7-8.
- « Renouveau du Spectacle cinématographique », *EC*, n° 127, 1^{er} juil. 1954, p. 175.
- « RKO Radio a démontré au Rex le procédé Superscope », *FF*, n° 538, 22 oct. 1954, p. 8.
- « Salles équipées pour la projection de films en 70 mm », *EC*, n° 269, 5 jan. 1961, p. 6.

« Le Supersplit. Premières applications avec Daniel Gaudry », *TF*, n° 210, 15 déc. 1973-15 jan. 1974, pp. 51-52.

Vidéo à la une. Le magazine professionnel de la distribution vidéo, n° 126, spécial Cannes 1996.

« VistaVision est en train de conquérir le monde entier ! », *FF*, édition spéciale, oct. 1956, pp. 58-59.

PRODUCTION / EXPLOITATION :

Bazin, André « "Fortune Carrée" », *France-Observateur*, 24 mars 1955, Revue de Presse, BiFi.

Camy, Gérard « Chronique d'une censure dénoncée » in Gérard Camy (dir.), *CinémAction. 50 films qui ont fait scandale*, n° 103, mars 2002, Ed. Corlet, pp. 224-233.

Cartier, Raymond « Hollywood lutte pour survivre », *Paris Match*, n° 226, 18-25 juil. 1953, pp. 20-33, 46.

Charensol, G. critique de *Fortune Carrée*, *Les Nouvelles littéraires*, 28 avr. 1955, Revue de Presse, BiFi.

Chazal, Robert « "Fortune Carrée" aux cinéma Rex, Normandie, Moulin-Rouge », *Paris-presse-l'intransigeant*, 19 mars 1955, Revue de Presse, BiFi.

Daix, Josette « Fortune Carrée. Quel beau cheval », *Lettres françaises*, 31 mars 1955, Revue de Presse, BiFi.

Desternes, Jean « Venise 1954 », *CC*, n° 40, nov. 1954, p. 11.

[Flaud, Jacques] Directeur général du CNC, « La Coopération cinématographique entre pays », *BICNC*, n° 27, avr. 1954, p. 67-68.

Gance, Abel « Les Nouveaux Chapitres de notre syntaxe », *CC*, n° 27, oct. 1953, pp. 25-33.

Ghelli, Nino « Venezia '54. I film in concorso », *Bianco e Nero*, n° 8, agosto 1954, anno XV, pp. 28-29, 34.

Laverger, Cyril « Les "Nanars" des années 80 : une fin peu glorieuse », in Gérard Desserre & Nicolas Schmidt (dir.), *CinémAction. Le Cinéma du sam'di soir*, n° 95, mars 2000, Editions Corlet / Télérama, pp. 165-172.

Mauriac, Claude « Couleurs locales », *Le Figaro Littéraire*, 25 mars 1955, Revue de Presse, BiFi.

Pascal, Michel « Lelouch à Cannes : à nous deux ! », *Cinéma de France*, n° 14, Cannes 1981, p. 2.

Philippe, Pierre « La Tour, prends garde », *Cinéma 58*, n° 26, avr. 1958, pp. 106-107.

Prolongeau, Hubert « Le cinémascope trahi », *Libération*, 24 nov. 1994.

Queval, Jean « Oasis », *Radio Cinéma*, 8 mai 1955, Revue de Presse, BiFi.

Sabria, Jean-Charles « Les Producteurs français. Filmographies », *Cinématographe*, n° 100, mai 1984, pp. 103-116.

Sivan, Pierre « Caroline, Angélique, nos séductrices hexagonales » in Gérard Desserre & Nicolas Schmidt (dir.), *CinémAction. Le Cinéma du sam'di soir*, n° 95, mars 2000, Editions Corlet / Télérama, pp. 116-121.

Truffaut, François « Oasis d'Yves Allégret », *Arts*, 27 avr. 1955, Revue de Presse, BiFi.

« Best-sellers du marché français de 1945 à 2000 », *CNC info*, n° 280, mai 2001, pp. 9-10.

Cinéma français, revue mensuelle d'Unifrance Films, n° 2, juin 1976

« Et Dieu créa ... Angélique », *Les Années Laser*, n° 34, déc. 1996-jan. 1997, pp. 76-77.

Informations CNC. Spécial 40 ans de cinéma français, n° 211, déc. 1986.

« Les Producteurs », *FF Spécial Cannes*, n° 1677, 13 mai 1977, pp. 36-50.

ESTHETIQUE :

Astruc, Alexandre « Le cinéma total », *CC*, n° 31, janv. 1954, pp. 41-42.

Barr, Charles "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.

Bazin, André « Le Cinemascope sauvera-t-il le cinéma ? », *Esprit*, oct.-nov. 1953, repris in *Trafic*, n° 50, été 2004, pp. 246-260.

Bazin, André « Un peu tard... », *CC*, n° 48, juin 1955, pp. 45-47.

Bordwell, David "Widescreen Aesthetics and Mise en Scene Criticism", *The Velvet Light Trap*, n° 21, summer 1985, pp. 18-25.

Bromberger, Hervé « Adieu au 1 x 1,33 », *TF*, n° 14, fév. 1956, p. 4.

Doniol-Valcroze, Jacques « Opération Chrétien », *CC*, n° 31, jan. 1954, pp. 42-43.

Drössler, Stefan & Daniel, Shane "Fatal Attraction", *Sight & Sound*, vol. 12, n° 6, june 2002, pp. 26-29.

Eisenstein, Sergueï Mikhaïlovitch « 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 ».

Guibert, Pierre « Le Film de cape et d'épée » in Michel Serceau (dir.), *CinémAction. Panorama des genres au cinéma*, n° 68, 3^{ème} trim. 1993, Editions Corlet-Télérama, pp. 154-159.

Lo Duca « Quelques notes », *CC*, n° 25, juil. 1953, pp. 20-21.

- Marker, Chris « Lettre de Hollywood. Sur trois dimensions et une quatrième », *CC*, n° 25, juil. 1953, pp. 26-34.
- Mier, Guy-Louis « L'Inventivité sous contrainte », Dossier Nouvelle Vague, *TF*, n° 549, 15 nov.-15 déc. 2004, pp. 40-45.
- Pinel, Christophe « La Brèche de l'écran large de Chrétien au CinemaScope », *Cinémathèque*, n° 9, printemps 1996, pp. 104-115.
- Prédal, René « Le Cinéma français et les genres » in Michel Serceau (dir.), *CinémAction. Panorama des genres au cinéma*, n° 68, 3^{ème} trim. 1993, Editions Corlet-Télérama, pp. 48-56.
- Rivette, Jacques « L'Age des metteurs en scène », *CC*, n° 31, jan. 1954, pp. 45-48.
- Rohmer, Eric « Le large et le haut », *CC*, n° 559, juil.-août 2001, pp. 59-61.
- Rousseau, Olivier « "In CinemaScope". Péplum américain et format large, le spectacle total », *Positif*, n° 468, fév. 2000, pp. 86-90.
- Sacha, Jean « L'Alliance des différents formats d'images », *TC, Bulletin du Festival International du Film 1957*, n° 3, mai 1957, p. 7.
- Sadoul, Georges « Réflexions sur le cinémascope », *Les Lettres françaises*, 24 sept. 1953, p. 5.
- Schérer, Maurice [alias Eric Rohmer] « Vertus cardinales du Cinémascope », *CC*, n° 31, jan. 1954, pp. 36-40.
- Spellerberg, James « "CinemaScope and Ideology" », *The Velvet Light Trap*, n° 21, summer 1985, pp. 26-34.
- Truffaut, François « En avoir plein la vue », *CC*, n° 25, juil. 1953, pp. 22-23.
- Truffaut, François « Une certaine tendance du cinéma français », *CC*, n° 31, jan. 1954 repris in *Le Plaisir des yeux*, Cahiers du cinéma, 1987.
- Truffaut, François « Les nègres de la rue blanche », *CC*, n° 38, août-sept. 1954, pp. 48-51.

DICTIONNAIRES, ANNUAIRES ET CATALOGUES DE FILMS

Bernardini, Aldo *Filmografia delle coproduzioni italo-francesi (Filmographie des coproductions italo-françaises) 1947-1993*, Rencontres du Cinéma Italien d'Annecy / Bonlieu – Scène Nationale.

Bessy, Maurice & Chirat, Raymond & Bernard, André *Histoire du cinéma français. Encyclopédie des films*, 3 vol. (1956-1970), Paris, Ed. Pygmalion/Gérard Watelet, 1996.

Carr, Robert E. & Hayes, R. M. *Wide Screen Movies. A History and Filmography of Wide Gauge Filmmaking*, Jefferson (North Carolina, USA) & London, McFarland & Co., 1988.

Chiti, Roberto & Poppi, Roberto *Dizionario del cinema italiano. I Film*, vol. 2 à 4 (1945-1979), Rome, Gremese Editore, 1991-1996.

Coate, Michael "Widescreen Filmography", *Widescreen Review, Laser Magic 1998*, Widescreen Review (USA), 1998, pp. 151-170.

Farinotti, Pino *Dizionario di tutti i film*, s. l. (Italie), Garzanti, 2002.

Gasca, Luis *Un siglo de cine español*, Barcelone, Editorial Planeta, 1998.

Leguèbe, Eric *Cinéguide 2005. 26 000 films de A à Z suivis d'un index des titres originaux et de 950 filmographies*, Paris, Omnibus, 2004.

Lourcelles, Jacques *Dictionnaire du cinéma. Les films*, Paris, Robert Laffont, 1992, coll. « Bouquins ».

Maltin, Leonard (ed.) *Leonard Maltin's Movie Guide*, 2005 edition, New-York, Signet, 2004.

Murat, Pierre (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.

Pinel, Vincent *Filmographie des longs métrages du cinéma français produits et présentés commercialement sur grand écran entre 1980 et 1984*, s. l., La Cinémathèque française, 1985.

Prédal, René (dir.) *900 cinéastes français d'aujourd'hui*, s. l., Editions du Cerf / Télérama, 1988, coll. « 7^{ème} Art ».

Roux, Stéphane *Dictionnaire des réalisateurs français*, Coulommiers (77), Dualpha éd., 2002.

Sabria, Jean-Charles *Cinéma français. Les Années 50. Les longs métrages réalisés de 1950 à 1959*, Paris, Ed. du Centre Georges Pompidou / Economica, 1987.

Simsi, Simon / Les Acacias, *Ciné-Passions. 7^e art et industrie de 1945 à 2000*, Paris, Ed. Dixit, 2000.

Tulard, Jean *Guide des films*, 3 vol., nouvelle édition actualisée, Paris, Robert Laffont, 2002, coll. « Bouquins ».

Tulard, Jean *Dictionnaire du cinéma. Les Réalisateurs*, 9^{ème} éd. revue et actualisée, Paris, Robert Laffont, 2003, coll. « Bouquins ».

Tulard, Jean *Dictionnaire du cinéma. Les Acteurs*, 7^{ème} éd. revue et augmentée, Paris, Robert Laffont, 2004, coll. « Bouquins ».

UNIFRANCE FILM (INTERNATIONAL), *Cinéma français Production*, puis *Les Films français Production*, 14 vol., 1977-1990, Paris Unifrance Film International [UNIFF].

UNIFRANCE FILM, *Annuaire du cinéma français*, 1979, Paris, Unifrance Film.

Walker, John (ed.) *Halliwel's Film, Video & DVD Guide 2005*, 20th ed., Londres, Harper Collins Publishers, 2004.

The American WideScreen Museum, www.widescreenmuseum.com [AWSM].

Analyse générale des films, 9 vol., 1960-1968, puis *Analyse des films*, 9 vol., 1969-1977, Editions Penser Vrai, Office Catholique Français du Cinéma (OCFC), anciennement *Répertoire général des films*, devient *Fiches du cinéma* (1978) [AGF ; AdF].

Les Années Laser. Le Guide annuel DVD, 6 vol., 2001-2006, Paris, Les Années Laser, hors-série (magazine mensuel) ; [LAL].

Bulletin d'information du CNC (Centre National de la Cinématographie), puis *Informations CNC*, puis *CNC infos*, d'avril 1955 au n° 273, juillet 1999, puis *CNC La Production cinématographique*, 1999-2004, www.cnc.fr [BICNC].

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 [CPCF].

Ciné CD-ROM, du vol. 3 (juil. à sept. 1995) au vol. 12 (sept.-oct. 1997), Paris, Ciné Presse (CD-ROM).

Le Cinéma français et francophone de 1929 à nos jours, Canal+ Multimédia, Club d'Investissement Média, France 3, Havas Editions Electronique, 1995 (CD-ROM).

CINEMASCOPE 2000. L'Encyclopédie multimédia du cinéma français et francophone, Canal+ Multimédia / BiFi, 1999 (DVD-ROM).

La Cinématographie française, du n° 1494, 29 novembre 1952 au n° 1642, 12 novembre 1955 [CF].

DVD MANIA, n° hors-série annuel, 5 vol., 2000-2003, Paris, DVD Mania (magazine mensuel).

L'Exploitation cinématographique, supplément à *La Technique cinématographique*, du n° 105, 1^{er} juillet 1953 au n° 356, 20 décembre 1964 [EC].

Les Fiches du cinéma, puis *L'Annuel du cinéma*, 26 vol., 1978-2004, OCFC, puis Chrétiens Médias, puis Paris, Les Fiches du cinéma, puis Paris, Somogy Editions d'Art, anciennement *Analyse (générale) des films et Répertoire général des films* [FC].

Le Film Français, du n° 421, 5 septembre 1952 au n° 1321, 26 décembre 1969 [FF].

Film Index International, Chadwyck-Healey, 1993-1997 (CD-ROM) ; [FII].

Index de la cinématographie française, 15 vol., 1954-1962, puis *Index Cinéma*, 3 vol., 1963-1965, La Cinématographie française [ICF].

International Dictionary of Films and Filmmakers. 1 : Films, 3rd ed., Detroit (USA), St James Press, 1997 [IDFF].

The Internet Movie Database, <http://us.imdb.com> [IMDb].

La Lettre de l'AFC (Association Française des directeurs de la photographie Cinématographique), du n° 1 au n° 150, janvier 2006, <http://afcinema.com> [AFC].

Pathé Magazine, du n° 6, Noël 1953 au n° 13, Cannes 1956 [PM].

Répertoire général des films, 8 vol., 1952-1959, Paris, Editions Pensée Vraie / Centrale Catholique du Cinéma, de la Radio et de la Télévision, devient *Analyse (générale) des films* (1960), puis *Fiches du cinéma* (1978) [RGF].

La Rivista del Cinematografo : Bancadati, www.cinematografo.it/cinematografo/s2magazine/index.jsp?idPagina=4607 [RCbd].

La Saison cinématographique, 40 vol., 1957-1997, Citévox éditeur, puis UFOLEIS, puis BiFi [SC].

Screen World, du vol. 37, 1985 au vol. 47, 1996 (annuel américain) ; [SCW].

Sight & Sound, du vol. 1, n° 1, mai 1991 au vol. 9, n° 10, oct. 1999 (mensuel britannique) ; [S&S].

Le Technicien du film (et de la vidéo), du n° 1, décembre 1954 au n° 295, 15 septembre-15 octobre 1981 et du n° 387, 15 janvier-15 février 1990 au n° 516, 15 novembre-15 décembre 2001 [TF].

La Technique cinématographique, du n° 117, jan. 1952 au n° 323, déc. 1970 [TC].

Variety, 1954-1970 (hebdomadaire américain) ; [VAR].

Widescreen Review, The Ultimate Widescreen DVD Movie Guide, 2001 ed., Widescreen Review (USA), vol. 1, n° 1, hors-série, 2000 [WSR].

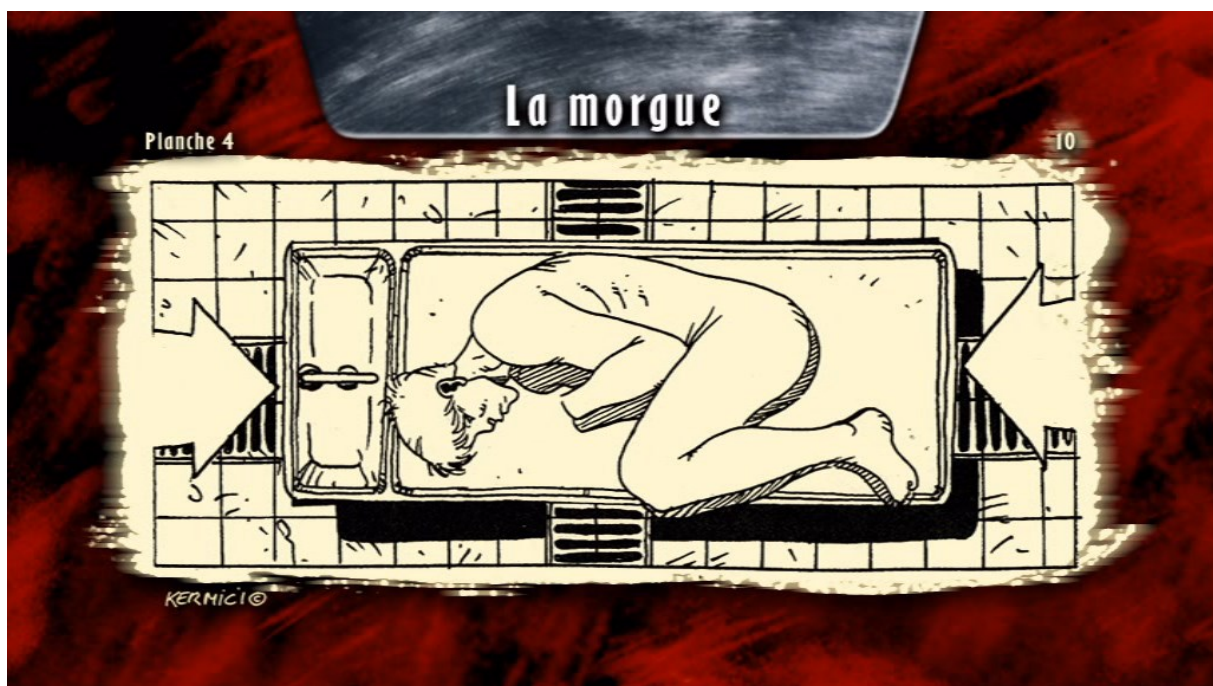
ANNEXE 1

DOCUMENTS ICONOGRAPHIQUES

1) FIGURES

Préproduction : le storyboard au format 2,35:1 :





Figures 1.1.a,b,c&d : exemples de planches du storyboard pour *Les Rivières pourpres* (1999 PV AN. CLR, Mathieu Kassovitz, D.P. Thierry Arbogast) dessiné par Farid Kermici

Source : extraits des suppléments (disque 2) du DVD *Les Rivières pourpres*, Gaumont Columbia TriStar Home Vidéo (France), 2000

Brockliss-Simplex

vous signale ses dernières installations

CINÉMASCOPE

EN FRANCE

REX, Paris ★ COLISÉE, Roubaix ★
ALHAMBRA, Paris ★ RÉGENT, Lille
PRINTANIA, Maubeuge ★ PATHÉ-
PALACE, Marseille ★ CELTIC, Brest
★ LIÈGE PALACE à Liège - Belgique
NORMANDIE, Paris - Pour la projection
seulement (stéréophonie Westrex) ★
THIERS, Nancy ★ PATHÉ PALACE,
Marseille ★ BUILDING, Besançon ★ etc...

ET AUX U. S. A.

REXY	New-York	16/9/53
CHINESE	Hollywood	24/9/53
FOX	Philadelphia	25/9/53
FOX	San-Francisco	30/9/53
ORPHEUM	Kansas-City	30/9/53
SAENCER	New-Orleans	30/9/53
5th AVENUE	Seattle	30/9/53
CAPITOL	Washington	1/10/53
HARRIS	Pittsburg	1/10/53
FOX	Detroit	2/10/53
CRITERIUM	Oklahoma City	7/10/53
MALCO	Memphis	8/10/53
ORPHEUM	Portland	8/10/53
INDIANA	Indianapolis	8/10/53
BUFFALO	Buffalo	8/10/53
IMPERIAL	Toronto	22/10/53

et 1814 commandes à réaliser dans le cours
de 1953/54.

nos principales références pour
le 3-D ou relief à lunettes
sont principalement :

ARTISTES ASSOCIÉS ★ WARNER-BROS
PARAMOUNT ★ LE THÉÂTRE
PARAMOUNT ★ CIRCUIT SOGEC,
notamment le NORMANDIE, à Paris ★ REX,
Paris ★ REX, Niort ★
RIO et FÉMINA, Bordeaux
CAPITOLE, Avignon ★
A.B.C. et PHOCÉAC, Marseille
VARIÉTÉS, Toulouse ★
LE PARIS, L'ALHAMBRA, Paris ★
REXY, Lille ★ NOVEAC, Valenciennes ★
LILAC, RÉGENT, Lille ★
★ CASINO, Armentières ★ etc...

nos références panoramiques
sont principalement :

REX, Paris ★ NORMANDIE, Paris ★
OLYMPIA, Paris ★ SCALA, Paris
VIVIENNE, Paris ★ MOULIN ROUGE,
Paris ★ AMERIC, Paris ★ THÉÂTRE
PARAMOUNT, Paris ★ PALAIS DES
GOBELINS, Paris ★ RÉGENT, Lille ★
REXY, Lille ★ CAMÉO, Béthune
★ OLYMPIA, Tourcoing ★ REX, Marseille
ODÉON, Marseille ★ MAJESTIC, Marseille
A.B.C., Marseille ★ ARTISTIC, Moulins ★ etc.

toujours en tête
de tous les progrès
techniques !

Brockliss-Simplex

s'impose aujourd'hui
par la perfection de
ses installations de

**CINÉMASCOPE,
ÉCRANS
PANORAMIQUES
STÉRÉOPHONIE ou
RELIEF SONORE,
RELIEF 3 D**

6, RUE GUILLAUME TELL -- PARIS (XVII^e) — TÉL. GAL. 93-14
BORDEAUX ★ MARSEILLE ★ LILLE ★ BRUXELLES

Figure 1.6. : publicité Brockliss-Simplex listant les salles équipées pour le CinemaScope, le relief et les écrans panoramique, février 1954

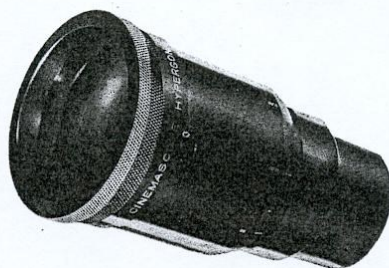
Source : *Le Film français*, n^{os} 500-501, hiver 1954, p. 119



Figure 1.7. : Un des ateliers d'optique de la S.T.O.P., 6 bd Bineau à Levallois-Perret

Source : encart publicitaire de la STOP in *L'Exploitation cinématographique*,
n° 150, 20 juil. 1955, pp. 603-606

L'HYPERGONAR
CINÉMASCOPE
CHRÉTIEN



LE PREMIER ANAMORPHOSEUR AU MONDE

- 1906** Création des anamorphoses polaires.
1927 Création de l'anamorphoseur hypergonar.
1927 (30 mai) Communication à l'Académie des Sciences.
1937 Démonstration à l'Exposition Universelle de Paris.
1953 **NAISSANCE DU CINEMASCOPE**
1954 Adoption du Cinémascope par le monde entier.
1955 Progression irrésistible : 32.240 salles installées dans le monde.

S.T.O.P. 6, B^D BINEAU, LEVALLOIS (SEINE) - PER. 32-63

Figure 1.8. : publicité de la STOP pour le CinemaScope avec dates-clés, décembre 1955

Source : *La Technique cinématographique*, n° 160, décembre 1955

La correction du défaut « CinemaScope Mumps » dans un document publicitaire pour les objectifs Panavision :

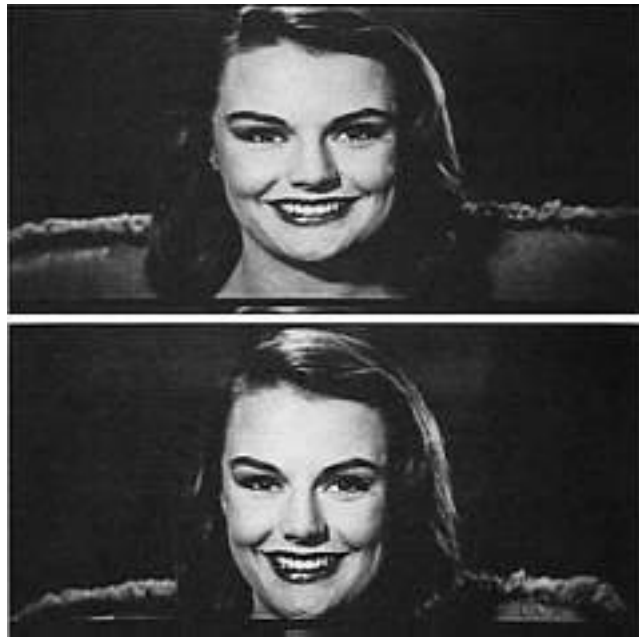


Figure 1.14.k : test photographique comparatif sans et avec les optiques anamorphiques corrigées de Panavision (1958)

Source : *American Wide Screen Museum*

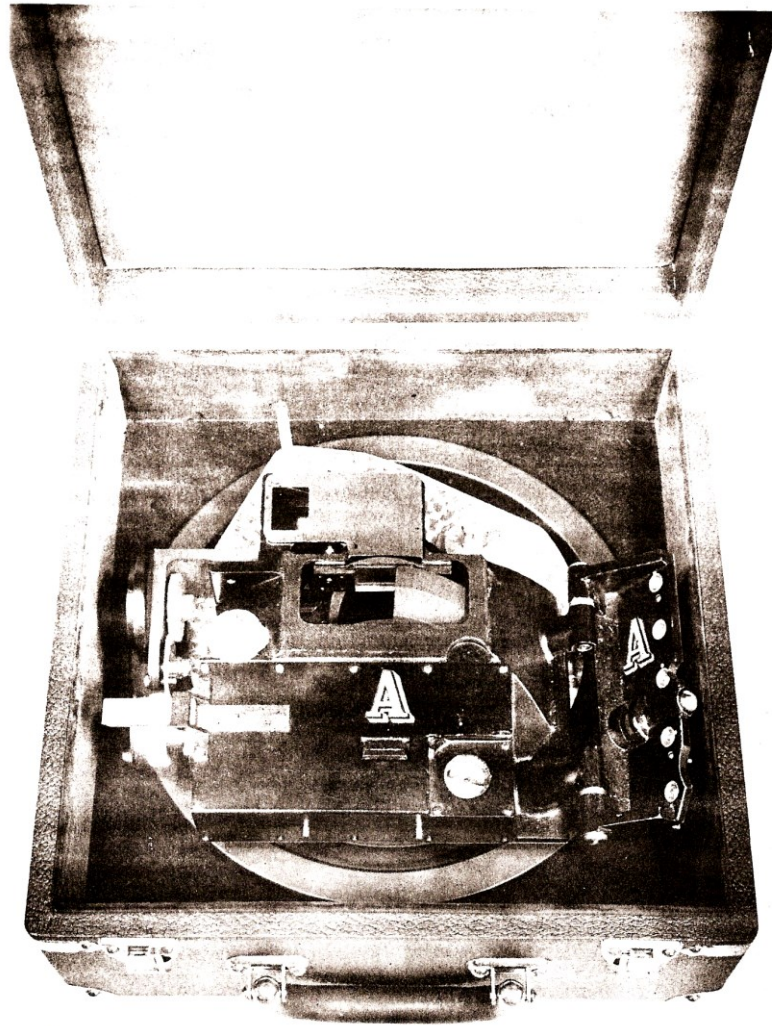


Figure 1.17. : « Mallette contenant le bloc-obturateur "A" pour prises de vue anamorphosées, destinées aux projections "larges" - procédés "CinémaScope", DyaliScope, FranScope... (Document communiqué par les Etablissements André Debrie) »

Source : *Cours de technique générale cinématographique* (t. 2 *Album de figures*), Ecole Universelle par correspondance de Paris, 1965, fig. 70

Le procédé américain Cinerama (novembre 1952) :

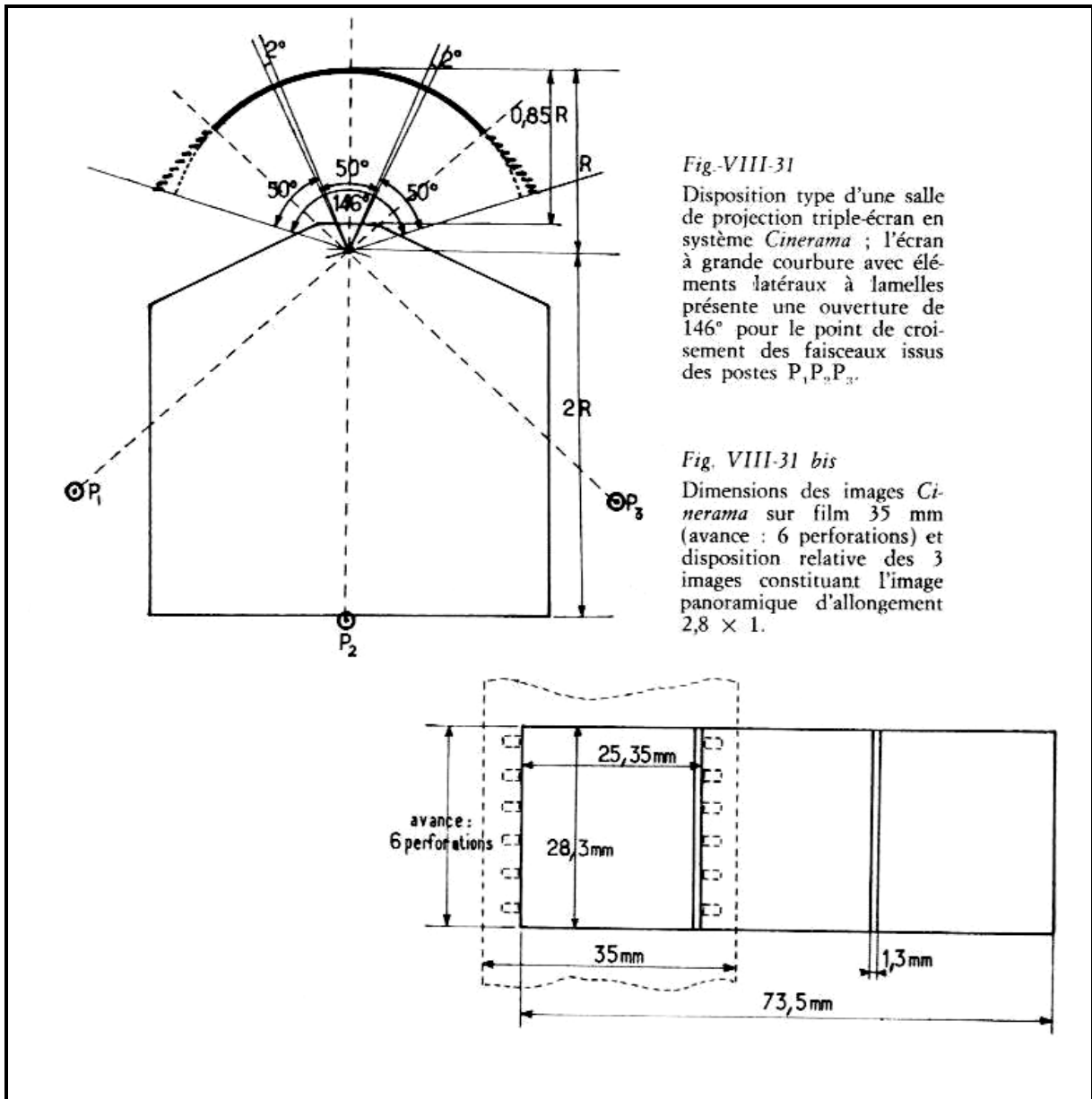


Fig. 1.22.a : schémas de disposition d'une salle pour le Cinerama & dimensions des positifs du Cinerama

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



Figures 1.22.b&c : les 3 films positifs image + le film son du procédé Cinerama et la recomposition des 3 images projetées sur l'écran
Source : *AWSM*

ÉDITION SPÉCIALE

2, Avenue Maignon
 Tél. : ELY. 12-11 et 13-50
 (4 lignes groupées)
 Adr. Télégr. : Filmfrs-Paris
 C.C.P. Paris 4254-49
 •
 Rédaction de Rome :
 Georges ZOTOLA
 Via della Mercede, 54
 Tél. 65906 — 64854
 B. P. 295/300-08 - Paris-9e

Le FILM FRANÇAIS



n° 566

HEBDOMADAIRE D'INFORMATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES

Directeur Général : J.-P. MAUCLAIRE - Directeur : Maurice BESSY

Rédacteur en Chef : Pierre AUTRÉ

Administrateur Général de la Publicité : Edouard DROUTH

12^e ANNÉE - AVRIL 1955 - Tous les Vendredis, le N° : 75 francs

Contrôlé par

ABONNEMENT 52 Nos
 Couplé avec
 le " Courrier du centre
 du Cinéma "
 France et Colonies : 2.500 fr.
 Etranger : 4.000 fr.



PERSPECTA, PEP et PROGRÈS

par ARTHUR M. LOEW

M. LOEW, Président de LOEW'S INTERNATIONAL CORPORATION, distributeur des films M.G.M. à travers le monde, est le promoteur des recherches, de la mise au point et du lancement du Son Stéréophonique PERSPECTA. M. LOEW participe aussi à la direction des Studios M.G.M. à Hollywood.

Je veux remercier tout d'abord les directeurs du FILM FRANÇAIS de m'avoir permis de faire connaître mon point de vue par l'intermédiaire de leur excellente publication.

Ce numéro, consacré au Son stéréophonique PERSPECTA, paraît au moment du FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM A CANNES. Comme les autres années, ce Festival sera marqué par la présentation des meilleurs films de nombreux pays du monde. Il servira à rappeler que la tâche principale de l'industrie cinématographique tout entière est la recherche d'une perfection de plus en plus grande dans les spectacles qu'elle présente.

Ceci a été longtemps reconnu comme une des vérités fondamentales de notre art — ou industrie — parallèlement à l'importance des sujets. Malheureusement, cette vérité a été souvent oubliée ou perdue de vue, comme on peut le constater en considérant les techniques de tournage et de projection.

Mon intérêt pour ces techniques s'est particulièrement fixé ces dernières années sur la question du son. L'avènement du format large exigeait que le son bénéficiât à son tour d'une amélioration sensible. Les qualités du son stéréophonique s'ajoutant aux perfectionnements du nouvel écran donnent au film une réalité et une ampleur jamais atteintes auparavant. J'ai recherché un système pouvant, aux conditions les plus avantageuses, offrir le maximum de bénéfice à l'industrie et au public.

Je l'ai trouvé dans le Son Stéréophonique PERSPECTA qui présente, entre autres, l'avantage d'être simple, pratique et sûr. MGM l'a adopté immédiatement, ainsi que PARAMOUNT, WARNER Bros. et plusieurs autres producteurs. Depuis quelques semaines, UNIVERSAL-INTERNATIONAL et COLUMBIA ont également choisi le système PERSPECTA pour toutes leurs productions.

On peut donc dire maintenant que le Système PERSPECTA est entré dans les normes de l'industrie cinématographique. Tout exploitant s'équipant en PERSPECTA n'a pas à redouter de faire un investissement inutile ; il aura, je n'hésite pas à le dire, la plus importante production du monde à sa disposition.

D'autres pages de ce numéro du FILM FRANÇAIS décrivent le système PERSPECTA et donnent les noms des fabricants et des installateurs en Europe.



Pour passer maintenant du point de vue technique au point de vue commercial, qu'il me soit permis d'attirer l'attention sur les importantes recettes réalisées par les films présentés avec le Son Stéréophonique PERSPECTA. Dans le but d'en accroître le potentiel, MGM a créé PEP (Plan d'Exploitation PERSPECTA) dont le budget s'élève à 2.500.000 dollars pour le marché international. Un énorme succès a marqué cette campagne publicitaire sans précédent.

Il est certain que l'ère du petit écran et du haut-parleur unique est aussi révolue que celle du film muet. Le public des cinémas apporte ses suffrages au progrès et au PERSPECTA, comme l'ont fait les producteurs et les exploitants qui sont au premier rang de cette industrie.

Avis à MM. les Producteurs et Distributeurs!

LES STUDIOS M.G.M. à Paris, Rome, Barcelone, LE POSTE PARISIEN à Paris, MOSAÏK-FILM G.M.B.H. à Berlin, et FONOROMA à Rome sont détenteurs de licences pour l'établissement du négatif sonore PERSPECTA de tout film dans les délais les plus courts.

IL EST RAPPELÉ QUE LES COPIES ÉTABLIES EN PERSPECTA SONT PASSE-PARTOUT.

PERSPECTA EN EXPLOITATION



par **Robert LACOSTE**

Président Directeur Général de la MGM S.A.F.

Après un an, le rendement de la salle se stabilisa à un tiers de plus que l'exercice précédent.

Décembre 1954 vit la première projection CINEMASCOPE, après des travaux d'élargissement au maximum du cadre de scène.

Le son stéréophonique se révéla indispensable aux nouvelles dimensions de l'image, et PERSPECTA fut mis en place.

Le public toulousain fut évidemment tenu au courant de tous les développements techniques dont la salle allait bénéficier.

Présentation à la Presse, visite des installations par les personnalités de la ville, interviews de notre ingénieur à la Radio, s'avèrent extrêmement utiles et fondées.

Avec l'inauguration d'un écran plus large et du son PERSPECTA coïncida une nouvelle amélioration de nos recettes.

Tout cela découle très simplement d'une politique d'exploitation qui consiste à offrir au public le meilleur « service » possible.

Sous l'angle de la distribution, nous rencontrons les mêmes problèmes. Il nous faut documenter l'exploitant, lui transmettre des idées nouvelles et le moyen de les appliquer rationnellement.

Aujourd'hui, l'écran CINEMASCOPE est admis partout, le son stéréophonique PERSPECTA doit logiquement l'accompagner.

PERSPECTA est la solution à la portée de la majorité des exploitants.

En moins de six mois, en France, 200 l'ont compris et adopté.

Nous avons mobilisé pour eux fabricants et installateurs. Notre Plan d'Exploitation PERSPECTA les a soutenus avec efficacité.

Les budgets PEP ne sont pas surtout destinés à l'augmentation des dépenses habituelles de Presse et d'Affichage, mais ils doivent principalement servir à découvrir et à développer de nouveaux moyens de propagande que le financement usuel ne permet pas.

La preuve est faite que, dans la généralité des villes de province, l'amélioration des recettes, à valeur égale de films, récompense cette initiative.

PEP est aussi un encouragement pour l'esprit d'entreprise de l'exploitant et donne une forme concrète à notre idée que nous devons travailler les uns pour les autres.

C'est ainsi que MGM recommande PERSPECTA.

NOTRE cinéma de Toulouse, le PLAZA, nous offre une expérience d'exploitation dont nous analysons fréquemment les résultats.

En septembre 1953, nous y installâmes un des premiers écrans panoramiques de France, et les recettes surclassèrent immédiatement celles des cinémas voisins.

Le système Perspecta

par **Louis MARTIN**

Ancien Elève de l'Ecole Polytechnique - Directeur Technique pour l'Europe de MGM



DEPUIS deux ans, les écrans des cinémas se sont élargis. Le rapport largeur-hauteur, qu'un demi-siècle avait connu égal à 4/3 (mises à part les toutes premières années du « parlant », où les images des films sonores furent d'abord presque carrées), ce rapport s'accrut à 5/3, 7/4 (format panoramique), pour dépasser 2 avec le Cinemascope.

En même temps qu'ils s'élargissaient, les écrans aussi s'agrandissaient, c'est-à-dire que non seulement on passait à un format voisin de 2 sur 1, soit par défaut, soit par excès, mais aussi on accroissait la hauteur, de telle sorte que dans une salle moderne l'image projetée est vue par le spectateur sous un angle souvent double, et quelquefois plus que double, qu'il y a deux ans.

Il était logique, dans ces conditions, de chercher à réduire l'effort d'imagination qu'imposait au spectateur d'un film l'existence d'une seule source sonore, savoir un haut-parleur (ou un groupe de haut-parleurs) au centre de l'écran. Le but, en somme, était de donner au son reproduit une origine apparente coïncidant avec la position occupée sur l'écran par le personnage qui parle, ou l'objet émettant un son (instrument de musique, porte qui claque, etc.). Le problème comporte plusieurs solutions, entraînant des complications plus ou moins grandes, des frais plus ou moins considérables, et conduisant à des résultats maintenant connus et appréciés du public.

La Société M.G.M., suivie par plusieurs autres,

s'est ralliée à la solution à laquelle elle a donné le nom de PERSPECTA. Il a déjà été publié divers articles sur ce procédé, et il en a déjà été fait, l'année dernière, de nombreuses démonstrations. Maintenant, les films enregistrés en Perspecta sont couramment projetés dans les nombreuses salles équipées à cet effet. Il n'est toutefois pas inutile d'en rappeler le principe, et de nous étendre un peu sur quelques détails.

Dans ce système, il est fait usage du son photographique, sous la forme d'une piste unique dont les normes sont identiques à celles d'une piste classique. Cette piste est, en général, à densité fixe. On connaît la vogue actuelle de ce mode d'inscription, à laquelle n'est pas étranger le développement pris par le film en couleurs. Comme par ailleurs le réglage du circuit de reproduction Perspecta fait appel à la notion de 100 % de modulation, valeur qui n'est stable et bien définie qu'en densité fixe, c'est celle-ci qui tout naturellement l'emporte.

Nous avons dit que les normes de la piste photographique Perspecta sont celles d'une piste classique. C'est vrai en ce qui concerne la géométrie de ladite piste. Elle comporte toutefois, inscrites par le même modulateur que le signal « audio » proprement dit, des fréquences basses, que nous appellerons « pilotes », dont le rôle est de distribuer le son sur trois chaînes d'amplificateurs, et partant trois jeux de haut-parleurs, placés derrière l'écran. Les fréquences-pilotes sont au nom-

bre de trois, chacune étant affectée à la commande de la voie correspondante : 30 hertz pour la chaîne de gauche, 35 pour le centre, 40 pour la droite. On voit que ces fréquences, pour n'être point celles de sons inaudibles, sont du moins celles de sons non enregistrés et non reproduits normalement.

La commande de chaque voie de reproduction s'effectue par le moyen des variations d'amplitude de la fréquence-pilote correspondante : amplitude nulle, c'est-à-dire fréquence absente, amplification nulle, c'est-à-dire haut-parleur correspondant pratiquement muet. Amplitude maximum, amplification maximum, c'est-à-dire haut-parleur correspondant libre de reproduire le son à un niveau conforme à celui auquel il a été enregistré. Entre ces deux extrêmes, l'amplification est fonction de l'amplitude de la fréquence-pilote.

On se rend ainsi compte de la possibilité de déplacer le son d'une manière continue du haut-parleur de gauche à celui de droite, c'est-à-dire, avec une précision suffisante, de la gauche à la droite de l'écran. En pratique, d'ailleurs, rares sont les cas où le son sera débité exclusivement par un des haut-parleurs latéraux : il ne s'agira là que d'effets où sera désiré un certain caractère outré : un cri, un bruit semblant presque en dehors du

(Suite page 8)

MESSAGE DE M. A. TRICHET

PRÉSIDENT DE LA FÉDÉRATION NATIONALE
DES CINÉMAS FRANÇAIS

Directeur Propriétaire des Cinémas

BERTHIER, SAINT-LAMBERT, PARIS-CINÉ
à PARIS



J'applaudis à titre personnel, et plus encore en tant que Président de cette Fédération, aux efforts de M.G.M. pour faire progresser les cinémas vers une technique toujours meilleure.

Je suis heureux de vous confirmer ici que j'estime, quant à moi, que le procédé PERSPECTA de son stéréophonique présente des qualités, des avantages pratiques et une perfection de reproduction sonore qui doivent faire définitivement la conquête des exploitants. Ceux-ci sont, vous le savez, soumis en ce moment aux offres de chacune des grandes firmes et souhaitent que ces dernières se mettent rapidement d'accord et adoptent un procédé unique, donnant toute satisfaction. Je reste persuadé que, dans cette course, PERSPECTA partira dans les grands favoris.

Je vous prie de croire à l'assurance de mes sentiments les meilleurs.

(SUITE DE L'ARTICLE DE M. L. MARTIN)

champ visuel. L'effet « droit » ou l'effet « gauche » seront obtenus d'une manière suffisamment marquée par l'emploi d'une amplitude égale des fréquences milieu et droite dans le premier cas, milieu et gauche dans le second. C'est d'ailleurs ici le lieu de donner les précisions suivantes, qui intéresseront les techniciens : dans la méthode courante, aucun des trois haut-parleurs n'est jamais rigoureusement muet ; lorsque l'on désire l'effet « milieu », le son débité par les deux haut-parleurs latéraux sera 12 décibels en dessous du son débité par le haut-parleur central ; lorsque l'on désire le son « extrême-droite », le son au centre sera 12 décibels plus bas qu'à droite, et à gauche 12 décibels plus bas qu'au centre, c'est-à-dire 24 décibels plus bas qu'à droite. Comme indiqué plus haut, l'effet normal de droite sera obtenu en faisant débiter également le haut-parleur central et celui de droite, chacun d'eux débitant un son environ 3 décibels plus faible que s'il était seul.

Un cas particulier est celui des passages musicaux, et plus spécialement du titre générique et du titre fin. Là, le son sera réparti presque uniformément sur les trois voies, avec légère prépondérance de la voie centrale, et, en général, une valeur de l'amplitude des fréquences pilotes telle que, la voie centrale débitant normalement, et les voies latérales presque autant, il en résulte un accroissement du niveau sonore égal à celui que fournirait une « expansion » de quatre à six décibels du canal central, mais en outre un effet d'ampleur et de plénitude dû à l'existence de trois sources distinctes.

Nous venons là de mentionner deux notions constituant, à vrai dire, le grand intérêt du système Perspecta : ampleur (ou plénitude) obtenue par trois sources sonores distinctes, encore que débitant le même son, et expansion : cette dernière n'est pas interdite, loin de là, et peut être réalisée, soit sur une seule des voies, soit sur plusieurs, par un accroissement de l'amplitude de la ou des fréquences-pilotes au-delà de la valeur considérée comme limite normale. Là encore, au bénéfice de nos lecteurs techniciens, nous dirons que la limite supérieure normale de l'amplitude de chaque fréquence pilote a été, pour les films enregistrés jusqu'à présent en Perspecta, comprise entre 22 et 25 décibels au-dessous du 100 % de modulation, et que l'on peut admettre que, pour des effets d'expansion exceptionnels, on se rapproche dudit 100 % de quelque 6 décibels supplémentaires.

Une remarque en passant : nous avons dit tout à l'heure que les fréquences choisies comme fréquences-pilotes sont, sinon inaudibles, du moins non reproductibles. Il est un point à ce propos sur lequel nous n'avons pas encore insisté, c'est celui-ci : un enregistrement Perspecta est fait pour être utilisé, non seulement en reproduction stéréophonique, mais aussi en reproduction « plate », c'est-à-dire dans un cinéma muni d'une installation classique à voie unique. Ceci signifie que dans aucun de ces deux cas les fréquences-pilotes ne se feront entendre, et ne créeront au signal « audio » un accompagnement indésirable de ronflement ou de battement. Sur ce point, pas d'inquiétude à avoir du côté de l'enregistrement : les techniciens savent quelles normes respecter pour ne créer aucun effet parasite. Du côté de la reproduction, aucun tel effet n'apparaîtra en Perspecta, le système ayant été étudié pour éliminer les fréquences-pilotes des chaînes de reproduction sonore ; et en reproduction plate, lesdites fréquences-pilotes ne se feront pas non plus sentir, sans d'ailleurs qu'on ait quoi que ce soit à changer dans l'installation, pourvu que celle-ci soit conforme aux normes admises, c'est-à-dire reproduise le registre extrême inférieur correctement, sans le favoriser.

Le niveau auquel les fréquences-pilotes ont été enregistrées a été choisi suffisamment bas pour qu'elles soient inaudibles sur un tel système. La qualité du son n'est donc nullement diminuée dans un film, par le recours à l'enregistrement en Perspecta. Aucune complication ne vient non plus compliquer le tournage, qui se fait à la manière classique, l'orientation du son par l'application des fréquences-pilotes n'intervenant qu'au réenregistrement. En résumé, le système Perspecta peut se flatter d'apporter au problème du son à origine et volume variables, une solution relativement simple et passe-partout.

ECRAN LARGE
STEREOPHONIE

Le nouveau procédé français

"SONOPTIC"

PERMET la prise de vue panoramique, noir ou couleur, sur film standard sans optique spéciale.

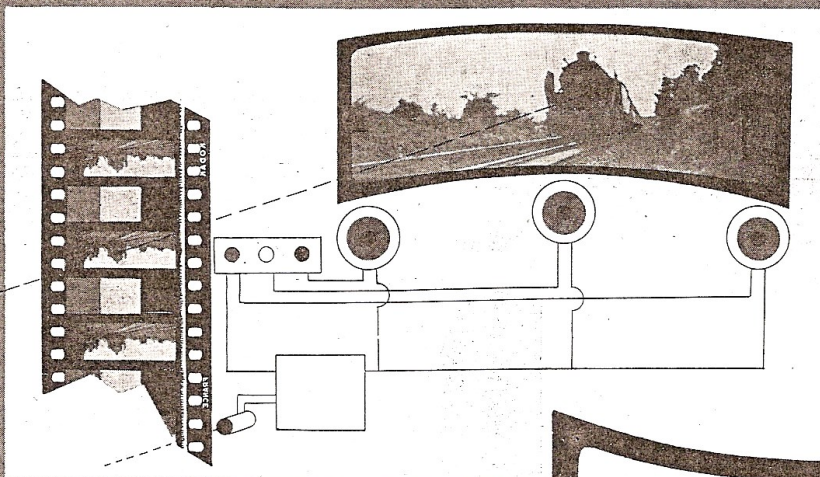
ASSURE la projection sur écran large, sans modification du projecteur.

GARANTIT le son stéréophonique à hauts parleurs multiples sans autres pistes sonores que la standard.

FACILITE le doublage des films en versions étrangères.

L'image, réduite sur le film aux proportions de l'écran large, ne subit aucune déformation ni à la prise de vue ni à la projection.

Le son, enregistré normalement sur la piste sonore standard, est automatiquement dirigé sur le haut parleur correspondant à la position de la source sonore dans l'image. A cet effet, trois plages situées entre chaque image et d'opacités variables commandent "l'ouverture" ou la "fermeture" de chacun des trois hauts parleurs.



SONOPTIC

Marque déposée — Brevets France et Etranger
Société à Responsabilité Limitée Capital 1.000.000 de Francs
Siège Social : 22^{bis}, Rue Bayard - Paris - 8^e
Prière d'adresser la correspondance au Bureau technique
216, Boulevard Raspail, Paris-14^e - Tél. ODE. 88-44

VARIÉTÉ-PARIS

Figure 1.30.a : publicité pour le procédé sonore français Sonoptic

Source : *La Technique cinématographique*, n° 134, juil. 1953

UN SYSTÈME FRANÇAIS DE STÉRÉOPHONIE A PISTE SONORE UNIQUE : le Procédé "AMBSON"

Le Film Français a rendu compte de la démonstration effectuée au Gaumont-Palace du procédé Ambson de stéréophonie.

Ce nouveau procédé permet de créer une ambiance sonore, au moyen d'une seule piste, optique ou magnétique telle qu'elle est utilisée normalement. On voit de suite les avantages que comporte ce système : les salles n'ont pas besoin de modifier leur équipement de cabine, d'acquiescer un matériel de lecture sonore fonctionnant en synchronisme avec la bande image, car l'appareil Ambson se place à volonté, soit dans la cabine, soit sur la scène. Il nécessite uniquement l'adjonction de différents haut-parleurs d'ambiance, sur les côtés de la scène, à droite ou à gauche, au milieu de la salle ou au plafond.

Ce procédé permet d'obtenir de multiples combinaisons sur un enregistrement standard, donc sur film déjà réalisé, et d'arriver à des effets qui nécessiteraient normalement trois ou quatre pistes. Enfin cette méthode donne la possibilité de doter d'une ambiance sonore tous les films existants à peu de frais.

Le mérite de cette invention revient à un jeune ingénieur français M. Guy Clutier. Encouragé par un groupe d'industriels lyonnais à la tête desquels se trouvent MM. Victor Giraud et Michel Chatelus, M. Guy Clutier dé-

LE FILM FRANÇAIS Spécial - N° 508-509

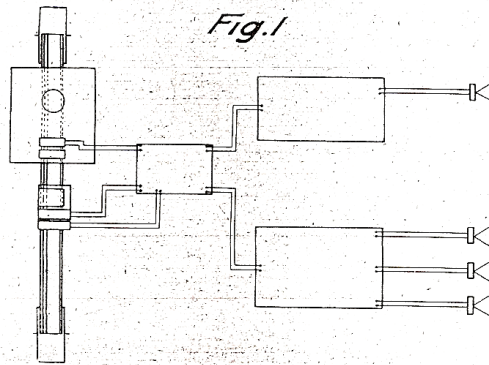


Fig. 1. — Schéma d'ensemble de l'installation (avec traceur de piste-pilote et d'équipement d'ambiance sonore).

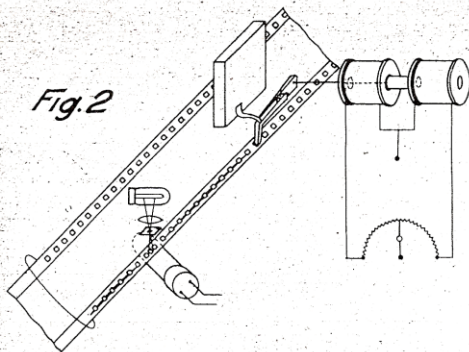


Fig. 2. — Vue schématique et en perspective du traceur et du lecteur de la piste d'ambiance ou piste pilote, et d'une portion du film sonore avec la piste pilote.

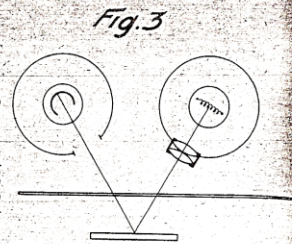


Fig. 3. — Vue schématique avec perspective partielle d'une variante de réalisation d'un traceur de piste pilote.

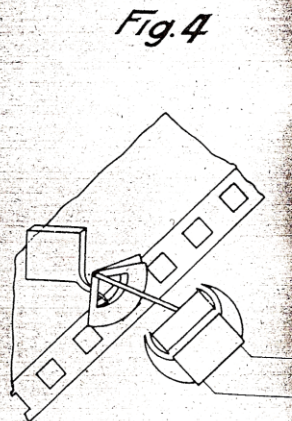


Fig. 4. — Vue schématique d'une variante d'un lecteur photo-électrique de la piste pilote.

possède une série de brevets tant en France qu'à l'étranger — aux États-Unis en particulier — dont les dispositions révèlent une suite d'études remarquables.

Le brevet initial remonte à l'année 1946 époque à laquelle il eût paru bien téméraire de prévoir le succès que devait connaître le « relief sonore ».

Le principe de base était défini de la sorte :

On porte sur au moins un côté de la pellicule en dehors des images et de la piste sonore usuelle, une piste distincte, servant au contrôle de l'ambiance sonore, piste dite « pilote », et qui peut être prévue soit sur la partie du film portant les perforations, soit entre les images. D'autre part on fait coopérer ladite piste pilote avec une cellule photo-électrique commandant un préamplificateur pilote dont l'entrée est modulée par le lecteur de son usuel, cet amplificateur attaquant soit un discriminateur dans la proportion voulue et déterminée par la piste pilote de l'équipement amplificateur — haut-parleurs d'écrans usuels. — haut-parleurs d'ambiance distincts, soit dans les mêmes conditions un système placé à la sortie de l'amplificateur usuel.

Un dispositif pour tracer la piste pilote sur un film sonore standard fait partie également de la description de ce brevet de base.

M. Guy Clutier ne devait pas demeurer inactif. De 1947 à 1949 il apporta à son invention différents perfectionnements qui firent l'objet de nouveaux brevets.

Citons celui assez remarquable permettant de commander l'ambiance sonore par une fréquence pilote variable. Le lecteur photo-électrique de la piste pilote commandé par l'intermédiaire d'un amplificateur redresseur, un relai à plusieurs lames vibrantes, dont chacune accordée à une fréquence pilote déterminée contrôle le circuit d'un haut-parleur ou d'un groupe de haut-parleurs. Mentionnons encore le brevet qui concerne la sensibilité en même temps que la sûreté de fonctionnement : chaque lame vibrante est accordable sur une fréquence déterminée et commande un contacteur à mercure par l'intermédiaire d'un levier basculant présentant une certaine inertie et muni de moyens d'équilibrage réglables.

Enfin un dernier brevet se rapporte à une réalisation particulière des connecteurs de contrôle des circuits des haut-parleurs. Avec

deux blocs-relais à quatre contacteurs à lame vibrante, on peut commander vingt et un haut-parleurs ou groupes de haut-parleurs. C'est dire l'extraordinaire diversité des possibilités du procédé Ambson.

Au cours de la récente démonstration effectuée au Gaumont-Palace en présence des représentants de la production, de l'exploitation et de la Commission Supérieure Technique, des résultats tout à fait remarquables ont été obtenus.

Ainsi, « avec » ou « sans » image panoramique le procédé Ambson met à la portée de l'exploitation — grande ou petite — un système pratique et économique de relief sonore.

N'importe quelle salle de spectacles peut donc adopter ce système étant donné la modicité du coût de son achat et de son installation.

★

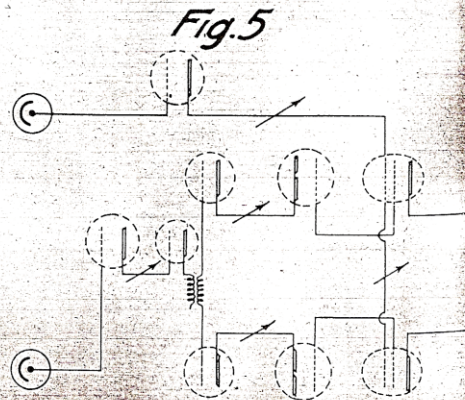


Fig. 5. — Schéma sommaire d'un amplificateur pilote.

- 122 -

LE FILM FRANÇAIS Spécial - N° 508-509

L'INSTALLATION SPÉCIALE " BROCKLISS-SIMPLEX " POUR LA PROJECTION ET LA REPRODUCTION STÉRÉOPHONIQUE DU " CINÉMASCOPE " AU REX

L'UTILISATION du « Cinemascope » nécessite, on le sait, certaines modifications importantes à l'équipement des cabines et au système de reproduction sonore des salles de cinéma.

Le « Cinemascope » — rappelons-le — est basé sur le principe optique de l'anamorphose des images. A la prise de vue, grâce à un dispositif optique spécial — l'hypergonar, invention française du Professeur Chrétien — on enregistre sur un film de dimensions normales, une image comprimée latéralement d'un champ double de celui obtenu avec un objectif normal.

A la projection, un dispositif optique similaire à celui de la prise de vue, « décomprime » l'image, la restituant sur l'écran dans ses proportions normales, et donnant par conséquent une largeur double des projections standard.

Cette projection panoramique dont les images sont de proportions $1 \times 2,55$ (au lieu des proportions standard $1 \times 1,33$) est accompagnée de la stéréophonie, c'est-à-dire d'une véritable reproduction du son en relief permettant de situer exactement la source sonore sur la partie de l'écran d'où elle émane.

Dans les salles de cinéma trois éléments essentiels sont exigés pour la reproduction des films en « Cinemascope » :

1° Deux systèmes optiques spéciaux « hypergonar » avec deux objectifs d'un foyer plus long que ceux utilisés pour la projection standard, l'image « Cinemascope » mesurant $18,16 \times 23,16$ mm au lieu de 15×21 mm.

2° L'écran spécial « Miracle Mirror Screen » ou « Magnilow Astrolite » composé d'une infinité de petits 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. La surface de cet écran est incurvée suivant le rayon de projection.

3° L'installation sonore stéréophonique avec haut-parleurs d'ambiance.

Ce dernier élément est sans doute le plus important et le plus complexe de l'ensemble de l'équipement « Cinemascope ». En effet, il nécessite trois ensembles de haut-parleurs situés derrière l'écran (à gauche, au centre et à droite) très exactement réglés électriquement et mécaniquement et disposés un par rapport à l'autre suivant des normes très précises, ainsi qu'un certain nombre de haut-parleurs répartis à l'intérieur de la salle pour créer « le son d'ambiance ».

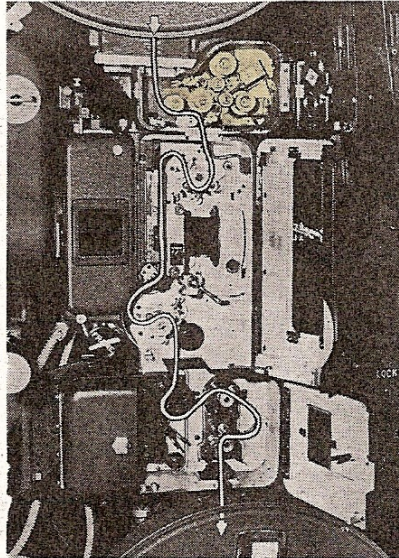
La 20th Century Fox a dû, pour permettre ce résultat, inscrire sur la pellicule de la bande images

quatre pistes magnétiques disposées de part et d'autres des perforations, ces dernières ayant été légèrement réduites pour obtenir le maximum de largeur des pistes sonores, et permettre également les images plus grandes de $18,16 \times 23,16$ mm mentionnées plus haut.

Ces pistes magnétiques sont reproduites par un quadruple lecteur magnétique incorporé entre le car-

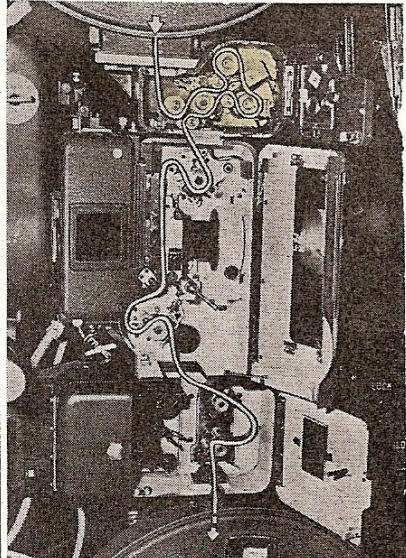
ter électrique ou mécanique qui créent toujours des complications en cas de rupture de la bande « son » ou de la bande « images ».

L'installation définitive du Cinemascope au Rex, qui a été entièrement réalisée par la Société BROCKLISS SIMPLEX, peut être considérée comme un modèle type. Il est intéressant d'en donner la description.



Placement et déroulement du film dans les appareils munis du quadruple lecteur de son magnétique pour le son stéréoscopique du Cinemascope.

A gauche : Projection avec film normal à enregistrement optique : en haut, la pellicule évite le passage dans le lecteur magnétique mais passe en bas à travers le lecteur optique pour projection normale.



A droite : Projection avec films Cinemascope à quatre pistes magnétiques : en haut, la pellicule passe à travers le lecteur magnétique mais en bas évite le passage dans le lecteur optique pour projection normale.

ter supérieur de l'appareil et le mécanisme de projection. Le son provenant de ces quatre pistes est transmis à des pré-amplis quadruples qui attaquent chacun un amplificateur de puissance transmettant la modulation aux trois ensembles de haut-parleurs disposés derrière l'écran. La quatrième piste, plus étroite, alimente les haut-parleurs d'ambiance disposés dans la salle pour les effets spéciaux.

Afin d'éviter le souffle d'une piste neutre, les pré-amplis correspondant à cette quatrième piste sont mis hors circuit en l'absence d'enregistrement, et entrent en circuit seulement au moment où la modulation est inscrite sur cette piste. Précisons que le procédé d'enregistrement magnétique sur quatre pistes incorporées à la bande-images est le plus intéressant dans la reproduction stéréophonique. En effet, s'il exige une légère modification des tambours dentés, patins et galets-presseurs [qui permet sans aucun inconvénient la projection des films normaux (1), il a l'avantage d'éviter l'installation de lecteurs sonores séparés, avec

Projection

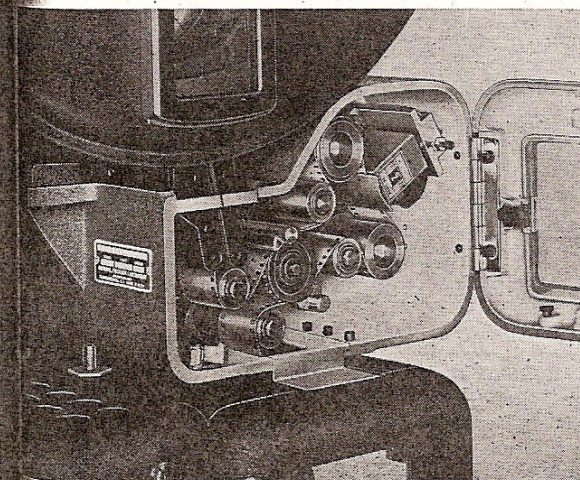
La cabine du Rex comprend trois bases de projection SIMPLEX XL auxquelles les modifications suivantes ont été apportées :

- 1° Nouvelles lampes à arc SIMPLEX-EXCELITE pouvant fonctionner de 75 à 135 ampères et marchant actuellement sous une intensité de 90 ampères.
- 2° Ces lampes à arc sont alimentées individuellement par trois groupes verticaux électro-machine du type 150 ampères, 40-70 volts.
- 3° Adjonction entre le carter supérieur et le mécanisme de projection d'un lecteur de son à quatre pistes magnétiques.
- 4° Changement des fenêtres pour le format « Cinemascope ».
- 5° Modification des tambours dont les dents sont plus petites et remplacement des patins et galets métalliques par du matériel en nylon pour éviter la démagnétisation des pistes sonores.

Ecran

L'écran concave « Miracle Mirror Screen » du Rex atteint les dimensions géantes de $16,80 \text{ m} \times 6,75 \text{ m}$.

(1) Beaucoup d'exploitants se sont inquiétés des conséquences du remplacement des tambours à dents normales par ceux à dents plus petites nécessitées par le « Cinemascope ». Ils seront intéressés de savoir que la projection au Rex du film « Thérèse Raquin » s'est faite pendant quatre semaines d'exclusivité sur les nouveaux tambours dentés du « Cinemascope » déjà installé dans cette salle. On a pu constater que la copie utilisée était absolument impeccable à la fin de son passage au Rex.

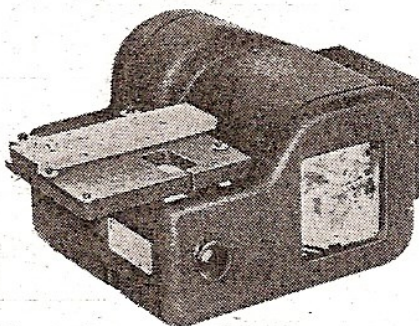


Lecteur magnétique stéréophonique 4 pistes monté sur projecteur SIMPLEX XL avec carter supérieur de 600 mètres.

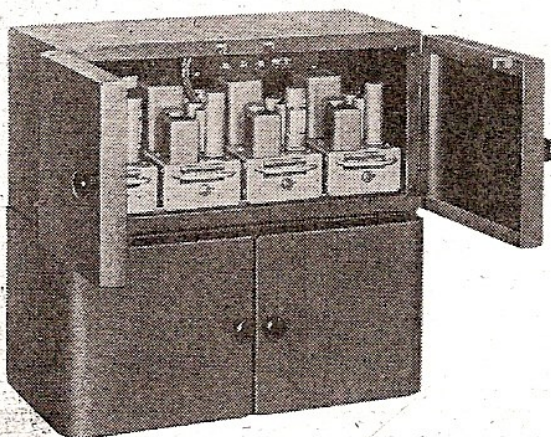
FILM FRANÇAIS 11-12-53 492

Il est 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°.

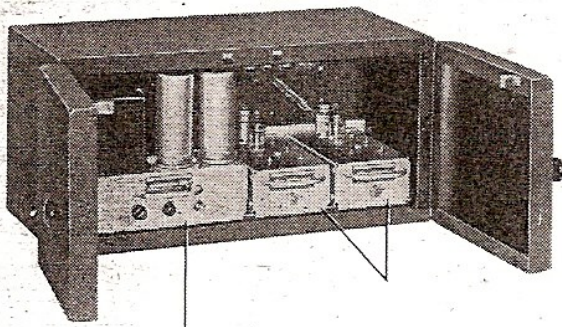
Précisons à ce sujet que la distance de projection



Lecteur magnétique stéréophonique à 4 pistes.



Préamplificateurs.



Alimentation des préamplificateurs.

Amplis-relais de la piste ambiance et d'effets spéciaux.

**SYSTÈME STÉRÉOPHONIQUE SIMPLEX AL
A 4 PISTES MAGNÉTIQUES**

au Rex est de 44 mètres et l'angle de plongée de 22 degrés.

Installation sonore

En plus des pré-amplis correspondant aux quatre pistes magnétiques, l'équipement du son stéréophonique a nécessité l'installation d'un ensemble de trois amplis correspondant respectivement aux trois pistes sonores alimentant les trois ensembles de haut-parleurs disposés derrière l'écran.

Comme on l'a vu plus haut, la quatrième piste sonore correspondant aux haut-parleurs d'ambiance utilise l'ampli normal de projection sonore du cinéma pour les films normaux à inscription phonique.

En plus des trois jeux de haut-parleurs situés derrière l'écran, tout un ensemble de petits haut-parleurs ont été répartis dans la salle.

Il faut souligner d'une façon particulière la participation dans cette installation de la « Précision Cinématographique » (MM. Carré et Gratioulet) qui ont construit en exclusivité pour Brockliss les lecteurs, les têtes magnétiques, les préamplificateurs, leur alimentation et les « Switchers ».

Il est important de signaler que l'installation de l'équipement Cinemascope au Rex s'est faite dans un temps record de quatre jours. En effet, c'est le jeudi 12 novembre que le matériel BROCKLISS-SIMPLEX parvenait au Rex. Le lundi 16, après la dernière séance du soir, avait lieu devant les dirigeants de la 20th Century Fox la première projection en France de *La Tunisie*. Nous sommes en mesure d'affirmer que cette projection fut également la première du « Cinemascope » réalisée en Europe avec le son stéréophonique à quatre pistes magnétiques inscrit sur le film image.

Ajoutons que toute cette installation a été réalisée sans aucune interruption des séances normales.

Il est intéressant de préciser que BROCKLISS-SIMPLEX a également participé à l'installation du « Cinemascope » au Normandie de Paris (Stéréophonie réalisée par Westrex), dont elle a assuré toute la partie optique : dispositif optique « hypergonar », objectifs, modification des SIMPLEX E 7, lampes à arc SIMPLEX-EXCELITE, groupes verticaux, électro-machines, comme au Rex.

Par ailleurs, 20th Century Fox vient d'effectuer en province, le 28 novembre dernier, au Casino de Roubaix, une retentissante démonstration du « Cinemascope », que *Le Film Français* a relatée dans son précédent numéro.

L'installation, pour cette démonstration, avait été effectuée par BROCKLISS-SIMPLEX également en un temps record, puisque moins de douze heures avant la présentation, la projection normale avait eu lieu pour la séance publique habituelle. Après la démonstration, qui se termina à midi, la séance normale de l'après-midi put avoir lieu à 14 heures.

Que ce soit au Rex de Paris ou au Casino de Roubaix, c'est un véritable tour de force technique qui a été réalisé par le personnel de la Société BROCKLISS-SIMPLEX.

Figure 1.34. : le projecteur Brockliss-Simplex pour l'exploitation du CinemaScope aux Rex et Normandie de Paris (décembre 1953)

Source : *Le Film français*, n° 492, 11 déc. 1953, pp. 7 & 8.

LA DERNIÈRE NOUVEAUTÉ !

Ensemble stéréophonique avec lecteurs magnétiques pour Cinémascope

« LE FILM FRANÇAIS » est heureux de pouvoir donner à ses lecteurs des renseignements complets sur les nouvelles installations stéréophoniques avec lecteurs magnétiques destinées au Cinémascope ou tout autre système d'anamorphose tel que CINEPANORAMIC.

Nous tenons, tout d'abord, à remercier la SOCIÉTÉ PHILIPS qui, pour notre Journal, a bien voulu lever le voile sur les nouveaux appareils qu'elle vient de mettre au point et pour lesquels le secret avait été, jusqu'ici, gardé.

En effet, cette Société, dont les Laboratoires suivaient pas à pas l'évolution des nouvelles techniques, s'était refusée jusqu'à ce jour à donner des renseignements afin de ne pas jeter le trouble dans l'esprit des exploitants, du fait que les producteurs n'avaient pas encore pris position pour des standards déterminés. La situation s'étant considérablement éclaircie, la SOCIÉTÉ PHILIPS veut bien sortir de sa réserve puisque, à l'heure actuelle, il est possible de mettre à la disposition des exploitants des ensembles convenant aux nouvelles techniques.

Un tel ensemble de reproduction stéréophonique avec lecteurs magnétiques comprend :

- 2 Lecteurs de son spéciaux magnétiques type EL 5860 pour quatre pistes sonores à monter entre le carter supérieur et le mécanisme de projection. Dans ce cas, l'enregistrement sonore a un retard de 28 images sur l'image par opposition au film à son photographique où le son a une avance de 20 images. Ces lecteurs peuvent être fournis en deux exécutions : l'un pour le défilement découvert du film, l'autre avec porte vitrée pour le défilement couvert du film.

- 1 Ensemble préamplificateur à quatre canaux, type EL 5861, à relais incorporé pour la commutation d'un projecteur sur l'autre,

- 1 Ensemble amplificateur de puissance quatre canaux, type EL 5862, comprenant :
 - 4 amplificateurs de 35 watts modulés haute fidélité

- 4 filtres séparateurs
- 1 haut-parleur témoin

le tout monté dans une armoire métallique de faibles dimensions.

PHILIPS recommande, par suite de sa longue expérience dans la stéréophonie, d'utiliser quatre amplificateurs rigoureusement identiques afin d'obtenir une reproduction absolument conforme de l'enregistrement, ce qui ne serait pas le cas si l'on utilisait une ou plusieurs pistes avec les amplificateurs déjà existants.

En général, notamment pour le système Cinémascope, trois amplificateurs alimentent les trois systèmes de haut-parleurs haute fidélité de scène et le quatrième, les haut-parleurs d'ambiance répartis dans la salle.

- 1 Régulateur de volume pour quatre canaux, type EL 5863, pouvant se placer à la portée de l'opérateur.

- 2 Jeux de tambours et de galets antimagnétiques, type EL 5864, ainsi que divers accessoires tels que : adaptateurs pour objectifs hypergonars, etc...

- 2 ou 3 Groupes de haut-parleurs de scène haute fidélité identiques à ceux qui sont fournis généralement suivant le volume de la salle.

- n Haut-parleurs d'ambiance répartis dans la salle et permettant d'effectuer des effets sonores suivant la nature du film.

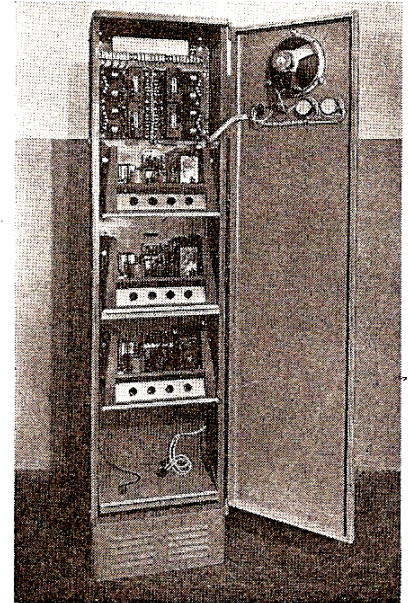
Les photographies ci-contre montrent avec clarté la position du lecteur magnétique ainsi que l'intérieur de l'ensemble amplificateur de puissance dont un des amplificateurs a été enlevé.

Contrairement à certaines informations erronées, le prix d'une telle installation n'est que de 2.500.000 à 3.000.000 de francs pour des salles allant jusqu'à 2.000 places.

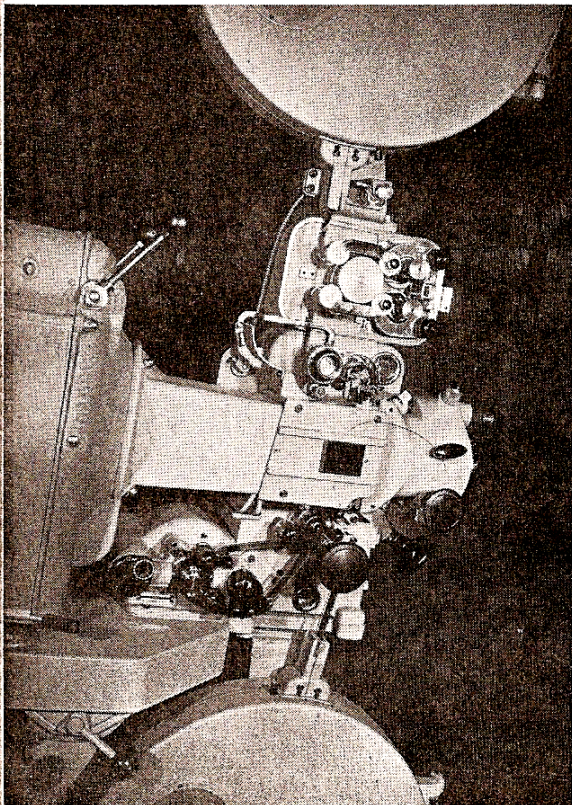
Plusieurs salles seront équipées par PHILIPS en décembre en Cinémascope, notamment le KATORZA à Nantes, l'OMNIA à Rouen, le CENTURY à Oran.

Le BERLITZ à Paris utilise un tel système à trois pistes, mais avec défileurs séparés pour le film « Lucrèce Borgia » dont la projection a commencé le 23 octobre 1953.

Bien que les questions d'écrans lenticulaires et d'objectifs à court foyer posent encore certains problèmes, il est raisonnable de prévoir que les constructeurs français auront trouvé pour la fin de l'année des solutions afin de pouvoir satisfaire aux nombreuses demandes des exploitants, ce qui laisse présager un grand essor de ces nouvelles techniques.



Amplificateur de puissance PHILIPS pour stéréophonie et Cinémascope.



Lecteur magnétique PHILIPS quatre pistes pour Cinémascope monté sur projecteur.

**Figure 1.35. : ensemble stéréophonique pour la projection CinemaScope à pistes magnétiques
proposé par Philips (novembre 1953)**

Source : *Le Film français*, n^{os} 485-486, automne 1953, p. 69

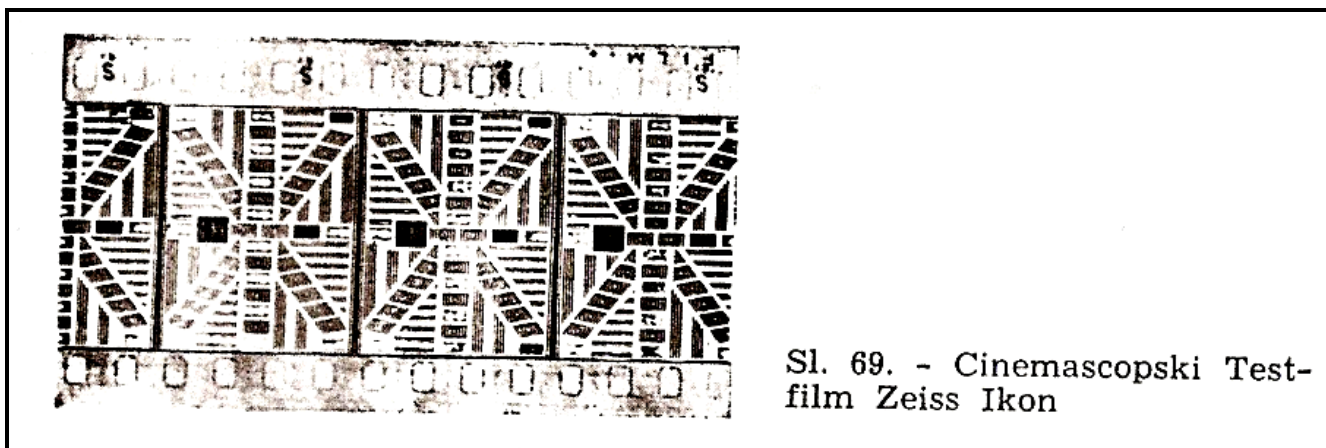


Figure 1.36. : photogrammes d'un film-test pour projection CinemaScope 2,35:1 du fabricant Zeiss-Ikon

Source : Rudolf Godler, *Panoramska projekcija*, Zagreb, Udruženje Kinematographa NRH, 1958, p. 80.



A scene from *The Robe*, photographed directly from the screen in a 20th Century Fox screening room in 1953. We have added the sepia section in the center of the wide 2.66:1 image to show the standard 1.37:1 image as would be taken if the anamorphic lens was not used. The image on the CinemaScope film was taller as well as being wider than the Academy standard frame.

Figure 1.37. : comparaison entre la projection des images au standard 1,37:1 (encadré central) et les images CinemaScope, à partir d'un photogramme de *The Robe / La Tunique* (1953)

Source : www.widescreenmuseum.com/widescreen/wings2.htm

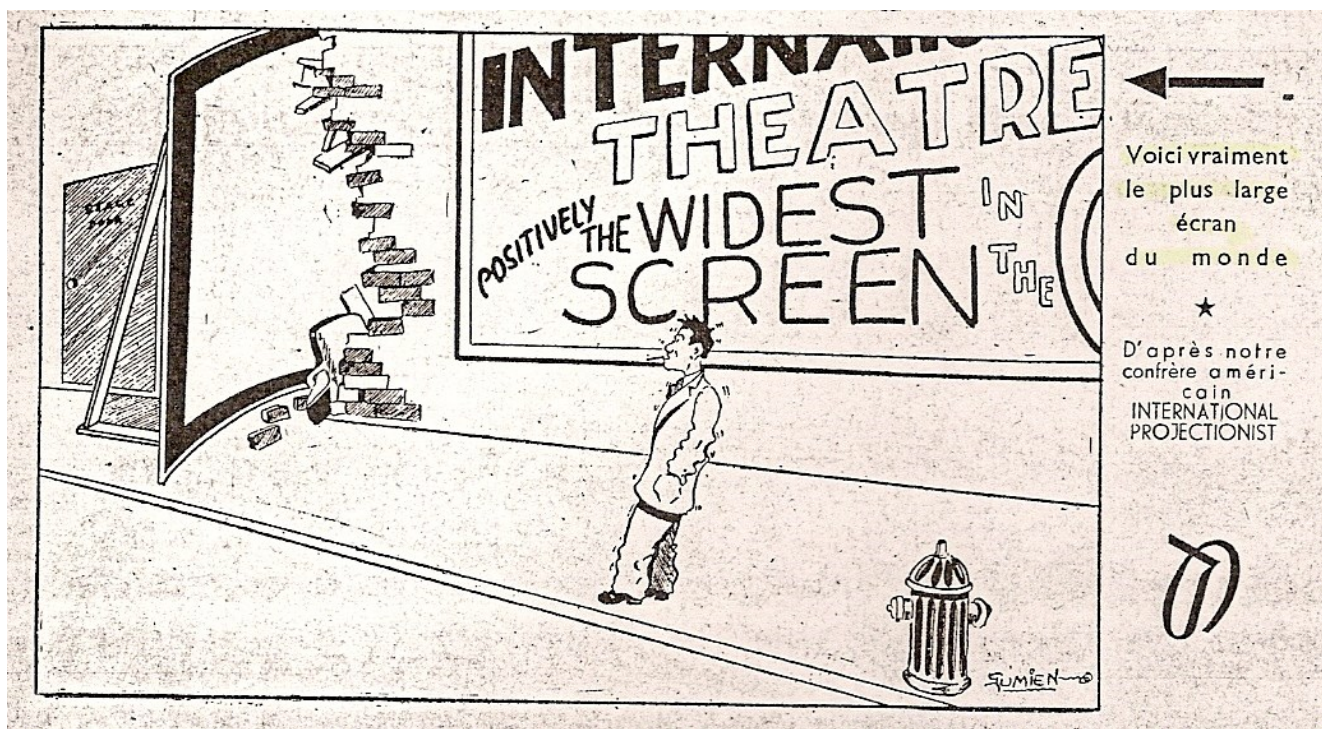


Figure 1.38. : caricature américaine sur l'agrandissement des écrans en 1954
Source : supplément au n° 141 de *La Technique cinématographique*, mars 1954

les plus belles

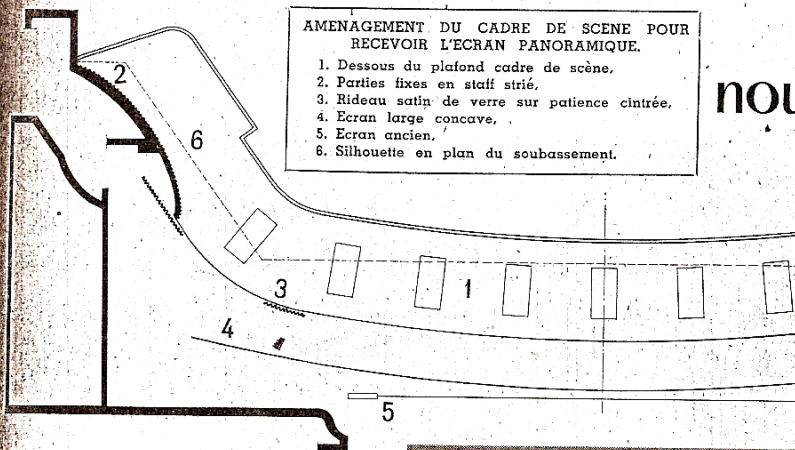
SALLES DE FRANCE

ARCHITECTURE • DÉCORATION • RÉNOVATION • ÉQUIPEMENT • FOURNITURES

L'ÉCRAN PANORAMIQUE en vedette

au

nouveau "Castillet" de Perpignan



wagons complets pour les amener sur place. Très confortables, ils sont en simili-cuir rouge. C'est la plus grande salle de la région.

• *La normalisation d'air.*

La salle est chauffée par l'air pulsé. Un générateur installé dans les dépendances pousse l'air, chauffé au gaz, qui circule dans des gaines disposées au rez-de-chaussée et au balcon. En été l'air frais, pris à l'extérieur,

Une grande salle de 1.400 places

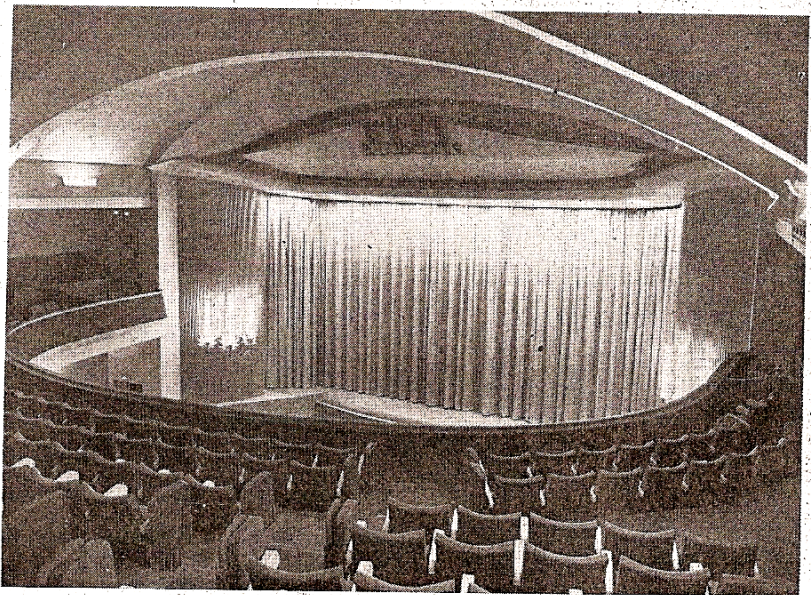
EN 1911, Jean Font inaugurait le premier *Castillet* à Perpignan. En octobre 1930, après l'avènement du cinéma parlant, naissait le second *Castillet*. C'était à l'époque la plus belle salle de la ville.

L'avènement du « cinémascope », de l'écran panoramique, du cinéma en relief, rendait nécessaire une refonte entière de la salle. C'est la décision que prit sans hésiter M. Jean Font, chef de cette société d'Exploitation familiale qui s'étend dans tout le sud méditerranéen, et qui contrôle trois grandes salles marseillaises et à Perpignan même les trois belles salles du *Família*, du *Nouveau Théâtre* et du *Castillet*.

La modernisation du *Castillet* fut confiée à V. Scob qui avait déjà refait le *Nouveau Théâtre*. Il s'agissait d'en faire une salle moderne comparable aux plus beaux cinémas de France.

Les points principaux de la modernisation ont porté sur les fauteuils, la normalisation d'air, la décoration, l'acoustique, l'éclairage et l'écran.

• Les fauteuils fournis par la maison Quiette sont au nombre de 1.400. Il fallut cinq



LES PLUS BELLES SALLES DE FRANCE ★ LES PLUS BELLES SALLES DE FRANCE

rafraîchi sur des tubes froids, sera pulsé dans les gaines, après filtrage, repris dans la salle, et évacué à nouveau vers l'extérieur.

● L'acoustique.

Elle est traitée avec un soin particulier, car l'ancienne salle était très déficiente à cet égard.

Les arcs doubleaux ont été flochés, côté face à l'émission sonore, dans le ton du plafond. Les murs latéraux ont été revêtus de Verrane nid d'abeille, posée en avant des murs sur des baguettes, pour créer un matelas d'air et éviter la résonance. Ce tissu est incombustible et ininflammable.

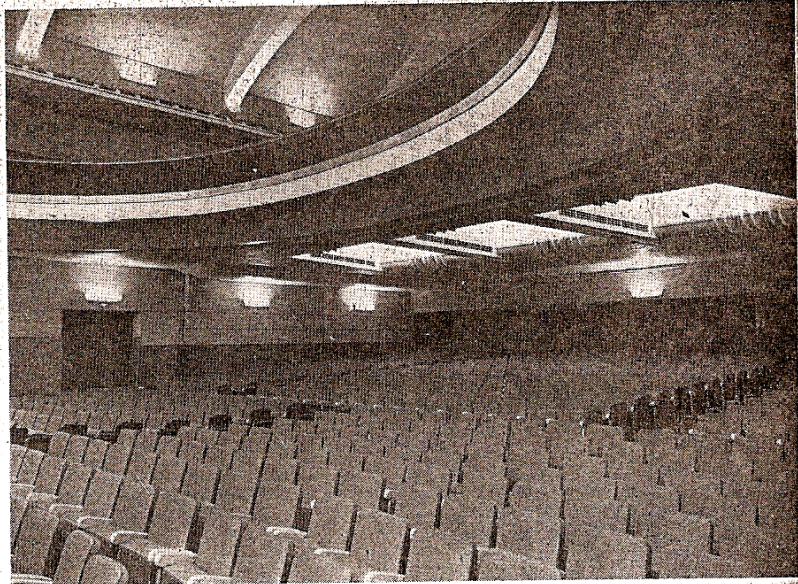
● La décoration et l'éclairage.

Bien que le gros-œuvre soit resté inchangé, toute la partie avant de la salle a été refaite.

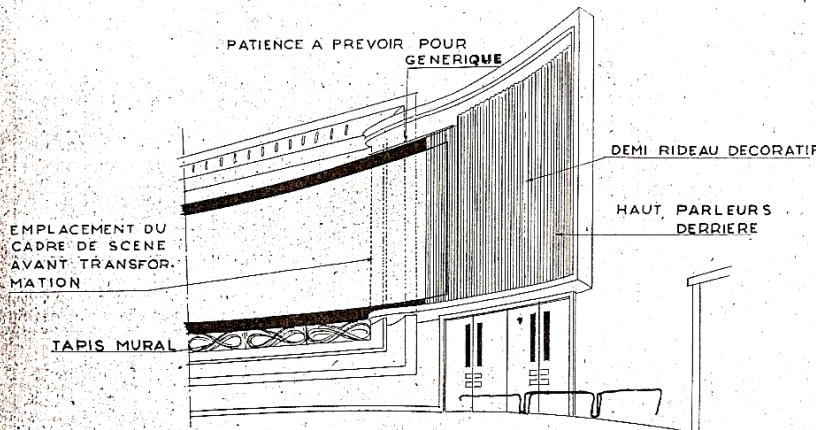
Le rideau est en soie de verre, sa surface dépasse 80 m² et dissimule l'écran large qui a été installé sous une décoration moderne en staff.

Les couleurs dominantes de la salle sont le rouge éclatant des fauteuils, le beige nacré du tissu du hall, le gris tourterelle du plafond, l'or des colonnes cannelées, le blanc mat des coupoles et, enfin, le vert nil des tapis et des revêtements muraux des sous-bassements.

L'éclairage abandonne volontairement la



Le « CASTILLET » de Perpignan, après sa modernisation par V. Scob



crudité blafarde du néon, sauf pour la façade et les grandes coupoles du rez-de-chaussée.

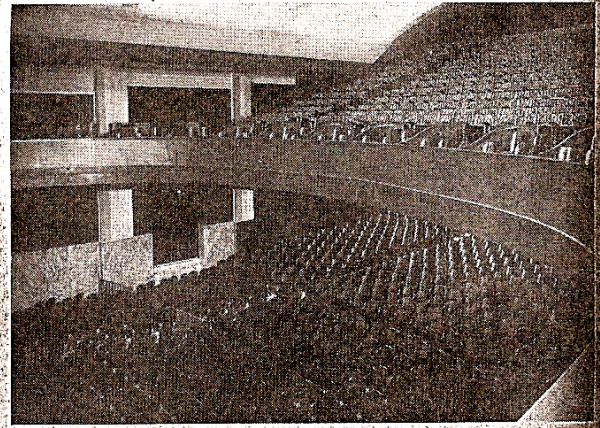
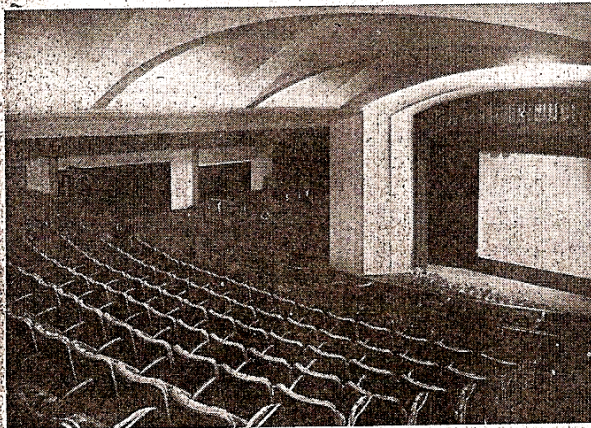
Comme dans toutes les salles réalisées par Scob, la recherche du luminaire est très poussée, au moyen de 22 lustres originaux.

● L'écran large.

C'est finalement l'écran large, légèrement courbe, qui a été retenu et construit. Le schéma ci-contre montre comment cet écran a été implanté sur la scène et quel problème posait l'installation et le déploiement du rideau de scène dans l'armature de la salle.



Processus de transformation du cadre de scène de dimensions normales pour l'installation d'un écran Panoramique 4 x 10 mètres conçu par V. Scob.



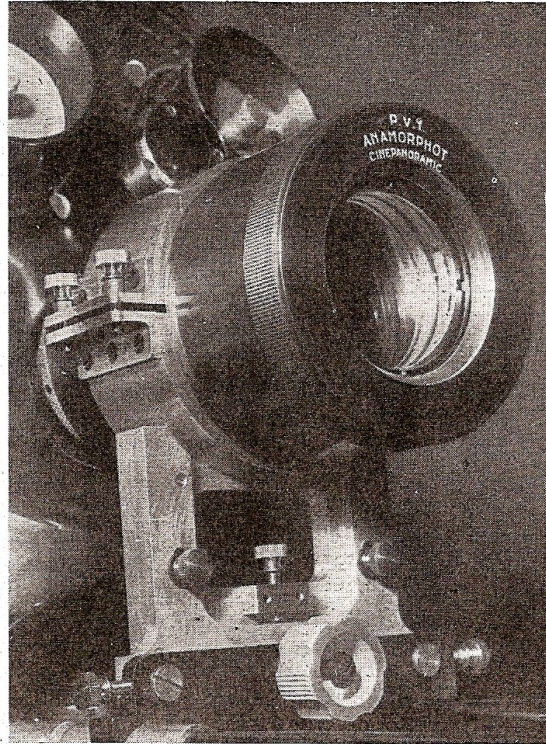
Ces deux aspects du « CASTILLET » de Perpignan avant sa modernisation, mettent en valeur l'importance des travaux effectués.

Figure 1.42. : transformation pour l'écran large de la salle de Perpignan, le Castillet, début novembre 1953

Source : *Le Film français*, n^{os} 485-486, automne 1953, pp. 73-74

UNE BELLE RÉALISATION
DE L'OPTIQUE FRANÇAISE

LE PROCÉDÉ "CINÉPANORAMIC" A OBJECTIFS "ANAMORPHOT"



Objectif de prise de vue ANAMORPHOT monté sur Caméflex.

C'EST en juin dernier que « CINEPANORAMIC » a annoncé, dans le « FILM FRANÇAIS » son programme 1953-1954.

C'est en s'inspirant des travaux sur l'Anamorphose (compression de l'image) publiés par le Professeur ABBE de l'Université d'IENA, à la fin du siècle dernier, qu'un éminent représentant de la jeune Optique française a mis au point un nouvel objectif constitué, comme celui du Professeur ABBE, par des lentilles cylindriques à génératrices parallèles, mais cette fois, plus spécialement adaptées à la prise de vue et à la projection cinématographiques.

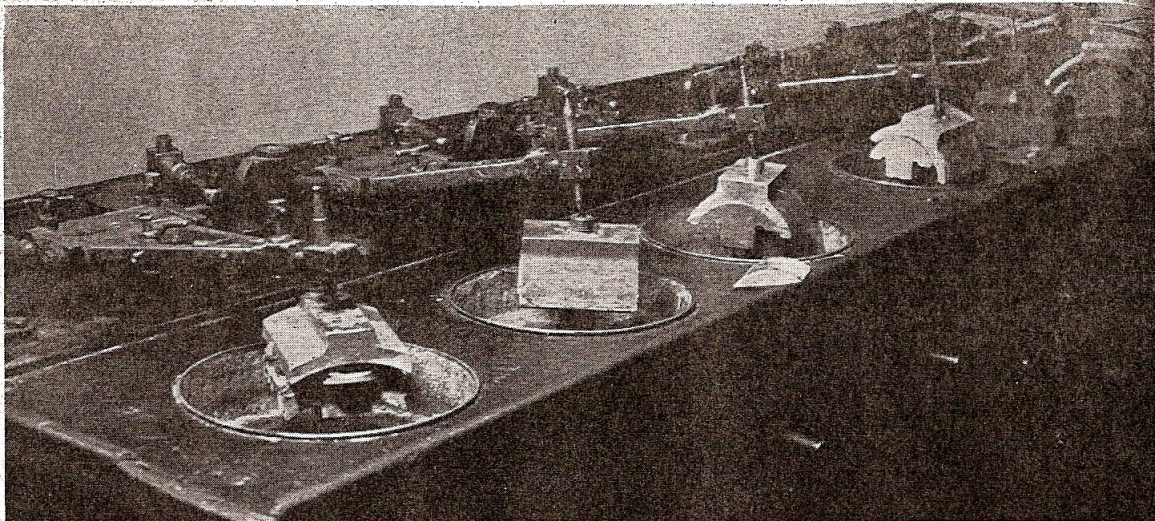
Ces objectifs, tant de prises de vues que de projection, sont dénommés « ANAMORPHOT ».

Gros plan.

FILM FRANÇAIS, 4-12-53 491

Vue de l'Arc de Triomphe.

— 5 —



Machine à bras multiples pour polissage des verres.

Cette dénomination est une marque déposée française et internationale, propriété de « CINEPANORAMIC ».

« Cinépanoramic », qu'il ne faut pas confondre avec « écran panoramique », est la dénomination également déposée d'un procédé d'anamorphose, tant à la prise de vues qu'à la projection.

Rappelons succinctement l'intérêt de l'image « Anamorphosée » :

A la prise de vues, l'objectif « ANAMORPHOT » placé devant les objectifs ordinaires de prises de vues, double sensiblement le

champ desdits objectifs, et l'image impressionnée sur la pellicule standard est comprimée ainsi que le montrent les deux positifs reproduits à la page précédente.

Sur la photo centrale de la page 5, un objectif « ANAMORPHOT » est fixé sur un appareil de prises de vues CAMEFLEX.

Des montures spéciales sont prévues pour les appareils de prises de vues CAMERCLAIR, DEBRIE, MITCHELL, etc...

A la projection, l'objectif « ANAMORPHOT », disposé devant l'objectif ordinaire de projection, rétablit l'image en doublant

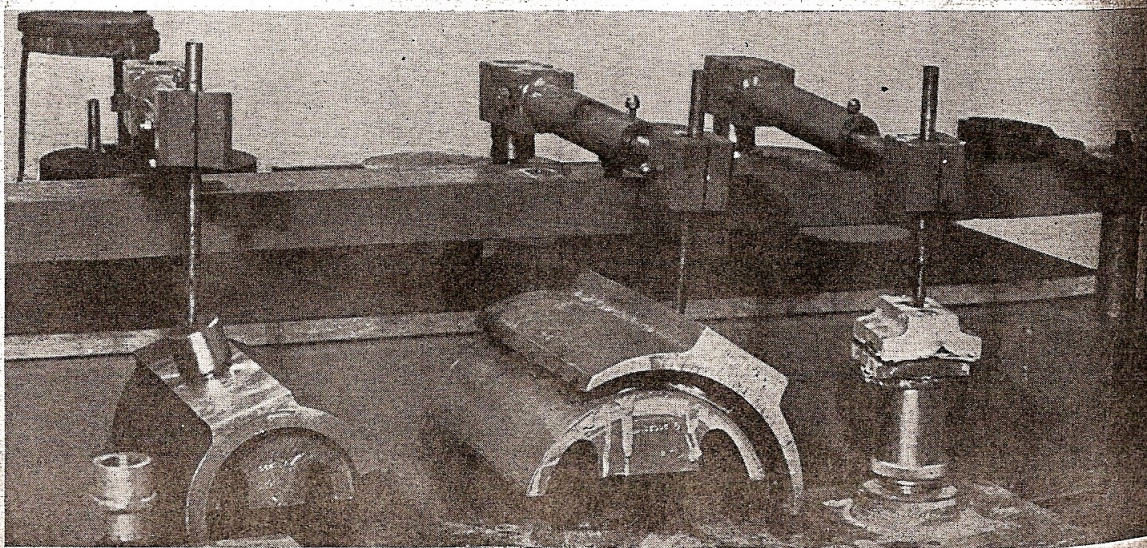
sensiblement ($2,55 \times 1$) la largeur normale ($1,33 \times 1$) de l'écran.

Dé conception entièrement française, les objectifs « ANAMORPHOT » de prise de vues et de projection sont fabriqués à Paris, centre de l'Optique française de précision, de renommée mondiale.

Pour la fabrication, sont employés des verres spéciaux à la baryte et au plomb.

Ces verres doivent être d'abord ébauchés, puis doucis à l'émeri fin, et enfin, polis à l'oxyde de cerium.

Le « doucissage » est fait à l'aide d'un



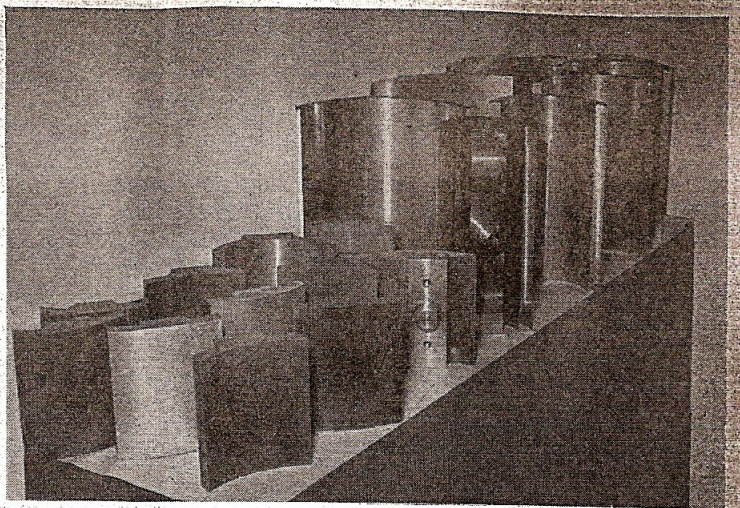
Machine spéciale pour finition du surfacage.

outillage spécialement réalisé, dont nous donnons ci-contre une reproduction partielle, car, en effet, les objectifs de projection et de prise de vues sont constitués par de nombreuses lentilles, toutes dissemblables, exigeant chacune un outillage différent.

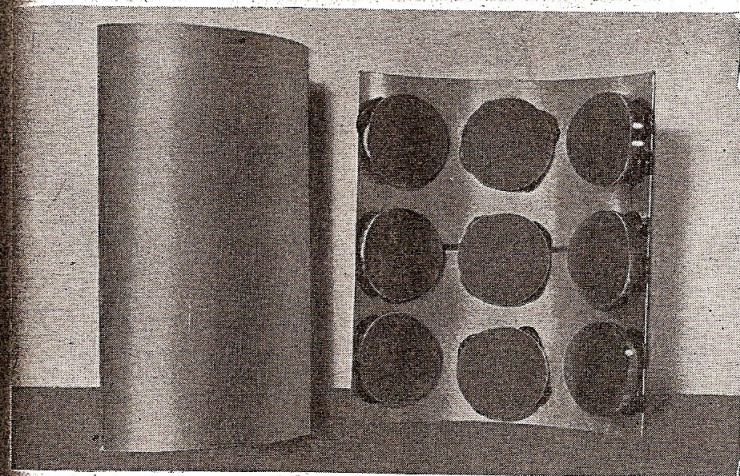
Suivant leur forme, les verres sont collés sur des « bassins » ou des « balles » cylindriques, qui sont eux-mêmes montés sur les machines à doucir et à polir.

L'établissement des prototypes, auquel le plus grand soin a été apporté, a nécessité la confection de calibres interférentiels servant à vérifier la qualité des surfaces.

Une fois contrôlées, les lentilles sont centrées et débordées sur une autre machine spéciale, et intervient alors l'opération du montage, laquelle est assez délicate du fait de la précision nécessaire dans l'orientation



« Balles » et « Bassins », de calibre et de courbure différents servant au douçissage des verres.



Bloc de verre en cours de douçissage avec son outil.

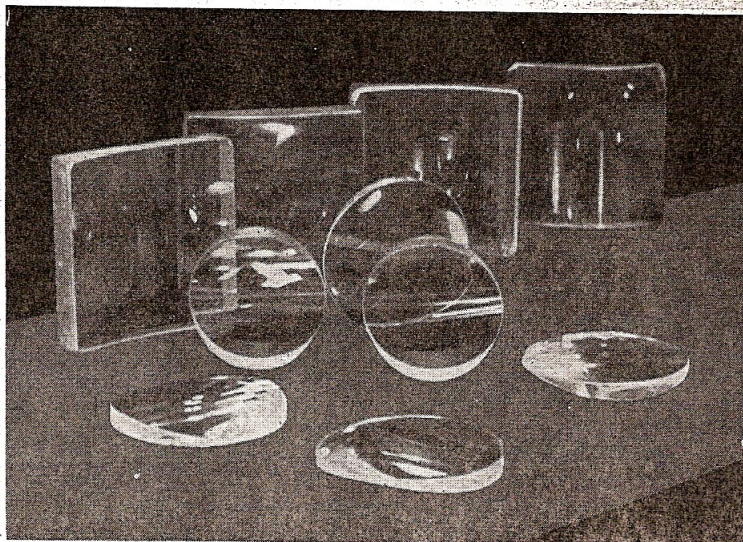
des diverses génératrices des lentilles cylindriques.

Un montage mécanique spécial a été étudié pour rendre cette opération relativement aisée grâce à des moyens de contrôle perfectionnés.

Jusqu'à ce jour, les objectifs de prise de vues et de projection à lentilles cylindriques, construits en vue d'anamorphose d'images cinématographiques, étaient d'une réalisation très délicate du fait qu'il fallait réaliser, par construction, le parallélisme des génératrices des deux faces d'une même lentille.

Un brevet a permis de simplifier considérablement la construction des objectifs en autorisant le réglage a posteriori de cette condition de parallélisme.

Calibres et lentilles en cours de vérification.



LE FILM FRANÇAIS 4-12-53 491

contrôle nécessaires à la production en série des Objectifs « ANAMORPHOT » de prise de vues et de projection.

La mise au point des objectifs de prise de vues a été faite très minutieusement, de manière à rendre ceux-ci adaptables à tous les appareils de prise de vues actuellement utilisés, et afin qu'ils soient à même de répondre à toutes les exigences de l'opérateur et du metteur en scène.

De même, les objectifs de projection « ANAMORPHOT » sont adaptables à tous les appareils de projection, grâce à une monture spéciale.

Depuis octobre, « CINEPANORAMIC » poursuit des prises de vues d'essai destinées à étalonner ces objectifs. Actuellement, le tournage d'un film de démonstration en couleurs est en cours.

INTERVIEW DE M. CHRISTIAN MATRAS

« CINEPANORAMIC » a demandé au directeur de la photographie Christian MATRAS de le conseiller, et voici la déclaration que celui-ci a bien voulu nous faire :

1°) QUELLE EST VOTRE OPINION SUR LE PROCÉDE FRANÇAIS « CINEPANORAMIC » ?

« Depuis plusieurs années, l'Industrie Optique Française a marqué des progrès, qui nous permettent aujourd'hui d'utiliser sur nos caméras des objectifs de fabrication française, égalant et surclassant parfois ceux de l'étranger.

« C'est pourquoi j'ai fait avec confiance quelques essais avec « CINEPANORAMIC ». Ceux-ci ont été satisfaisants et font bien augurer de l'avenir de ce procédé. »

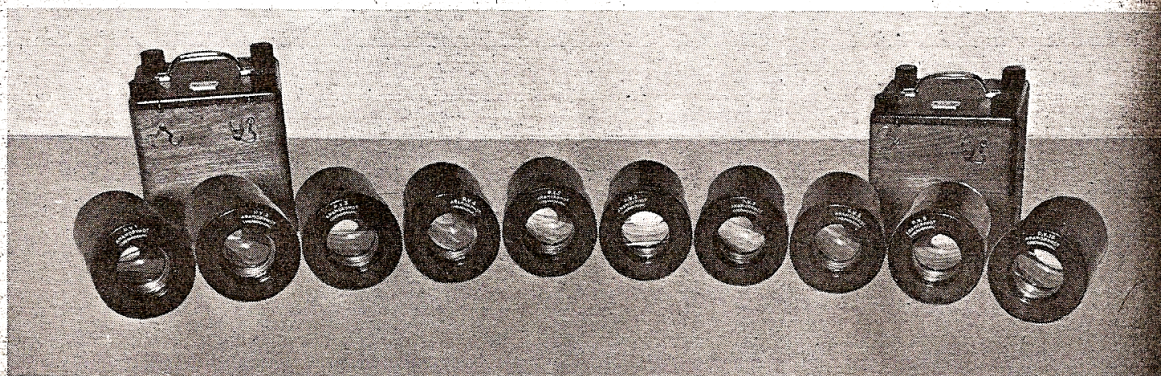
2°) QUE PENSEZ-VOUS DES DIFFÉRENTES NORMES PROPOSÉES POUR LA PROJECTION PAR ANAMORPHOSE ET SUR ÉCRAN LARGE ?

« Je pense que tout système nouveau doit tenir compte des normes internationales déjà adoptées.

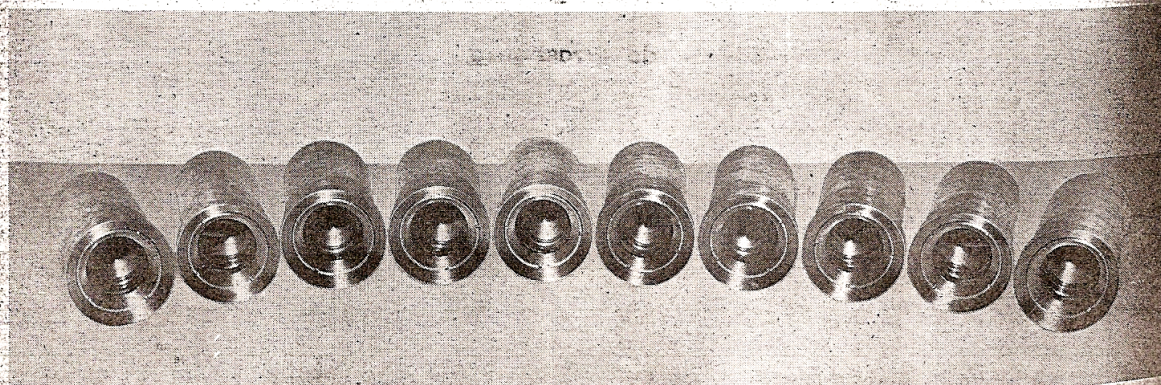
« C'est le cas pour le procédé « CINEPANORAMIC », et cette solution facilitera certainement sa diffusion tant à la prise de vues qu'à la projection. »

Pierre AUTRE.

« CINEPANORAMIC », 48, avenue Gabrielle, Paris - Tél. Ely. 12-11.



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 toutes les possibilités des techniques optiques les plus récentes imposées par la prise de vue de films en couleurs « anamorphosés ».



Première série de projection « Anamorphot » P.R. 1-P.R. 10, adaptables à tous projecteurs, élargissent, avec une netteté exceptionnelle, l'image compressée en couleurs, par les objectifs de prise de vue « Anamorphot », pour « CINEPANORAMIC » et tout procédé similaire.

Figure 1.46. : reproduction du publi-reportage « Le Procédé Cinépanoramic à objectifs Anamorphot », paru dans *Le Film français*, n° 491, 4 déc. 1953, pp. 5-8

AUJOURD'HUI AU GAUMONT-PALACE

PROJECTION PRIVÉE SUR L'ÉCRAN GÉANT (23 mètres)
avec objectifs de projection **ANAMORPHOT** adaptés sur **RADION**
du premier film de démonstration en couleurs

CINEPANORAMIC

(STANDARD INTERNATIONAL 2,55x1)

réalisé avec objectif **ANAMORPHOT**



LE VIEUX PORT DE MARSEILLE

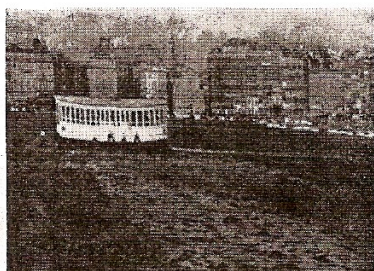


IMAGE ANAMORPHOSÉE

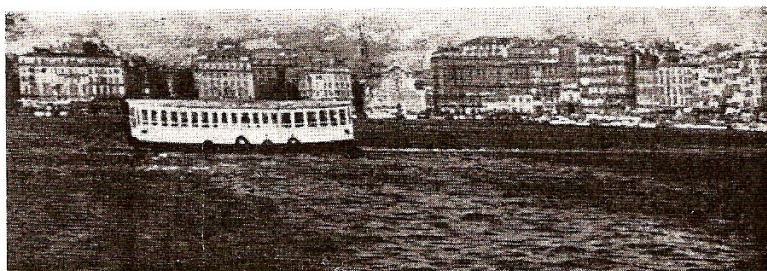


IMAGE PROJÉTÉE (2,55x1)

LE PORT DE COMMERCE DE MARSEILLE

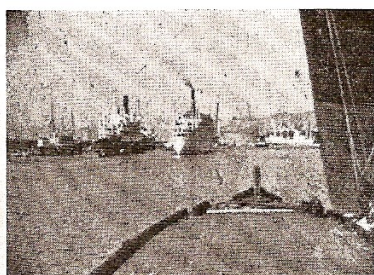


IMAGE ANAMORPHOSÉE

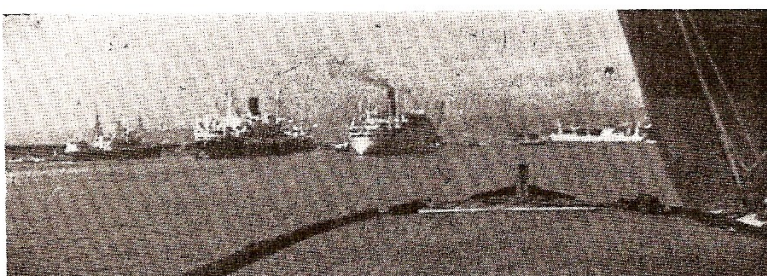


IMAGE PROJÉTÉE (2,55x1)



CINÉPANORAMIC ET ANAMORPHOT SONT DES MARQUES DÉPOSÉES FRANÇAISES ET INTERNATIONALES,
COUVRANT DES BREVETS ET PROCÉDÉS DE FABRICATION EXCLUSIVEMENT FRANÇAIS



48, AVENUE GABRIEL



PARIS-8° - ELY. 12-11

**Figure 1.47. : annonce de la première projection de démonstration du Cinépanoramie
au Gaumont-Palace de Paris le 15 janvier 1954**

Source : *Le Film français*, n° 497, 15 jan. 1954, p. 7

PREMIER GRAND FILM EN CINÉPANORAMIC "L'OR DES PHARAONS"

Production : Robert HAKIM
PARIS FILMS PRODUCTIONS

présentera à Venise la solution française de l'écran large



Le Temple de Deir El Bahri, au fond de la Vallée des Rois, où se déroule l'action de « L'Or des Pharaons », réalisé en Egypte par Marco de Gastyne, selon le procédé CINEPANORAMIC standard large International 2,55 X 1. Production Hakim-Paris-Films.

Le Festival de Venise 1954 se devait de présenter un film en CINEPANORAMIC qui est, on le sait, la formule française de l'Écran Large. Rappelons brièvement que, basé sur le principe de l'anamorphose, c'est-à-dire de la compression de l'image, mis au point par le professeur Abbe de l'Université d'Innsbruck, le CINEPANORAMIC permet la projection des films selon des dimensions nouvelles restituant au spectateur le champ de vision naturel. L'image que nous offrait jusqu'à maintenant le cinéma ne représentait en effet qu'une partie de ce champ de vision, d'où le manque de profondeur entraînant une fatigante inaccoutumance des yeux.

Grâce à l'objectif CINEPANORAMIC qu'il suffit à l'opérateur de placer devant l'objectif ordinaire de la caméra, la pellicule standard elle aussi, enregistre l'image telle que nous la voyons dans la réalité. Comprimée cependant à ce stade, elle est projetée dans sa grandeur normale sur un écran de proportion 2,55 X 1, grâce à la présence d'un autre objectif CINEPANORAMIC devant l'appareil de projection.

Cette « révolution » était nécessaire dans l'ordre du progrès autant que le fut le cinéma parlant après des années de muet.

Après de nombreux essais, tous plus probants les uns que les autres et qui furent présentés à plusieurs reprises dans le courant de l'année, dans les principales capitales d'Europe, les producteurs français Robert et Raymond Hakim envoyaient une équipe de techniciens français dans les vallées de la Haute Egypte afin d'y tourner le premier film de long métrage en CINEPANORAMIC.

C'est ainsi que naquit L'Or des Pharaons dont Marco de Gastyne donna le premier tour de manivelle au début du mois de mars dernier.

Filmé en-Eastmancolor, ce film aux images grandioses évoque pour la première fois la troublante affaire, de la découverte du tombeau de Tut-Ank-Ammon. On n'a pas oublié, en effet, que tous les archéologues qui participèrent aux fouilles en 1922 furent frappés par la mort, sans que jamais il soit possible d'en découvrir les raisons. Aujourd'hui encore, après plus de trente ans, le mystère demeure entier.

A partir de ces données historiques, Marco de Gastyne et André Tabet ont écrit un scénario tout imprégné lui aussi de l'atmosphère du désert.

Parti en Egypte pour recueillir le corps de son frère décédé lors des dernières fouilles, Maryse Parem rencontre le jeune archéologue Frédéric Marchal, en train d'organiser le transport des indigènes blessés lors d'un récent éboulement et qui a causé une véritable panique parmi ces derniers.

Tout en essayant de calmer cette terreur, il ne peut nier entièrement certaines influences néfastes se dégageant de ces tombeaux qu'on exhume. Il explique alors à la jeune femme les raisons profondes qui troublent les indigènes et le mystère qui a toujours plané autour des morts qui ont suivi la profanation du tombeau de Tut-Ank-Ammon. Il entraîne Maryse devant la tombe fameuse où se trouvent des pleureuses indigènes qui se lamentent sur une curieuse mélodie des temps primitifs. Il lui montre le vieux village au seuil de la montagne, qui est demeuré le même depuis 4.000 ans.

Toutes ces scènes se déroulent dans le décor grandiose et extraordinaire du temple de Deir El Bahri.

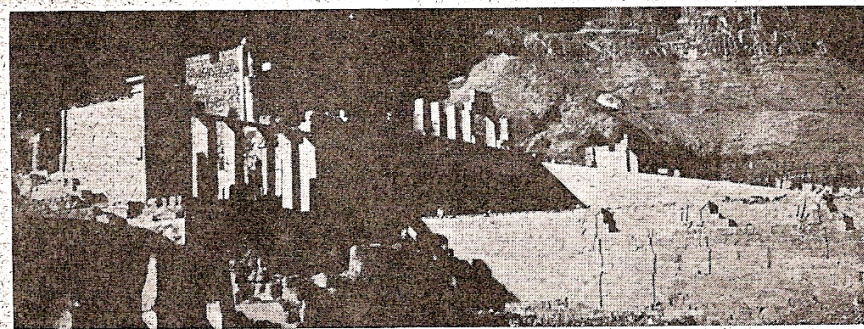
La jeune femme lui ayant spontanément offert son aide, Frédéric Marchal entreprend alors de l'initier à l'histoire de l'Egypte et commence

avec elle un voyage dans le temps débutant avec les Pyramides.

Cette partie du film est donc un véritable documentaire historique à travers la vie aventureuse des pharaons. Et c'est donc toute l'histoire merveilleuse de l'Egypte, civilisation superbe, que le CINEPANORAMIC fait revivre avec une fidélité d'autant plus authentique qu'il restitue le cadre grandiose de la Vallée des Rois, berceau de l'Histoire du Monde, dans ses proportions naturelles.

Les aventures des deux héros nous mèneront encore à travers les siècles jusqu'à l'époque actuelle, montrant, toujours égal à lui-même, ce mystère de la vie et de la mort, que les Egyptiens n'étaient pas loin de connaître.

L'Or des Pharaons, film-choc s'il en est, est assurément une des œuvres-maîtresses de la production mondiale actuelle.



Un autre aspect du temple de Deir El Bahri photographié pour la première fois en CINEPANORAMIC et que découvre avec étonnement les héros du film de Marco de Gastyne « L'Or des Pharaons ».

LE FILM FRANÇAIS 20-8-54 528-529 automne 1954 [août]

Figure 1.48. : annonce du premier film tourné en Cinépanoramique L'Or des Pharaons, présenté à Venise en 1954

Source : Le Film français, n° 528-529, automne [août] 1954, p. 11



PROJECTION

**SUR TOUS PROJECTEURS
INSTALLEZ L'OBJECTIF ANAMORPHOT**
à 6 lentilles et à génératrices réglées

Le meilleur objectif du monde
projetant en Standard large international 2,55x1

Ainsi vous pourrez projeter les 70 meilleurs films
en STANDARD LARGE INTERNATIONAL 2,55x1
M-G-M (15), WARNER (16), UNIVERSAL (5), COLUMBIA (4),
RKO-DISNEY (2), **INDÉPENDANTS (8)**, **EUROPÉENS (20)**
et les productions françaises et européennes
tournées en **CINÉPANORAMIC**
(Voir pages 113 et 114)

Le Normandie Cinéma de Caen est équipé avec les objectifs Cinépanoramamic Anamorphot.
Longueur de la salle : 22 m. Ecran porté à 10 m. de base. Projecteurs Radion.

CINÉPANORAMIC
48, Av. Gabriel
PARIS-8^e
ELY. 12-11

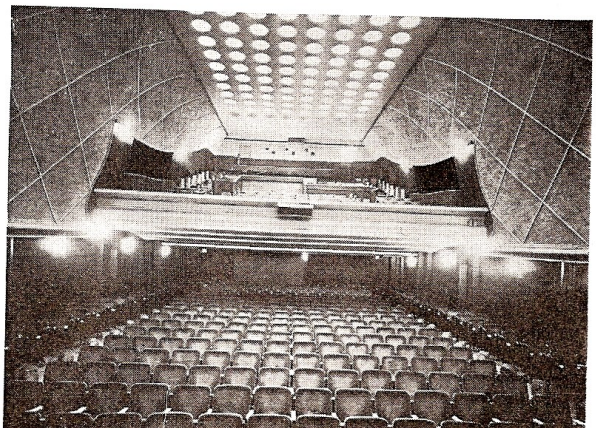
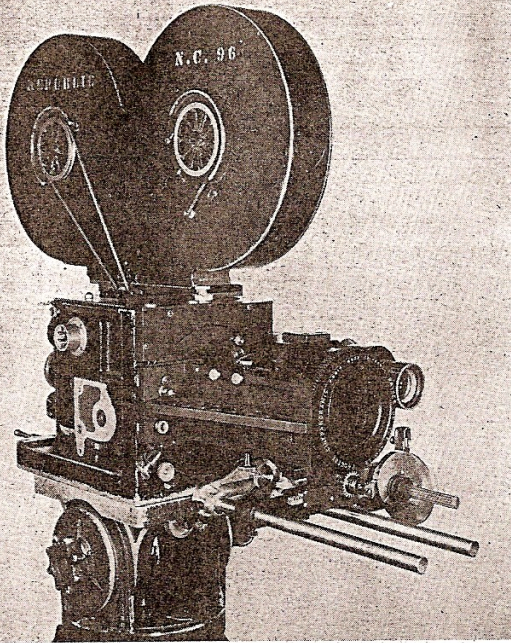


Figure 1.52. : publicité pour l'objectif de projection Cinépanoramamic, février 1954
Source : *Le Film français*, n^{os} 500-501, hiver 1954, p. 112

LA GRANDE SOCIÉTÉ AMÉRICAINE REPUBLIC PICTURES A ADOPTÉ LE PROCÉDÉ FRANÇAIS "CINEPANORAMIC"



Ci-dessus : Dans les bureaux parisiens de CINEPANORAMIC, avenue Gabriel, M. Daniel J. BLOOMBERG, Directeur du Département Technique de Republic Pictures, examine le dernier né des objectifs anamorphoseurs de Cinépanoramic. A droite : M. CLEMENT, Directeur de Republic Pictures pour la France. A gauche : M. ANKERSMIT, Directeur Commercial de Cinépanoramic.

A gauche : Appareil de prise de vues Mitchell des studios Republic Pictures d'Hollywood avec l'équipement spécial comportant l'objectif anamorphoseur CINEPANORAMIC.

Ci-dessous : Détail de la montage de l'objectif CINEPANORAMIC sur une caméra Mitchell des Studios Republic.

On sait que la grande société américaine Republic Pictures, à qui l'on doit ces remarquables productions que furent *Iwo Jima*, *L'Homme Tranquille*, *les Diabes du Oklahoma*, après avoir étudié les divers systèmes américains de projection large, a finalement adopté le procédé français anamorphoseur CINEPANORAMIC, le seul qui, après de nombreux essais, ait satisfait aux desiderata des ingénieurs du département technique de cette compagnie.

M. Daniel J. Bloomberg, qui depuis plusieurs années dirige ce département, nous a dit, au cours d'un récent séjour à Paris, tout le bien qu'il pensait de ce procédé avec lequel Republic Pictures a déjà tourné « *The Maverick Queen* ».

Spécialement étudié et adapté dans les importants laboratoires de Republic à Hollywood, le procédé CINEPANORAMIC, que cette compagnie exploitera sous le nom de *Naturama* sera désormais exclusivement utilisé pour toute la nouvelle production de Republic, dont le second film en *Naturama* (Cinépanoramic), « *Lisbonne* », sera prochainement réalisé par Ray Milland au Portugal.

M. Daniel J. Bloomberg, qui est également Vice-Président de l'organisme officiel technique de l'Industrie Cinématographique américaine, le « Motion Picture Research Council », estime que le Cinépanoramic est le meilleur procédé anamorphoseur actuel. Les résultats obtenus avec *The Maverick Queen*, ont dépassé toutes les prévisions : perfection de la photographie, élimination complète du grain et de la distorsion, netteté absolue en tous les points de l'écran.

C'est une grande fierté pour notre Cinéma de voir ce procédé français exclusivement adopté par une des plus importantes sociétés américaines.

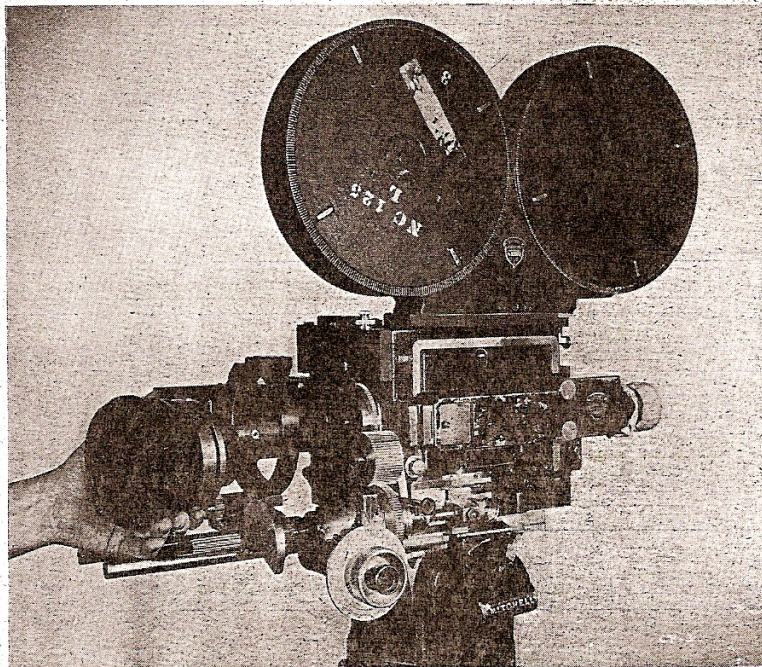


Figure 1.53. : le procédé Cinépanoramic adopté par Republic Pictures

Source : *Le Film français*, n°s 597-598, automne 1955, p. 71

Le Dyaliscope

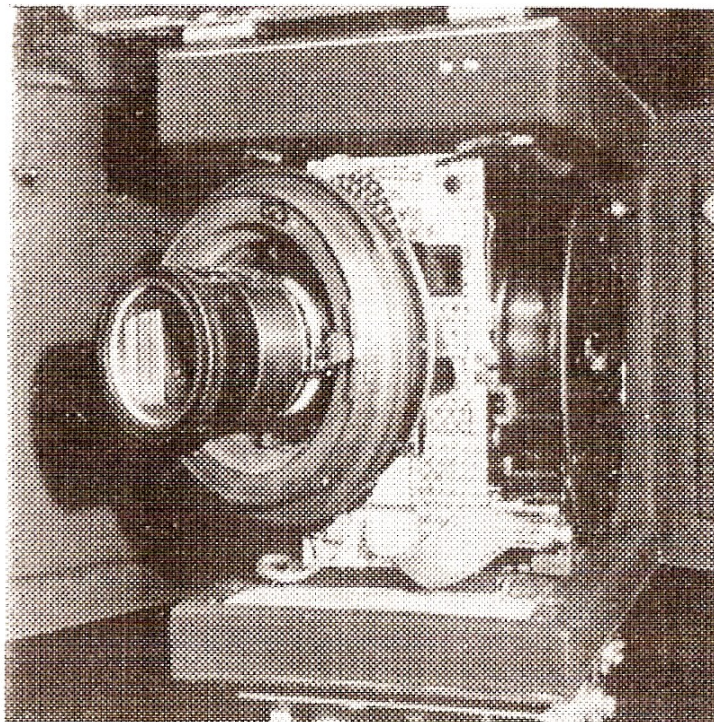


Figure 1.58.a : anamorphoseur Dyaliscope monté sur Super-Pavo-Color Debrise

Source : *La Technique cinématographique*, n° 147, oct. 1954, p. 325

Une formule française du « Scope »

Marcel Grignon, l'opérateur de prise de vues bien connu, nous écrit au sujet des objectifs de la S.A.T.E.C. que nous avons signalés à plusieurs reprises à l'attention de nos lecteurs :

Actuellement, l'adaptation du système « Dyaliscope » sur les appareils de prise de vues est terminée. Les derniers essais ont dépassé nos espérances. Nous nous trouvons en présence d'un équipement prises de vues absolument analogue au sens pratique du 35 normal.

L'objectif anamorphosé ne formant qu'un seul bloc, c'est-à-dire groupe sphérique et groupe cylindrique intégrés dans le même système de monture qu'un objectif normal de 35. Pour la mise au point, une seule manœuvre, la commande du groupe cylindrique est intégrée à la commande du groupe sphérique.

La série de système « Dyaliscope » comprend 100 mm, 75 mm, 50 mm et son 40 mm qui, lors des derniers essais, a prouvé son excellente restitution d'image, c'est-à-dire pas de déformation ou aplatissement.

Le schéma ci-joint montre le faible encombrement du système.

Nous avons d'ailleurs essayé sur le Super-Parvo-Color différents objectifs « Dyaliscope » : ils ont été montés et démontés de la caméra avec la même facilité qu'un objectif de 35 normal.

Nous avons eu aussi la satisfaction de voir que la Société S.A.T.E.C. n'avait pas oublié le confort du réalisateur et du directeur de la photographie. Elle adapte sur les appareils de prise de vues une loupe qui désanamorphose l'image donnée par le système reflex de la caméra, donnant de cette façon l'image que l'on verra en projection.

Pour finir, une qualité particulière que

nous avons pu remarquer : c'est la profondeur de champ du système Dyaliscope d'où découle une excellente définition de l'image.

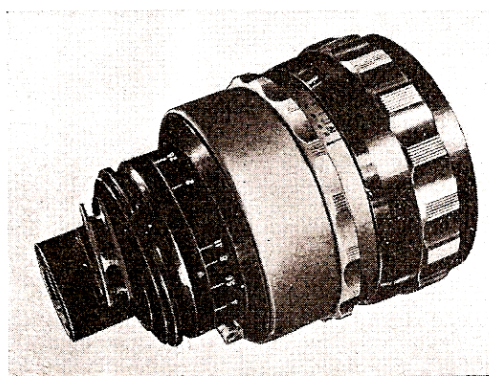
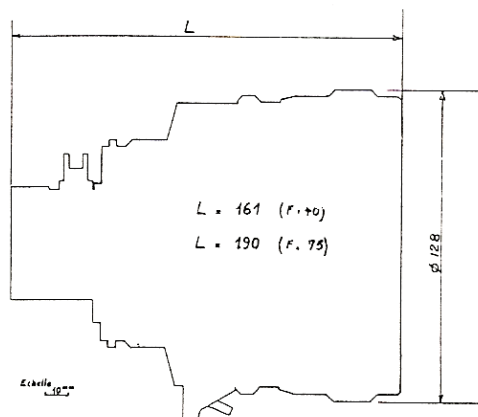


Figure 1.58.b : Dyaliscope : « une formule française du Scope », février 1955

Source : *La Technique cinématographique*, n° 151, fév. 1955, p. 69

Différents projets « Normavision » de la CST (été 1956) :

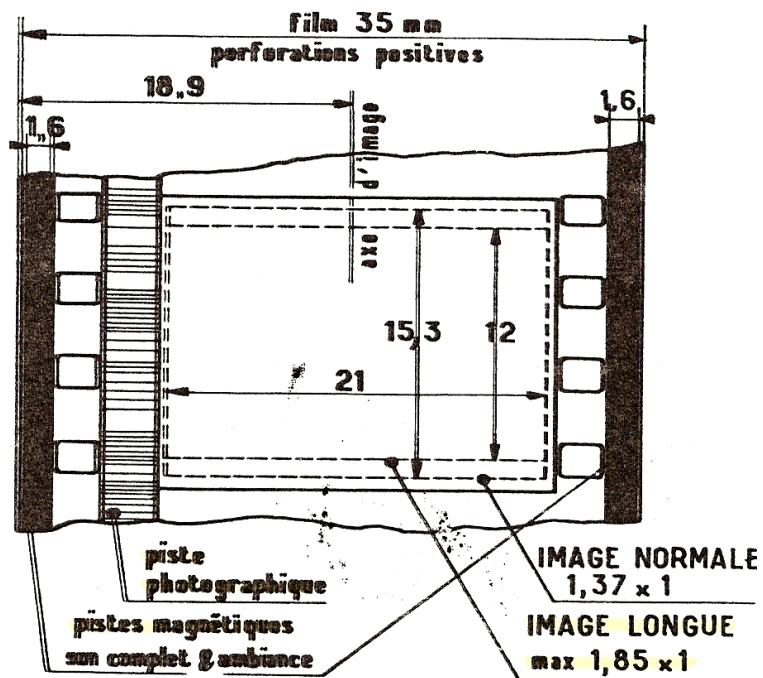


Figure 1.61.a :

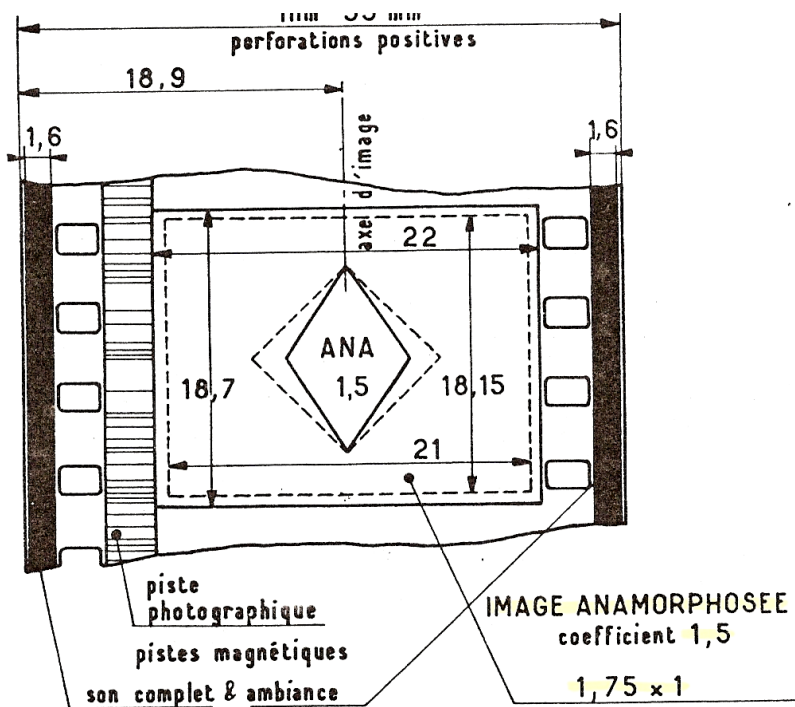


Figure 1.61.b :

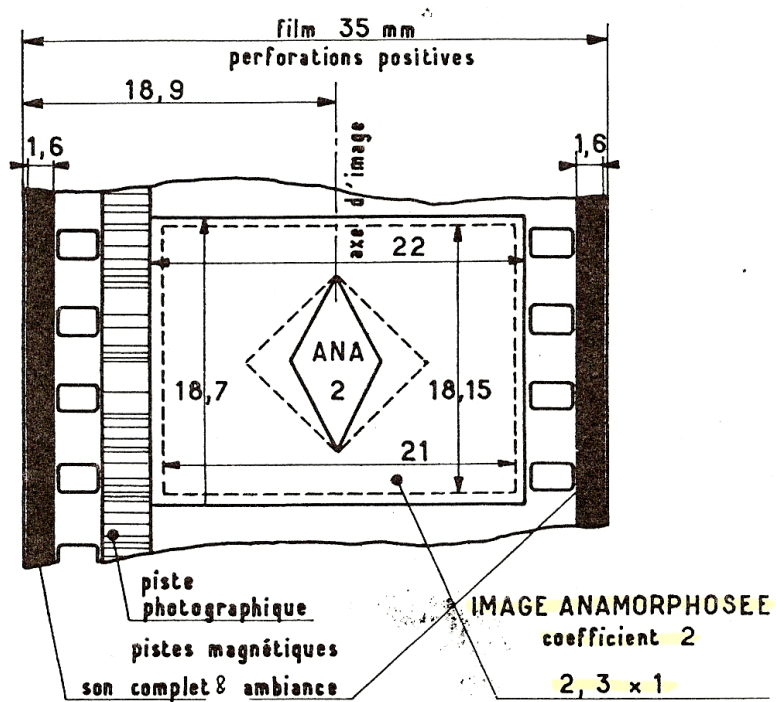


Figure 1.61.c :

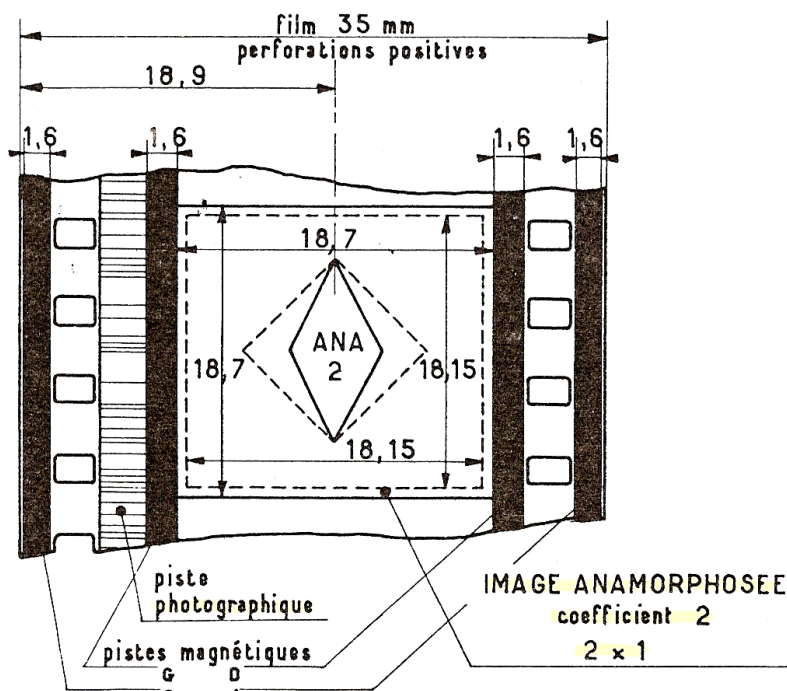


Figure 1.61.d :

Figures 1.61.a,b,c&d : 4 projets « Normavision » de copies mixtes présentés par la CST au II^{ème} Colloque international de technique cinématographique à Rome, juin-juillet 1956

Source : Jean Vivié « Les Techniques nouvelles dans le cadre de la normalisation » in Centro Sperimentale di Cinematografia, *II^o 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



André FOUGERAT
Ingénieur E.S.O.

Art et Normalisation

- La controverse au sujet du format en « scope », déclenchée par la C.S.T. en France et poursuivie depuis bientôt deux ans, n'a pas eu de prolongement à l'étranger, il faut bien le constater. Ce fait seul est tellement significatif qu'on doit en tenir compte très sérieusement.
- « La cause est entendue », proclame M. Fred Orain, président de la C.S.T. Et il pense au coefficient 1,5.
- « La cause est entendue », répondent les partisans du fait accompli (et au prix de quels sacrifices matériels!), dont le chef de file est M. André Fougerat, directeur de la S.A.T.E.C. (Dyaliscope). On en est là.
- Aussi, n'est-ce pas parce qu'il est constructeur d'anamorphoseurs d'excellente qualité mais surtout un éminent opticien doublé d'une vaste culture générale que nous publions aujourd'hui le brillant exposé ci-après qu'il a bien voulu rédiger pour notre revue. Ces considérations débordent, en effet, singulièrement l'étroit terrain de la controverse initiale.

RÉFLEXIONS...

Depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, on a bien souvent pensé à fonder sur la science la plupart des activités humaines ; on comptait que la science mettrait les nécessités de la technique au-dessus de toute contestation, comme elle a fait pour les théorèmes mathématiques et les lois énoncées par les physiciens.

Cette tendance s'est fait jour, depuis, dans l'industrie sous le nom de **normalisation**. Les affirmations gratuites peuvent avoir une grande influence sur les âmes crédules, mais tous les esprits ne sont pas dociles ; les prescriptions arbitraires ne s'imposent qu'à quelques-uns, la raison s'imposerait à tous. C'est à la raison qu'il faut nous adresser et je ne dis pas à celle du métaphysicien, dont les constructions sont brillantes mais éphémères comme ces bulles de savon dont on s'amuse un instant et qui crévent, la science seule construit solidement : hier l'astronomie et la physique, aujourd'hui la biologie, et demain, par les mêmes procédés, la normalisation. Ses injonctions régneront sans partage. Personne ne pourra murmurer contre elle et, lorsqu'une commission adoptera une grandeur "standard", on ne songera pas plus à s'insurger contre sa valeur qu'on ne songe aujourd'hui à se révolter contre

le théorème des trois perpendiculaires ou la loi de la gravitation.

Et, d'un autre côté, il y a des gens qui pensent tout le mal possible de la normalisation : ils y voient une subordination intolérable. Ils se déclarent mal à l'aise dans les cadres étriqués qu'on prétend leur imposer. En outre, ils soupçonnent volontiers les normes adoptées de favoriser leurs concurrents et, pour ces raisons, adoptent une attitude rétive et pleine de méfiance.

Que devons-nous penser des espérances de ceux-ci, des craintes de ceux-là ? Je n'hésite pas à répondre : elles sont aussi vaines les unes que les autres ! Il ne peut y avoir de normalisation réellement scientifique, mais il ne peut en être non plus d'immorale ni d'abusives.

En ce qui concerne le premier point, la raison en est, si j'ose dire, purement grammaticale. Si les prémisses d'un syllogisme sont toutes les deux à l'indicatif, la conclusion sera également à l'indicatif. Pour que la conclusion puisse être mise à l'impératif, il faudrait que l'une des prémisses fût elle-même à l'impératif. Or, les principes de la science, les postulats de la géométrie, sont et ne peuvent être qu'à l'indicatif. C'est encore à ce même mode que se rapportent les vérités expérimentales, et, à la base des

sciences, il n'y a, il ne peut y avoir absolument rien d'autre. Dès lors, le dialecticien le plus subtil peut jongler avec ces principes comme il voudra, tout ce qu'il en tirera ne saurait être qu'à l'indicatif. Il n'obtiendra jamais une proposition qui dise : fais ceci, ou fais cela ; il ne pourra jamais être question pour lui d'imposer une norme au nom de la science.

C'est là une difficulté que les normalisateurs rencontrent depuis longtemps. Ils s'efforcent de fonder sur des démonstrations les impératifs issus du laboratoire de leur pensée ; on peut le leur pardonner puisque c'est à leur métier. Ils veulent appuyer leur choix de grandeur sur quelque chose, comme si elle pouvait s'appuyer sur autre chose que sur elle-même, comme si l'utilité de conventions admises librement par tous ne suffisait pas à les justifier. On comprend fort bien que la Commission de l'Académie des Sciences, en 1790, ait défini le mètre comme une fraction de la circonférence terrestre, dans l'intention de rendre cette unité acceptable par toutes les nations ; mais cette circonstance ne lui donne pas une base scientifique, et aussi bien l'on sait ce qui en demeure aujourd'hui : la mesure tout à fait arbitraire de l'étalon de platine déposé au pavillon de Breteuil.



Quelle norme choisir pour le taux d'anamorphose ?

Dans l'exemple particulier qui suggère ces réflexions, il s'agit de savoir si le coefficient d'anamorphose utilisé dans la prise de vue cinématographique doit être égal à 1,5 ou 2, ou plutôt, si le cadre de l'action cinématographique doit être dans le rapport 1,85 ou 2,55. Dans cette querelle, les tenants de l'un ou de l'autre format mobilisent, aussi bien que les arguments de facilité, les raisons scientifiques et artistiques, sans qu'une démonstration catégorique puisse en résulter, pour les raisons générales que je viens d'exposer.

La science nous refusant les justifications que nous aurions souhaitées, serons-nous plus heureux en nous tournant vers l'art ? Il suffit d'entrer dans un musée quelconque pour être convaincu du contraire. C'est une infinité de formats qui s'offre à l'intérêt de l'amateur. Et c'est bien en vain qu'on chercherait un rapport privilégié en faveur de tel ou tel genre de représentation, et cela peut tout aussi bien se vérifier dans l'école hollandaise du XVII^e siècle que dans l'utilisation, par Michel-Ange, des surfaces de la chapelle Sixtine. Tout aussi déroutante serait une enquête conduite auprès des metteurs en scène et opérateurs pour qui le droit à la fantaisie constitue la plus précieuse des libertés ; l'art est, par excellence, le domaine où régissent ces raisons du cœur et que la raison ignore. Un metteur en scène, parmi les premiers de notre temps, m'a longuement expliqué que l'action cinématographique se situerait, selon lui, dans un cadre de base étroite et allongé en hauteur. Si je lui en ai témoigné ma surprise, je me suis gardé d'ouvrir une discussion, dans laquelle, je me trouvais sûr d'avance de n'avoir pas le dernier mot.

Mais si les prédicats de la science, si les

exigences de l'art se refusent à nous donner des règles qui puissent s'imposer à tous, notre intérêt pour l'industrie cinématographique, notre désir de la voir vivre et prospérer, nous les fournissent sans difficultés.

Si la justification d'un coefficient $2 \times$ n'est susceptible d'aucune démonstration, par contre, le seul fait de proposer officiellement un changement de ce paramètre constitue un redoutable danger par la confusion d'idées qui en résulte aussitôt, chez tous les intéressés.

Quel que soit l'intérêt que peut susciter chez certains opérateurs un cadre mieux adapté à leurs conceptions, cette perspective n'engagera jamais, en France, ni ailleurs, aucun producteur à tenter la réalisation d'un film, dont l'avenir commercial pourrait être limité par le petit nombre de salles équipées en vue de sa projection. Il a fallu, en effet, presque trois ans pour que la plupart des salles soient pourvues d'instruments permettant de passer les films en CinémaScope. Faut-il attendre un délai analogue pour qu'une production faite avec le coefficient 1,5 puisse être exploitée profitablement ? D'autre part, l'absence d'une convention véritablement internationale, sur ce sujet, n'est-elle pas de nature à fermer à une telle production les marchés étrangers ? Dans ces conjectures, la seule attitude possible pour les producteurs et metteurs en scène ne peut être que la défiance et le retour à l'utilisation du format classique. Une telle abstention serait lourde de conséquences désastreuses pour la production française, écartée de la sorte d'un mode d'expressions qui a trouvé incontestablement la faveur du public.

Il ne faut d'ailleurs pas perdre de vue que le véritable inventeur du CinémaScope est M. Spiros Skouras, qui utilisa l'Hypergonar comme un remède à la maladie mortelle dont souffrait le cinéma,

de la même façon qu'un médecin utilise avec succès, dans les conditions nouvelles, un médicament connu cependant depuis longtemps. Et c'est en effet l'extrême extension du champ associé à la couleur qui a ramené le public à fréquenter les salles de projection.

Les avantages de l'anamorphose 2x

Ainsi tout procédé qui n'offrirait pas un spectacle très différent de celui donné par la télévision contiendrait implicitement une menace de nouvelle désertion du public, et c'est pourquoi le rapport 2,55 nous assure des garanties sérieuses d'avenir et mérite hautement qu'on s'applique à surmonter les difficultés de cadrage qu'il peut comporter.

Combien serait-il décourageant d'ailleurs pour les exploitants, et souvent au-dessus de leurs moyens, de se trouver engagés dans de nouvelles dépenses d'instruments ! C'est bien à tort que les fabricants d'objectifs verraient là une nouvelle source de prospérité pour leur industrie. Il est toujours dangereux d'abuser des bonnes volontés, et la fable nous a appris qu'il n'est pas recommandable de tuer la poule aux œufs d'or. On avance quelquefois, pour justifier un choix arbitraire du taux d'anamorphose, qu'il serait facile de prévoir à la projection des instruments, dont le coefficient pourrait prendre toutes les valeurs comprises entre 1 et 2, de telle façon qu'il suffirait d'une simple manœuvre pour les ajuster. De tels anamorphoseurs existent dès maintenant, mais de deux choses l'une : ou bien ils sont constitués d'éléments cylindriques, et alors ils sont excessivement coûteux, ou bien ils sont formés de deux prismes antagonistes, comme le système décrit autrefois par Brewster, mais alors il s'agit d'instruments peu satisfaisants, à cause de l'importance qu'il faut donner à l'angle d'incidence sur les prismes. Pire encore : cette solution comporte

*anamorphoseurs
variés les*

129

l'inconvénient majeur d'introduire un chromatisme et une distorsion d'une autre nature que celle accusée à la prise de vue : un tel système rend impossible, en effet, la compensation partielle donnée par le retour inverse de la lumière.

Est-ce à dire que les techniques actuelles ont atteint leur maximum de qualité et de développement et qu'elles doivent être fixées désormais dans un cadre immuable? Pas le moins du monde. Les techniciens de toute discipline et, notamment ceux de l'optique, au point de vue desquels je me place, se doivent de perfectionner sans relâche les instruments qu'ils ont à fournir aux utilisateurs. Si les soucis des uns et des autres ne sont pas de même nature, la tâche des artistes et metteurs en scène, qui est d'instruire, d'amuser, et aussi de poser à tous des problèmes pour inviter chacun à réfléchir, dépasse de beaucoup, dans sa portée, celle des techniciens de l'équipement dont la préoccupation majeure doit se borner à fournir à leur clientèle des instruments de plus en plus perfectionnés, des objectifs de définition de plus en plus élevée, plus légers, plus maniables, et d'une qualité générale de plus en plus satisfaisante.

Progrès souhaitables

Qu'une idée nouvelle s'affirme, elle sera la bienvenue, mais encore faut-il qu'elle s'inscrive dans le cadre du possible et du réel ; ce n'est pas d'aujourd'hui que l'on a redouté pour le cinéma les maladies de la vieillesse, et bien des brevets ont été pris pour l'empêcher de se fixer dans une formule statique qui signifierait son déclin. Je citerai, pour l'exemple, deux brevets de la société S.A.T.E.C., qui décrivent un instrument doué d'un coefficient d'anamorphose à taux variable s'étendant à volonté de 0,5 à 2,0 et associé à un élément sphérique à focale variable également. Selon ce brevet, qui date de plusieurs années déjà, on peut, à l'aide de l'instrument faisant l'objet de l'invention, inscrire dans le cadre du format cinématographique 35 mm une image, dont le rapport des deux côtés restitué à la projection, est capable de prendre n'importe quelle valeur entre les limites assignées, de telle sorte qu'une scène d'intimité, par exemple, inscrite dans un carré dont la surface peut varier à loisir, conserve exactement sa forme. Ajoutons que ce même carré est susceptible d'être transformé par une déformation continue qui l'amène, selon l'extension de l'action et les intentions de l'opé-

rateur, à prendre l'allure d'un rectangle quelconque, dont le grand côté peut être horizontal ou vertical. Toutefois, un tel système ne peut fonctionner qu'avec une caméra et un projecteur spécialement étudiés et associés à des servo-mécanismes appropriés. Le spectacle ainsi défini, quels que soient les agréments et les avantages du codage universel qu'il permet, malgré l'extrême mobilité et la vie intense qu'il communique à l'action dramatique, ne saurait cependant trouver place qu'en marge du cinéma populaire, comme le Cinérama, ou certains procédés utilisant la bande large, et n'intéresser qu'un petit nombre de salles privilégiées.

Un moyen terme est d'ailleurs offert : il consiste à enregistrer sur bande large une image anamorphosée au coefficient 1,5, les positifs pouvant, dans des salles particulières, offrir une projection de luxe, tandis qu'en anamorphosant le négatif une seconde fois au tirage avec le coefficient 4/3 et en le réduisant au format 18x24, on obtient finalement un film positif de 35 mm standard qui peut être passé sur tous les projecteurs du monde.

Il semble que cette solution soit d'un grand avenir, et l'on peut déjà constater l'intense activité à laquelle donne lieu le procédé Technirama fondé sur un principe analogue.

Le format adopté est le seul valable

Ainsi doit-on considérer, après trois ans d'exploitation, le format adopté pour le Cinémascope comme au-dessus de toute discussion, et se rappeler que le développement international du cinéma n'a été possible que par le consentement unanime de tous à ses "standards". C'est parce que n'importe quel projecteur, en n'importe quel lieu du monde, a pu diffuser une production quelconque, qu'il a acquis cette prodigieuse vitalité, qu'il est devenu cet agent incomparable de contact culturel entre toutes les races et toutes les civilisations, quelles que soient par ailleurs les critiques qui se peuvent formuler sur le contenu de son message.

C'est pourquoi il n'est pas permis de mettre en question une de ses caractéristiques, sans risquer de lui enlever son universalité et d'apporter une dangereuse limite à son développement.

L'origine véritable du format « Scope »

Je voudrais d'ailleurs insister quelque peu sur le rôle du hasard dans le choix de certaines grandeurs, aussi bien que l'importance de certaines

exigences de construction qui passent souvent inaperçues.

L'attitude de certains ingénieurs ne facilite pas toujours la mise en évidence des vraies données d'un problème. En projetant une trop vive lumière sur les faits, ils craignent de rendre moins brillante l'auréole dont ils se plaisent à voir ornée leur tête. Ils pensent que le public ne respecte bien que les choses qu'il n'ose pas essayer de comprendre ; en dévoilant leurs "trucs" ceux-là craignent de perdre quelque chose de leur prestige. Il n'est pas bon de laisser les amateurs regarder dans les coulisses : cela pourrait leur inspirer des doutes sur les difficultés de la prestidigitiation.

Ce n'est pas ainsi que se conçoit l'esprit scientifique et c'est pourquoi je voudrais essayer de montrer le cheminement d'un problème d'optique vers sa solution, ainsi que l'origine véritable du coefficient controversé.

C'est à l'occasion d'un problème militaire que le professeur Henri Chrétien a introduit, dans la structure d'un instrument, des éléments cylindriques et qu'il en a provoqué la fabrication dans une industrie qui est généralement beaucoup mieux équipée pour la production de système de révolution. L'utilisation de la symétrie est à la base de la réalisation des dioptries sphériques. Si deux surfaces sphériques de même rayon glissent l'une sur l'autre, un point quelconque de l'une peut être mis en contact avec l'un quelconque de l'autre par une simple rotation. Il n'en va plus de même quand il s'agit d'un cylindre qui ne présente plus que deux plans de symétrie. Pour obtenir le même résultat, il faut, en général, une rotation et une translation ; cette différence, insignifiante en apparence, rend cependant très difficile et onéreuse la réalisation de dioptries cylindriques pour l'exécution desquelles il fallut étudier des machines spéciales. Elles furent conçues à l'époque par le regretté colonel Devé, ancien directeur de la Section technique de l'Artillerie et mécanicien de haute qualité. Je ne crois d'ailleurs trahir aucun secret militaire en disant que le périscope de char, qui suscita tous ces travaux, n'avait aucun rapport avec l'Hypergonor et, tout spécialement, n'était à aucun titre un système anamorphoseur. Il s'agissait simplement de permettre au passager d'un char une observation commode du terrain d'action, tout en lui assurant une protection efficace. Ce but pouvait bonalement être atteint de deux façons : soit en ouvrant une fente étroite à travers le blindage, ce qui exposait les yeux de l'observateur à maints dangers ; soit en dotant le char d'un périscope classique de grossissement une fois, qui donnait toute garantie au passager, mais ne permettait qu'une vision monoculaire, au cours de laquelle le servant se trouvait contraint de maintenir l'œil au niveau de la pupille de sortie du périscope. On conçoit qu'une telle sujétion était des plus gênantes dans un char en mouvement, sur un terrain quelconque ; c'est pour remédier à cette difficulté que le professeur Henri Chrétien imagina le périscope de char, constitué par deux miroirs cylindriques donnant une pupille de sortie rectilinéaire dans laquelle les deux yeux de l'observateur pouvaient commodément suivre sur le terrain le développement de l'action, en dépit des vibrations du véhicule. C'est dans le cadre de ces études et lorsqu'il fut convaincu de la possibilité de produire des lentilles cylindriques sur une base industrielle, que le professeur Chrétien conçut l'Hypergonor. La lecture du brevet montre d'ailleurs clairement que les usages envisagés pour cet instrument étaient d'intentions très diverses.

Qu'il me soit permis, à cet égard, de préciser un point particulier, sans doute peu connu, et qui montre à la fois le rôle du hasard dans l'invention ainsi que l'influence exercée par un nombre, résultant des aléas d'un calcul, sur le développement ultérieur d'une industrie. Pour bien le faire comprendre, je serai obligé d'entrer dans le détail, un peu aride, du travail du calculateur. Il est bien clair, tout d'abord, qu'une lentille



On tourne en DYALISCOPE aux Studios Nirsatsu, à Tokio.

sic !

n'est pas, en soi, un objet prévu au sein d'une harmonie pré-établie dans l'intention de former une image exacte d'un objet donné. En général, l'image fournie par une lentille est des plus grossières, et il faut combiner toujours plusieurs lentilles, afin que, les défauts de l'une corrigeant ceux de l'autre, le résultat final soit une correspondance satisfaisante entre l'ensemble des points objets et l'ensemble des points images. Ce problème de la correction d'un système optique a suscité un très grand nombre de travaux théoriques, accomplis notamment par des astronomes et des physiciens au nombre desquels, à la suite de noms illustres comme ceux de Bessel, Fresnel, Foucault, se trouve, tout près de nous, celui d'Henri Chrétien. Personne n'ignore qu'un objectif photographique moderne comporte de 3 à 7 lentilles, chacune de ces lentilles étant formée de deux dioptries ; or, c'est souvent une dizaine de dioptries qu'il faut réaliser pour constituer l'instrument, ce qui entraîne la confection d'un grand nombre d'outils, dits balles et bassins, outils à doucir et polir, ainsi que les calibres destinés au contrôle interférentiel de la grandeur des rayons et de la qualité des surfaces réfringentes.

J'ai expliqué précédemment que l'exécution de lentilles cylindriques posait des questions spécifiques d'usinage d'une grande difficulté. Or, les outillages dont il a été question plus haut coûtent fort cher, et Henri Chrétien n'était nullement le savant nébuleux de la fable qui, les yeux fixés au ciel, tombe dans le puits. C'est avec lucidité qu'il examinait l'aspect économique des problèmes. Comme il avait en vue la conception d'un instrument destiné à réaliser une transformation conforme linéaire, il rechercha en premier lieu une solution simple présentant le moins d'outillage possible. Avec une intuition pénétrante il s'attaqua d'abord aux aberrations géométriques les plus gênantes et négligea, en premier lieu, le problème de l'achromatisme pour rechercher les formes de lentilles les plus faciles à exécuter. Pour la conduite de ce calcul il choisit un indice de verre tel, qu'il put trouver dans le catalogue du verrier deux verres présentant le même indice de réfraction pour une radiation moyenne qui fût la raie verte du mercure (486 millimicrons) avec une dispersion très différente pour chacun d'eux. Il s'assura, de cette façon, la possibilité de corriger le chromatisme en fin de calcul. J'expliquerai, en peu de mots, de quoi il s'agit. Chacun sait que la lumière blanche est formée d'un complexe de radiations colorées qui peuvent être séparées par un prisme, les rayons de plus courte longueur d'onde se trouvant les plus fortement déviés (l'amplitude de cette déviation caractérise ce qu'on appelle la dispersion du verre). De la même façon, une lentille convergente simple donne d'un point objet une série de points images s'étendant sur l'axe du système, les foyers les plus proches de la lentille correspondant aux plus courtes longueurs d'onde. On conçoit qu'en combinant une lentille convergente et une divergente, taillées respectivement dans des matières de dispersions convenables, on parvienne à annuler la plus grande partie de l'étendue de la variation chromatique du système. C'est une telle possibilité qu'Henri Chrétien se ménagea lorsqu'il créa l'Hypergonar.

Aussi, bien plus difficiles à maîtriser que ce chromatisme, était-il nécessaire de corriger les aberrations d'ouverture, dites aberration sphérique et aigrette ou coma, et c'est là qu'apparut la pénétration de jugement du calculateur ! 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 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 toux

d'anamorphose 2X. 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.

Les raisons du maintien du Cinémascope

Il demeure donc dans cette discussion, les arguments scientifiques et artistiques étant écartés, à considérer l'état de fait qui place au-dessus de nos forces un bouleversement nouveau des règles adoptées. Un membre de la C.S.T. à qui va toute mon estime et ma sympathie, me reprochait récemment à Varsovie d'accepter sans résistance la raison du plus fort. Je comprends fort bien la révolte d'une telle conscience, de même que j'approuve le sentiment qui pousse à s'insurger contre la toute puissance du fait acquis.

Il eut été désirable, sans aucun doute, qu'un débat international dans lequel tous les points de vue se fussent confrontés, eut lieu avant le lancement du premier film ou tout de suite après les premières projections publiques du film

"La tunique" qui firent connaître le sentiment du public.

Mais il est bien trop tard maintenant pour remettre en question les caractéristiques instrumentales du Cinémascope.

Le danger évident des suggestions de la Commission Supérieure Technique, c'est qu'elle trouble l'opinion sans donner un moyen pratique de sortir du cadre des conventions actuelles et que, de la sorte, elle engage à l'immobilisme ceux dont l'intérêt et le devoir est précisément d'entreprendre et de placer les réalisations françaises au niveau, et même au-dessus, si possible, des productions étrangères.

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. Mais c'est précisément l'étendue de l'écran, ainsi défini, qui a donné au spectateur l'illusion d'être projeté dans l'espace même du drame cinématographique. C'est elle qui l'a ramené à fréquenter les salles grâce à cette sensation nouvelle que ne pouvait lui donner l'écran tronqué de la télévision, et c'est pourquoi il n'est pas permis, sans risquer l'irréparable, d'y apporter la moindre restriction.

Georges RAVON au CINEMA

Devant moi était assis un couple. Fort uni, sans doute, fort bavard en tout cas. Plusieurs fois par minute, l'homme ou la femme se penchait vers l'oreille de l'autre pour lui confier quelque commentaire.

Ce n'était pas le genre d'obstruction pratiqué par les tendres fillettes qui suivent le film, ou l'oubliant, la joue posée sur une épaule masculine. Mais c'était gênant tout de même.

On peut d'ailleurs s'étonner qu'à Paris d'aussi nombreuses salles de spectacles ne se soient pas soucies davantage d'une bonne visibilité à toutes les places, grâce à l'emplacement mieux étudié des fauteuils et à la pente correcte du plancher.

On prodigue les somptuosités décoratives, mais dans ces palaces qui sont des palais, le moindre mouvement d'un spectateur des premiers rangs se propage jusqu'au fond du parterre.

Donc si, me rejetant en contrepoint de droite à gauche, puis de gauche à droite, je parvenais à enchaîner les séquences sans trop d'accrocs, la lecture des sous-titres m'était, en revanche, rendue impossible.

Près de moi, une dame éprouvait les mêmes difficultés.

— Ce serait pourtant simple, murmura-t-elle soudain, de sous-titrer dans le haut de l'écran.

En effet, pourquoi pas ?

Pourquoi ne pas projeter ces comprimés de traduction au-dessus de la tête des acteurs et non plus sur ou sous leurs pieds ?

Mais vous verrez que les techniciens auront quantité de raisons à opposer à ma voisine.

(dans « LE FIGARO »).



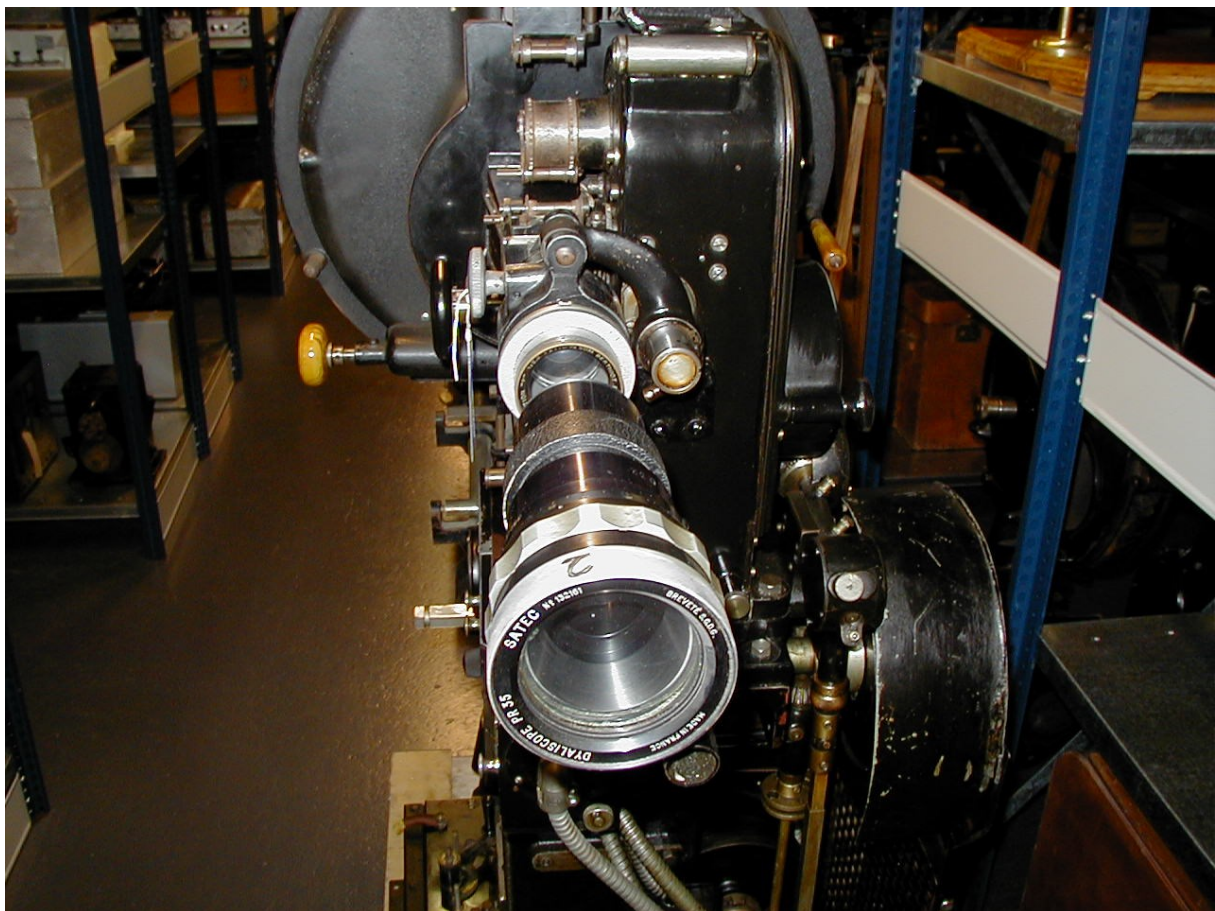
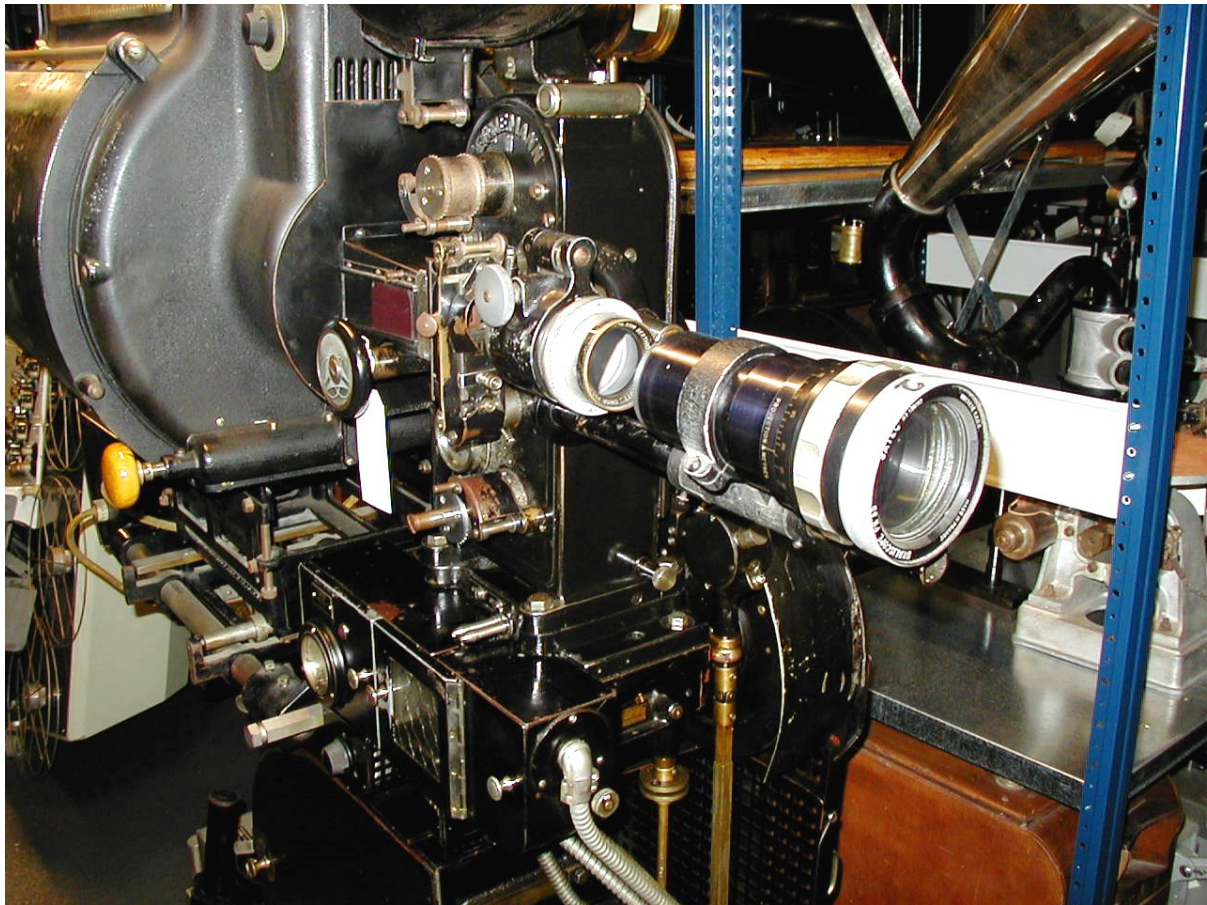
On tourne en DYALISCOPE aux Studios Mossfilm, à Moscou.

Figure 1.62. : André Fougerat, « Art et Normalisation », *La Technique cinématographique*, n° 186, avril 1958, pp. 129-131



Figures 1.63.c&d : Objectif anamorphoseur de projection Hypergonar « Série C » n° 2030, construit par la STOP

Source : Cinémathèque française, Collection des Appareils, clichés personnels



Figures 1.64.e&f : anamorphoser Dyaliscope PR 35 fixé sur une tige devant l'objectif primaire d'un projecteur ancien Ernemann
Source : Cinémathèque française, Collection des Appareils, clichés personnels

*Une révolution
dans
la prise de vues
anamorphosées*

LE NOUVEL OBJECTIF
DE PRISES DE VUES

FRANSCOPE

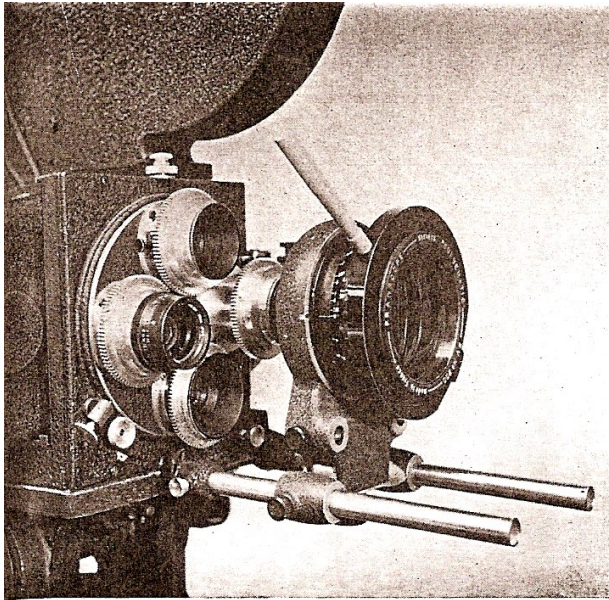
brevet

SUPRÉMATI

~~BLOCS
MULTIPLES~~

~~ADAPTATIONS
COUPLÉES~~

CINEPANORAMIC 5^{TE} FRANÇAISE - OBJECTIFS DE PRISES DE VUES ET DE PROJECTION



FRANSCOPE brevet SUPRÉMATI (Procédé CINÉPANORAMIC)

COMMANDE de MISE AU POINT UNIQUE

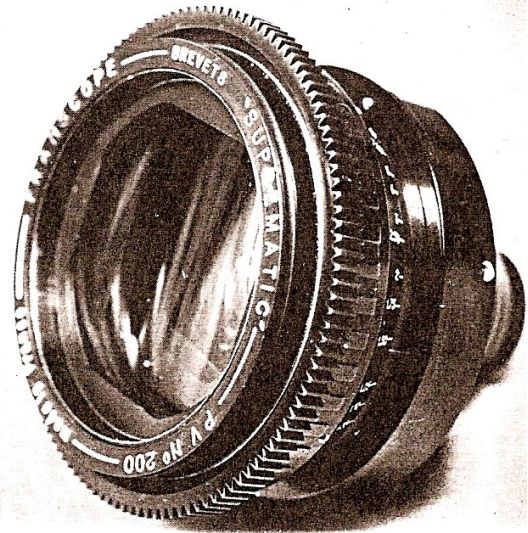
FRANSCOPE brevet SUPRÉMATI (Procédé CINÉPANORAMIC) FRANSCOPE brevet SUPRÉMATI (Procédé CINÉPA

MODÈLES SPÉCIAUX

- A) Modèle spécial avec angle de prises de vues correspondant à 40 mm. Mise au point continue de 1 m. 50 à l'infini, sans déformation des plans rapprochés.
- B) Modèle spécial pour films de poupées, maquettes, dessins animés, etc... : 25 cm. à l'infini, sans déformations. Focale : 50 - 75 - 100.
- C) Modèle spécial pouvant travailler avec des longueurs focales de 100 à 500 mm., sans diaphragmer l'objectif primaire.

LE SUPRÉMATI
SE MONTE FACILEMENT
SUR TOUTES
LES CAMERAS AVEC
UN SIMPLE SUPPORT

~~BLOCS~~ ADAPTATIONS
~~MULTIPLES~~ COUPLÉES



FRANSCOPE brevet SUPRÉMATI (Procédé CINÉPANORAMIC) FRANSCOPE brevet

**Figure 1.71.a : publicité Cinépanoramic pour l'objectif anamorphique
Franscope « Suprématic », 1958**

Source : *Le Film français*, n° 738, 11 juil. 1958, pp. 13-15

Le système 16 scope

De Thierry Tronchet

Thierry Tronchet, non content d'être un assistant opérateur renommé, est aussi le créateur d'un système de prise de vues artisanal et fiable qui permet de marier enfin la pellicule 16mm standard au format de projection 1:2.35 des superproductions hollywoodiennes. Face, notamment, à l'opportunité du nouveau standard 16/9ème de diffusion télévisuelle, nous avons décidé de lui poser quelques questions

Comment vous êtes-vous dirigé vers la mise au point d'un système de prise de vues en 16 scope ?
Thierry Tronchet: "Christian Boém' avait montré des résultats de gonflage tout à fait étonnants de 16mm anamorphique et de Techniscope, confirmés d'ailleurs par l'accueil enthousiaste qu'avait reçu la projection du film de Stéphane Drouot: "La banlieue des étoiles". A cette occasion, j'en ai conclu que, malgré le problème de la petite surface négative, ce n'était pas le grain qui était directement mis en cause, mais plutôt la définition des optiques, donnant du même coup la qualité nécessaire à la projection de tels films. Je me suis donc attaché à la difficile tâche de mise au point d'un objectif anamorphoseur de qualité destiné à la prise de vues en 16mm... Ce qui n'est pas une mince affaire ! Entre temps, le support pellicule ainsi que les optiques ont fait des progrès considérables, et on peut dire qu'à l'heure actuelle, ma mission est remplie".

Quels avantages tirer d'un tel système ?

T.T.: "Tournant en 16mm assez fréquemment, j'éprouvai moi-même le besoin de rapporter des images d'une plus grande dimension. Subjectivement éloignée du 16 (format 1.37) ou du super 16 (format 1.66), c'est-à-dire du télévisuel standard, l'image 16 scope me comble d'aise: elle offre le confort d'une projection qui remplit tout l'écran d'une salle de cinéma, rapprochant en gros plan des personnages côte à côte (scènes intimistes) et redonnant de la définition aux arrière-plans (scènes de grand ensemble). La profondeur de champ, diminuée alors par l'emploi de focales deux fois plus longues pour une même largeur de champ, redonne du relief au 16 mm.

Le scope valorise donc énormément l'image. Parallèlement, offrir un outil artisanal de qualité sans contraintes est une grande satisfaction pour le bricoleur que je suis !

Et par rapport au nouveau format 16/9ème ?

T.T.: "Le format du 16mm scope étant proche de celui de son grand frère 35mm scope,

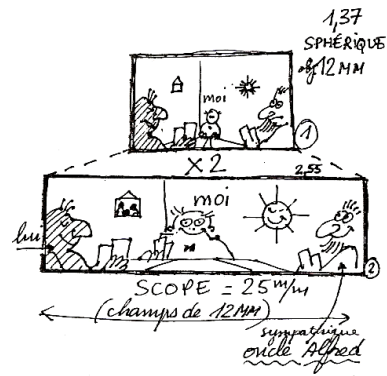
on rentre tout à fait dans la logique de diffusion d'une image télé se rapprochant des formats panoramiques utilisés au cinéma (1.66 & 1.85), et par conséquent d'une nouvelle logique de tournage des téléfilms et autres oeuvres télévisuelles. Angénieux n'att-il pas commercialisé récemment un nouvel objectif vidéo anamorphique destiné à la prise de vue 16/9ème sur bande 2/3 de pouce... C'est bien une autre preuve des liens qui existent entre le scope et la télé du futur".

Peut-on tourner avec n'importe quelle émulsion ?

T.T.: "En 100 ASA, le grain est pratiquement imperceptible (il est, depuis cinq ans devenu inexistant en 35). En 500 ASA, il est alors important, mais ce ne doit pas être un obstacle à la création d'images, loin de là ! Le problème se pose plus lors d'un changement d'émulsion à l'intérieur d'une séquence, un peu comme en 35, car, outre la montée brusque du grain, l'éclairage et le contraste de l'image sont de même inévitablement modifiés.

Combien de productions ont été tournées avec votre système 16 Scope ?

T.T.: "Actuellement, nous avons tourné une



La perspective du 25mm avec un champ de 12mm. "Les joueurs de cartes". Pour une même hauteur d'écran, et une même taille des a-vants-plans, le scope agrandit les arrières-

dizaine de courts et moyens métrages, un long métrage ("Rock n' roll control" de Fred Saurel), ainsi que quatre clips (dont ceux de Mauranne et L. Voulzy). Il faut aussi remarquer qu'il existe également deux autres différents systèmes artisanaux à ma connaissance, réalisés respectivement par B. Pavellec et G. Noë (réalisateur de "Carne") que je salue fraternellement.

François Reumont

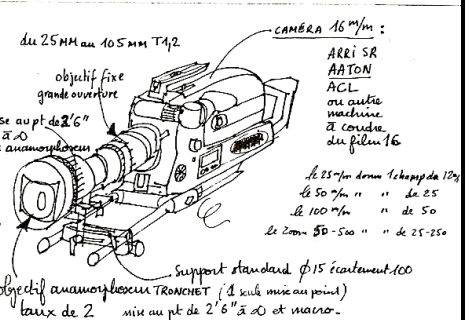
Le système 16 scope expliqué par son auteur

"Vous prenez une caméra 16mm standard (format 1,37) chez un loueur, comme une Aaton, une Eclair ACL, ou une Arriflex (bourrée ou non d'électronique)... Vous montez sur cette dernière un objectif fixe, sphérique, de focale comprise entre 25 et 105mm et high speed - s'il vous plaît !

Après des essais de calage soigneux, vous rajoutez, devant l'optique citée, un objectif à lentille cylindrique anamorphoseur, de la plus haute qualité, astucieusement aligné selon l'axe optique grâce aux tiges du parasoleil.

Vous obtenez ainsi un négatif 16mm anamorphosé au taux de 2 fois. c'est-à-dire de rapport cadré 1,37 x 2 = 2,74. Oui, bien sûr, le négatif n'est pas bien grand, dira-t-on (75.8 mm), mais celui-ci nous réserve subjectivement de bien bonnes surprises.

Le tournage et la post-production s'effectuant entièrement en 16mm, ce qui est une réelle économie financière, et la projection de votre chef d'oeuvre s'effectue dans une des excel-



lentes salles parisiennes équipées en 16 scope (Club 13, Club Gaumont, Salle Violine...). Votre film attirant de larges sympathies financières, vous le gonflez directement en 35mm chez Telcipro ou à Bry, permettant du même coup sa diffusion mondiale en rivalisant avec "Ben Hur" ou "E.T..."

N°431 LE TECHNICIEN FILM&VIDEO 21
1514-1512194

Figure 1.72. : le 16 mm anamorphique de Thierry Tronchet

Source : Le Technicien du film, n° 431, 15 jan.-15 fév. 1994

UNE LIBERTÉ TOTALE POUR LA MISE EN SCÈNE

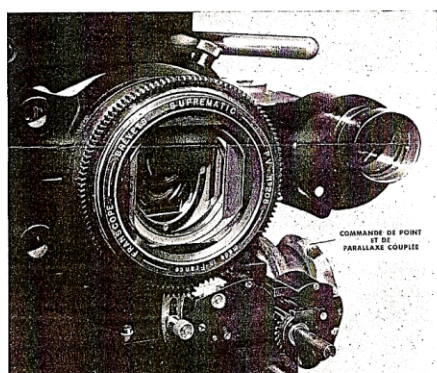
FRANSCOPE

avec le

SUPRÉMATI

avec le

ZOOM-SCOPE 63



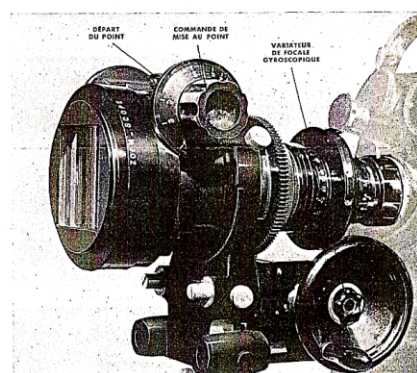
SUPRÉMATI monté sur MITCHELL BNC

LE SEUL ANAMORPHOSEUR SANS DÉFORMATIONS DE 0 m 50 A L'INFINI

Commande de mise au point unique sans couplage sur tous vos objectifs à partir du 40 mm

**A SIMPLIFIÉ
LES PRISES
DE VUES
ANAMORPHOSÉES**

OBJECTIFS SPÉCIAUX
pour Animation, Inserts, Dessins
animés, Marionnettes, etc...
Sans aucune déformation de
0 m 20 à l'infini
sur toutes caméras.



ZOOM-SCOPE 63 monté sur CAMEFLEX

LE SEUL ANAMORPHOSEUR A Foyer VARIABLE DE 0 m 45 A L'INFINI

Avec variateur de focale gyroscopique de 40 à 140 mm

FRANSCOPE SOCIÉTÉ FRANÇAISE - OBJECTIFS de PRISES de VUES
48, Av. Gabriel, PARIS - Tél. ELY. 12-11 - Adr. Télégr. FILMPRES PARIS

Figure 1.73.b : publicité Franscope pour le « Suprématic » et le « Zoom-Scope 63 », 1963

Source : plaquette commerciale Franscope, s. d. [1963], Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « Franscope »





Figures 1.73.c : le Zoom-Scope Franscope conservé par la Collection des Appareils de la Cinémathèque française, clichés personnels

CINEPANORAMIC PRESENTE

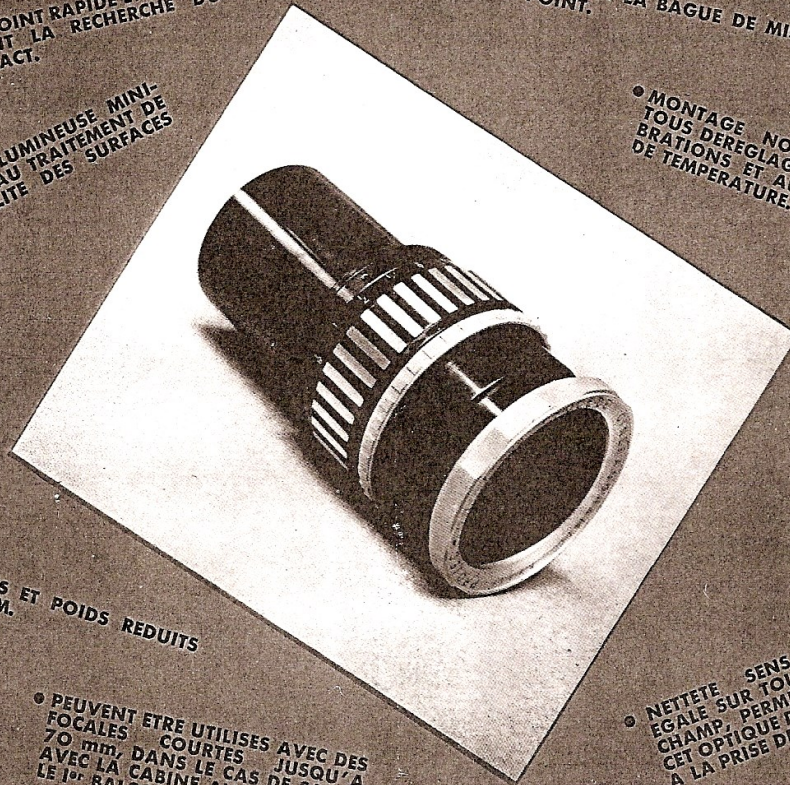
son nouvel objectif pour projections en "Scope"

• MISE AU POINT RAPIDE ET DOUCE, FACILITANT LA RECHERCHE DU POINT EXACT.

• BLOCAGE DE LA BAGUE DE MISE AU POINT.

• ABSORPTION LUMINEUSE MINIMUM, GRACE AU TRAITEMENT DE HAUTE QUALITE DES SURFACES OPTIQUES.

• MONTAGE NOUVEAU EVITANT TOUS DEREGLAGES DUS AUX VIBRATIONS ET AUX VARIATIONS DE TEMPERATURE.



• DIMENSIONS ET POIDS REDUITS AU MINIMUM.

• NETTETE SENSATIONNELLE ET EGALE SUR TOUTE L'ETENDUE DU CHAMP, PERMETTANT D'UTILISER CET OPTIQUE DANS CERTAINS CAS A LA PRISE DE VUE.

• PEUVENT ETRE UTILISES AVEC DES FOCALES COURTES JUSQU'A 70 mm, DANS LE CAS DE SALLES AVEC LA CABINE AVANCEE SOUS LE 1^{er} BALCON.

FRANSCOPE 58

L'OBJECTIF MODELE PR LUXE ULTRA-LEGER

(moins de 1.100 grammes) **200.000** fr. la paire d'objectifs plus taxes (48.440 fr.)

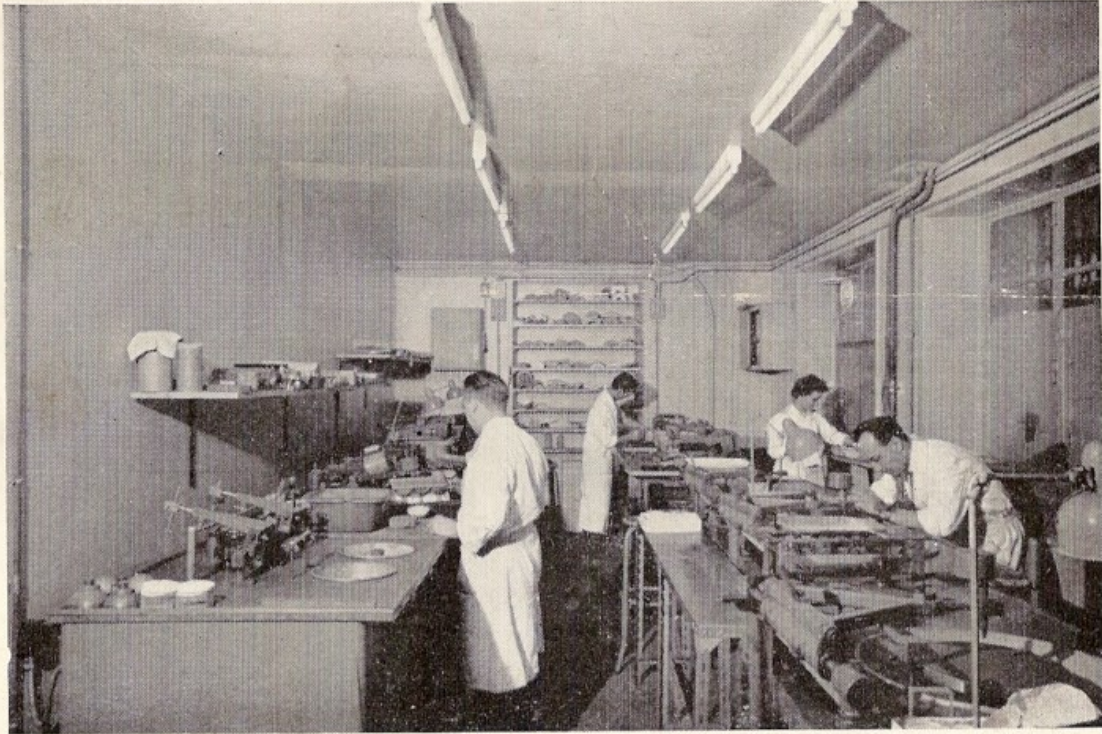
...ET TOUJOURS REMBOURSABLE A 80% PAR LE FONDS DE DEVELOPPEMENT

CINEPANORAMIC S^{te} FRANCAISE - OBJECTIFS DE PRISES DE VUES ET DE PROJECTION
48, Av. Gabriel, PARIS - Tel. : ELY. 12-11 - Adr. Telegr. : FILMPRES PARIS

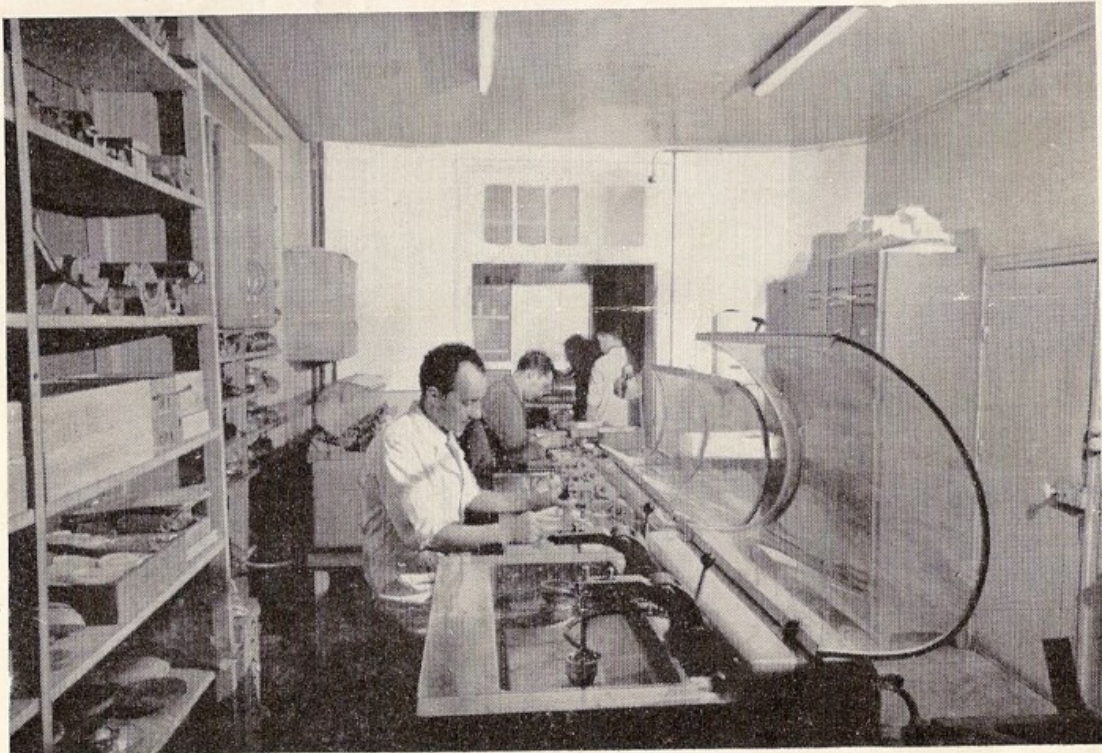
Figure 1.74.b : publicité pour l'anamorphoseur de projection « Franscope 58 »

Source : *Le Film français*, n° 738, 11 juil. 1958, p. 16

L'USINE DYALISCOPE



ATELIER DE POLISSAGE DES CYLINDRES



ATELIER DE POLISSAGE DES SPHÈRES



ATELIER DE MONTAGE ET DE CONTROLE



ATELIER DE MÉCANIQUE

8

**Figures 1.75.a,b,c&d : photographies des ateliers de la SATEC,
11 rue Marius Franay, Saint-Cloud**

Source : *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*

L'ANAMORPHOSE DANS LE CINÉMA

L'anamorphose dans le cinéma utilise un système cylindrique.

Dans un système sphérique les lentilles présentent la symétrie de révolution, c'est-à-dire qu'un plan quelconque passant par l'axe de révolution partage le système en deux parties identiques superposables. Au contraire, un système cylindrique ne présente que deux plans de symétrie rectangulaire, il en résulte des conditions restrictives pour la constitution d'une véritable image, c'est-à-dire une correspondance point par point entre l'espace objet et l'espace image. Tandis qu'un système sphérique classique donne une image pour n'importe quel plan de l'espace, un système cylindrique ne fournit cette correspondance univoque que pour les plans appelés plans de Bravais de la combinaison, qui sont, en fait, les plans doubles de la combinaison homographique établis par le système; il en résulte d'abord une double condition de mise au point du système sphéro-cylindrique qui doit être réalisée avec une extrême rigueur.

En premier lieu, l'intervalle des deux constituants de l'anamorphoseur doit être mis à un écartement tel que le plan objet soit plan de Bravais de l'ensemble. Deuxièmement, le système sphérique doit être à son tour mis au point sur l'image donnée par le système cylindrique. Il résulte de ce fait que la formation d'une image correcte ne peut s'effectuer strictement que dans le domaine de profondeur de champ du plan de mise au point. Cette profondeur de champ n'est pas définie comme dans le cas d'un système sphérique dans lequel les plans limites sont assignés par l'image du cercle de diffusion circulaire. L'anamorphose transforme le cercle limite en une ellipse, dont l'axe est horizontal. En somme, on peut estimer que les objets allongés dans le sens horizontal seront mieux définis que ceux disposés dans le sens vertical.

Il ne faut pas perdre de vue que l'obtention de l'image, sur un écran, résulte de deux anamorphoses successives et de sens inverse. Si l'on supposait les images exemptes de toutes aberrations, il faudrait, pour que la restitution fut correcte, que le rapport d'anamorphose soit exactement inverse, c'est-à-dire $1/2 \times 2$ à la prise de vue et $2 \times 1/2$ à la projection. Si l'un de ces coefficients varie entre-temps, la restitution n'est plus correcte. Supposons, par exemple, que le coefficient à la projection soit 1,8 au lieu de 2, le produit des deux anamorphoses serait $1,8 : 2 = 0,9$. Il en résulterait une anamorphose résiduelle dans le sens de la contraction; l'image d'un quadrillage régulier deviendrait un réseau de rectangles, dont le grand côté serait vertical. Au contraire, si le coefficient à la

Quelques solutions adoptées dans les objectifs « Dyaliscope »

par M. LEDU
Ingénieur à la S.A.T.E.C.

projection était 2,2 on aurait comme produit des deux anamorphoses 1,1, le même quadrillage serait constitué par un réseau de rectangles, dont le grand côté serait horizontal.

Le problème qui nous intéresse est plus complexe car les coefficients d'anamorphose à la prise de vue sont loin d'être constants et égaux à eux-mêmes dans toutes circonstances. En premier lieu la condition de mise au point de l'objectif sphérique sur les plans de Bravais du système anamorphotique entraîne comme conséquence immédiate la variation du coefficient d'anamorphose, en fonction de la distance. Ainsi un système présentant un coefficient d'anamorphose = $1/2 \times x$ pour la mise au point sur l'infini, peut fort bien avoir un coefficient d'anamorphose voisin de $1/1,6 \times x$ pour une mise au point effectuée aux environs de 1.500 mètres. Il est clair, dans ces conditions, que le résidu d'anamorphose à la projection serait alors $2,00 : 1,5 = 1,25$, c'est-à-dire qu'un réseau de carrés serait transformé en un réseau de rectangles, dont le grand côté serait 25 % plus long que sa largeur (vertical).

D'autre part, le coefficient d'anamorphose n'est pas égal dans tout le champ

et présente un accroissement très sensible sur les bords. Ce fait n'aurait guère d'importance si la projection avait lieu dans les mêmes conditions de grandissement, car, dans ce cas, le retour inverse des rayons assurerait une compensation quasi automatique du défaut d'orthoscopie; en fait, le champ intéressé à la projection est très faible et la variation du coefficient d'anamorphose de l'objectif de projection dans le champ n'est pas du tout du même ordre de grandeur.

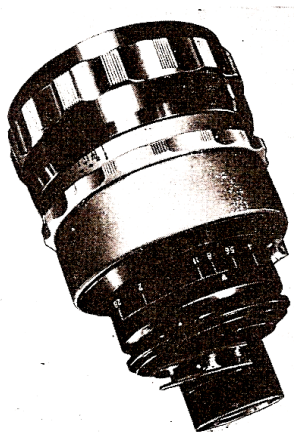
Si nous considérons comme négligeable cette variation dans le champ du coefficient d'anamorphose à la projection, nous constatons que le coefficient en question varie dangereusement du centre au bord. On peut concevoir dans certains cas défavorables, une variation du coefficient telle que pour une valeur $1/2 \times x$ au centre du champ on obtienne la valeur $1/2,40 \times x$ au bord; dans un tel cas, le produit des deux anamorphoses est $2,00 : 2,40 = 0,83$. Dans ce cas, un réseau carré serait transformé en un réseau qui ne serait carré que dans le centre du champ, les éléments marginaux se trouvant transformés en un ensemble de rectangles de plus en plus allongés suivant la verticale. Pratiquement, un personnage subirait une cure d'amaigrissement accélérée en se dirigeant du centre vers les bords du champ.

Le choix du coefficient d'anamorphose en fonction de la focale n'est d'ailleurs pas le seul élément qui a conduit la SATEC à adopter la forme de blocs associés. Nous avons souligné dans les débuts de cet exposé la rigueur à laquelle doit souscrire le système anamorphoseur pour être, dans tous les cas, mis au point sur ces plans de Bravais. Il y a lieu d'insister sur le fait que tout écart, même léger, à cette condition entraîne immédiatement une perte de définition. La S.A.T.E.C. a estimé que le système sphéro-cylindrique devait constituer un bloc réglé une fois pour toutes. Cette conception très onéreuse, présente l'avantage inappréciable d'être indé réglable. Il est partiellement prouvé que le centrage exerce l'influence la plus déterminante sur la qualité de l'image, de même que l'orientation des génératrices. La plus infime rotation d'un système par rapport à l'autre conduit à un flou désastreux.

Les moyens de réduire ces effets regrettables, qui existent heureusement et sont de deux natures, ont été mis en application dans les objectifs S.A.T.E.C.

En premier lieu, 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.

Nous admettons, par exemple, que



Projecteur de prise de vues « Dyaliscope ».

l'objectif de focale 35 ou 40 mm ne sera utilisé que pour des scènes lointaines, soit à l'infini, soit pour une distance non inférieure à 10 m.

Ceci étant admis, il demeurera à fixer le coefficient d'anamorphose donnant le minimum de déformation. Si la variation totale du coefficient d'anamorphose $g = 2,0$ est mesurée par une grandeur $dg = \epsilon$ nous prendrons comme coefficient d'anamorphose à la prise de vue $2 - \epsilon/2$, soit pour le bord du champ $2 + \epsilon/2$, ce qui permettra de diviser par quatre le défaut en question. On aura en

effet à la restitution, en supposant nulle la variation à la projection :

$$\frac{2}{2 - \epsilon/2} \text{ et } \frac{2}{2 + \epsilon/2}$$

soit approximativement

$$1 + \epsilon/4 \text{ et } 1 - \epsilon/4$$

L'étude des coefficients d'anamorphose a été poussée très loin par la S.A.T.E.C. et a conduit à des résultats excellents, de sorte que la déformation résiduelle est tout à fait insensible.

L'étude des blocs optiques a été, d'autre part, résolue d'une façon remarqua-

ble : encombrement et poids tout à fait raisonnables et système indé réglable, d'où définition de l'image d'une qualité exceptionnelle.

Les facilités de tournage qu'offre ce système des blocs optiques (une seule commande de mise au point, montage instantané des objectifs à diverses focales sur la caméra) confèrent aux objectifs de prises de vues « Dyaliscope » de la S.A.T.E.C. une place de premier plan sur le marché.

M. LEDU,
Ingénieur à la S.A.T.E.C.

Figure 1.77. : M. Ledu « L'Anamorphose au cinéma », *La Technique cinématographique*, n° 157, sept. 1955, pp. 251-252

1713154
le 17 Mars 1954

6

M. Jean ETLING à M. BONNEROT
Laboratoire de JOINVILLE

Nous avons étudié la question juridique soulevée par le Professeur CHRETIEN, qui fait allusion dans cette lettre à l'article 418 du Code Pénal sur la communication de secrets de fabrique.

Nous ne pensons pas que la question soit dangereuse parce que, bien que ces secrets de fabrique ne se confondent pas avec des inventions brevetables ou des inventions qui ne peuvent pas être brevetées, étant donné les conditions de dépôts de brevets, les autres conditions exigées par l'article 418 ne sont pas réunies.

En effet, pour que soit constitué un délit de divulgation de secret de fabrique, il faut que les éléments suivants soient tous réunis:

- 1° - l'existence d'un secret de fabrique,
- 2° - la divulgation de ce secret,
- 3° - la qualité d'employé ou d'ouvrier de l'auteur de la communication,
- 4° - l'intention frauduleuse,

Or, la jurisprudence estime que la révélation d'un secret n'existe que si elle est commise pendant le louage de services et que de plus, il faut que l'employé ait appris ce secret au cours de son travail, ce qui ne semble pas être le cas.

D'ailleurs aucun procédé secret n'a été pris à la Société pendant que vous y étiez parce qu'il s'agit d'un tout autre procédé que celui que la Société possédait.

A l'extrême rigueur, vous pouvez faire l'objet d'une action en dommages-intérêts devant le Tribunal Civil mais le Professeur doit prouver à ce moment là que vous avez divulgué un procédé qui était de lui connu, alors qu'en réalité, comme vous l'avez expliqué, il s'agit d'un nouveau procédé .

Sur ce point, vous pouvez apporter la preuve de la nouveauté de votre procédé.

JE/HM
N°172




Figure 1.80. : lettre dactylographiée de Jean Etling à Georges Bonnerot datée du 17 mars 1954

Source : Cinémathèque française, Collection des Appareils, don 03-05 (fonds Bonnerot), n° 6

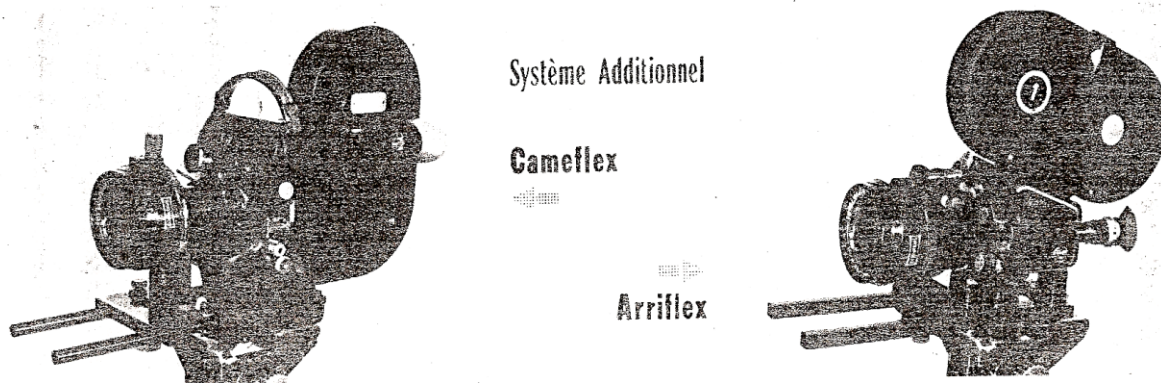
II. - Anamorphoseurs « TOTALVISION » de prise de vue

Constitués par 2 groupes de 3 lentilles cylindriques, les Anamorphoseurs « TOTALVISION » permettent d'utiliser des primaires du 32 au 100 mm. Ils donnent d'excellentes images dans toute l'étendue du champ, parfaitement corrigées des aberrations sphériques et chromatiques, dépourvues de toute trace d'astigmatisme et de distorsion.

« TOTALVISION » présente ses systèmes COUPLES — le primaire et l'anamorphoseur formant bloc — ou NON COUPLES l'anamorphoseur fonctionnant comme lentille additionnelle.

a) NON COUPLES (lentille additionnelle)

Un support approprié, fourni par « TOTALVISION » permet d'utiliser toutes les Caméras existantes. Mais le primaire et l'anamorphoseur ont des mises au point distinctes.



b) COUPLES

Le primaire et l'anamorphoseur font bloc d'où mise au point unique — (Pour le 32 mm bloc spécial avec anamorphoseur spécial).

Pour le Camé 300 Réflex, Debie L. Super Parvo. Super Parvo Color, une combinaison d'engrenages permet l'utilisation de l'optique existante.

Mais pour l'Arriflex, Caméflex, Caméblimp, Mitchell BNC, Cinéphon, les primaires doivent être montés spécialement dans des montures « TOTALVISION » et constituent un bloc avec l'anamorphoseur.

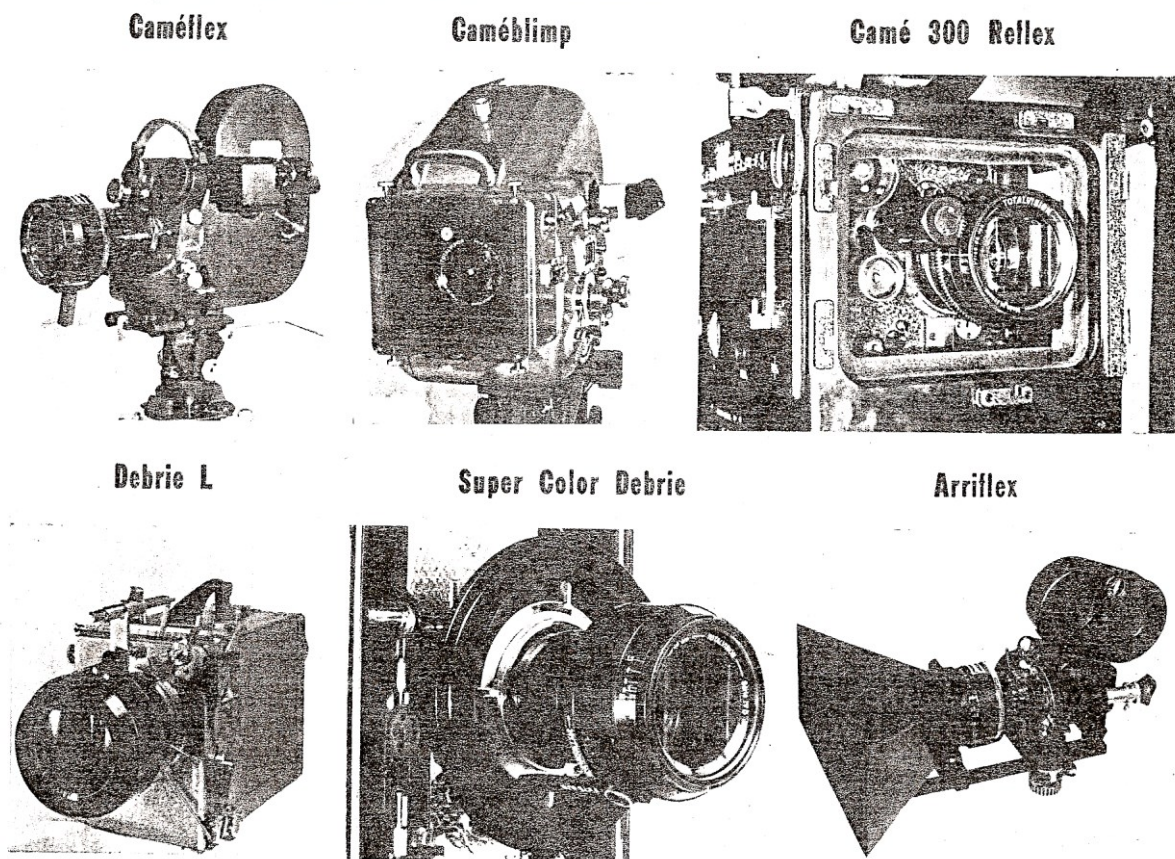
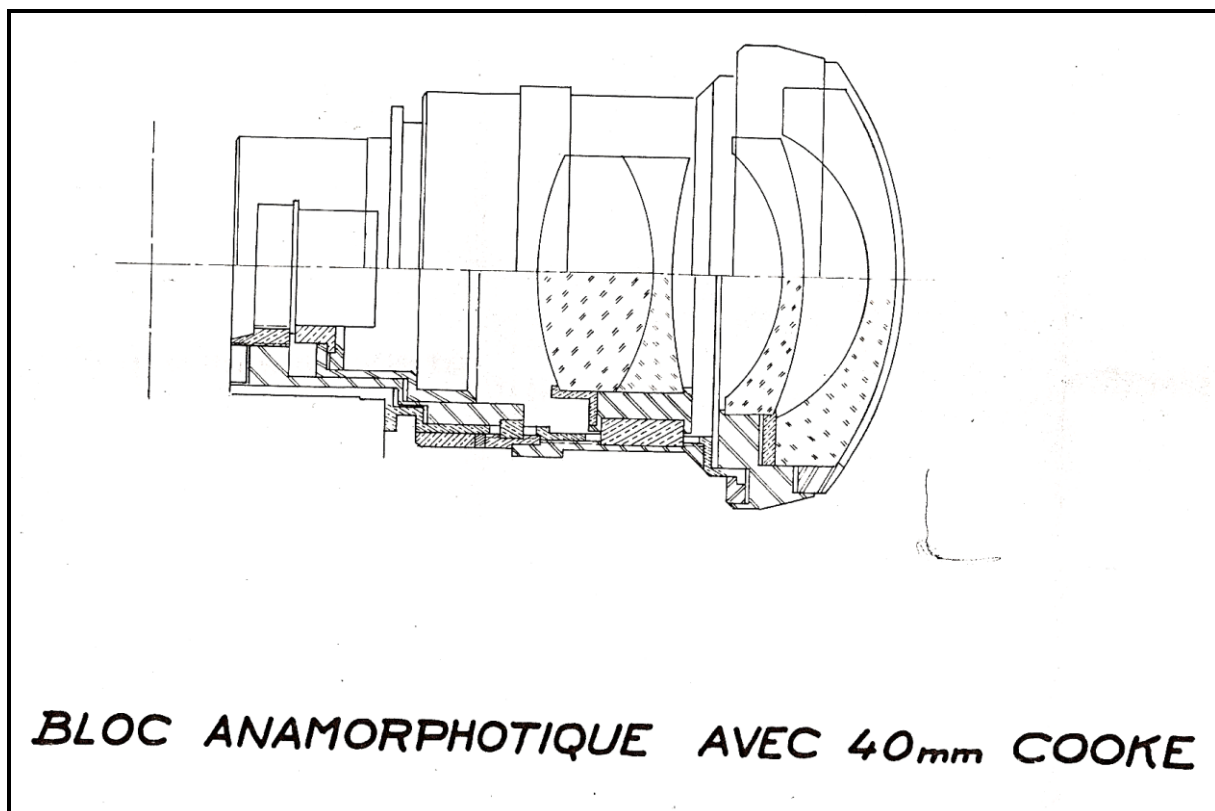
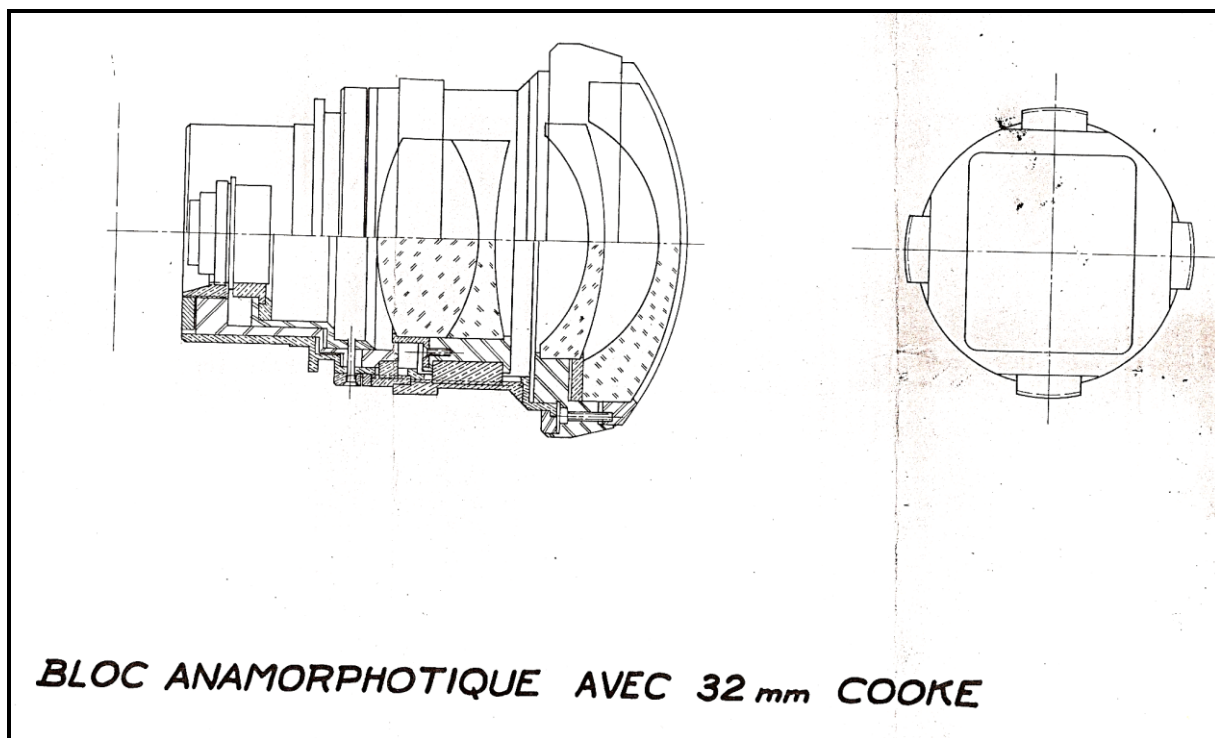


Figure 1.82.a : anamorphoseurs de prise de vues Totalvision montés sur diverses caméras

Source : TOTALVISION, Totalvision, s. d. [après mai 1960], 8 p., [catalogue des produits, exemplaire photocopié], Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « Totalvision »



Figures 1.82.c : anamorphoser de prise de vues « spécial Gros Plans » n° 13 Totalvision, conservé par la Collection des Appareils de la Cinémathèque française, clichés personnels



**Figures 1.82.d : schémas techniques des monoblocs anamorphiques Totalvision
32 mm & 40 mm à partir de primaires Cooke**

Source : Cinémathèque française, Collection des Appareils, don 03-05 (fonds Bonnerot),
n^{os} 267a & 267b'



Figures 1.83. : anamorphoseur de prise de vues à prismes Totalvision n° 100 (prototype) au taux de 1,5 pour film 24 x 36 mm de type VistaVision ; exemplaire conservé par la Collection des Appareils de la Cinémathèque française, clichés personnels

août 56

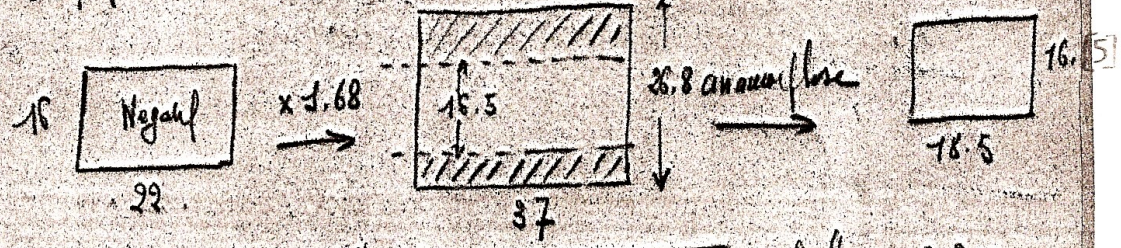
8/56

Projection en Panoramique "Scope" 2.33 à partir d'un film normal.

Leur tentances semblent en présence :

(20)

1) D'un négatif 16x29 on obtient à la burette par post-traitement dans le rapport 1.68 un positif 26.8 x 37 qui anamorphose donne 16.5 x 18.5 - à la projection avec une anamorphose de 2 ou a 16.5 x 37 ou 2.33

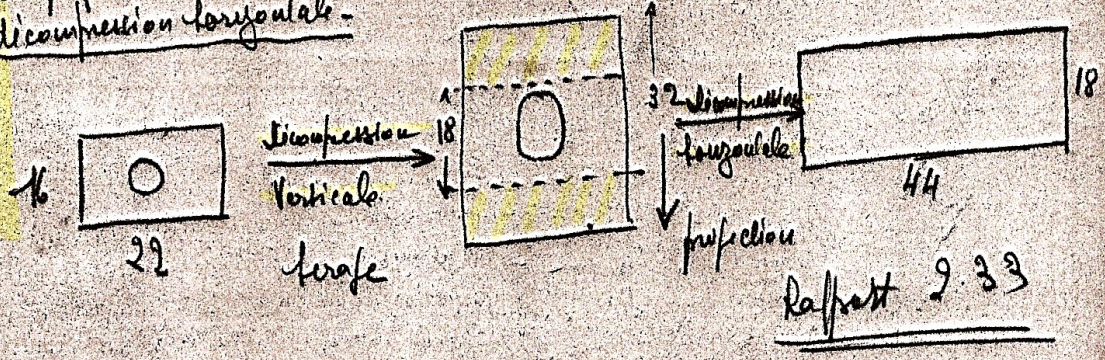


projection rapport 2



Rapport 2.30

2) D'un négatif 16x29 normal, on obtient par décompression verticale une mi-afe 22x29 tout on ne prendra qu'une portion de 18 de hauteur. à la projection avec un anamorphosent de rapport 2 ou aura une deuxième décompression horizontale.



G. Bonnerot

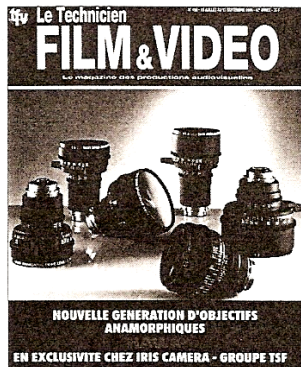
Figure 1.84.a : note manuscrite de G. Bonnerot : « Projection en Panoramique Scope 2.33 à partir d'un film normal », août 1956

Cinémathèque française, Collection des Appareils, don 03-05 (fonds Bonnerot), n° 20

MAGAZINE
D'INFORMATION
DES
PROFESSIONNELS
DU CINÉMA,
DE LA TÉLÉVISION
DE L'AUDIOVISUEL

FONDATRICE:
HENRIETTE DUJARRIC

REDACTION
ADMINISTRATION
PUBLICITE:
Sté IF DIFFUSION, 33
AVENUE DES
CHAMPS-ELYSEES
75008 PARIS



Notre couverture

Le groupe TSF (Iris Caméra, Télégrip, SVL, Locafash, Cinéboutique) est l'importateur exclusif en France des **objectifs anamorphiques Hawk**. La gamme comprend 15 objectifs et deux zooms en monture PL, donc montables sur tous les corps de caméras existants (Moviecram, Arriflex...) et entièrement dédiés au cinémascope. Selon son concepteur, l'ingéniosité de ces objectifs réside dans le fait qu'ils ont été conçus spécialement pour l'anamorphose, contrairement aux objectifs classiques qui nécessitent l'adjonction d'un adaptateur spécifique. Cela permet un design compact et léger et améliore la qualité d'image.

Trois mois après leur apparition en France, deux longs métrages ont déjà adopté cette nouvelle génération d'objectifs: "La vie de Jésus" de Bruno Dumont, chef opérateur: Philippe Van Leeuw et "Tenue correcte exigée" de Philippe Lioret, chef opérateur Gérard Simon.

Groupe TSF, 35 rue Proudhon, 93210 La Plaine Saint Denis. Tel: 49.17.60.00
Fax: 49.17.60.01 (nouvelles coordonnées depuis le 15 juillet).

L e m a g a z i n e d e s p r o d u c t i o n s a u d i o v i s u e l l e s

SOMMAIRE • N°458 - Du 15 juillet au 15 septembre 1996

Figure 1.91. : couverture et 1^{ère} page du *Technicien du film* consacrées aux objectifs anamorphiques Hawk, 1996

Source : *Le Technicien du film*, n° 458, 15 juil.-15 sept. 1996, couv. & p. 1



Dossier Technique N°2

Décembre 1997

Essais de la série d'objectifs anamorphiques HAWK

Apprenant qu'il existait en France une série HAWK, le Département Image a voulu en savoir plus, d'autant que ces objectifs étaient de conception entièrement nouvelle.

La mise sur le marché de nouveaux objectifs, aujourd'hui anamorphiques, est toujours un objet de curiosité pour les opérateurs.

Depuis l'Hypergonar du Professeur Chrétien en 1923 et du premier film tourné avec " Construire un feu " en 1927, il faudra attendre 1953 pour voir celui-ci rebaptisé CinémaScope et utilisé pour " La Tunique ".

Ce dispositif optique comprime l'image cinématographique dans le plan horizontal par l'emploi additionnel de lentilles cylindriques placées en général devant l'objectif de prise de vues de la caméra.

Le même dispositif monté devant l'objectif de projection permet de décompresser l'image et de rétablir ses proportions.

En-dehors du CinémaScope, nous avons connu en France divers systèmes tels le Dyaliscope de Landau, le Franscope de Mauclair et Dicop ou le Totalvision de Bonnerot.

Ces systèmes dits anamorphiques sont afocaux et peuvent être placés en avant ou en arrière des objectifs primaires. Dans un premier temps, on pouvait espérer conserver des séries cohérentes d'objectifs. Par la suite, ces systèmes anamorphiques ont été intégrés et recarrossés avec des objectifs d'origines diverses, ce qui certes simplifiait les procédures d'alignement, de calage et de mise au point, mais de par leurs origines diverses ne favorisait pas toujours dans un second temps la cohérence du rendu.

Dans les objectifs HAWK, le système d'anamorphose se situe à l'intérieur de l'objectif au meilleur emplacement, donné par le calcul, pour une focale donnée.

La série comporte une gamme très complète dont des focales très courtes annoncées 20 et 25mm qui n'existaient pas auparavant et deux zooms dont un particulièrement léger.

Le but de nos essais était principalement de savoir si le fait que ces objectifs soient issues d'une conception unique et globale pouvaient apporter, quelles que soient les focales utilisées, une certaine unité dans la définition, le rendu colorimétrique, et de voir si on pouvait espérer une qualité d'image relativement uniforme.

Nos essais se sont déroulés selon un protocole nous permettant de mesurer certaines caractéristiques et d'autre part, de pouvoir en apprécier le rendu photographique.

1 Dans un premier temps, nous avons filmé la mire " scope " de la CST construite selon les recommandations du Groupe de Travail " Méthodologie ".

Sur un fond gris neutre à 18% sont disposés à l'intérieur d'un grand rectangle au grandissement 50 des éléments de mires inspirées de celle de Foucault, préalablement désanamorphosés au coefficient de 2, pour permettre au dépouillement d'annoncer des valeurs de définitions semblables dans le plan vertical et horizontal.

Ces éléments sont enfermés dans des cartouches rectangulaires de rapport 1 sur 2 qui, filmés, apparaîtront comme des carrés si le taux d'anamorphose est respecté.

Dans le cas contraire, le rapport dimensionnel entre deux côtés perpendiculaires permet de calculer le taux réel d'anamorphose.

C'est ainsi que nous avons filmé deux prises, avec chaque objectif de la série (30, 35, 40, 50, 60, 75, 100, 135, 180 et 250 mm). La première à pleine ouverture, la seconde au diaphragme de 4.

Le dépouillement de ces essais nous a permis de déterminer la valeur de la définition de chacun d'entre eux, l'exactitude du coefficient d'anamorphose et de mesurer aussi la distorsion tant verticale qu'horizontale.

2 Une autre série d'essais a eu pour but de vérifier le rendu colorimétrique de chacun des objectifs, afin d'apprécier la cohérence de la série.

Pour ce faire, nous avons filmé plein cadre, une charte couleur de la CST et fait tirer les essais à lumière unique.

Au-delà de l'aridité des chiffres, nous avons voulu voir quels rendus photographiques nous pouvions attendre de ces objectifs.

Deux tournages en extérieur et intérieur ont été effectués à la même ouverture de 4 afin que les caractéristiques des optiques restent constantes.

Les extérieurs nous montraient, depuis un même emplacement, le Palais de Chaillot vu depuis les Jardins du Trocadéro. L'intérieur comportait une saynète tournée d'un même endroit dans la boutique du Groupe TSF dans laquelle une partie de la lumière était à effet coloré, l'autre plus classique à 3200 K.

La présentation des résultats s'est faite devant une centaine de personnes et de Peter Martin, le concepteur-constructeur, tout spécialement venu d'Allemagne.

Celui-ci nous a expliqué les raisons qui l'ont conduit à concevoir le système anamorphique au coeur de l'objectif. Sa préoccupation était la recherche d'une unicité conceptuelle, une grande compacité et un poids aussi réduit que possible.

Sans vouloir s'étendre sur la solution trouvée, il est permis de penser d'après ses explications, que le bloc anamorphique se trouve placé dans une partie afocale du système entre les groupes de lentilles avant et arrière de l'objectif.

De ses explications et au vu des résultats obtenus et projetés, les participants ont pu constater une certaine unité dans la définition et le rendu colorimétrique des objectifs indiquant que le but du concepteur n'était pas loin d'être atteint.

Ces essais ont été réalisés bénévolement par Claude Garric, Charles Lefèvre, Olivier Desalles et avec l'aide de Jean-Marie Adam des services permanents de la CST.

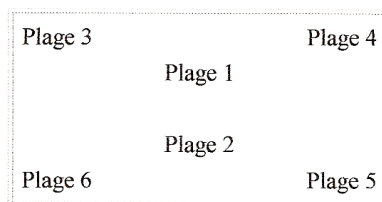
Que toutes celles et tous ceux qui de près ou de loin ont concouru à la réussite de cette présentation soient ici chaleureusement remerciés et tout particulièrement le Groupe TSF qui s'est totalement mis à notre disposition.

Matériel utilisé :

- Mire CST
- Charte CST
- Objectifs HAWK
- Caméra Arriflex III
- Support Panther
- Tête Arriflex
- Projecteurs de 500, 1000, 2000 W Tg
- Pellicule Eastman Color 5248
- Traitements Laboratoires Eclair

Rédaction : **Jean-Louis Dupoux**

Objectifs HAWK : Essais de définition et de distorsion



Objectifs		Définition* : plages de mesures						Distorsion sur l'écran
Focale	Diaph	1	2	3	4	5	6	
30mm	f/2,2	40	40	25	31	31	22	H 4,70%
	f/4	40	50	18	31	25	18	V 7,78%
35mm	f/2,2	31	28	14	18	12	14	H 4,41%
	f/4	50	31	20	22	12	16	V 7,40%
40mm	f/2,2	45	35	12	16	12	12	H 3,50%
	f/4	56	40	12	14	16	12	V 7,30%
50mm	f/2,2	45	40	25	22	18	22	H négligeable
	f/4	56	40	25	22	12	22	V négligeable
60mm	f/2,2	50	35	12	25	18	18	H 1,79%
	f/4	56	45	22	28	14	20	V négligeable
75mm	f/2,2	31	45	30	31	25	22	H 1,41%
	f/4	56	45	20	28	18	16	V négligeable
100mm	f/3	56	56	20	31	31	18	H 0,91%
	f/4	56	56	22	31	28	16	V négligeable
135mm	f/3	31	35	25	22	22	22	H 0,76%
	f/4	35	40	28	22	25	22	V négligeable
180mm	f/3	56	56	45	31	31	31	H négligeable
	f/4	56	56	50	40	40	45	V négligeable
250mm	f/3	31	31	31	35	28	25	H négligeable
	f/4	40	40	35	40	35	31	V négligeable

* paires de traits/mm - V : verticale - H : horizontale

©1997, Commission Supérieure Technique de l'Image et du Son

Figure 1.92. : Jean-Louis Dupoux, « Les Essais de la série d'objectifs anamorphiques Hawk », Dossier technique (de la CST), n° 2, décembre 1997, www.cst.fr

Respect des formats de cadrage à la projection

La Commission Supérieure Technique du Cinéma communique :

A la suite de nombreuses lettres qui nous ont été adressées par des spectateurs protestant, quelquefois de façon véhémement, sur les présentations effectuées dans un grand nombre de salles où les images sont projetées dans des cadrages amputant plus ou moins fortement l'image originale inscrite sur le film, nous estimons indispensable de rappeler les termes de la note que la Commission Supérieure Technique avait déjà diffusée il y a une dizaine d'années.

Nous croyons utile de compléter cette note par les indications et le schéma résultant de la récente recommandation formulée, à ce sujet, par l'Organisation Internationale de Normalisation (ISO).

L'attention de la Commission Supérieure Technique a été attirée à plusieurs reprises sur les pratiques particulièrement regrettables par lesquelles les proportions des images se trouvaient modifiées lors de la projection dans les salles, par rapport aux dispositions adoptées par les réalisateurs.

La C.S.T. estime donc nécessaire d'attirer l'attention sur les recommandations énoncées ci-dessous :

La projection en formats dits « panoramiques » peut être effectuée à partir de films à images normales en utilisant sur le projecteur des fenêtres de hauteur réduite. Dans ce cas, il convient d'observer les prescriptions suivantes :

a) la fenêtre doit correspondre au format $1 \times 1,65$ ou $1 \times 1,75$ ou $1 \times 1,85$ qui a été prévu lors du tournage du film, et EN AUCUN CAS ON NE DEVRA UTILISER DE TELLES FENETRES POUR DES PRODUCTIONS TOURNEES EN FORMAT NORMAL ($1 \times 1,35$) ;

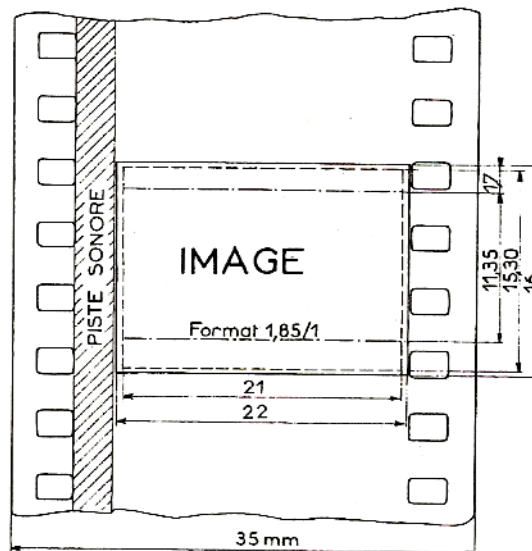
b) le format $1 \times 1,85$ constitue une limite (non recommandable) qui ne doit être dépassée en aucun cas, conformément aux stipulations de la recommandation internationale I.S.O. ;

c) la mise en place d'une fenêtre à hauteur réduite (conformément aux cotes de la recommandation ci-dessus), doit s'accompagner obligatoirement du changement de l'objectif, de façon que — par l'adoption d'une distance focale plus courte — la hauteur de l'écran ne puisse être inférieure à celle qui est réalisée pour les projections en format normal ;

d) la diminution de la surface projetée, jointe à un plus fort grossissement de l'image, exige d'avoir recours à des objectifs de projection assurant la définition la plus poussée.

PROJECTION EN FORMAT LARGE

Dispositions de la Recommandation I.S.O.
(Organisation Internationale de Normalisation)



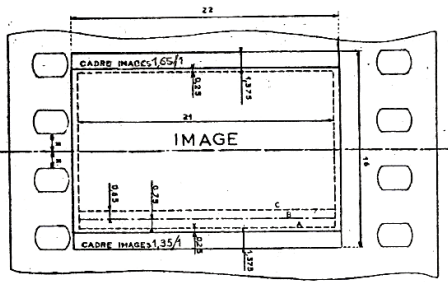
Document B.N.I.C.

DISPARITION DU "REX" DE MENTON

C'est non sans une pointe de mélancolie que les Mentonnais viennent de voir disparaître sous la pioche des démolisseurs le Cinéma Rex. Situé en plein centre de Menton, avenue Thiers, le Rex fût, en effet, l'une des plus vieilles salles de la région puisqu'elle n'était alors qu'un hangar où furent projetés les tout premiers films du « 7^e Art ». Depuis cette époque lointaine, le Rex était devenu peu à peu un cinéma très moderne qui attira toujours un nombreux public. Cette salle cède aujourd'hui la place — encore une — à un important immeuble de rapport qui, comble de l'ironie ou de la prédestination, sera dénommé... le Gaumont. — R. H.

Figure 1.95. : « Respect des formats de cadrage à la projection », note de la CST, novembre 1965

Source : *Le Film français*, n° 1119, 19 nov. 1965, p. 15



Cadrage des images larges sur films 35 mm.

On sait que sous l'appellation d'« images larges », on désigne habituellement les cadrages qui, partant de l'image normale de format $1,35 \times 1$, conduisent par amputation en haut et en bas de la fenêtre à des formats divers allant de $1,65 \times 1$ jusqu'à 2×1 .

Les inconvénients résultant de cette amputation sur la fenêtre normale $1,35 \times 1$, ont déjà été dénoncés :

- d'une part, la surface utile de l'image se trouve fortement réduite, ce qui conduit à un grandissement supérieur au moment de la projection,
- d'autre part, l'image restant enregistrée au plein cadre $1,35 \times 1$, les cadrages en images larges sont, de ce fait, laissés à la disposition de l'opérateur de projection.

Il est donc difficile de prévoir une composition d'image qui soit valable dans tous les cas et rien n'empêche d'ailleurs le projectionniste de placer le cadrage « image large » en diverses zones de l'image $1,35 \times 1$.

C'est pour obvier aux principaux inconvénients définis ci-dessus que le problème de cadrage en image large a fait l'objet d'examen approfondis lors des deux Congrès Internationaux de Normalisation de 1955 à Stockholm et de 1958 à Harrogate et qu'en définitive les prescriptions suivantes ont été adoptées :

1°) Lorsqu'un film est tourné pour être projeté en format large, la fenêtre de camera doit être découpée aux cotes $22 \times 13,25$ mm, correspondant au format $1,65 \times 1$, et cette fenêtre doit présenter le même axe horizontal que la fenêtre normale, au format $1,35 \times 1$.

2°) Les copies tirées des négatifs ainsi enregistrés présentent une image qui est cadrée au format large $1,65 \times 1$, ainsi reconnu comme étant le format large optimum ; ces images doivent être projetées avec une fenêtre de projection découpée aux cotes $21 \times 12,75$ mm.

3°) Il est prévu de pouvoir projeter les images enregistrées au format $1,65 \times 1$ dans les deux formats : $1,75 \times 1$ et $1,85 \times 1$ et ce, par amputation dans le pied de l'image $1,65 \times 1$, le bord supérieur du cadrage restant inchangé. (Il n'a pas été prévu de projeter un format 2×1 , celui-ci étant considéré comme aboutissant à une réduction par trop forte de la surface utile de l'image.)

Ces données sont concrétisées sur le schéma de l'avant-projet de norme B. N. C. I. « Champ de visée pour caméra » ; le trait plein gras définit le contour du champ de visée ; à l'intérieur de ce contour figurent en

tirets les champs d'image projetés dans les trois formats : $1,65 \times 1$ - $1,75 \times 1$ - $1,85 \times 1$.

Ces dispositions qui aboutissent à normaliser pratiquement le format $1,65 \times 1$ constituent un progrès particulièrement important en matière de production et ce, pour divers motifs que l'on peut énumérer ci-après :

a) L'adoption du format normal $1,65 \times 1$ en lieu et place du format $1,35 \times 1$ supprimera toutes les difficultés nées de la nécessité de composer une image pour deux cadrages différents.

b) L'adoption du format normal $1,65 \times 1$ permettra d'édifier directement les décors en fonction de cette proportion d'image, d'où une diminution des frais de construction et une meilleure disposition des projecteurs sur les passerelles.

c) Pour les mêmes raisons, le choix d'emplacement du microphone sera facilité et le rapprochement de ce dernier aboutira à de meilleures conditions d'enregistrement.

d) La limitation du cadre d'image aux proportions $1,65 \times 1$ sur les copies évitera toute trahison de la composition de l'image comme c'était possible avec une image enregistrée en plein cadre $1,35 \times 1$.

e) La suppression du format $1,35 \times 1$ en projection permettra d'apporter plus de soin à l'équipement optique des projecteurs, en vue d'assurer à l'image $1,65 \times 1$ les meilleures qualités de définition et de contraste compatibles avec l'accroissement du grandissement de l'image.

En raison des avantages détaillés ci-dessus et de l'accord obtenu sur le plan international, il y aurait donc lieu de promouvoir de façon définitive l'adoption du format $1,65 \times 1$ comme nouveau format standard, en appliquant les mesures suivantes :

1°) Modifier toutes les fenêtres de caméras aux dimensions $22 \times 13,25$ mm, ces fenêtres conservant le même centrage que l'ancienne fenêtre $1,35 \times 1$.

2°) Modifier les viseurs de caméras conformément aux données de l'avant-projet de norme établi par le BUREAU DE NORMALISATION DU CINÉMA, de façon à ce que le cadreur puisse juger simultanément des qualités de composition de l'image dans les trois formats : $1,65 \times 1$ - $1,75 \times 1$, $1,85 \times 1$.

3°) Aligner les dimensions des écrans de projection sur le cadrage $1,65 \times 1$, la hauteur devant être identique pour l'écran panoramique au format $2,35 \times 1$.

4°) Régler la largeur de l'écran au format $1,65 \times 1$, en fonction de la distance maxima de vision D , conformément à la relation : $L = D/2,85$, ce qui correspond à une largeur $L' = D/2$ pour l'écran panoramique au format $2,35 \times 1$.

5°) Au cas où les dimensions optima d'écran indiquées ci-dessus aboutiraient à l'utilisation d'objectifs de projection de trop courte focale, les largeurs indiquées pourront être réduites, sans toutefois descendre au-dessous de la limite recommandée : $L_{\min} = D/4$ correspondant, pour l'ancienne image normale $1,35 \times 1$, à la règle du cinquième de la distance maxima de vision.

6°) Recommander pour l'équipement des appareils de projection les formules modernes d'objectifs à court foyer qui évitent les défauts de distorsion et de diffusion auxquels donnent lieu les anciennes formules optiques. Le film d'essai édité dans ce but par le CONTROLE TECHNIQUE du CINÉMA au cadrage $1,65 \times 1$ permet toutes vérifications utiles à ce sujet.

Les directeurs techniques des studios, les chefs de laboratoires, les constructeurs de matériel et les entreprises de location sont invités à appliquer les dispositions détaillées dans cette note et à en recommander l'adoption pour toutes les productions cinématographiques à venir.

Rapport établi par le Comité Technique des Formats : MM. ALLA - LETHEUIL - ANTOINE - MATRAS - VIVIE.

**Figure 1.97. : Comité Technique des Formats (CST) :
« Cadrage des images larges sur films 35 mm »**

Source : *Le Technicien du film*, n° 51, 15 juin-15 juil. 1959, p. 5

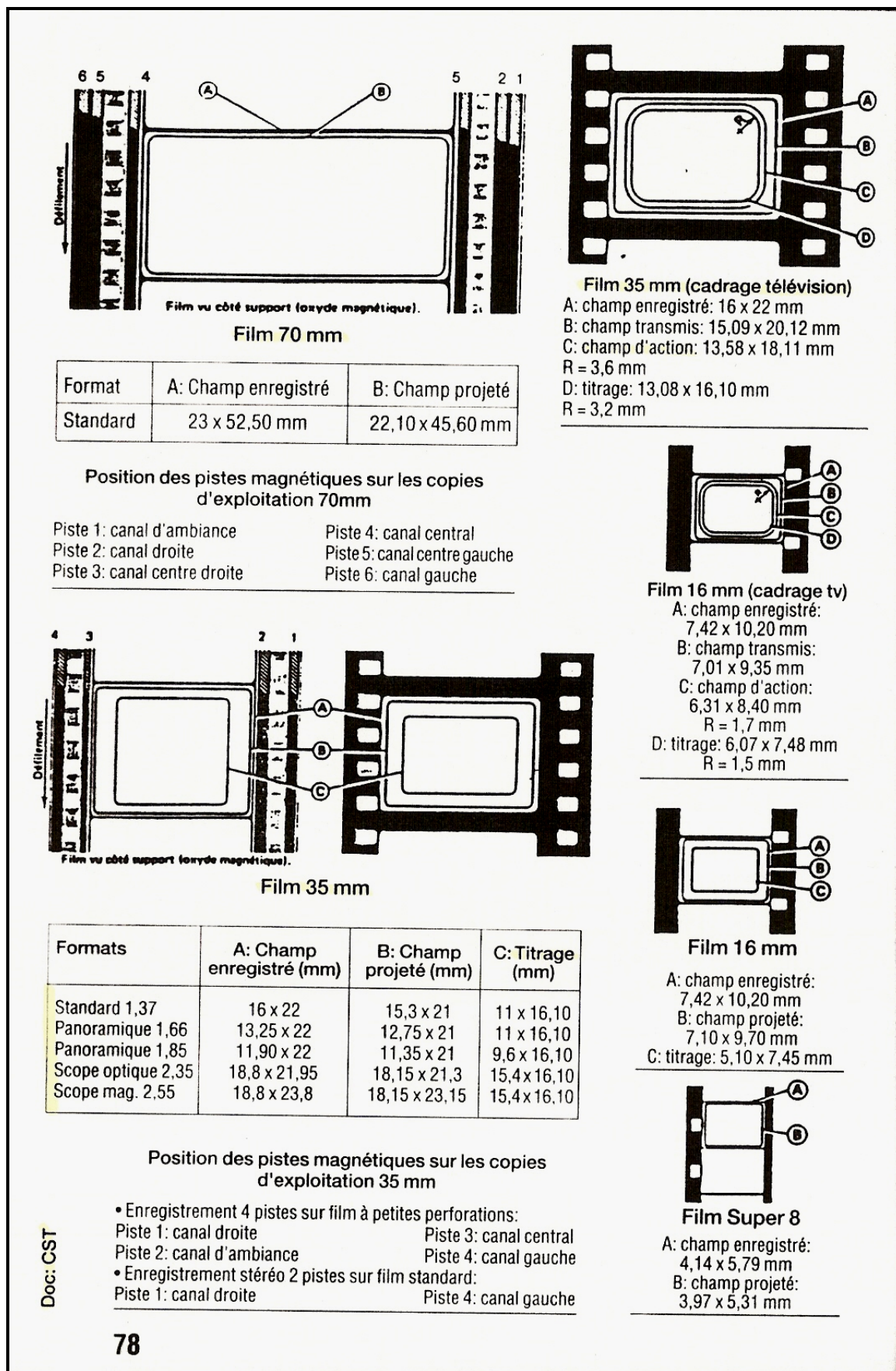


Figure 1.98. : cotes des champs enregistré, projeté et du champ pour titrage des différents formats (document CST)

Source : Gérard Duquesne *Technologie de l'opérateur projectionniste. Cinéma et Vidéo*, Paris, Dujarric, 1995, p. 78

LE SUPER 35: UN MULTIFORMAT

Réalisé à la fois et à la même prise de vue un film au format 1,37 standard et au format scope 1 X 2,35 était une gageure. Utilisé pour la première fois au monde à l'occasion du tournage de "Les uns et les autres", Claude Lelouch et Jean-Yves Le Mener réussissaient cette tentative. Depuis la méthode d'application de ce format n'a cessé d'être améliorée au point d'être adoptée aujourd'hui par de nombreux producteurs.

Quel est le principe du Super 35?

Le principe du Super 35 est très simple: avoir des copies cinémascope sans pour autant devoir subir un tournage dans ce procédé.

L'idée de base consiste à profiter du maximum de surface qu'un film 35 mm peut vous offrir. Autrement-dit le "full-frame" ou image-muette de M. Méliès!

C'est le format 1:1,33 que nous retrouvons dans le viseur de la caméra (la piste sonore "sacrifiée" pour l'image, sera récupérée par la suite). Sur le dépoli, seulement deux traits horizontaux préfigurent le futur format scope (1:2,35).

C'est cette surface qui sera par la suite "travaillée" par le laboratoire. A savoir, dilatée verticalement pour retrouver au niveau de l'internégatif une image anamorphosée dans un coefficient de 2 et une piste sonore retrouvée.

Ainsi, pour les salles de projection, aucune différence avec un film qui aurait été tourné en cinémascope, c'est-à-dire avec des objectifs anamorphiques.

Quant à la diffusion du film sur le petit écran, on évite les fameuses barres noires au bénéfice du plein cadre.

Cette manipulation, que l'on pourrait comparer au Techniscope et Super 16 associés, possède plusieurs avantages:

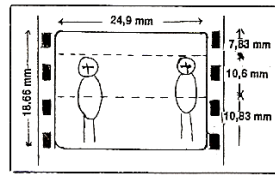
- . Pas d'obligation d'utiliser de systèmes lourds et délicats;
- . Economie sur la location du matériel (les caméras modernes sont toutes adaptées au S. 35);
- . Utilisation de tous les objectifs existant sur le marché (grandes ouvertures et grands angles en particulier).
- . Matériel léger, visées lumineuses;
- . Gonflage en 70 mm, bien meilleur!

Jean-Yves Le Mener a l'habitude de travailler avec Olivier Chiavasa, du laboratoire Eclair, qui a parfaitement assimilé le principe et contribué à rendre ce procédé particulièrement performant.

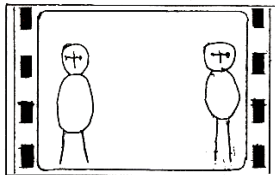
Toutes les étapes de post-production sont maintenant compatibles avec ce procédé. Projections de rushes, montage, télécinéma, etc...

Ce procédé peut également s'étendre à d'autres formats que le scope, ceci afin de proposer des copies au grain particulièrement fin.

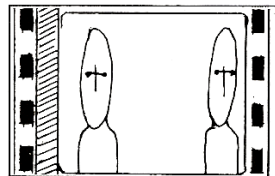
Quant au tournage en "3 perfos", il ne s'envisagera sûrement qu'en "S. 35". On sait que Jean-Yves Le Mener et Claude Lelouch se proposent de le mettre en pratique tout prochainement.



Normalisation du négatif Super 35



Master étalonné pleine image



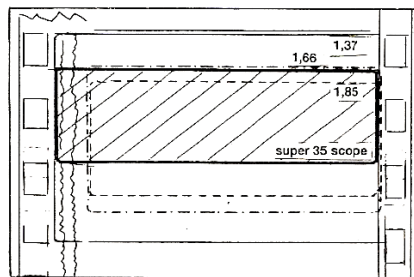
Internégatif anamorphosé avec récupération de la piste sonore

--- format 1 X 66 = 20,95 X 12,62 = 264,47 mm²

- - - format 1 X 85 = 20,95 X 11,33 = 237,33 mm²

Super 35 = 24,9 X 10,60 = 263,94 mm²

Super 35 est donc d'une surface plus grande que le 1,85 et équivalente au format 1,66.



N° 391 LE TECHNICIEN DU FILM ET DE LA VIDEO 45

1515-15161 1990

Figure 1.106. : principe du Super 35 dans *Le Technicien du film*, 1990

Source : *Le Technicien du film*, n° 391, 15 mai-15 juin 1990, p. 45

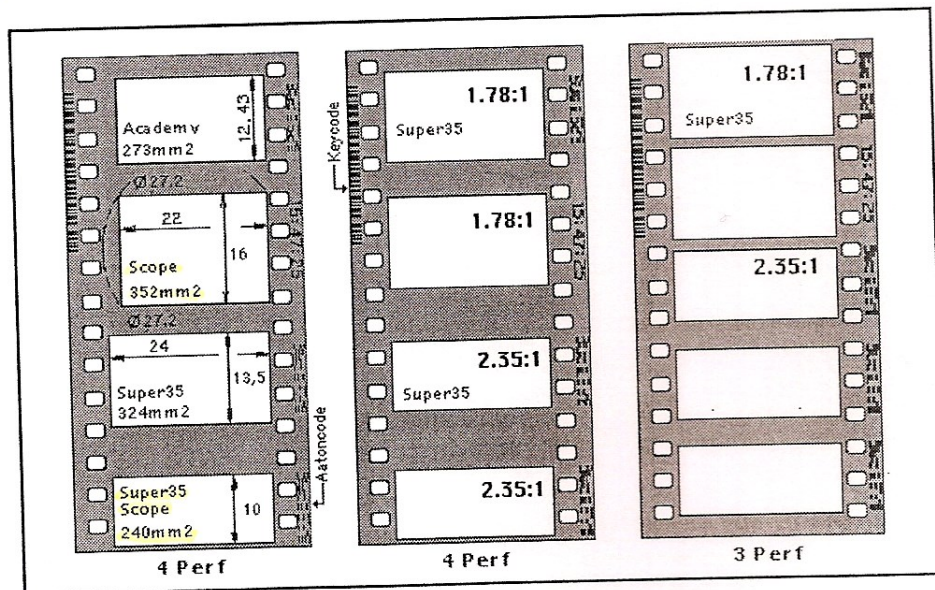
► Le Super 35 3Perfo.

Carlo Varini nous avait déjà parlé d'un projet en 3Perfo format 1: 1,85 pour le film de Bernard Henri Lévy qui devait être tourné en Algérie (Voir la Lettre n°67). Le tournage du long métrage d'Eliane de Latour *Bronx Barbès* (image Stéphane Fontaine) qui se tourne actuellement en Super35 3Perfo nous amène à vous reparler de ce système.

Le Super 35 3Perfo occupe trois perforations par image au lieu de quatre ; en éliminant le gaspillage interimage, ce format réduit notablement les coûts négatif, rushes et interpositif.

L'idée, venant du Goskino à Moscou - équivalent de la CST en URSS - et datant de 1962, a été reprise par Panavision aux Etats Unis pour ses caméras utilisées lors du tournage des téléfilms.

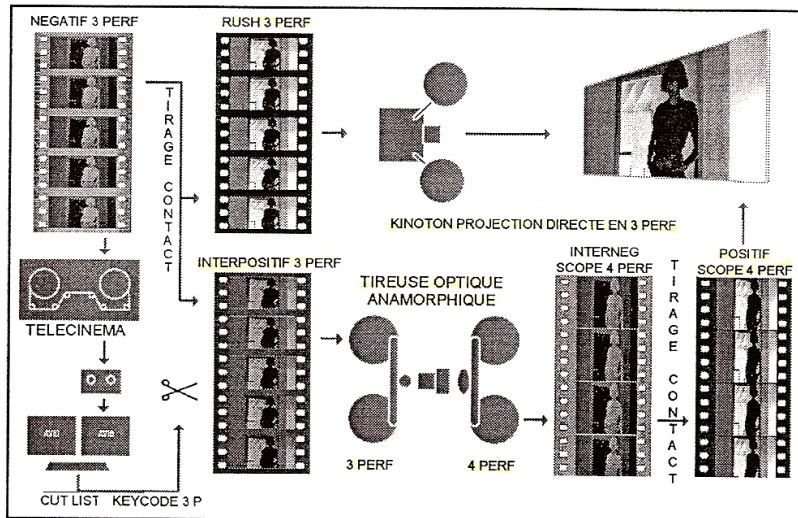
Le Super35 3Perfo est destiné au transfert vidéo et au report optique sur 4 Perfo pour la distribution en salles, il n'est donc pas nécessaire de "réserver" de piste son à la prise de vues. Au ratio 1:1,78 l'image Super 35 occupe 324 mm² au lieu de 273 mm² en "Academy" et, en enregistrant les images sur une plus grande surface, la réduction relative du grain permet d'utiliser des émulsions plus sensibles ; comme cette plus grande image reste couverte par les objectifs standards de champ Ø 27,2 mm, cela évite toutes complications.



Le Super35 3Perfo est très intéressant pour les opérateurs : d'un point de vue pratique, car on recharge moins souvent la caméra, et d'un point de vue évidemment économique, car il réduit de 25% la dépense de pellicule. Une

bobine de 122 mètres dure près de six minutes (5mn 57s) au lieu de quatre minutes trente (4mn 28s). Si l'on ajoute à ce chiffre la réduction de l'incidence des chutes de fin de bobine (4%) et la récupération par le marquage-temps des hectomètres gaspillés sur les claps (8%), on réduit le nombre de boîtes nécessaires : un film de deux heures – au rapport de tournage de douze pour un – nécessite 220 boîtes au lieu de 330, i.e. 27.000 mètres au lieu de 40.000.

Qu'elles soient tournées en Super 16 ou en 35mm, toutes les images film seront bientôt traitées sur "interpositif" numérique. Le format d'origine étant découplé du format de distribution, il sera normal de tourner les longs métrages sur 35mm 3Perfo. Ce sera plus évident encore pour les films Super35-Scope destinés à la projection anamorphique.



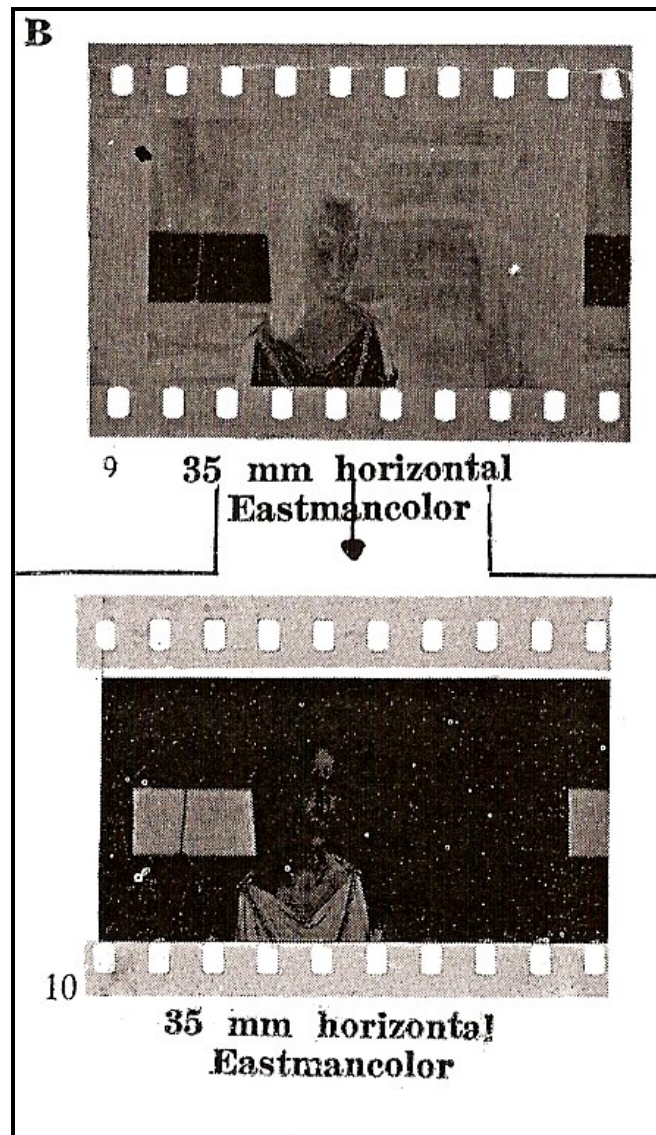
Il est dès aujourd'hui possible de tourner en 3Perfo :

- Les caméras Aaton, Panaflex, Arriflex sont déjà équipées du mécanisme 3Perfo.
- Tous les télécinémas équipés du lecteur de code "Aaton Keylink" (c'est-à-dire 98% des télécinémas en France) savent interpréter le Keycode (inventé par Kodak pour le 4Perfo - 64 perforations par pied non divisibles par 3) en le translatant dans le domaine 3Perfo par une astuce qui consiste à compter 21, 21, 22 perfos par tiers de pied.
- L'Avid Film Composer version 6.5 sait générer des listes de conformation des originaux 3Perfo à partir des "edit lists" de montage.
- Les projecteurs de rushes Kinoton - les cabines de projection en sont équipées dans les laboratoires GTC et LTC - sont instantanément commutables de 4 à 3Perfo.
- GTC s'est équipé (depuis octobre 99) d'une tireuse-contact de "Négatif 3Perfo à Interpositif 3Perfo" et d'une tireuse anamorphique d'"Interpositif 3Perfo à Internégatif 4Perfo" ; le tout dernier obstacle à l'adoption du 3Perfo pour les films de fiction est donc levé.

[9]

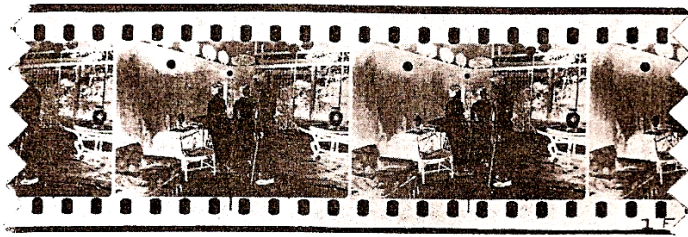
Figure 1.112. : principe et caractéristiques du Super 35-3 Perforations

Source : La Lettre de l'AFC, n°83, déc. 1999, pp. 8-9

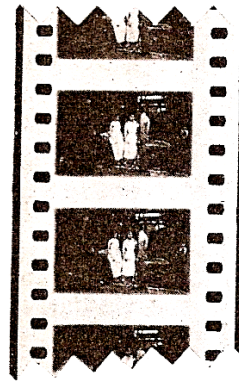


**Figure 1.113.a : photogrammes négatif et positif du procédé VistaVision
(35 mm à défilement horizontal)**

Source : Pierre Brard *Technologie des caméras. Formats standard & substandard. Manuel de l'assistant-opérateur*, Paris, Editions Techniques Européennes, 1969, Tableau B, p. 54



Negativo Vistavision a grandezza naturale.



Fotogramma di una copia positiva Vistavision pronta per la distribuzione. La tecnica di ripresa consente una maggiore definizione dei particolari del fotogramma in sede di proiezione.

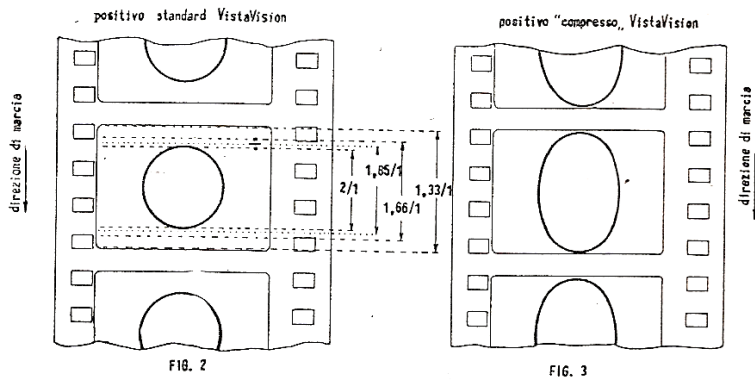
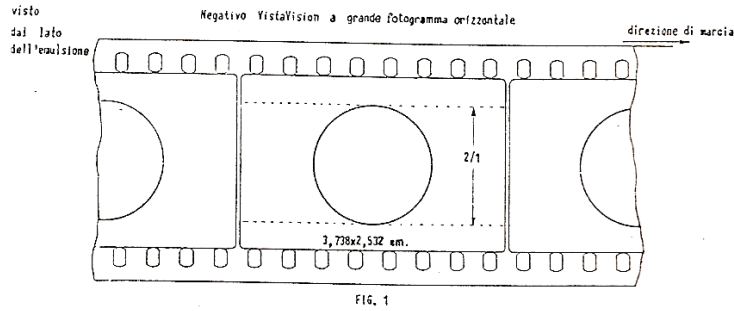
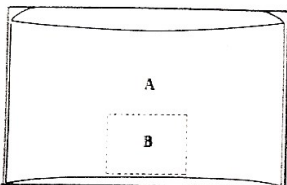
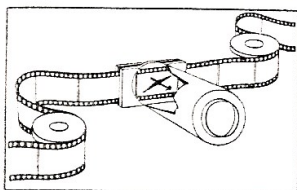


Figure 1.113.b : photogrammes et schémas des positifs et négatifs VistaVision avec repères pour différents cadrages

source : Massimo Puleio « Presentazione del Vista Vision », *Ferrania*, n° 9, sept. 1954, p. 29

p. I Cinéma F.

Le projecteur à projection large horizontale VistaVision



Deux fois plus grande à la prise de vues. Deux fois plus grande à la projection. Une image nette sur écran géant.

Au dessous : proportions du grand écran large curvilinéaire VistaVision (A) par rapport à un écran ordinaire (B).

Le défilement horizontal permet d'utiliser un film à images de grand format sur la pellicule de 35 mm.

Détails inédits du Projecteur VistaVision à projection large (rapport 1 : 1,80) par défilement horizontal d'une copie spéciale 35 mm. à images larges.

Le PARAMOUNT de Paris projette actuellement le film sensationnel Strategic Air Command avec ce projecteur, sur écran large.

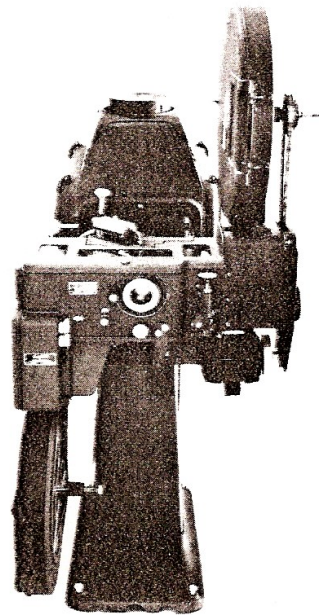
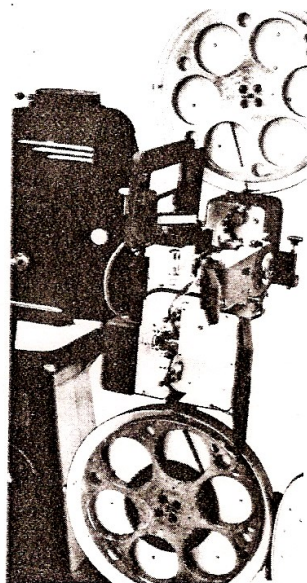
A droite : Le Projecteur VistaVision horizontal, de face.

Au milieu et en bas : Les carters ouverts. On voit le défilement et les lecteurs sonores. Le film se charge dans le carter inférieur, monte à la verticale, puis, demi-tour de la pellicule, qui passe horizontalement devant l'objectif. La pellicule fait demi-tour à nouveau, pour monter à la verticale dans le carter supérieur.

(Carter inférieur : support du film côté lanterne. Passage horizontal : émulsion côté lanterne. Carter supérieur : à nouveau support côté lanterne.)

La courbure du grand écran au PARAMOUNT est dans le haut de 6 % de la hauteur totale et dans le bas de 3 % de la hauteur totale.

(Voir les cotes des fenêtres VistaVision. « CINE-MATO », Technique et Matériel, n° 1560 du 20 mars 54, page II, et nos observations : N° 1577 du 17 juillet 54, page I.)



Le projecteur VistaVision du « Paramount » de Paris.

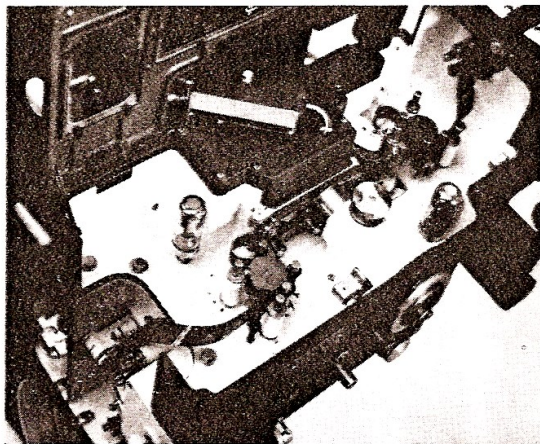


Figure 1.114. : présentation du projecteur VistaVision à projection horizontale dans *La Cinématographie française*

Source : *La Cinématographie française*, n° 1638, 15 oct. 1955, p. I

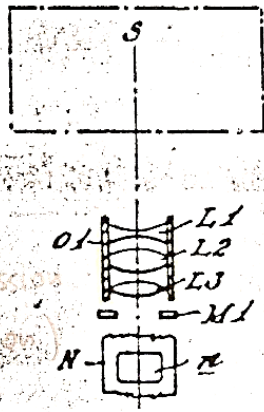


Fig. 1

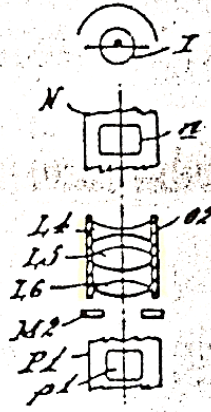


Fig. 2

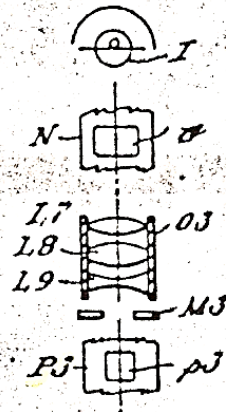


Fig. 3

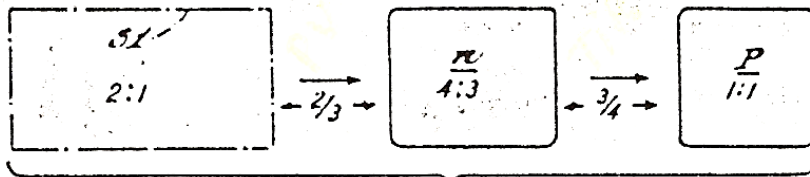


Fig. 4

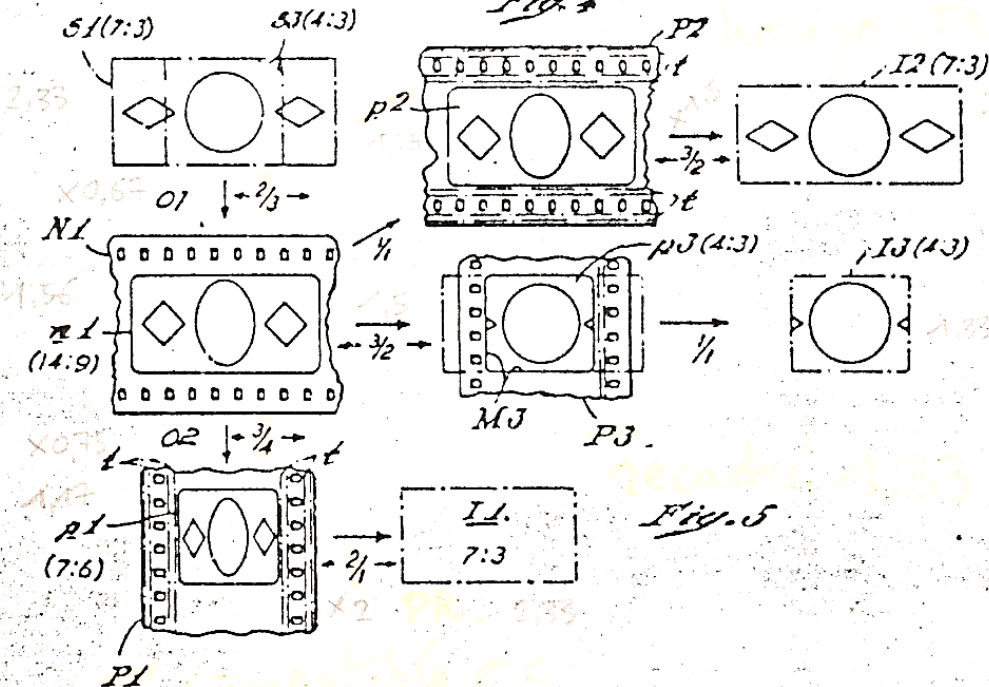


Fig. 5

Figure 1.115. : planche de 5 figures du brevet Technirama déposé à Paris le 31 oct. 1955
 Source : brevet d'invention n° 1.135.048, « Production photographique d'enregistrements anamorphes », demandé le 31 oct. 1955 par Technicolor Motion Picture Corp., INPI

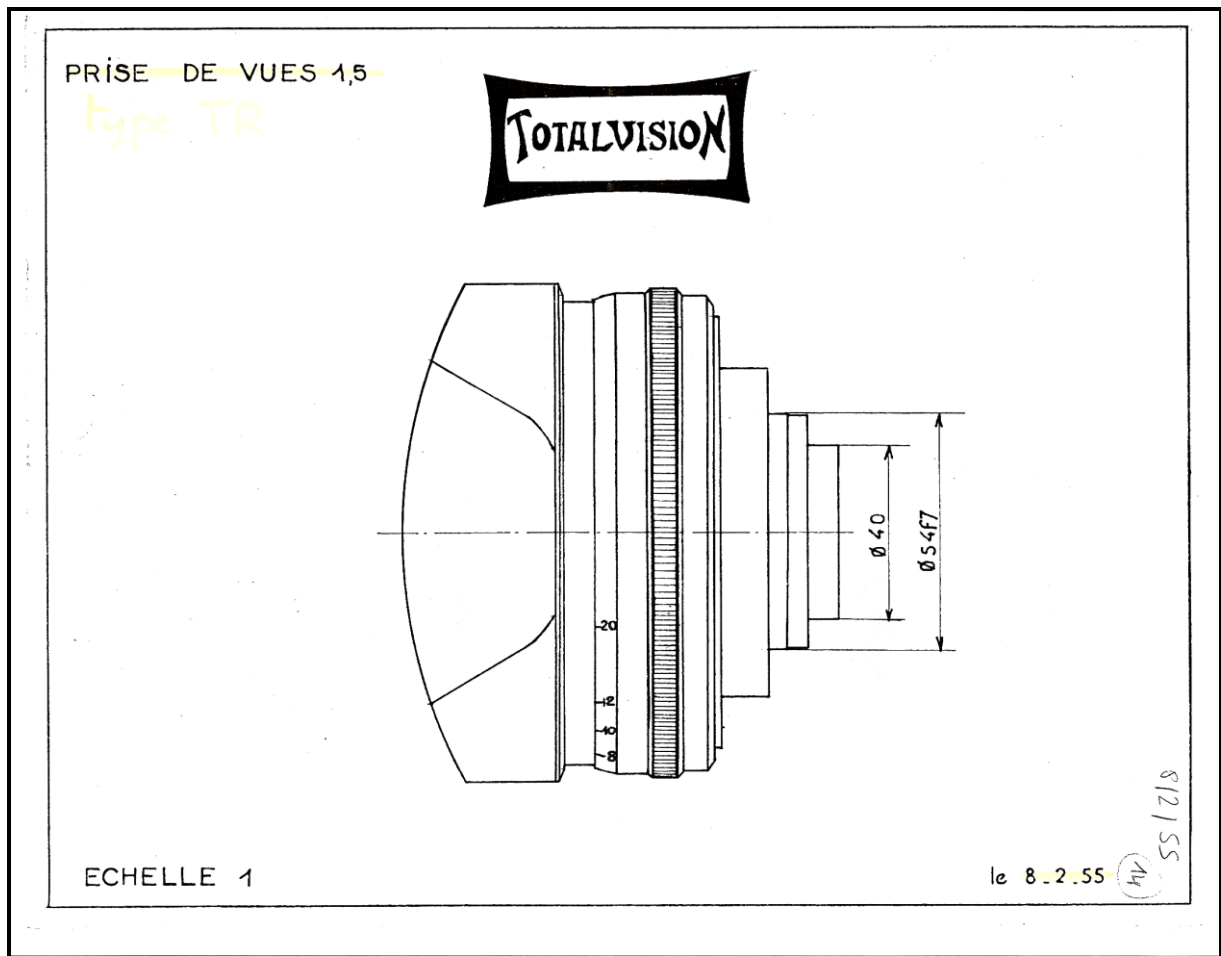


Figure 1.116. : schéma technique de l'anamorphoser Totalvision de prise de vues au coefficient 1,5 (pour procédé Technirama), février 1955
Source : Cinémathèque française, Collection des Appareils, don 03-05 (fonds Bonnerot), n° 14



**Figures 1.117. : objectif additionnel à prismes Delrama (au taux de 1,5)
pour procédé Technirama (prise de vues)**

Source : www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingtr2.htm

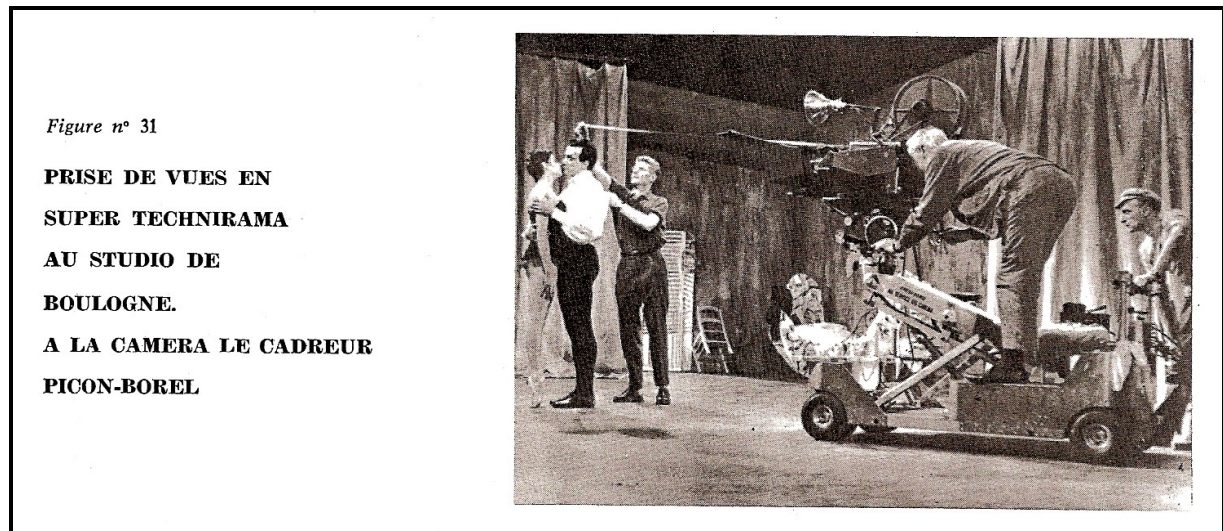


Figure n° 31

**PRISE DE VUES EN
SUPER TECHNIRAMA
AU STUDIO DE
BOULOGNE.
A LA CAMERA LE CADREUR
PICON-BOREL**

**Figure 1.118. : photographie de tournage de 1, 2, 3, 4 ou Les Collants noirs (1960 STR70 EC)
de Terence Young, D.P. Henri Alekan**

Source : Pierre Brard *Technologie des caméras. Formats standard & substandard. Manuel de l'assistant-opérateur*, Paris, Editions Techniques Européennes, 1969, p. 57

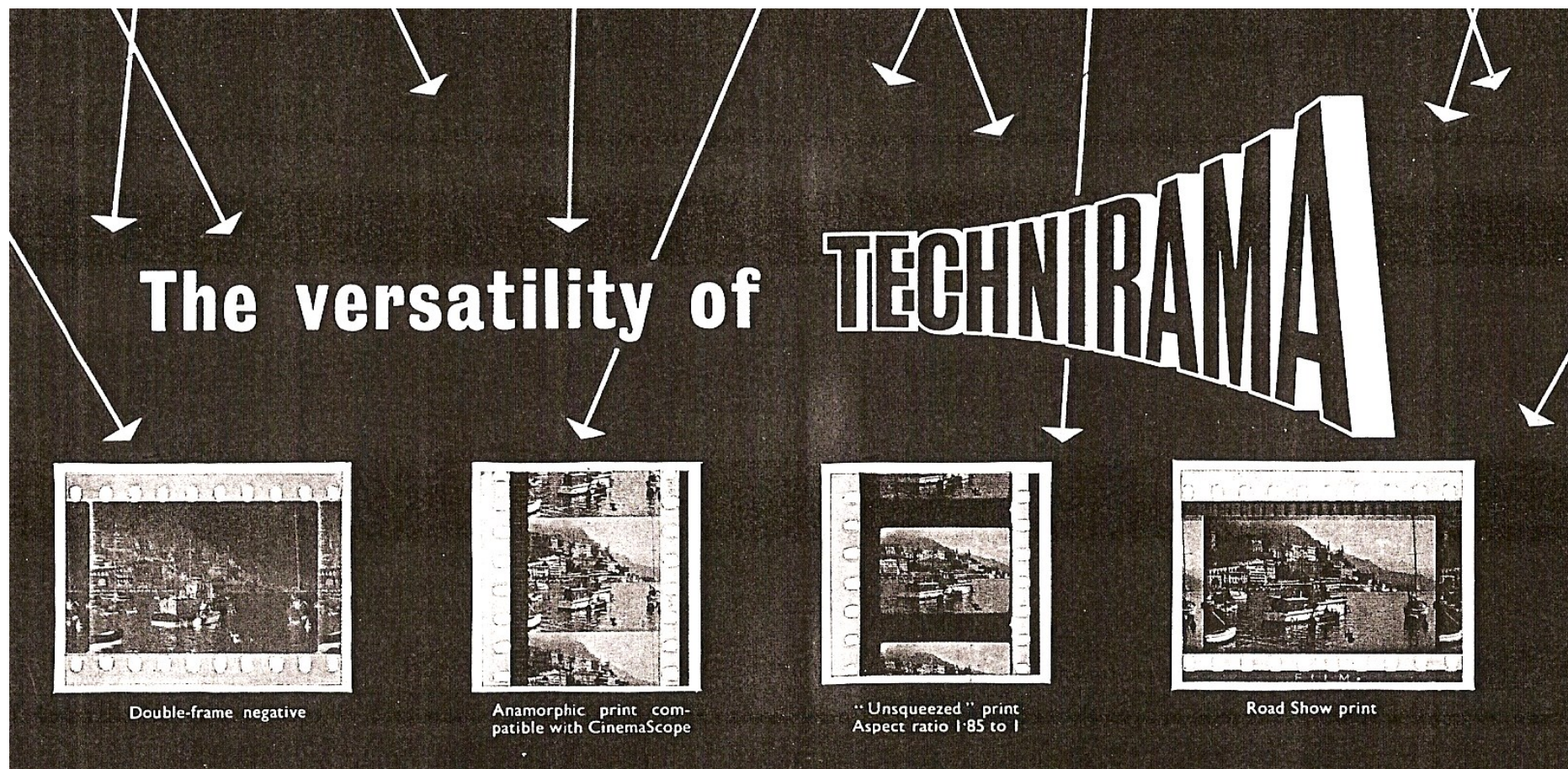


Figure 1.119. : photogrammes du négatif et de divers positifs du procédé Technirama

Source : *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 »

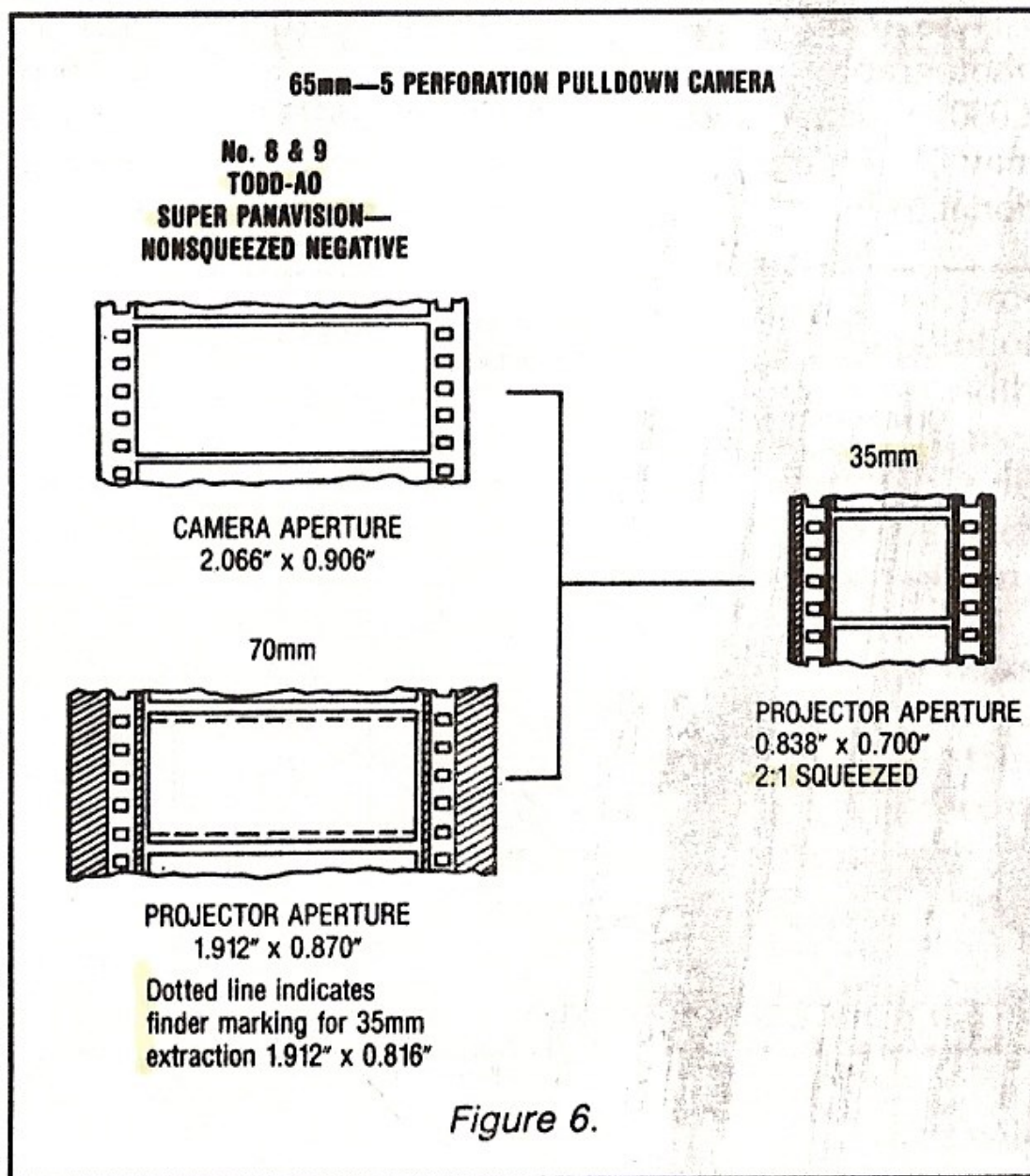


Figure 1.123. : cotes des films 65 & 70 mm avec repères de visée pour l'extraction en scope 2,35:1/2,40:1

Source : Rod Ryan (ed.), *American Cinematographer Manual*, 7th ed., Hollywood, The ASC Press, 1993, p. 11

COMME TOUTES
LES GRANDES PRODUCTIONS
FRANÇAISES ET INTERNATIONALES

UTILISEZ

FRANSCOPE

ET VOUS POURREZ OBTENIR A PARTIR DE 35 m/m
UN FILM EN 70 m/m IMPECCABLE COMME
LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT

FRANSCOPE EST REPRÉSENTÉ

en Grande-Bretagne par
Bernard G. RAWSON "CINTRON"
27, Parkway, CROWTHORNE (Berkshire)

en Allemagne par
SACHTLER & WOLF
Herzogstrasse 97 - 8 MUNICH 13

FRANSCOPE

SOCIÉTÉ FRANÇAISE — OBJECTIFS de PRISES de VUES
48, Av. Gabriel, PARIS - Tél. 359-12-11 - Adr. Télégr. FRANSCOPE-PARIS

Figure 1.127. : publicité Franscope pour le gonflage 70 mm d'un négatif 35 mm anamorphosé

Source : *La Technique cinématographique*, n° 285, mai 1967, p. 36

PROJECTIONS EN FORMAT 70 m/m

Important communiqué de la Commission supérieure technique

La COMMISSION SUPERIEURE TECHNIQUE a été informée que de nombreuses salles ont l'intention d'installer des équipements de projection 70 mm.

Il est exact et bien évident que le film en 70 mm assure une qualité de projection bien supérieure à celle obtenue en format standard.

Mais il est également nécessaire d'affirmer que ce gain de qualité n'est sensible au public qu'à la condition de disposer d'un écran dont la lar-

geur de base soit d'au moins 10 mètres. En effet, de même que le 16 mm convient aux circuits ruraux, le 35 mm aux salles de dimensions moyennes, le 70 mm n'a son emploi que dans les salles assez vastes pour disposer de très grands écrans.

En conséquence, la COMMISSION SUPERIEURE TECHNIQUE tient à préciser la position qu'elle a entendue suivre à l'égard du film 70 mm et ce, depuis les premières démonstrations entreprises avec ce format.

A la base de ce problème, se place l'effort constant développé par la C.S.T. en vue de promouvoir la qualité du spectacle cinématographique dans ses divers aspects.

Concernant plus particulièrement la projection sur grand écran, c'est au Colloque International de Paris 1955 que, dans une conférence de son Secrétaire général intitulée « Bases rationnelles du Cinéma sur grand écran », il a été démontré que, dans les conditions actuelles, seul un agrandissement du format des images négatives était susceptible de conférer une vision satisfaisante des images projetées dans les salles. Il était d'ailleurs rappelé, dans ce même exposé, que les techniciens français avaient été les premiers à reconnaître cette nécessité dès les débuts du cinéma, avec le film 60 mm de Demeny, le film 70 mm de Grimoin-Samson et le film 75 mm de Lumière.

Il était donc normal que la C.S.T. se montrât favorable dès le départ à une reprise du tournage sur grand format en film 70 mm (ou son équivalent 65 mm), d'autant que, sur le plan de la projection, l'adoption de la grande image est la seule solution qui permette pratiquement et rationnellement d'accroître le flux lumineux de projection et de répondre ainsi aux nécessités

de l'éclairage des grands écrans dans les théâtres de forte capacité.

Par contre, lorsque le problème de l'éclairage des écrans ne soulève pas de difficultés, des résultats sensiblement équivalents peuvent être atteints à partir d'une édition sur film 35 mm obtenue par tirage optique. On doit donc considérer comme une solution raisonnable sur le plan technique, d'avoir recours à la projection en 70 mm à partir d'une largeur d'écran de l'ordre de 10 mètres.

Pour ce qui est de la reproduction sonore à partir de 6 pistes magnétiques, la C.S.T. est par contre amenée à formuler les plus expresses réserves, car il est proprement absurde de disposer 5 voies de reproduction derrière un écran, en raison des effets malencontreux de déstabilisation qui affectent le dialogue lorsque la reproduction passe d'un haut-parleur sur le suivant ; il est non moins regrettable que l'on ait sous-estimé l'intérêt de l'orientation du son d'ambiance à laquelle le public est particulièrement sensible en n'affectant qu'une piste aux effets en salle sur les six disponibles.

Signalons enfin aux utilisateurs que — pour des raisons de brevets ou d'économie — certaines productions ne réalisent en fait que 4 voies sonores sur les 6 pistes du film 70 mm.

Figure 1.128. : mise en garde de la CST sur l'installation du 70 mm dans certaines salles

Source : *Le Film français*, n° 912, 24 nov. 1961, p. 38

CINÉDIS

61-62

RENÉ CLAIR TOUT L'OR DU MONDE BOURVIL	CHRISTIAN-JAQUE MADAME SANS-GÈNE SOPHIA LOREN	CARMINE GALLONE DON CAMILLO.. MONSIEUR FERNANDEL
PHILIPPE DE BROCA CARTOUCHE JEAN-PAUL BELMONDO	MARCEL CAMUS SHEHERAZADE L'OISEAU DE PARADIS OPTIC TODD-AO	RENÉ CLEMENT QUELLE JOIE DE VIVRE ALAIN DELON
JEAN DELANNOY LE RENDEZ-VOUS ANNIE GIRARDOT JEAN-CLAUDE PASCAL ANDREA PARISY	DENYS DE LA PATELLIERE GEORGES SIMENON LE BATEAU D'EMILE ANNIE GIRARDOT LINO VENTURA	ROBERT SIODMAK L'AFFAIRE NINA B. PIERRE BRASSEUR NADJA TILLER
FRANCO ROSSI ODYSSEE NUE ENRICO SALERNO PATRICIA D. DONLON		

**Figure 1.131. : publicité Cinédis avec la mention incongrue du format « OPTIC TODD-AO »,
juin 1961**

Source : *L'Exploitation cinématographique*, n° 280, 20 juin 1961, p. 137

Presented In 70mm

Why Bigger Is Better

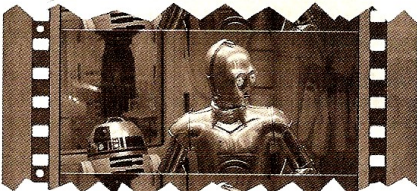
A 70mm print requires less magnification than 35mm during projection for its image to reach the screen. Due to a larger projector aperture, 70mm uses more light, and in a more efficient manner—resulting in a brighter, “healthier” looking image on the screen. Registration in the projector is superior to that of smaller film gauges resulting in a steadier picture. All of these things collectively contribute to a sharper picture, regardless of origination format.



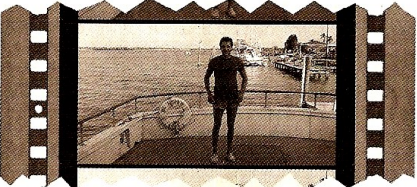
35mm optical Dolby Stereo print shown here to illustrate the size difference compared to 70mm. *Lethal Weapon* ©1987 Warner Bros.



65mm original photography. *My Fair Lady* ©1964 Warner Bros.



35mm anamorphic blow-up. A marginal portion of the original 35mm image has been removed to fill the 70mm frame. *The Empire Strikes Back* ©1980 20th Century Fox/Lucasfilm Ltd.



35mm spherical “original aspect ratio” blow-up. *Cocoon* ©1985 20th Century Fox.

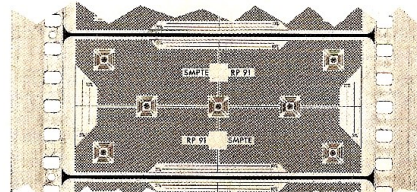


35mm anamorphic “original aspect ratio” blow-up. *The Deer Hunter* ©1978 Universal Pictures.

The *My Fair Lady*, *Empire*, *Cocoon* and *Deer Hunter* frames have been flopped to illustrate their magnetic soundtracks.



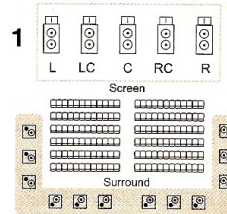
70mm-DTS print. 35mm “Super 35” blow-up. Note the presence of timecode and absence of magnetic tracks. *Independence Day* ©1996 20th Century Fox.



SMPTE 70mm test alignment film. The shaded portion represents the intended projection area.

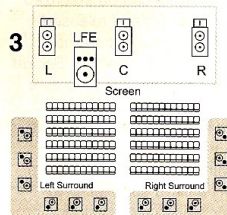
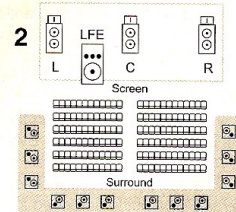


Channel Configuration



1) Six-Track magnetic “Todd-AO” sound format. Tracks one through five are designated as screen channels. Track six represents the surround channel, which is sent to an array of speakers. This configuration was used from 1955 to 1976, and occasionally thereafter.

2) Six-Track magnetic Dolby Stereo “baby boom” format introduced in 1977 and used on most 70mm releases thereafter. Tracks one, three and five are designated as screen channels. Track six is the surround channel. Tracks two and four contain low frequency audio routed to either a subwoofer or left-center and right-center speakers behind the screen.



3) Six-Track magnetic Dolby Stereo “split surround” format introduced in 1978 and has been a mixing/playback option. The channel configuration is the same as the “baby boom” format, except that track two contains left surround content and track four contains right surround content (both filtered from the “baby boom” LFE). This channel configuration is the same as contemporary digital formats.

Figure 1.132. : les diverses formules sonores du film 70 mm

Source : *The Ultimate Widescreen DVD Movie Guide*, Widescreen Review (USA), vol. 1, n° 1, p. 259

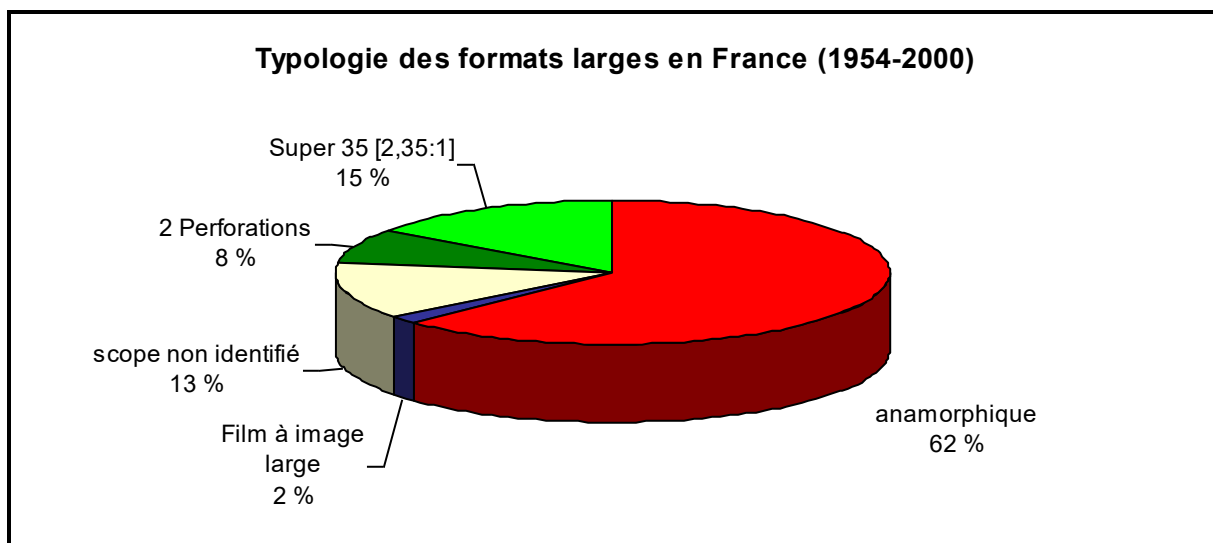


Figure 2.2. : Typologie des formats larges en France (1954-2000)

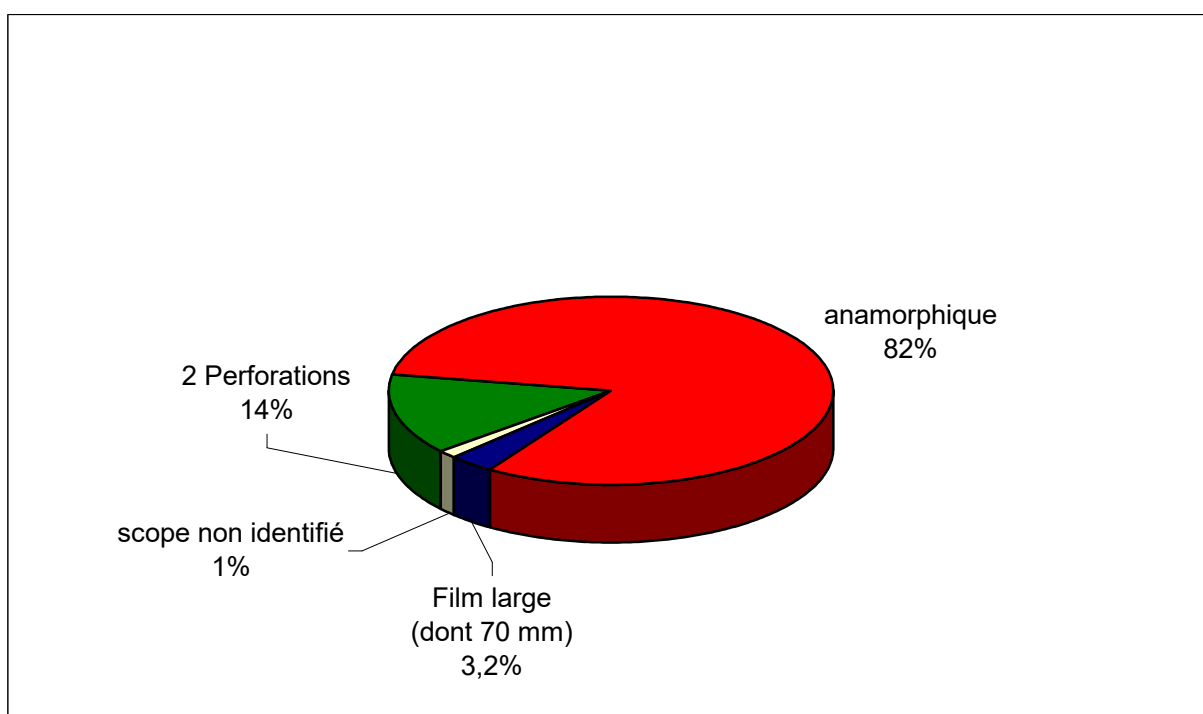


Figure 2.3. : Typologie des formats larges en France (période 1954-1969)

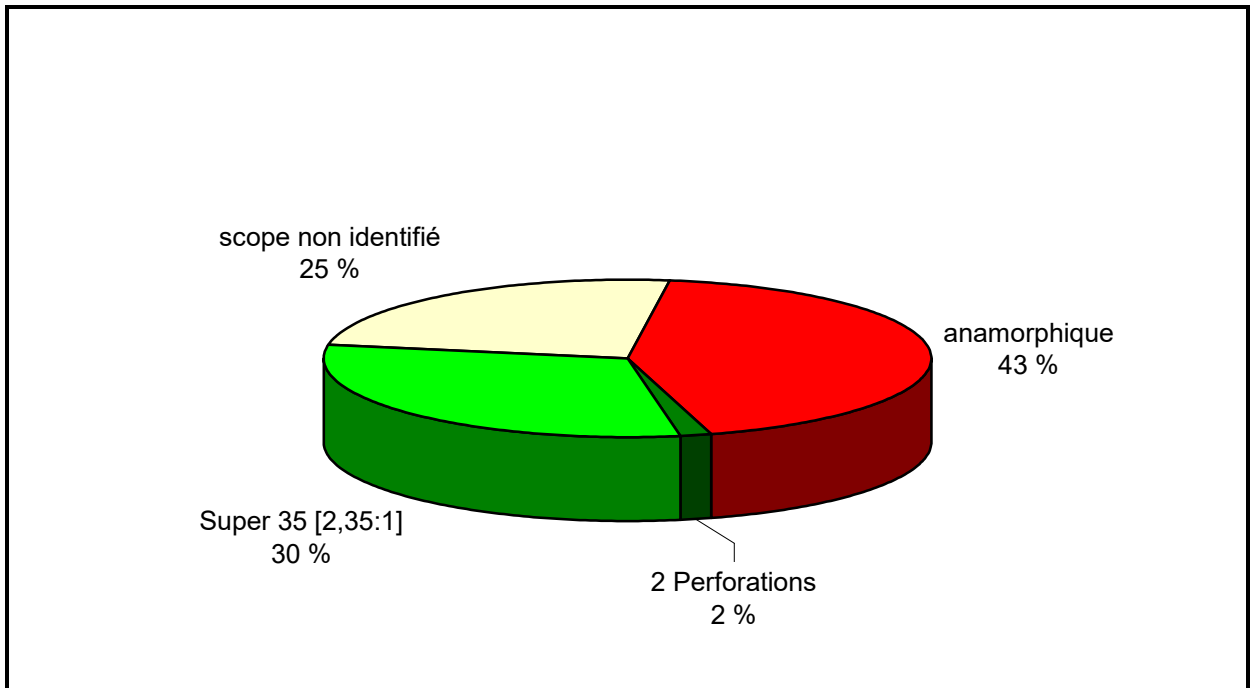


Figure 2.4. : Typologie des formats larges en France (période 1970-2000)

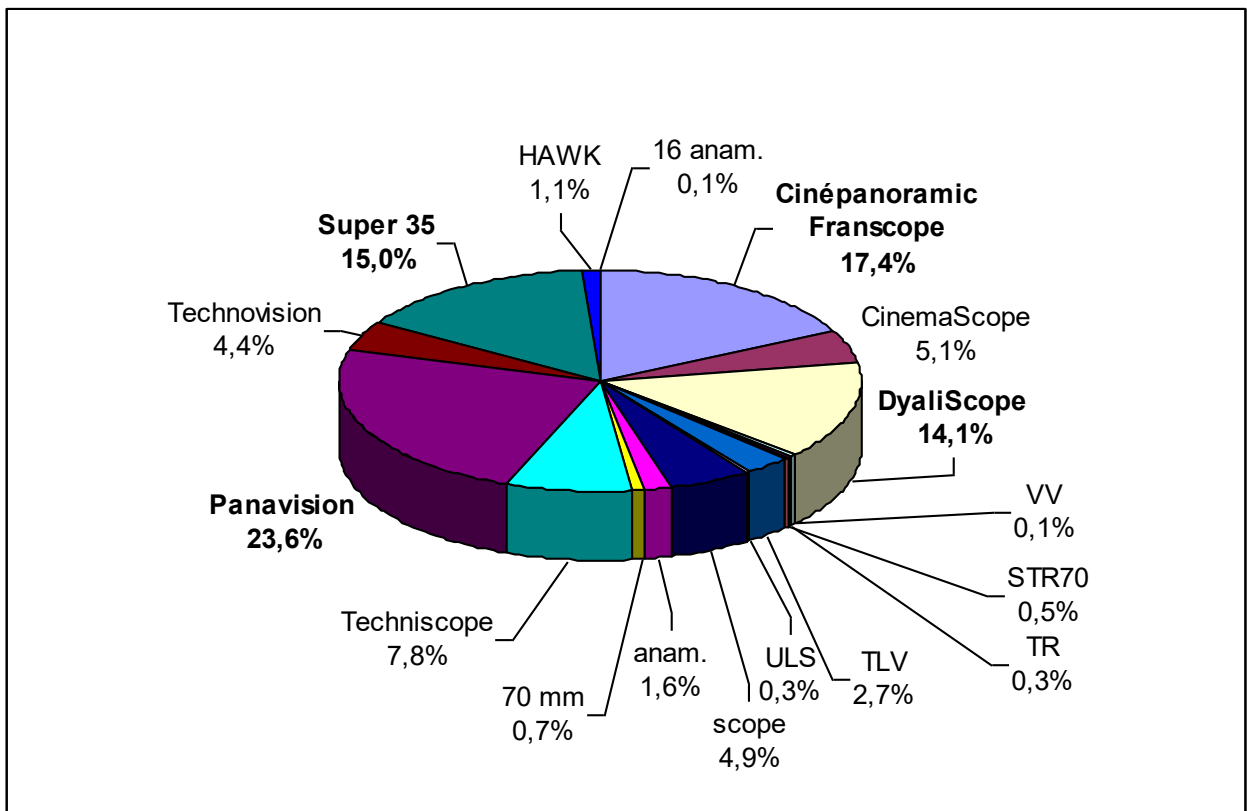


Figure 2.5 : Proportion des différents procédés et marques de formats larges en France (1954-2000)

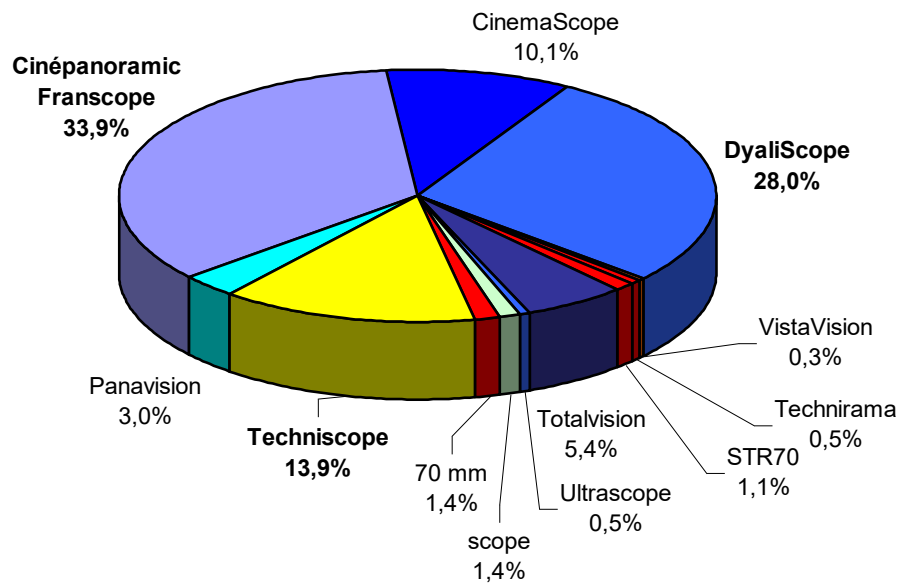


Figure 2.6. : Proportion des différents procédés et marques de formats larges en France (période 1954-1969)

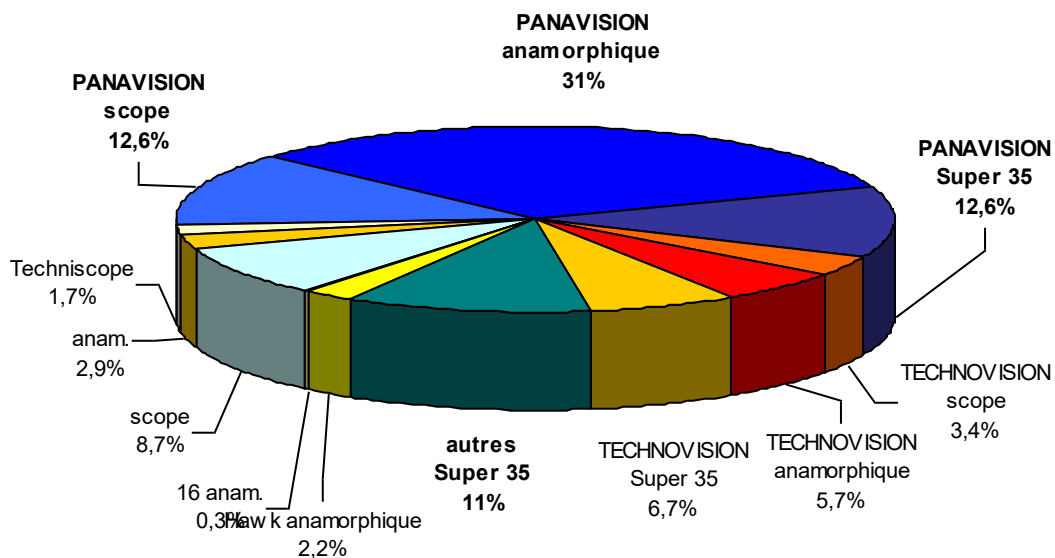


Figure 2.7. : Proportion des différents procédés et marques de formats larges en France (période 1970-2000)



A l'occasion de ses deux premières installations en matériel « Cinémascope » aux cinémas Miramar et Mistral, à Paris, les Etablissements Cinélume avaient convié tous leurs agents de France et d'Afrique du Nord, à une importante réunion les samedi et dimanche 10 et 11 avril.

En dehors des démonstrations de films d'essai, tous les agents ont pu visionner les films La Tunique et Horizons nouveaux, qui passaient dans ces deux salles et ont pu apprécier la parfaite qualité de la reproduction sonore stéréophonique et de la projection.

Les Etablissements Cinélume avaient cordialement invité notre collaborateur à assister à ces démonstrations et à la projection du film La Tunique.

On peut reconnaître, devant le cinéma Le Miramar, de gauche à droite :

MM. Brumbacher, de Strasbourg ; Becker, chef des services techniques de Cinélume ; Baldassar, de Nice ; Périn, du Havre ; Scenczi, de Marseille ; Hautenberg, de Strasbourg ; Mme Turquan ; Féréro, chef opérateur du Miramar ; Le Fraper, notre collaborateur ; Vergnaud, de Bordeaux ; Althausen, directeur des Ets Cinélume ; Viaque, technicien de Ciné-Technique de l'Est, de Nancy ; Marcon et Céruty, de Lyon ; Pelletant, de Metz.

Figure 2.20. : logo CS 2 sur le placard publicitaire de la salle du Miramar, à Paris, avril 1954

Source : *La Technique cinématographique*, n° 142, avril 1954, p. 116



FABRIQUE SEULE EN FRANCE
LES HYPERGONARS CHRÉTIEN
SELON LA FORMULE PERFECTIONNÉE
MISE AU POINT EN 1953



SEUL OBJECTIF
CORRESPONDANT EXACTEMENT A CEUX
UTILISÉS POUR LES PRISES DE VUES
DES FILMS EN

CINEMASCOPE

Figure 2.22. : logo CinemaScope dans une publicité de la STOP

Source : *La Technique cinématographique*, n° 158, octobre 1955

L'EXPLOITATION CINÉMATOGRAPHIQUE

Un évènement historique : **16 décembre 1953**

Après les cinémas Rex et Normandie à Paris
la première installation du

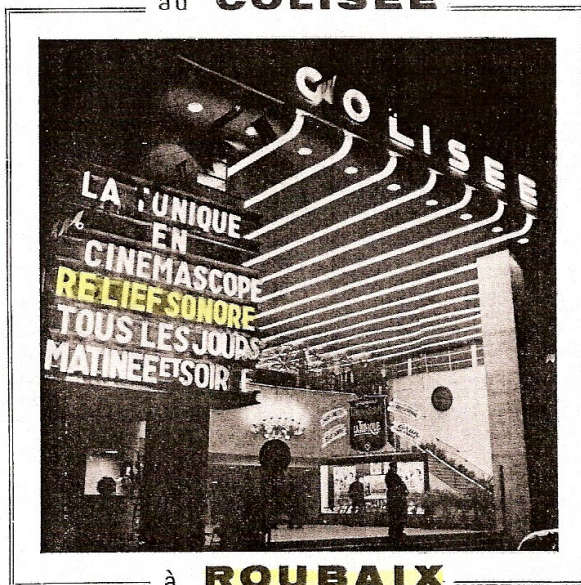
**CINEMASCOPE
EN PROVINCE**

est brillamment réalisée par

Brockliss-Simplex

PARIS (17^e) : 6, Rue Guillaume-Tell ★ BORDEAUX : 295, Cours de la Somme
MARSEILLE : 102, La Canébière ★ LILLE : 31, Avenue Charles-Saint-Venant
BRUXELLES : 249, Rue Royale ★ CASABLANCA : 208, Bd de la Gare ★ ALGER : 6, Rue d'Isly

au **COLISÉE**



à **ROUBAIX**

Direction : H. Deconinck

LA PLUS FORTE DIFFUSION DANS LA PROFESSION

**Figure 2.25. : photographie de la façade de la première salle de province
équipée pour le Cinemascope, le Colisée de Roubaix**

Source : *L'Exploitation cinématographique*, n° 114, supplément à *La Technique Cinématographique*,
n° 137, nov. 1953, couverture

Attention!

LES ETABLISSEMENTS AVENARD & C^{IE}
 SERONT BIENTOT EN MESURE DE
 FOURNIR A TOUS LES EXPLOITANTS
 LES F A M E U X É C R A N S

MIRACLE MIRROR

QUI SERONT FABRIQUÉS DANS
 LEURS USINES AINSI QUE
 TOUS LES AUTRES ÉCRANS :
 PANORAMIQUES * PLASTIC-BLANC
 MÉTALLISÉS A SOUDURES INVISIBLES, ETC...

CONCESSIONNAIRES
 EXCLUSIFS DE LA 20TH CENTURY FOX
 POUR LA FABRICATION DES ÉCRANS
 * C I N E M A S C O P E *

AVENARD **A** ET C^{IE}

NOS ÉTABLISSEMENTS POURRONT ÉGALEMENT
 VOUS LIVRER L'ÉQUIPEMENT COMPLET DE VOTRE

**Figure 2.26. : publicité Avenard & Cie pour l'exclusivité française de la fabrication des écrans
 « Miracle Mirror » du procédé CinemaScope**
 Source : *Pathé Magazine*, n° 7, Cannes 1954

CINEMASCOPE

est une marque déposée

La 20th Century-Fox attire l'attention sur le fait que la marque **CINEMASCOPE**, déposée et enregistrée sous le numéro 61.694, est sa propriété exclusive. En conséquence, cette marque ne pourra être utilisée par les sociétés ou les producteurs indépendants qu'après avoir passé des accords avec la 20th Century-Fox.

Des poursuites seront immédiatement engagées contre ceux qui tenteraient de faire un emploi frauduleux de la marque **CINEMASCOPE**.

Figure 2.27. : avertissement de la 20th Century-Fox concernant le nom de marque CINEMASCOPE, février 1955

Source : *Le Film français*, n° 558, 25 fév. 1955, p. 9

L'OR DES PHARAONS



Figure 2.29. : photographie publicitaire au format de l'écran large pour *L'Or des Pharaons* (1954 CP 2,55:1 & 1,37:1 EC, de Gastyne, D.P. Decaë)
Source : *Le Film français*, n° 538, 22 octobre 1954, p. 13

OBLIGATIONS PUBLICITAIRES

M G M

35 %

présente en

CINEMASCOPE

50 %

**LE FILS
PRODIGUE**

100 %

Lana TURNER

75 %

Edmund PURDOM

75 %

et

Louis CALHERN

50 %

avec

**Audrey
DALTON**

40 %

**James
MITCHELL**

40 %

**Neville
BRAND**

40 %

**Walter
HAMPDEN**

40 %

**Taina
ELG**

40 %

**Francis
L. SULLIVAN**

40 %

**Joseph
WISEMAN**

40 %

**Sandra
DESCHER**

40 %

Dialogues de

Maurice ZIMM

35 %

Réalisation de

Richard THORPE

35 %

Production

Charles SCHNEE

35 %

EN COULEURS

20 %

SON STÉRÉOPHONIQUE

PERSPECTA

20 %

SYNOPSIS

C'est l'histoire de Micah (EDMUND PURDOM), fils d'Eli (WALTER HAMPDEN). Avec son frère, Micah cultive les terres qui constitueront un jour leur héritage, mais il rencontre Samarra (LANA TURNER), une courtisane païenne dont il s'éprend.

Il demande sa part des biens familiaux et quittant sa famille suit Samarra à Damas, où il se lance dans une vie extravagante et débauchée. Quand Samarra lui demande de lui offrir la fabuleuse perle de Sheba, la folie de Micah tourne au désastre. Ne pouvant payer le prix de la perle, il emprunte l'argent et dépêche son serviteur, le fidèle Asham (JAMES MITCHELL), auprès de son père pour lui demander le reste de son héritage. Sur le chemin du retour, Asham est attaqué et dévalisé par des voleurs. Micah, totalement ruiné, ne peut payer ses dettes et doit travailler sous le fouet de son ennemi Nahreeb (LOUIS CALHERN), le cruel grand-prêtre des idoles païennes.

Samarra essaie d'obtenir la libération de Micah. Nahreeb accepte de la lui accorder à la condition qu'il renonce à sa foi en un Dieu unique et qu'il sacrifie aux idoles. Micah refuse.

Enfermé dans la prison il apprend que Damas s'apprête à se révolter contre la tyrannie de Nahreed. Réussissant à s'évader il aide à l'organisation de la rébellion durant laquelle il voit Samarra lynchée par la foule. Repentant, Micah retourne chez son père.

Eli accueille son fils prodigue avec joie et en signe de pardon, tue le veau gras pour le festin.

QUELQUES IDÉES DE LANCEMENT

Il existe de magnifiques photos de Lana Turner, la belle vedette du « FILS PRODIGUE » qui peuvent intéresser les magasins de produits de beauté ou les grands coiffeurs, les bijoutiers. Leur fournir ces photos pour qu'ils en ornent leurs vitrines à l'occasion de la sortie du film.

Organiser pour la première le concours de « la sosie de Lana Turner ». Distribuer largement des photos de Lana, faire connaître ce concours par la presse. Faire désigner la gagnante par le public le soir de la première, après un défilé des candidates à l'entr'acte.

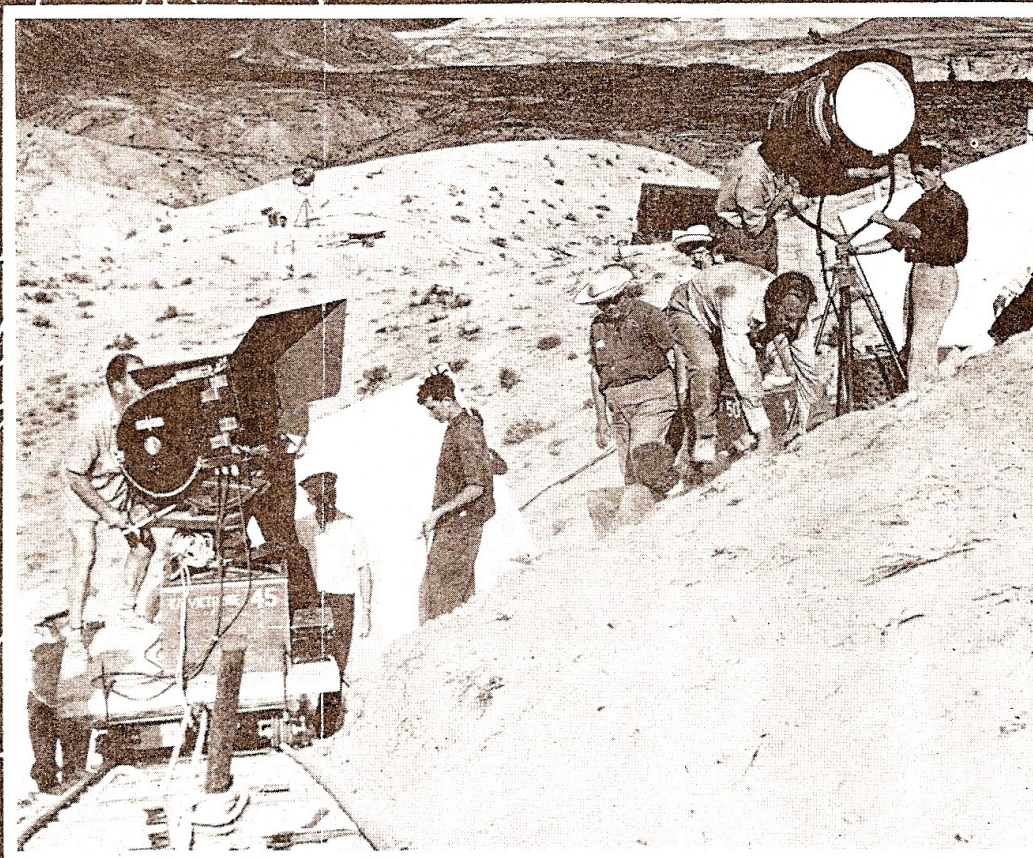
Figure 2.32. : extrait du livret pour l'exploitant du film *Le Fils prodigue* indiquant le pourcentage relatif des mentions publicitaires obligatoires

Source : *Guide publicitaire MGM. Le Fils prodigue*, s. d. [fin 1955], Paris, I.C.P., 6 pp.

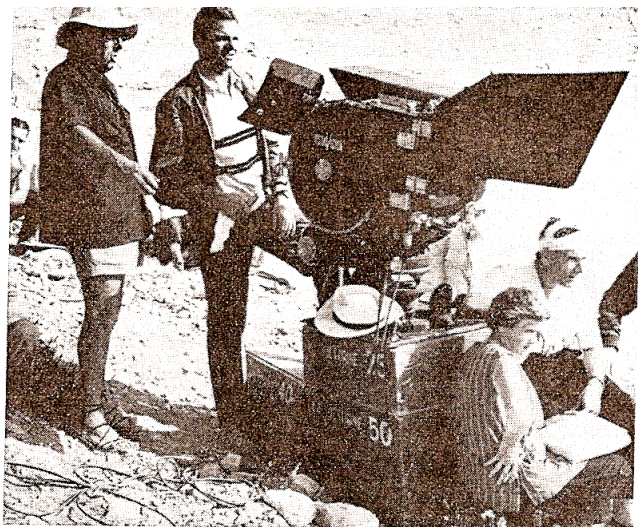
PRIX : 100 frs

TECHNICIEN DU FILM

ET LE CAHIER DE L'EXPLOITANT



N° 26 - REVUE MENSUELLE - 15 MARS 1957



EN TOURNANT AVEC LA CAMÉRA VISTA VISION

par Alain Douarinou

Je ne voudrais pas, à la suite de ces quelques critiques sur le matériel mis entre nos mains pour le film d'André Cayatte être taxé de partialité à l'encontre du procédé VistaVision. Mon but est au contraire, par la publication de ces quelques observations, d'informer mes confrères et les constructeurs, et d'essayer de contribuer à l'amélioration d'un matériel dont l'utilisation peut devenir de plus en plus fréquente étant donné les possibilités apportées par ce procédé !

MON intention n'est pas de revenir ici sur les améliorations indiscutables apportées par le procédé Vista Vision dans le domaine de la définition de l'image, ni sur les possibilités d'agrandissement de l'écran qui en résultent. Questions qui ont été déjà exposées dans les pages de cette revue par Monsieur A. Roux. Mais de rendre simplement compte des enseignements que j'ai pu tirer personnellement de la pratique d'une caméra VistaVision au cours de la réalisation du film « Œil pour œil ».

Cette caméra, qui n'est pas beaucoup plus volumineuse que nos caméras habituelles, est par contre sensiblement plus lourde — (il faut quatre machinistes pour la soulever et la placer sur sa plate-forme) — et si elle est parfaitement équilibrée et maniable, grâce à cette plate-forme panoramique à manivelles — genre Moy — (sur laquelle je reviendrai plus loin) — son poids, ajouté à celui assez important de la plate-forme, la rend à peu près inutilisable sur les pieds élévateurs dont on se sert habituellement en France. (Pied boule Debrie — Crabe Eclair — Pied hydraulique Durin, etc...)

Ceux-ci n'étant pas conçus pour supporter un tel poids, accusent, en effet, un ballant très sensible au moindre mouvement de la caméra. — A tel point que, pour les prises de vues du film que nous venons de tourner, c'est le système, un peu primaire, d'une base robuste de 60 cm de côté, posée sur des cubes de différentes hauteurs, qui s'est avéré le plus stable, et qui a été utilisé, tant en extérieurs qu'au studio, pour la presque totalité des plans.

Et je pense que, si le poids des caméras et des plates-formes panoramiques continue d'augmenter, comme c'est le cas depuis plusieurs années, cette question de la robustesse, de la stabilité et de la rigidité des pieds élévateurs devra être posée aux constructeurs par la C.S.T.

Les différentes manipulations (mise en place de la caméra, changement des objectifs, chargement, etc...) sont sans doute plus minutieuses et plus longues que sur nos caméras, mais sans excès.

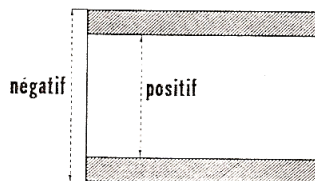
Les magasins sont prévus pour contenir des bobines de 600 mètres, afin de pallier le défilement deux fois plus rapide de la pellicule et d'éviter les rechargements trop fréquents. Mais les bobines de 600 mètres n'étant pas encore mises en circulation en France, à l'époque où nous tournions, nous n'avons pas pu bénéficier de cet avantage, et la perte de temps due aux interruptions plus fréquentes provoquées par les opérations de rechargement a été sensible.

La visée, qui se fait, comme dans tous les systèmes Mitchell sur un viseur clair extérieur avec parallaxe, est contrôlable, entre les prises de vues par basculage sur un dépoli.

Le viseur est le même que celui que nous avons connu sur les caméras « technicolor » et sur les caméras « cinéma-scope », agrémenté d'une série de caches au format — 185

Ce format, qui doit être, en principe, utilisé au tirage positif, est harmonieux et très agréable à « cadrer », aussi bien pour les ensemble que pour les plans rapprochés à deux ou plusieurs personnages, et même pour les gros plans.

Malheureusement le négatif est impressionné sur un format plus haut (environ $\frac{100}{145}$) que le positif prévu, ce qui oblige le cameraman à réserver des marges de sécurité en haut et en bas du cadre $\frac{100}{185}$ au cas où le négatif serait utilisé intégralement au tirage positif.



D'où, entre autres inconvénients :

1. — l'impossibilité de cadrer la hauteur totale des décors sans courir le risque de voir les passerelles impressionnées en haut du négatif;
2. — la nécessité de réduire de 50 cm environ la longueur des travellings dirigés dans l'axe de la prise de vue, sous peine de voir en bas du négatif ces cinquante cms de rails;
3. — l'obligation de demander à l'ingénieur du son de placer son micro plus haut qu'il devrait l'être normalement.

Ces inconvénients ne sont d'ailleurs pas inhérents au seul

procédé Vistavision. Nous les connaissons depuis qu'on nous demande, dans les films en format normal, de cadrer simultanément pour le 185 et pour le format normal — et ils ne seront évités que lorsqu'on se sera décidé à tourner définitivement, avec un cache devant le négatif à la prise de vue, dans le format 185, ou tout autre format souhaité par le réalisateur et le producteur.

Le viseur clair est placé cette fois au-dessus de l'objectif de prise de vues, ce qui donne une correction de parallaxe en verticale.

Malheureusement, si, pour compenser cette parallaxe, l'inclinaison du viseur est réglable, cette inclinaison ne peut être réglée, pour chaque prise de vues, que pour une seule distance du sujet à l'objectif, étant donné que le système de réglage n'est pas compté avec le mécanisme de changement de mise au point. Ce qui fait, dans le

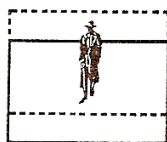
cas d'un sujet évoluant d'une grande à une très courte distance de la caméra, que le cameraman ne pourra régler l'inclinaison de son viseur que pour corriger la parallaxe sur une des distances extrêmes, à son choix, et devra procéder par repérages et par approximations pour les autres positions du sujet, ce qui provoque un manque de précision sur les cadrages intermédiaires et une perte de temps.

Personnellement, dans le cas fréquent d'un acteur se rapprochant à une courte distance de la caméra, j'ai toujours choisi la plus courte distance pour régler la correction de la parallaxe, étant donné que c'est aux courtes distances que ces corrections sont les plus importantes et demandent le plus de précision.

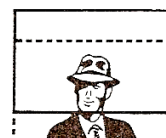
Ces schémas approximatifs peuvent donner une idée de l'importance des corrections de la parallaxe dans certains cas.



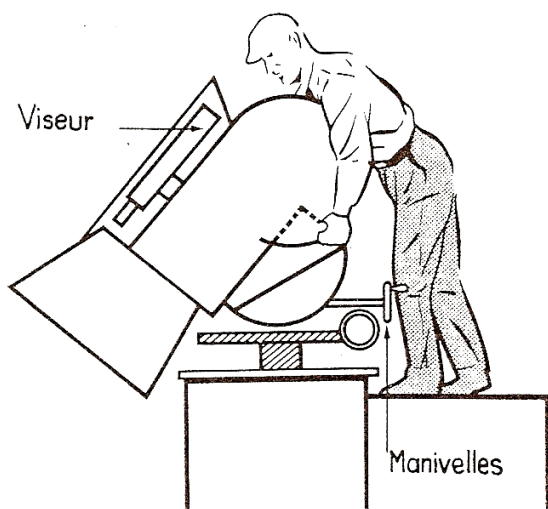
Positions extrêmes du sujet dans l'image négative.



En traits pleins, le même cadrage vu dans le viseur réglé sur l'image la plus rapprochée.



En traits pleins, le même cadrage vu dans le viseur réglé sur le plan éloigné.



Quant à la plate-forme panoramique, elle possède toutes les qualités ainsi que les quelques défauts inhérents aux plates-formes à manivelles.

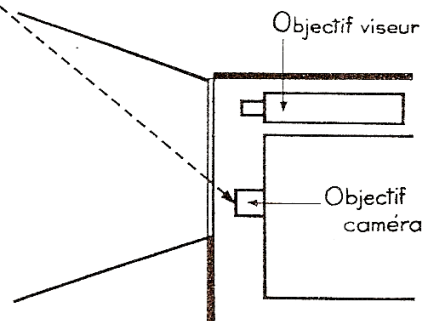
Outre l'équilibrage parfait de la caméra obtenu par une plaque, mobile dans le sens longitudinal, déplaçant le centre de gravité vers l'avant ou vers l'arrière, cette plate-forme permet des mouvements très doux et très liés, mais par contre, elle interdit tous les mouvements rapides qu'en est obligé d'exécuter, de façon assez incommode, en débrayant les manivelles.

D'autre part, cette plate-forme ne permettant qu'un angle relativement faible, en plongée ou en contre plongée, on emploie pour accentuer cet angle une pièce additive, en forme de coin, intermédiaire entre la plate-forme et la caméra.

Mais dans le cas d'une plongée, accentuée à l'aide de ce coin additif, le viseur se trouvant placé à la partie supérieure de la caméra et les manivelles faisant partie du socle fixe de la plate-forme et n'accompagnant pas, de ce fait, la caméra dans son mouvement de plongée, il se trouve que lorsque le cameraman est en position pour surveiller le cadre dans le viseur, il a les manivelles à peu près à la hauteur des genoux et absolument hors de portée.

On peut évidemment arriver à s'en tirer pour des petits rattrapages, soit avec les pieds, soit avec des leviers additionnels, mais cela relève plus de l'acrobatie et de la prestidigitation que du métier de cameraman.

Enfin, cette position du viseur sur la partie supérieure de la caméra, implique l'utilisation d'un parasoleil sensiblement rehaussé pour permettre le passage du champ visuel du viseur, et de ce fait ce parasoleil n'a plus qu'une action très limitée sur les lumières de contre-jour qui atteignent plus facilement l'objectif de prise de vues mal protégé, du fait qu'il est situé relativement bas par rapport à l'arête supérieure du parasoleil.



Voir en page 28. Le système optique de la camera Vistavision.

MOLE RICHARDSON - Agent exclusif pour la France.

ou-
nt
en
de

LE SYSTÈME OPTIQUE DE LA CAMÉRA VISTAVISION

rt
a-
is,
li-
se
a-
rt
rt
ie
n
it

Il n'y a rien de particulièrement différent dans l'assemblage de cette caméra Vistavision avec les caméras Mitchell Standard. Cependant, la caméra Vistavision diffère de la caméra Standard par le viseur dépoli, la mise au point qui, montée au-dessus du mouvement, descend en position pour se trouver directement en ligne avec l'objectif de prise de vue et tube de mise au point. Pendant la période de tournage, le tube de mise au point n'est pas utilisé car le verre dépoli est monté au-dessus de l'ouverture photographique.

l-
r
h

),
:
:
a
i
e

e
-
-

- 1 - VISEUR FIXE SUR LA PARTIE SUPÉRIEURE DE LA CAMÉRA.
- 2- DIRECTION DE LA VISEE.
- 3 - BOUTON D'AJUSTAGE.
- 4 - ŒILLÈRE EN CAOUTCHOUC.
- 5 - LORGNETTE DE MISE AU POINT.
- 6 - LENTILLE DE GROSSISSEMENT DE L'IMAGE SUR LE VERRE DÉPOLI.
- 7 - VERRE DÉPOLI.
- 8 - OBJECTIF DE LA CAMÉRA.
- 9 - OUVERTURE.
- 10 - COMMANDE DE CONTRÔLE DE MISE AU POINT ET DE TOURNAGE.

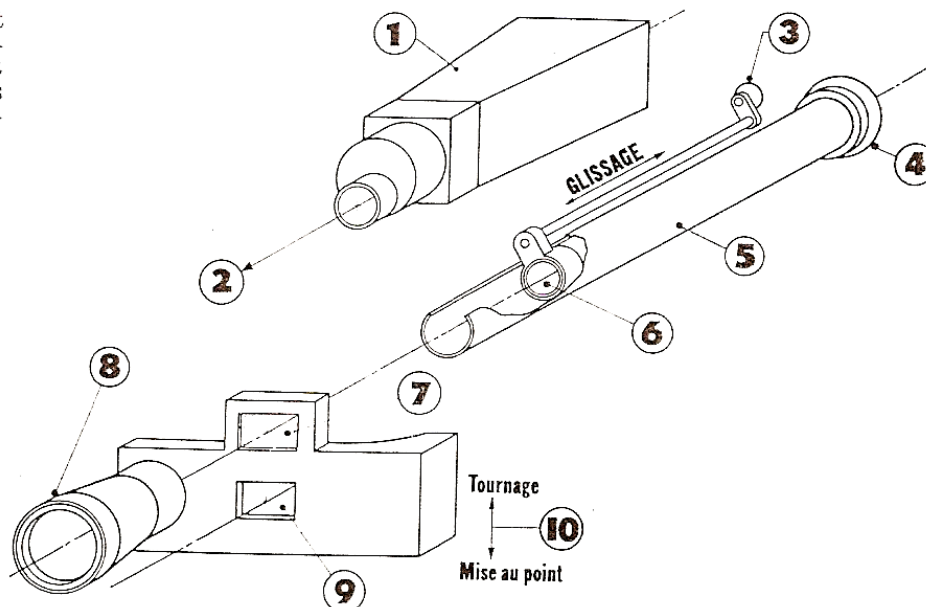
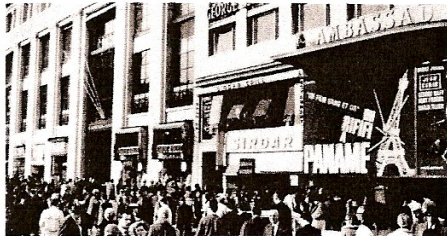


Figure 2.33. : reproduction de l'article d'Alain Douarinou « En tournant avec la caméra VistaVision », paru dans *Le Technicien du film*, n° 26, 15 mars 1957, pp. 6-7 & 28

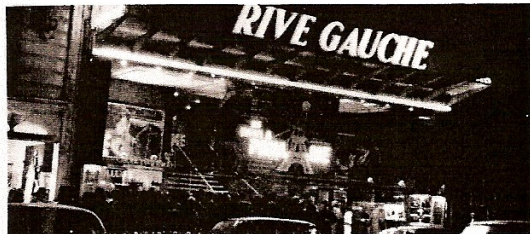


Ce que l'on ne voyait plus depuis "le tonnerre de dieu"!



DU RIFIPI A PANAME
AMBASSADE

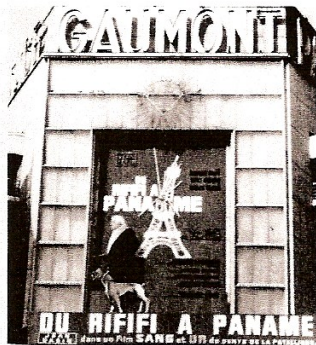
DU RIFIPI A PANAME
RICHELIEU



DU RIFIPI A PANAME
GAUMONT Rive Gauche



DU RIFIPI
A PANAME
MONTROUGE



DU RIFIPI
A PANAME
GAUMONT
PALACE

1^{ère} semaine : LE TONNERRE DE DIEU : 78.922 entrées

**DU RIFIPI
A PANAME 95.630 entrées**

Figure 2.39. : publicité du distributeur Comacico pour *Du rififi à Paname* (1965 FS EC, La Patellière, D.P. Wottitz)

Source : *Le Film français*, n° 1135, 11 mars 1966, p. 9

BOURVIL

FRANCIS BLANCHE

SANDRA MILO · YVES ROBERT

dans un film de

CLAUDE AUTANT LARA

GAUMONT DISTRIBUTION présente



la Jument verte



AVEC
CARETTE
VALÉRIE LAGRANGE
MARIE DÉA
GUY BERTIL
avec la participation de
ACHILLE ZAVATTA

UNE COPRODUCTION FRANCO-ITALIENNE. SOPAC, RAMBOURG, STAR PRESS, SILE, GAUMONT ZEBRA FILMS

d'après le roman de
MARCEL AYMÉ
LIBRAIRIE GALLIMARD
Adaptation et Dialogues de
JEAN AURENCHÉ ET PIERRE BOST
FRANSCOPE ET EASTMANCOLOR

Musique René CLÉBERG, Décor Max DOLY, D'après photo Jacques NATTEAU, Assistants réalisateurs Georges AUBOIN, D'le Prod Yves LAPLANCHE

D.P. Natteau, 1959, 21x27

Figure 2.40. : affiche de *La Jument verte* (1959, FS EC, Autant-Lara, D.P. Natteau) avec mention discrète sans logo du format Franscope



Figure 2.42.a : affiche de *La Rivière des 3 jonques* (1956 DS EC, Pergament, D.P. Bourgoïn, Rocca)

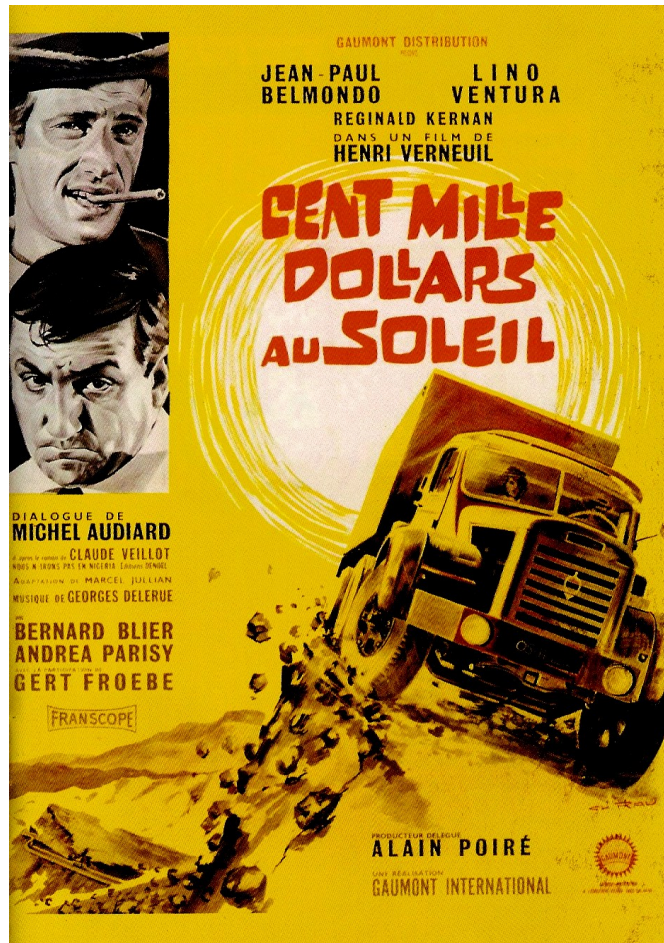


Figure 2.42.b : affiche de *100.000 dollars au soleil* (1963 FS NB, Verneuil, D.P. Grignon)



Figure 2.45. : un logo TOTALVISION plutôt rare présent sur une affiche italienne pour *Un po' di cielo* (1955, I) de Giorgio Moser

Source : *Araldo dello spettacolo*, [mars?] 1956, p. 4 ; Cinémathèque française, Collection des Appareils, dossier « Totalvision »

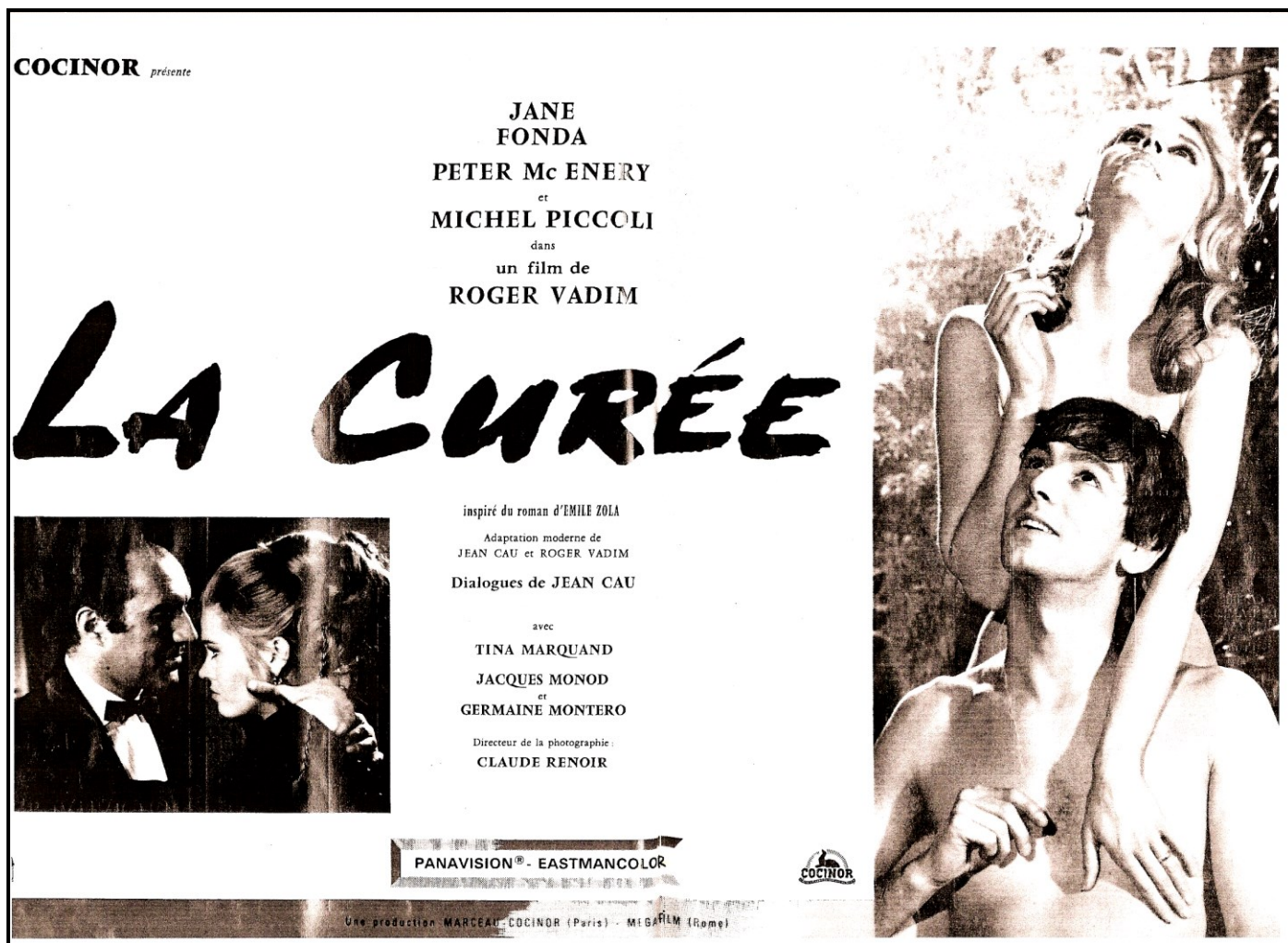


Figure 2.47.a : affiche publicitaire pour *La Curée* (1965 PV AN. EC, Vadim, D.P. Renoir) présentant la mention du format en encadré sans logo

Source : *Le Film français*, n° 1134, 4 mars 1966, pp. 10-11



Figure 2.47.b : mention insolite et sans logo de la marque Panavision au générique de début de *Une semaine de vacances* (1980 Panavision anamorphique & Fujicolor, Tavernier, D.P. Glenn)



Le Technicien

FILM & VIDEO

Depuis 1954 au service des professionnels

PANAVISION FRANCE

L'an 2

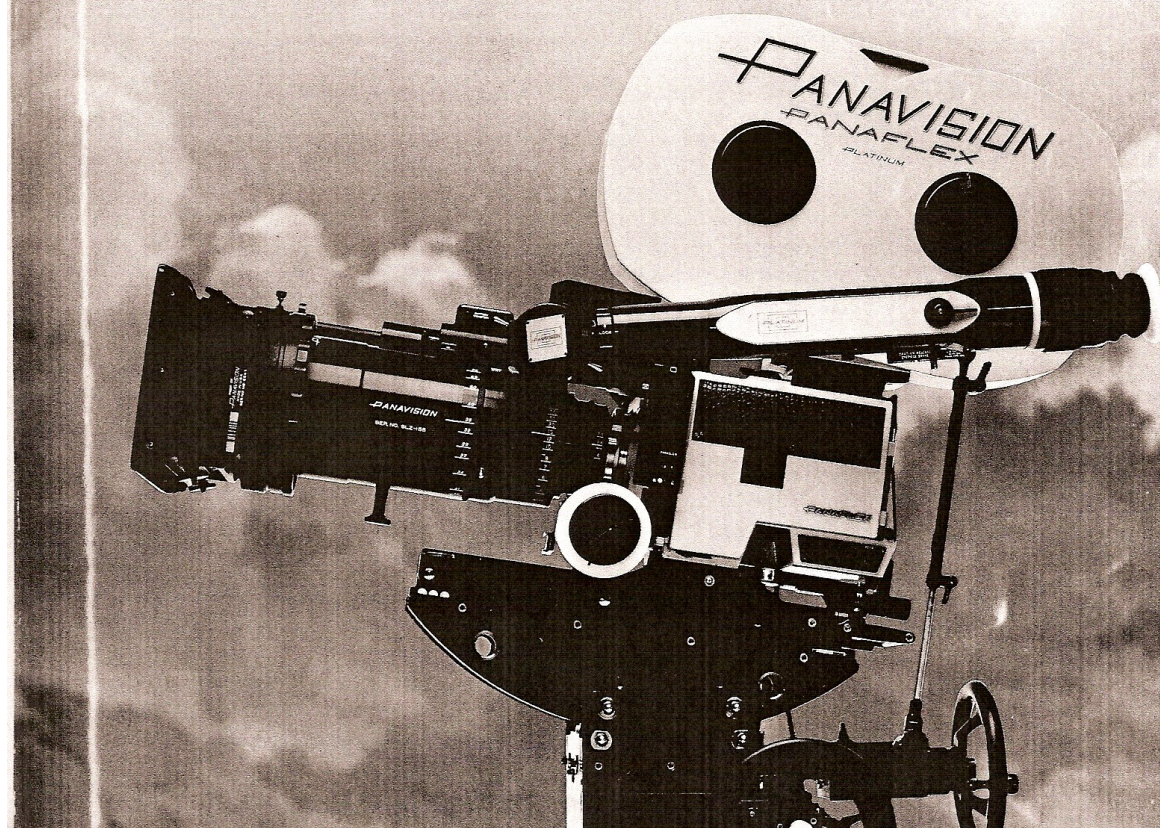


Figure 2.47.c : photographie publicitaire du loueur Panavision France pour la caméra « Panaflex Platinum » présentant la graphie de la marque PANAVISION sur les magasins

Source : couverture du n° 411 du *Technicien du film et de la vidéo*, 15 mars-15 avr. 1992

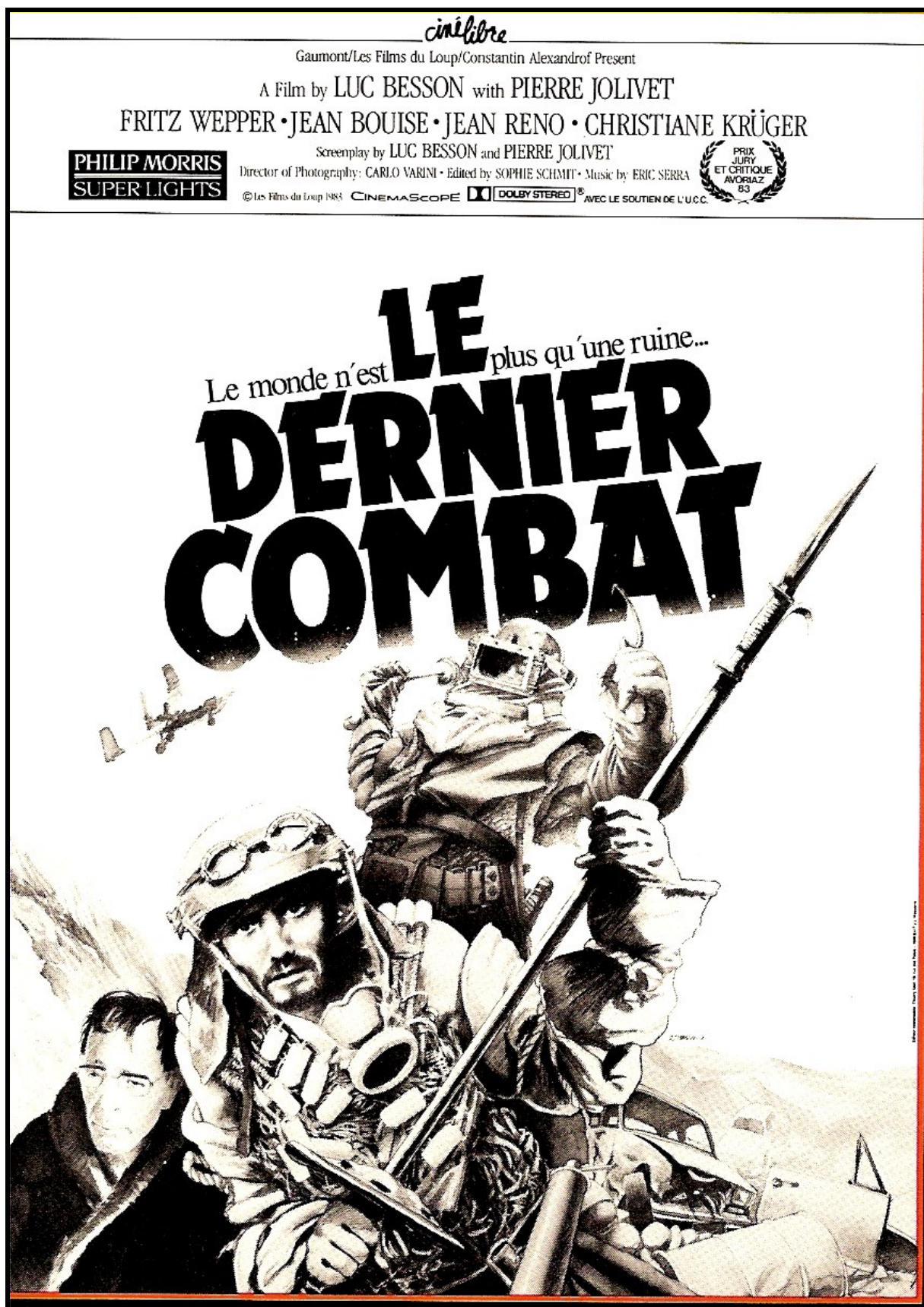


Figure 2.48.a : affiche de *Le Dernier Combat* (1982 Panavision anamorphique NB, Besson, D.P. Varini) présentant le logo CinemaScope « CS 1 » (en bas du cartouche supérieur mentionnant le générique du film)

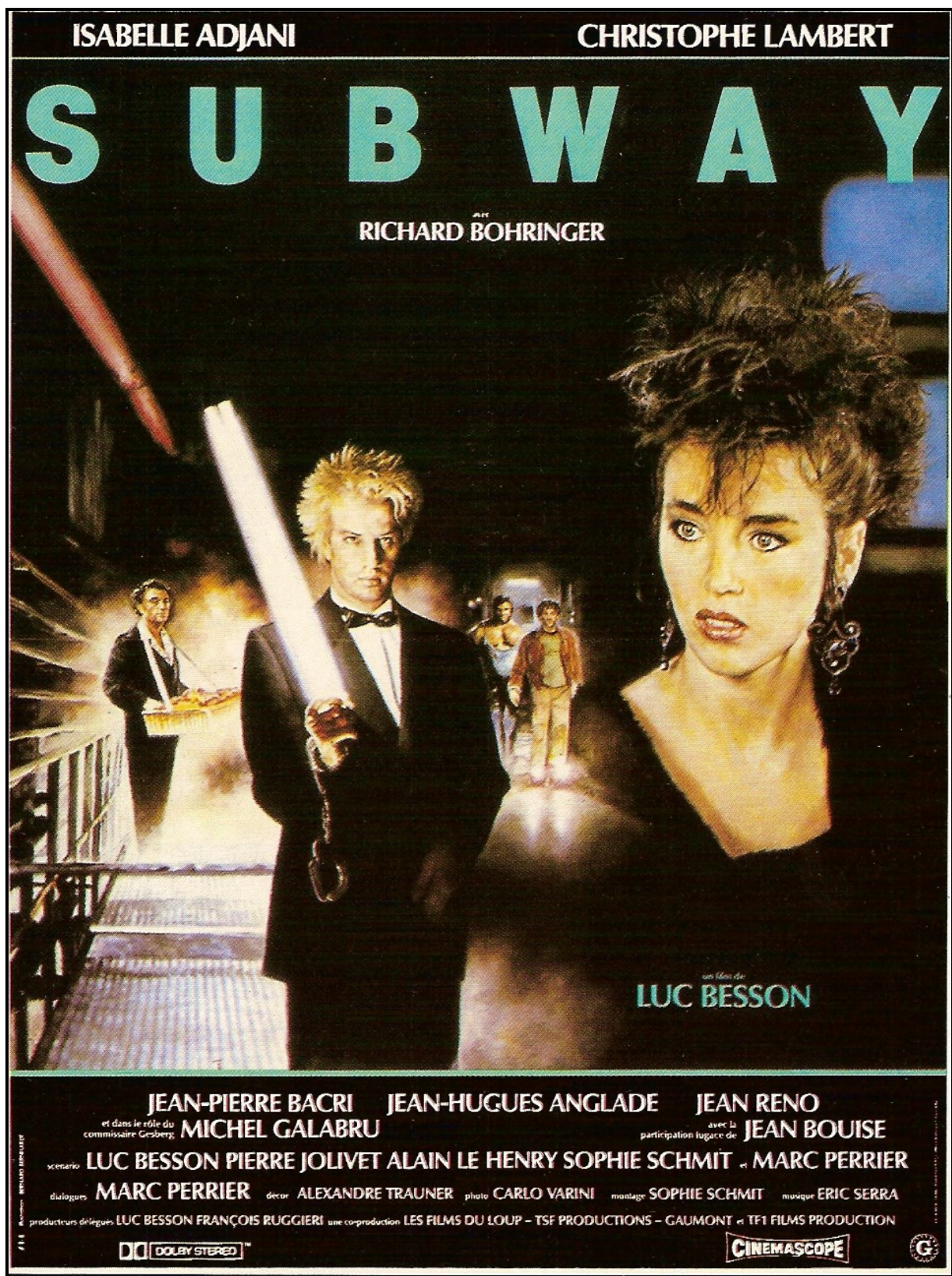


Figure 2.48.b : affiche de *Subway* (1984 Technovision anamorphique, Besson, D.P. Varini) présentant un logo CinemaScope « CS 2BIS » dans le cartouche du générique, en bas à droite

L'objet-scope & déformation en tonneau des horizontales :



Figure 2.62.d : photogramme issu de
Tirez sur le pianiste (1959 DS NB, Truffaut, D.P. Coutard)

Les caricatures françaises sur l'écran large :

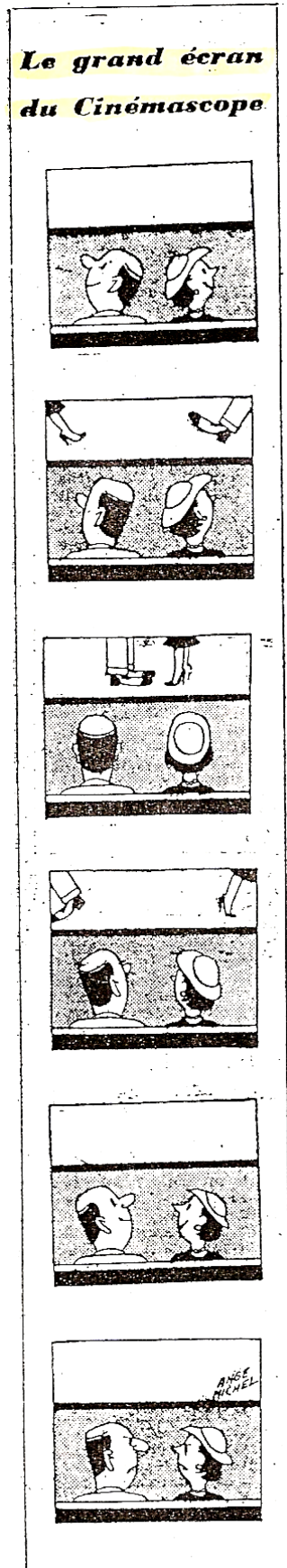


Figure 2.69.a : « le grand écran du Cinemascope », caricature de Ange Michel
Source : *Carrefour*, reproduite in *La Technique cinématographique*, n° 144, juin 1954, p. 147

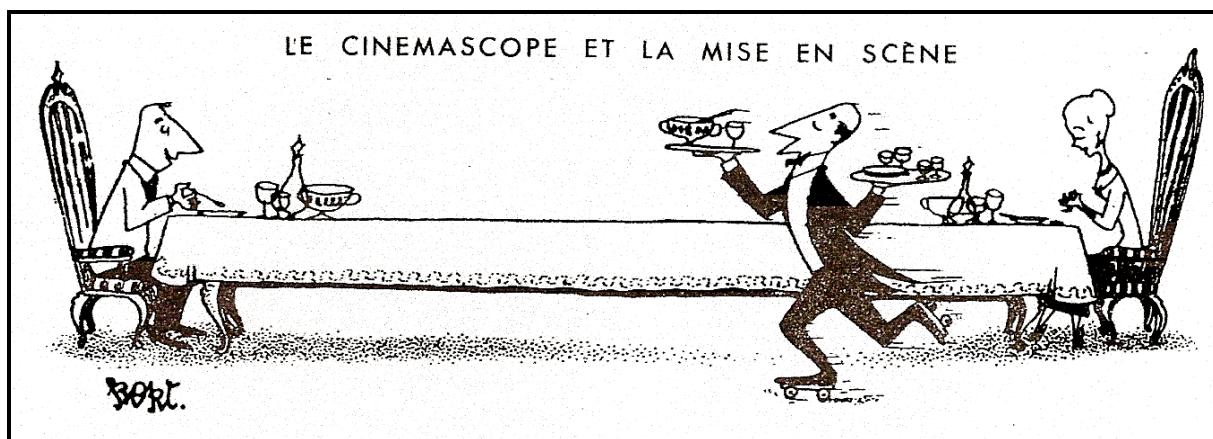
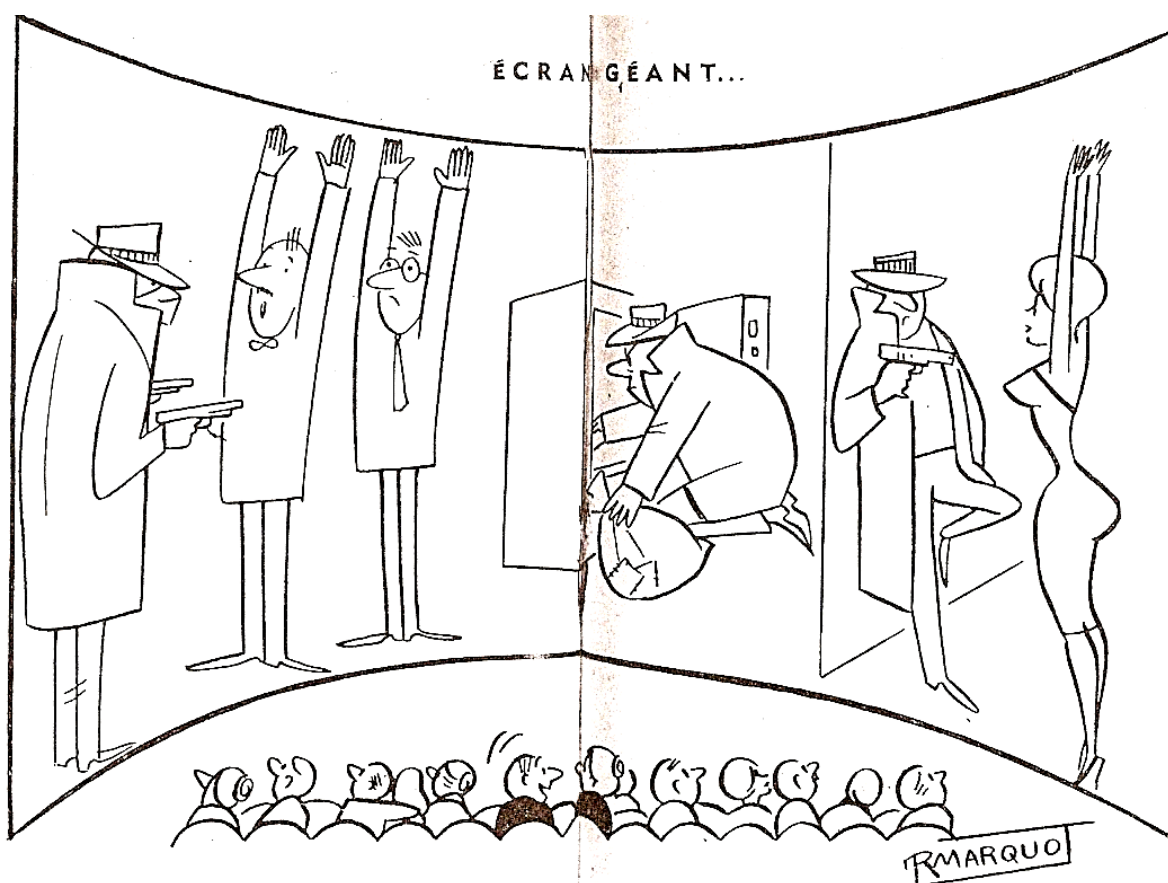


Figure 2.69.b : « Le CinemaScope et la mise en scène », caricature de Bort (?)

Source : *Le Technicien du film*, n° 2, janvier 1955, p. 26



— On ne va pas se casser la tête : tu regardes à droite, moi à gauche et on se raconte tout ça en rentrant !..

Figure 2.69.c : « écran géant... », caricature de R. Marquo

Source : *L'Exploitation cinématographique*, n° 234, 20 mai 1959, pp. 118-119

Le jeu sur le montage interne de l'action (effet de « split screen ») grâce à la forte profondeur de champ du film large 65/70 mm :



Figure 2.75.j : photogramme tiré de *Playtime* (1964-1967, 70 mm, rapport 1,85:1)
Tati, D.P. Badal & Winding

Dialogue à 3 personnages sans champ/contre-champ :



Figure 2.78. : photogramme tiré de *Frou-Frou* (1954 CS 2,55:1 EC, Genina, D.P. Alekan)

Les rushes d'*Austerlitz* (1959) :



Fig. 2.84.a&b : photogrammes tirés des rushes de la 2nde équipe pour *Austerlitz*, studio de Machinograd, Zagreb (Yougoslavie)
(réalisateur de la 2nde équipe : André Smaghe, D.P. 2nde équipe : Robert Juillard)

Source : documentaire *La Bataille d'Austerlitz* réal. Philippe Quinconneau, prod. StudioCanal Vidéo, 2002

La poursuite filmée en décors naturels dans le film historique :

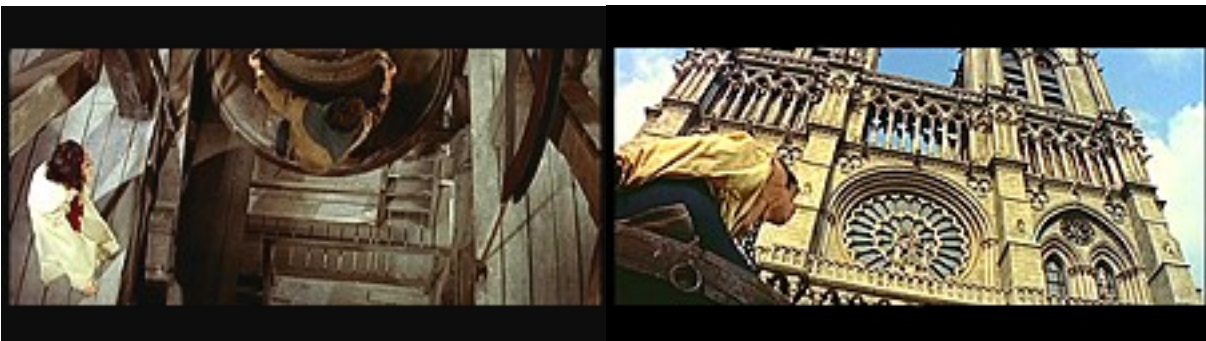


Figures 2.85.a&b : photogrammes tirés de *Le Bossu* (1959 DS EC, Hunebelle, D.P. Grignon)



Figures 2.85.c&d : photogrammes tirés de *La Tulipe noire* (1963 SPN70 EC, Christian-Jaque, D.P. Decaë)

Plongées et contre-plongées en scope :



Figures 2.86.e&f : photogrammes tirés de *Notre-Dame de Paris* (1956 CS EC, Delannoy, D.P. Kelber)

Les actions-spectacles :



**Figures 2.87.a&b : la danse d’Esmeralda dans *Notre-Dame de Paris*
(1956 CS EC, Delannoy, D.P. Kelber)**



**Figure 2.87.c : le camp tartare transformé en place d’exécution dans *Michel Strogoff*
(1956 CS EC Gallone, D.P. Lefebvre)**

2) TABLEAUX

Année de production (agrément CNC)	Total films larges	MONO	% MONO	STEREO 4 ou 6 pistes magnétiques (ou STEREO non identifié)	% STEREO	DOLBY STEREO (DOLBY A) & DOLBY [format optique]	% D ST	DOLBY STEREO Spectral Recording	% D SR	DOLBY DIGITAL (SRD) [format numérique]	% D SRD	DOLBY ST ou SR + SRD [bi-format analogique/numérique]	% D ST,SR + SRD	DOLBY SR(D) + DTS [bi-format]	% D SR,SRD + DTS	DOLBY SRD ou DST + SDDS [bi-format numérique]	% D SRD, DTS + SDDS	DOLBY SRD + DTS + SDDS [tri-format numérique]	% D SRD + DTS + SDDS	Procédé sonore non identifié	% non identifié
1952	0																				
1953	0																				
1954	4	0		4	100,0%																
1955	12	4	33,3%	2	16,7%															6	50,0%
1956	31	25	80,6%	1	3,2%															5	16,1%
1957	25	24	96,0%																	1	4,0%
1958	10	10	100,0%																		
1959	11	11	100,0%																		
1960	24	22	91,7%	1	4,2%															1	4,2%
1961	35	32	91,4%	2	5,7%															1	2,9%
1962	30	28	93,3%	2	6,7%																
1963	30	29	96,7%	1	3,3%																
1964	26	25	96,2%	1	3,8%																
1965	35	32	91,4%	3	8,6%																
1966	50	49	98,0%	1	2,0%																
1967	22	20	90,9%	2	9,1%																
1968	12	11	91,7%																	1	8,3%
1969	13	12	92,3%	1	7,7%																
1970	4	4	100,0%																		
1971	2	2	100,0%																		
1972	4	4	100,0%																		
1973	1	1	100,0%																		
1974	3	3	100,0%																		
1975	7	7	100,0%																		
1976	6	6	100,0%																		
1977	7	7	100,0%																		
1978	7	6	85,7%			1	14,3%														
1979	2	1	50,0%			1	50,0%														
1980	8	3	37,5%			2	25,0%													3	37,5%
1981	7	3	42,9%			1	14,3%													3	42,9%
1982	11	5	45,5%			4	36,4%													2	18,2%
1983	7	1	14,3%			5	71,4%													1	14,3%
1984	18	4	22,2%	0	0,0%	9	50,0%													5	27,8%
1985	10	2	20,0%			4	40,0%													4	40,0%
1986	12	4	33,3%			6	50,0%													2	16,7%
1987	10	1	10,0%			5	50,0%													4	40,0%
1988	11	1	9,1%			6	54,5%													4	36,4%
1989	8					7	87,5%	1	12,5%												
1990	11	2	18,2%			7	63,6%													2	18,2%
1991	8	1	12,5%			5	62,5%													2	25,0%
1992	14			2	14,3%	10	71,4%	1	7,1%											1	7,1%
1993	8	1	12,5%			2	25,0%	1	12,5%			1	12,5%							3	37,5%
1994	7	1	14,3%			3	42,9%					1	14,3%	2	28,6%						
1995	14			1	7,1%	1	7,1%	5	35,7%	4	28,6%			2	14,3%					1	7,1%
1996	15	2	13,3%			6	40,0%	2	13,3%	1	6,7%	3	20,0%							1	6,7%
1997	32					3	9,4%	6	18,8%	11	34,4%			9	28,1%	1	3,1%			2	6,3%
1998	33					1	3,0%	5	15,2%	4	12,1%	1	3,0%	21	63,6%			1	3,0%		
1999	37							4	10,8%	12	32,4%	1	2,7%	18	48,6%	1				1	2,7%
2000	34							3	8,8%	8	23,5%	1	2,9%	22	64,7%						
TOTAL	728	406	55,8%	24	3,3%	80	11,0%	35	4,8%	41	5,6%	6	0,8%	77	10,6%	2	0,3%	2	0,3%	55	7,6%
		MONO		STEREO		D ST		D SR		D SRD		SR+D		SR(D)+DTS		SDDS		TRI		non id	

Tableau 1.1. : Procédés sonores des films larges français (1954-2000)

Ann. prod. (agrément CNC)	Total films d'initiative française	Total films larges	% total films larges	Cinépanoramic / Franscope	CinemaScope	Dyaliscope	VistaVision	Technirama	[Super] Technirama [70]	Totalvision / TotalScope	Ultrascope	scope non identifiés	anamorphique	Superpanorama 70 + 70 mm	Techniscope	Panavision [anam.+scope]	Technovision [anam.+scope]	Super 35 [2,35:1]	Hawk anamorphique	16 mm anamorphique	Triple écran	Total annuel	
1952	100	0																				0	
1953	95	0																				0	
1954	75	4	5,3%	1	3																	4	
1955	95	12	12,6%	6	5	1																12	
1956	116	31	26,7%	4	10	16	1															31	
1957	115	25	21,7%	5	4	15		1														25	
1958	99	10	10,1%			9				1												10	
1959	103	11	10,7%	1	2	7		1														11	
1960	119	24	20,2%	3	5	12			2				2									24	
1961	108	35	32,4%	10	1	17			2	5												35	
1962	80	30	37,5%	15	2	8				3	1			1								30	
1963	86	30	34,9%	22		3				4				1								30	
1964	94	26	27,7%	12	1	7				2				1	2	1						26	
1965	90	35	38,9%	13	4	3				4		1		2	6	2						35	
1966	95	50	52,6%	16		1				1	1				29	2						50	
1967	86	22	25,6%	10		3									7	2						22	
1968	92	12	13,0%	4		1						2			4	1						12	
1969	118	13	11,0%	4								2			3	3					1	13	
1970	110	4	3,6%									2			1	1						4	
1971	112	2	1,8%												1	1						2	
1972	120	4	3,3%												2	2						4	
1973	153	1	0,7%												1							1	
1974	182	3	1,6%													3						3	
1975	197	7	3,6%									2				5						7	
1976	190	6	3,2%													5	1					6	
1977	209	7	3,3%								1	1			1	4						7	
1978	134	7	5,2%													6	1					7	
1979	148	2	1,4%													2						2	
1980	160	8	5,0%									1				6				1		8	
1981	208	7	3,4%									1				5	1					7	
1982	149	11	7,4%									1				8	1	1				11	
1983	118	7	5,9%													5	2					7	
1984	136	18	13,2%									1				9	4	4				18	
1985	131	10	7,6%										1			6	2	1				10	
1986	112	12	10,7%									1	1			9		1				12	
1987	113	10	8,8%									1				5	2	2				10	
1988	115	11	9,6%									1				9		1				11	
1989	101	8	7,9%													5	2	1				8	
1990	106	11	10,4%									2				6	1	2				11	
1991	108	8	7,4%													4	2	2				8	
1992	113	14	12,4%									1	1			10		2				14	
1993	101	8	7,9%									2	1			4	1					8	
1994	89	7	7,9%													4	1	2				7	
1995	97	14	14,4%									1	1			4	3	5				14	
1996	104	15	14,4%													5	2	6	2			15	
1997	125	32	25,6%									4	1			9	3	14	1			32	
1998	148	33	22,3%									2	1			10	1	17	1		1	33	
1999	150	37	24,7%									4	1			3	1	25	3			37	
2000	145	34	23,4%									1	1			7	1	23	1			34	
TOTAL large	5755	728	12,6%	126	37	103	1	2	4	20	2	34	12	5	57	173	32	110	8	1	1	728	
scope												34				45	12					91	
anam				126	37	103				20	2		12			128	20		8	1		457	
S35																46	24	40				110	
2001	172	52	30,2%																				
2002	163	40	24,5%																				
2003	183	44	24,0%																				
2004	167	42	25,1%																				
2005	187																						
				CP/FS	CS	DS	VV	TR	STR7	TLV	ULS	scope	anam	70mm	TS	PV	TECHNO	S35	HAWK	16 mm	anam	Triple écran	
marques	54-00			126	37	103	7		20	2	46			5	57	219	56	40	8	1		727	
type	54-69	1571	370	23,6%	126	37	103	1	2	4	20	2	5	2	5	51	11	0	0	0	0	1	370
type	70-00	4184	358	8,6%	0	0	0	0	0	0	0	29	10	0	6	162	32	110	8	1	0	358	
scope												86	156		6			110				358	
anam																45	12					57	
S35																117	20					137	
STR70-00																46	24	40				110	
53-97	5407	624	11,5%	126	37	103	1	2	4	20	2	27	9	5	57	153	29	45	3	0		623	

Tableau 2.3. : Les procédés de format large du cinéma français (1954-2000) (production)

Nombre de films larges produits (1954-2000) 4 films ou +	Nom (et dates de production) de la société ou Producteur indépendant (en italique)	Nom du(des) producteur(s) ou responsable(s)	Nombre total de films produits (1954-2000)	% des films larges dans la production 1954-2000 du producteur	Génération
44 + 19 = 63	Gaumont (1937-) International (1961-) + SNEG (1937-1972) Société Nouvelle des Etablissements Gaumont	Alain Poiré, Michel Seydoux, etc.	213 + 46 = 259	20,7+41,3 % (24,3 %)	1+2
38	<i>Alain Sarde (Sara Films + Films Alain Sarde + Ciné Valse)</i>	<i>Alain Sarde</i>	153	24,8%	2
28	<i>Claude Berri (Renn Productions + Katharina)</i>	<i>Claude Berri</i>	98	28,6%	1+2
26	Films Christian Fechner (1973-2000)	Christian Fechner	36	72,2%	2
24	Renn Productions (1967-2000)	Claude Berri	91	26,4%	1+2
22	Films Alain Sarde (1983-2000)	Alain Sarde	73	30,1%	2
21	UGC (1947-2000) Union Générale Cinématographique / UGCF		103	20,4%	1+2
19	CICC-Films Borderie (1937-1969) Compagnie Industrielle et Commerciale Cinématographique	Raymond Borderie	42	45,2%	1
16	Films Copernic (1961-1969)	Raymond Danon & Maurice Jacquin	27	59,3%	1
16	PAC (1941-1978) Production Artistique Cinématographique	Paul Cadéac	30	53,3%	1
16	SNC (1936-1994) Société Nouvelle de Cinématographie	Gérard Beytout & René Pignères	68	23,5%	1+2
15	<i>Robert Dorfmann (F. Corona + Silver F.)</i>	<i>Dorfmann, Robert</i>	43	34,9%	1
15	Pathé (Société Nouvelle Pathé Cinéma) / Pathé images (1932-2000)		56	26,8%	1+2
14	Films 13 (1960-2000)	Claude Lelouch	45	31,1%	1+2
12	Hachette Première & Compagnie (1982-2000)	René Cleitman	33	36,4%	2
11	Films Corona (1962-1979)	Robert Dorfmann	37	29,7%	1
10	Francois Films (1960-1978)	Francis Cosne	26	38,5%	1
10	Little Bear (1976-2000)	Bertrand Tavernier & Frédéric Bourboulon	30	33,3%	2
10	<i>Philippe Carcassonne (Cinéa + Ciné B)</i>	<i>Philippe Carcassonne</i>	38	26,3%	2
10	Filmsonor (1940-1972)	Georges Lourau	47	21,3%	1
10	Films Marceau (1948-1972)	Edmond Tenoudji	56	17,9%	1
10	Sara Films (1975-1994)	Alain Sarde	67	14,9%	2
9	Franco London Film (1936-1972)	Henry Deutschmeister	39	23,1%	1
8	<i>Luc Besson (Films du loup + Leeloo Productions)</i>	<i>Luc Besson</i>	10	80,0%	2
8	Alexandre Films (1974-2000)	Alexandre Arcady	17	47,1%	2
8	Terra Films (1949-1974)		21	38,1%	1
8	Partner's Productions (1979-2000)	Ariel Zeitoun	27	29,6%	2
8	Téléma (1983-2000)	Charles Gassot	29	27,6%	2
7	Iéna Productions (1955-1963)	Raoul J. Lévy	11	63,6%	1
7	CIPRA (1937-1967)	Jacques Bar	11	63,6%	1
7	Capitole Films (1932-1971)		12	58,3%	1
7	Ciné Valse (1985-2000)	Alain Sarde	13	53,8%	2
7	Carthago Films (1976-1995)	Tarak Ben Amar	26	26,9%	2
7	Cité Films (1949-1991)		37	18,9%	1+2
7	Productions Jacques Roitfeld (1952-1997)		37	18,9%	1+2
7	Madeleine Films (1954-1993)	Gilbert de Goldschmidt	40	17,5%	1+2
6	Sud Pacifique Films (1958-1966)	Paul-Edmond Decharme	9	66,7%	1
6	Camera One (1973-2000)	Michel Seydoux	22	27,3%	2
6	Cinéphonic (1948-1984)	François Chavane	23	26,1%	1+2
6	Rome Paris Films (1960-1968)	Georges de Beauregard & Carlo Ponti	24	25,0%	1
6	Sirius Films (1941-1970)		29	20,7%	1
6	Cinéa (1987-2000)	Philippe Carcassonne	29	20,7%	2
6	Productions Lazennec (1987-2000)		38	15,8%	2
5	Salomé (1991-2000)	Maurice Bernart	9	55,6%	2
5	3B Productions (1991-2000)	Jean Bréhat & Rachid Bouchareb	10	50,0%	2
5	ARP (1986-2000)	Petin, Michèle & Laurent	11	45,5%	2
5	Diaphana (1995-2000)		14	35,7%	2
5	Hoche Productions (1947-1964)	Ray Ventura	19	26,3%	1
5	PROGEFI (1938?-1986) PROduction GENérale de Films	Christine Guze-Rénal	23	21,7%	1+2
5	Cinétel (1955-1972)		29	17,2%	1
5	Films du Carrosse (1958-1987)	François Truffaut	31	16,1%	1+2
5	Parc Films (1961-1975)	Mag Bodard	34	14,7%	1
4	Films de la Pléiade (1953-1971)	Pierre Braunberger	34	11,8%	1

5	Films du Siècle				1
5	SEDIF				1+2
4	Lambart P.	Thierry de Ganay	4	100,0%	2
4	Gimeno-Phillips Films (1956-1958)	Alphonse Gimeno & Gloria Phillips	5	80,0%	1
4	Alicélio (1996-2000)	Patrick Godeau	5	80,0%	2
4	Films du Loup (1982-1991)	Luc Besson	5	80,0%	2
4	Leeloo Productions (1997-2000)	Luc Besson	5	80,0%	2
4	Silver Films	Robert Dorfmann	6	66,7%	1
4	Gafer Productions (1964-1971)	Jean Gabin & Fernandel	7	57,1%	1
4	Katharina (1997-2000)	Berri, Claude	7	57,1%	2
4	Chronos Films (1938-1966)		8	50,0%	1
4	Trianon Productions (1962-1976)		8	50,0%	1
4	Ciné Alliance (1937-1965)	Michel Safra & Serge Silberman	9	44,4%	1
4	Ciné B (1995-2000)	Philippe Carcassonne	9	44,4%	2
4	Florida Films (1938-1970)		11	36,4%	1
4	Paris Film Production (1936-1976)	Robert & Raymond Hakim	13	30,8%	1
4	CFFP (1963-1973) Comptoir Français du Film Production		14	28,6%	1
4	Procinex (1955-1979)		16	25,0%	1
4	Spéva Films (1939-1967)	Michel Safra	17	23,5%	1
4	Intermondia Films (1954-1970)	Jean-Paul Guibert	19	21,1%	1
4	Lux CCF (1934-1992)		20	20,0%	1+2
4	Fildebroc (1965-2000)	Philippe & Michèle de Broca	27	14,8%	1+2
4	Marianne Productions (1961-1982)		28	14,3%	1+2
4	Lira Films (1967-1989)	Raymond Danon	54	7,4%	1+2
4	Critérion Films				1
4	TC Productions				1
568	TOTAL films produits par ces sociétés de production		1923	29,54%	1+2

Tableau 2.4. : Les producteurs français du format large de 4 films ou plus (1954-2000)

Nombre de films larges (3+)	Nom du réalisateur	Nombre total de films (1954-2000)	% des films larges dans la filmo. du réalisateur	Date de début de carrière	Période historique
17	Borderie, Bernard	24	70,8%	1951	1
14	Leconte, Patrice	18	77,8%		2
14	Lelouch, Claude*	33	42,4%	1960	1+2
13	Hunebelle, André	25	52,0%	1948	1
12	Vadim, Roger*/**	23	52,2%	1956	1
10	La Patellière, Denys de	22	45,5%	1955	1
10	Verneuil, Henri	29	34,5%	1951	1
9	Tavernier, Bertrand	20	45,0%		2
9	Christian-Jaque	24	37,5%	1932	1
8	Blier, Bertrand	13	61,5%		2
8	Zidi, Claude	23	34,8%		2
8	Broca, Philippe de	29	27,6%	1959	1+2
8	Girault, Jean**	32	25,0%	1960	1+2
7	Besson, Luc*/**	7	100,0%		2
7	Téchiné, André	14	50,0%		2
7	Oury, Gérard**	17	41,2%	1959	1+2
7	Boisrond, Michel*/**	24	29,2%	1955	1
7	Molinaro, Edouard	36	19,4%	1957	1+2
6	Poiré, Jean-Marie	12	50,0%		2
6	Autant-Lara, Claude	22	27,3%	1923	1
6	Godard, Jean-Luc	40	15,0%	1959	1
6	Lautner, Georges*	42	14,3%	1958	1+2
5	Becker, Jean**	8	62,5%	1961	1+2
5	Arcady, Alexandre**	11	45,5%		2
5	Gaspard-Huit, Pierre	11	45,5%	1955	1
5	André, Raoul	22	22,7%	1946	1
5	Decoin, Henri	22	22,7%	1933	1
5	Truffaut, François*/**	22	22,7%	1958	1
5	Grangier, Gilles	28	17,9%	1943	1
4	Givray, Claude de*/**	4	100,0%	1961	1
4	Kurys, Diane	8	50,0%		2
4	Dréville, Jean	11	36,4%	1933	1
4	Le Chanois, Jean-Paul	11	36,4%	1938	1
4	Jacquot, Benoît	12	33,3%		2
4	Corneau, Alain	14	28,6%		2
4	Demy, Jacques*	14	28,6%	1960	1+2
4	Giovanni, José*	15	26,7%	1966	1+2
4	Hossein, Robert	15	26,7%	1955	1
4	Cayatte, André	16	25,0%	1942	1
4	Lefranc, Guy	16	25,0%	1950	1
4	Berri, Claude	19	21,1%		2
4	Chabrol, Claude	52	7,7%	1958	1
4	Bénazéraf, José*	82	4,9%	1961	1
3	Berbérian, Alain*/**	3	100,0%		2
3	Pergament, André*/**	3	100,0%	1955	1
3	Astruc, Alexandre	4	75,0%	1952	1

3	Krawczyk, Gérard**	4	75,0%		2
3	Beineix, Jean-Jacques**	6	50,0%		2
3	Grimblat, Pierre**	6	50,0%	1960	1+2
3	Zeitoun, Ariel*	6	50,0%		2
3	Ciampi, Yves	8	37,5%	1950	1
3	Schoendoerffer, Pierre*	8	37,5%	1956	1+2
3	Pottier, Richard	10	30,0%	1934	1
3	Audry, Jacqueline	11	27,3%	1946	1
3	Leterrier, François*/**	11	27,3%	1960	1+2
3	Clément, René	12	25,0%	1945	1
3	Allégret, Yves	13	23,1%	1940	1
3	Poitrenaud, Jacques*	13	23,1%	1960	1
3	Gion, Christian*/**	16	18,8%	1967	1+2
3	Polanski, Roman	16	18,8%		2
3	Cloche, Maurice	18	16,7%	1937	1
3	Delannoy, Jean	24	12,5%	1935	1
3	Deray, Jacques	24	12,5%	1960	1
3	Granier-Deferre, Pierre	26	11,5%	1962	1+2
3	Deville, Michel	28	10,7%	1958	1+2
* : 1er long métrage au format large ; ** : 2ème long métrage au format large					

Tableau 2.6. : Les réalisateurs français du format large (1954-2000)

Tableau 2.8. : Les projets de films français au format large (1953-1970)

N.B. : les films en gras dénotent les changements importants ou radicaux de production

DATE D'ANNONCE (FF OU BICNC)	REALISE MAIS INEDIT EN SALLES	MODIFICATIONS DU FORMAT			PROJET « SCOPE » INABOUTI
		CONCURRENCE « EN SCOPE »	CONVERSION AU « SCOPE »	ABANDON DU « SCOPE »	
		Changement de marque ou de procédé large	Changement de format (1) : standard 1,37:1 ou pano > large	Changement de format (2) : large > standard 1,37:1 ou pano	
fév. 1953				<i>Le Bon Dieu sans confession</i> (C. Autant-Lara, prod. F. Gibé, Hypergonar) > 1,37:1 NB [source : Meusy/Le Guet Tully, 2003]	
juil. 1953				<i>Le Blé en herbe</i> (C. Autant-Lara, prod. Franco London F., Hypergonar) > 1,37:1 NB [source : Maillet, 1995]	
				<i>Monsieur Ripois</i> (R. Clément, prod. transcontinental F., Hypergonar) > 1,37:1 NB [source <i>Le Figaro</i> du 9 juil. in Meusy/Le Guet Tully, 2003]	
fév. 1954					<i>Résurrection</i> (G. Lampin, prod. SPEVA F., sc. Charles Spaak d'après Tolstoï, avec G. Lollobrigida) CS EC (p. 1955) ; cf. <i>Résurrection / Auferstehung</i> (Rolf Hansen, coprod. I/D/F, 1958) pano EC
				<i>La Mer et le Ciel</i> (H.-G. Clouzot, prod. Filmsonor) CS CLR, tour. en France et Italie p. juin 1954 > p. 1955 > scénario repris p. <i>Si Tous les gars du monde</i> (1955, Christian-Jaque, prod. Filmsonor, F. Ariane, Cinétel)	
mars 1954	<i>La Vallée des pharaons</i> (M. de Gastyne, prod. R.&R. Hakim) CP EC > (août) <i>L'Or des pharaons</i> > (nov. 1954) <i>Le Trésor des pharaons</i> > (avr. 1955) <i>Le Masque de Toutankhamon</i> > (juil. 1955) présenté au Festival de Locarno CP EC STEREO				
mai 1954				<i>Fortune carrée</i> Ø scope > (août) CS > (sept.) CS EC	
juin 1954		<i>Michel Strogoff</i> (prod. F. Modernes) CP EC (p. hiver 1954) > (déc. 1955) « écran panoramique » EC p. jan. 1955 > CS EC (C. Gallone) p. juin 1956			
sept. 1954				<i>La Vie extraordinaire de Lola Montez</i> (M. Ophuls) Ø scope > (déc. 1954) <i>Lola Montès</i> Ø scope, CLR > p. fév. 1955 CS EC	

			<i>Le Commandant</i> (Y. Allégret) d'ap. roman de John Knittel Ø scope (p. oct.) > <i>Oasis</i> CS EC d'ap. roman de Joseph Kessel		
nov. 1954		<i>Notre-Dame de Paris</i> (H. Verneuil, Paris F. Prod.) avec F. Arnoul CP EC p. mars 1955 > (mars 1955) avec G. Lollobrigida, réal. J. Delannoy > CS EC (p. avr. 1956)			
déc. 1954		<i>Frou-Frou</i> CP EC > CS EC			<i>Le Crépuscule des fées</i> (A. Gance, d'ap. 4 contes de Perrault) 2 vers. Polyvision & standard, stéréo p. 1955 (in CC 41)
		<i>Le Secret du chevalier d'Eon</i> (Elysées F.) CP CLR p. mars 1955 > (1956) A. Blasetti CS CLR p. mai 1957 > J. Audry (coprod. F/I/YU) CS CLR p. déc. 1958 > <i>Le Chevalier et la Tzarine</i> (J. Audry) dep. fév. 1959 > interruption > reprise juil. 1959 <i>Le Secret du chevalier d'Eon</i> (coprod. F/I, Gray F.) DS EC			
jan. 1955		<i>Jésus la Caille</i> (A. Pergament) DS NB p. fév. > (avr. 1955) CP NB > (mai) <i>M'sieur la Caille</i>			<i>Soucoupe direction Vénus</i> (J. Stelli) CP EC p. fév. > p. mars
fév. 1955		<i>El Cantor de México / Le Chanteur de Mexico</i> (prod. espagnole Benito Perojo) CP > (nov. 1955) coprod. F/E Interprod. / Benito Perojo, réal. R. Pottier CS TC p. juin 1956	<i>Les Nuits de Montmartre</i> (P. Franchi) scope CLR > pano p. mars > CP EC STEREO p. fin mars	<i>La Mégère apprivoisée / La Fierecilla domada</i> (coprod. F/E) CP > coprod. E/F Benito Perojo / Mondial F., réal. Antonio Roman Ø scope, CLR ; cf. <i>The Taming of the Shrew</i> (US/I, réal. F. Zeffirelli) PV CLR	
				<i>Gil Blas</i> (prod. espagnole Benito Perojo) CP > <i>Les Aventures de Gil Blas de Santillane</i> (coprod. F/E Vascos F. / Benito Perojo 1955, réal. René Jolivet) 1,37:1 AC	
mars 1955		<i>La Roue</i> (A. Genina) CS EC p. sept. > (mars 1956) A. Haguet DS NB			<i>Le Hussard sur le toit</i> (R. Clément, prod. R. Dorfmann) « écran large » (scope?) EC p. juin ; cf. film de J.-P. Rappeneau (1994) TECHNO CLR
					<i>La Fille des sables</i> (Louis Cuny, prod. Celia F., Astra Cin., Carlo Ponti) CS EC p. fin mai > (sept.) p. nov.
					<i>Les Cyclones</i> (coprod. F/I Gamma F., Italgamma) CS EC avec P. Fresnay p. sept.
					<i>Juanita</i> (R. Habib, coprod. F/I Gamma F., Italgamma) CS EC p. sept. > p. avr. 1956
avr. 1955					<i>Le Foyer qui s'éteint</i> (M. de Canonge, prod. Radio TV) CS EC p. sept
				<i>Dolorès</i> (L. Buñuel, prod. J. Mage) CS (F/I, ext. MEX. avec F. Arnoul, J.-C. Pascal) > (oct. 1955) <i>La Mort</i>	

				en ce jardin CS CLR p. fév. 1956	
mai 1955					<i>Femmes pirates</i> (Alfred Rode, prod. F. A. Rode) CP CLR p. juin
sept. 1955			<i>Pitié pour les vamps</i> (J. Josipovici) « grand écran » (= pano ?) CLR p. nov. > DS FC	<i>La Femme des Caraïbes</i> (A. Roy) TLV AC p. sept. > (oct.) <i>Alerte aux Canaries</i> AC p. nov.	<i>L'Amour est mon métier</i> (H. Calef, prod. Gamma F.) pano p. automne > CP p. avr.
					<i>L'Honorable partie de campagne</i> (Y. Ciampi, coprod. F/JAP) CS EC avec G. Philipe p. 1956 > ? <i>Typhon sur Nagasaki</i> EC
oct. 1955					<i>Borgnefesse</i> (B. Borderie, prod. CICC, Pathé, Aventures maritimes, Océan atlantique XVIIème s.) CS EC
				<i>Marie des Isles</i> (prod. Pathé) CS EC > (jan. 1957) G. Combret p. juin > « écran large » EC (1959)	
nov. 1955					<i>Parce que je vous aime</i> (Pierre Blondy, prod. F. du Quadrigue) CS AC, tour. dep. 25 oct.
déc. 1955				<i>Lorsque l'enfant parlait</i> (sic) M. Boisrond, prod. CFPC p. juin 1956 CP > <i>Lorsque l'enfant paraît</i>	<i>Entrez dans la danse</i> (S. Cordier, prod. SOPADEC, RCM) CP p. jan. 1956 =? <i>Paris Music Hall</i> (1957) FS
mars 1956		<i>Citoyen du monde</i> (Clément Duhour, prod. CLM) CS CLR >? (mai) <i>La Fayette</i> (C. Duhour, prod. CLM) CS CLR p. août > (avr. 1957) <i>La Fayette</i> (prod. Gimeno-Phillips) Ø CS p. août 1957 > (sept. 1960) <i>La Fayette</i> (J. Dréville, prod. F. La Fayette, Estela F.) Ø scope, TC p. nov. 1960 > DS EC p. déc. 1960 > (fév. 1961) STR70 TC (J. Dréville, prod. Copernic F.)			
juin 1956		<i>Tahiti ou la joie de vivre</i> (B. Borderie) CS EC p. juil. > (juil.) FS EC			<i>Rackett sur Montmartre</i> (R. Bibal, prod. F. Roulleau) DS EC p. août
		<i>Les Misérables</i> (Pathé) CS CLR p. déc. > (août) J.-P. Le Chanois avec J. Gabin p. 1957 > (fév. 1957) prod. Pathé PAC en TR TC p. avr. 1957 (tour. Babelsberg, Berlin-Est) > (oct. 1957) décision de la prod. p. un film en 2 époques : tour. de nouvelles séquences			
juil. 1956		<i>Thérèse Etienne</i> (L. Buñuel, prod. Cité F., F. Agiman) CS EC p. déc. > (fév. 1957) coprod. F/I, réal. D. de la Patellière CS NB p. oct. 1957			
août 1956					<i>Paul et Virginie</i> (prod. Davis F.) CS EC (tour. La Réunion) p. mars 1957
oct. 1956		<i>La Bigorne</i> (R. Darène) CS CLR p. mai 1957 > (mars 1957) DS EC			
		<i>Casino de Paris</i> (A. Hunebelle) CS EC p. fév. 1957 > (nov. 1957) FS TC (coprod. F/D/I)			
déc. 1956					<i>Colonel Rozanoff, pilote d'essai</i> (J. A. Faux, prod. F. du Carrousel) DS FC p. mars 1957
1956 Agrément CNC				<i>Les Louves</i> (L. Saslavsky) DS NB	

				<i>Club de femmes</i> (R. Habib) scope NB	
jan. 1957		Les Lavandières du Portugal (D. Kirsanoff) FS AC p. avr. > (fév.) décès de D. Kirsanoff remplacé par P. Gaspard-Huit > (mai) DS EC	<i>Tamango</i> (J. Berry) Ø scope > (avr.) CS EC	<i>Paris clandestins</i> (W. Kapps, prod. Engor F.) FS	
mars 1957					<i>Le Diable</i> (sc. & adapt. Joseph Ossipov) « super-production en couleurs et grand écran »
avr. 1957			<i>La Tour prend garde</i> (sic) G. Lampin Ø scope p. juil. > (mai) scope CLR > (sept.) DS EC		
mai 1957	<i>L'Or de Samory</i> (J. Alden-Delos) scope AC p. juin > (août) DS AC			<i>Une Vie</i> (A. Astruc) scope CLR p. juil. > standard ou pano (BICNC57)	<i>On n'enchaîne pas les blondes</i> (G. Pons, prod. SOAIC) CS EC > (juil.) SS EC tour. std. Ste Marthe, Marseille p. août
				<i>Le Piège</i> de Charles Brabant (prod. Albert Bauer, DP Edmond Séchan) devait être tourné en DS avec caches fixes au rapport 1,66:1 pour certaines séq. intérieures ou intimes, comme dans <i>OSS 177 n'est pas mort</i> de Jean Sacha (1956) > pano intégral ?	
juin 1957				<i>Orphée da conceição</i> (M. Camus) CS EC > (jan. 1958) <i>Orfeu negro</i> « grand écran » (= pano) EC	<i>La Reine sanglante</i> (prod. S. N. Océan F., d'ap. <i>Marie Tudor</i> de Victor Hugo) « écran large » CLR ; cf. <i>Marie Tudor</i> (1966 réal. Abel Gance, prod. TV)
juil. 1957				Un Homme à vendre (M. Labro, prod. Eole F.) CS p. sept. tour. à Saïgon > (sorti août 1963) Le Captif (prod. Emile Darbel) Ø scope, NB	
août 1957					<i>Les Travailleurs de la mer</i> (prod. Le F. d'Art, d'ap. Victor Hugo) scope CLR p. oct.
sept. 1957					<i>Bernadette</i> (prod. Paris-Etoile P., d'ap. <i>Bernadette de Lourdes</i> de Michel de Saint-Pierre) scope CLR > (fév. 1958) Maurice Brahy ; cf. <i>Il suffit d'aimer / Bernadette de Lourdes</i> (R. Darène, prod. EDIC, 1960) (Pinel 85)
1957 Agrément CNC		<i>Le Gorille vous salue bien</i> (B. Borderie) DS > (nov.) FS		<i>Les Fanatiques</i> (A. Joffé) CS NB	
		<i>Ces Dames préfèrent le mambo</i> (Borderie) DS > FS			
		La Grande Bleue (Maleno Malenotti, prod. F/I/D/YU Play Art, Victoria Louvre, F. Modernes / GESI / Eichberg / Triglav) CS FC > La Grande Strada azzurra / Un Dénommé Squarcio (Gillo Pontecorvo, également scénariste, prod. M. Malenotti I/F/D/YU GESI / Play Art / Eichberg / Triglav) SS FC			
mars 1958					<i>Le Ruban rouge</i> (M. de Vaucorbeil) FS EC p. juin, tour. La Malmaison,

					Saint-Denis, Les Invalides
avr. 1958				<i>Guinguette</i> (prod. F. Gibé, Franco London F.) scope CLR > J. Delannoy (F/I) Ø scope NB	<i>Des Filles pour l'armée</i> (R. Vadim, prod. Iéna P. avec J.-L. Trintignant, C. Marquand) CS p. juil., tour. La Victorine, Grèce, Nice cf. <i>Le Soldatesse</i> (1965 réal. V. Zurlini, coprod. I/F/D/YU, Franco London F., d'ap. roman d'Ugo Pirro)
					<i>Le Roi lépreux</i> (J. Sacha, prod. F. du lion d'or) scope CLR p. oct, tour. Cambodge
août 1958			<i>Babette fait la guerre</i> (R. Vadim) > (sept.) <i>Babette s'en va-t-en guerre</i> > (jan. 1959) Christian-Jaque CS EC		
sept. 1958				<i>La Rançon</i> (H. Verneuil, avec Fernandel, prod. F. Gibé, Franco London F.) scope CLR (annoncé dep. avr.) > (oct.) <i>Le Grand Chef</i> (F/I) Ø scope NB	
nov. 1958					<i>La Mort du merle</i> (P. Gout, prod. SAF) DS p. jan. 1959, tour. Palais de l'UNESCO
avr. 1959					<i>Liberté</i> (L. Malle, inspiré de J. Conrad) scope CLR tour. Grèce p. juil.
mai 1959					<i>Les Soldats dans la boue</i> (J. Alden-Delos, prod. Paris France P. avec G. Delamare) scope CLR p. juin > (jan. 1960) DS EC tour. France, Laos
déc. 1959					<i>Marion Delorme</i> (A. Hunebelle, prod. PAC, Pathé) scope CLR > (sept. 1960) Ø scope EC
					<i>La Chartreuse de Parme</i> (prod. Spéva F., Ciné-Alliance) scope CLR > (nov. 1960) « grand écran » EC
jan. 1960			<i>Germinal</i> (J. Duvivier, prod. Paris Elysées F.) Ø scope p. mai > (déc. 1961) <i>Germinal</i> (M. Carné, prod. Paris Elysées P.) scope NB p. mars 1962 > (sept. 1962) F/I+H : F. Marceau, Cocinor, Elysées F., F. Metzger & Woog/Laetitia F.+Hungaro-Hunnia, Y. Allégret > (oct. 1962) DS NB		<i>Sarah Bernhardt</i> (P. Brook, prod. R. Lévy avec J. Moreau) TAO CLR
mai 1960		<i>La Princesse de Clèves</i> (J. Delannoy, prod. Silver F.) TR EC p. juil. > DS EC			<i>Le Comte de Monte-Cristo</i> (prod. Princia F., sc. Maurice Guillon) scope CLR > p. oct. > p. fév. 1961 > concurrencée par 2nde prod. annoncée en juil. 1960 <i>Le Comte de Monte-Cristo</i> (F/I : F. J.J. Vital, F. R. Modiano, SNEG / Cineriz, Royal F., réal. C. Autant-Lara)

juin 1960					<i>La Dame de Montsoreau</i> (E. T. Gréville, prod. Gaumont) 70 mm scope (sic) CLR > (août) prod. Méditerranée, Paris Ellysées F. p. oct. > avr. 1961
					<i>Daphis et Chloé</i> (Jacques Xantha, prod. La Croix du Sud) DS EC > p. août coprod. F/YU
déc. 1960					<i>Seul ce grand amour</i> (J.-D. Daninos, prod. Daninos F.) scope EC > fév. 1961
					<i>Guillaume Tell</i> (prod. Pathé) scope CLR p. fin 1961 > (mars 1961) « écran large » EC (4 vers. angl., frçse, ital., alle. avec Wolfgang Rott Spieder) =? <i>Flammende Berge</i> (de Michel Dickoff, prod. CH, NB, scope?)
1960 Agrément CNC			<i>Les Moutons de Panurge (ex-La Grande Ville)</i> J. Girault Ø scope NB > CS NB		
			<i>Les Mauvais coups</i> (F. Leterrier) Ø scope NB > (déc.) DS NB > (juin 1961) « Cinégraphiscope »		
			<i>Une Aussi longue absence</i> (H. Colpi) Ø scope NB > DS NB		
			<i>Vive Henri IV, vive l'amour</i> (C. Autant-Lara) Ø scope EC > (oct.) DS EC		
			<i>La Bride sur le cou</i> (R. Vadim) Ø scope NB > (déc.) CS NB		
			<i>Le Goût de la violence</i> (R. Hossein) Ø scope NB > (août) DS NB		
fév. 1961					<i>Les Déserteurs</i> (J. Duvivier, coprod. F/I) DS p. mars std. Epinay, ext. Causses, Cévènes =? <i>La Chambre ardente</i> (1960, F/I)
mars 1961		Marco Polo (prod. R. Lévy) > (juil.) STR 70 TC « réservé en priorité aux exploitants équipés en 70 mm » p. 1 ^{er} août > (sept. 1961) PV EC coprod. F/I réal. Christian-Jaque p. jan 1962 > début tour. ext. en YU > (mars 1962) avec Anthony Quinn (rôle du mongol Nayam) ; dessins conceptuels décors Jean d'Eaubonne, 3 dir. photo. Renoir, Decaë, Coutard avec A. Delon + coprod. US (Seven Arts) > (nov. 1963) <i>L'Echiquier de Dieu</i> (D. de la Patellière, I/F avec A. Quinn, H. Buchholz) FS EC p. déc. 1963 = <i>La Fabuleuse Aventure de Marco Polo</i>		<i>Dagobert</i> (prod. Jean-Paul Bertrand, avec Fenandel) scope CLR > <i>Le Bon Roi Dagobert</i> (P. Chevalier, 1963)	
avr. 1961					<i>La Chasse au trésor</i> (P. Kast, prod. Asper F.) scope p. mai tour. Grèce =? <i>Une balle au cœur</i> (J.-D. Pollet, prod. CMS, Lambessis F., adapt. P. Kast, 1965) scope EC

juin 1961		<i>Mandrin</i> (Georges Rivière, prod. Franco London F.) STR 70 TC p. août > (sept.) réal. J.-P. le Chanois p. oct. > (juil. 1962) DS EC tour. en Pologne = <i>Mandrin, bandit gentilhomme</i>			
		<i>Shéhérazade</i> (Marcel Camus, dist. Cinédis) en « OPTIC TODD-AO » [source : EC, n° 280, 20 juin 1961, p. 137] > (fév. 1962) <i>Shéhérazade</i> (P. Gaspard-Huit) STR 70 EC > (juil.) « 65 mm » EC > (mars 1963) SPN 70 [MCS]			
juil. 1961					<i>La Chute de la Bastille</i> (Philippe Ducrest, prod. F. St Germain, General P.) scope CLR, 1 ^{ère} mondiale le 14/07/1962
août 1961					<i>Polichinelle</i> (R. Rossellini, coprod. F/I Franco London F., Vides Cin. avec C. Cardinale, C. Aznavour) scope CLR
					<i>Le Petit Bouton de nacre</i> (2 ^e L. M. de M. Camus, prod. Speva F.) 70mm EC, tour. Bengale en 1962 =? <i>L'Oiseau de Paradis</i> (1961 F/I) prévu en « OPTIC TODD-AO » [source : EC, n° 280, 20 juin 1961, p. 137]
					<i>L'Aigle de la Volga</i> (prod. Speva F. avec H. Kruger) 70 mm EC p. été 1962 (coprod.?)
oct. 1961	<i>Santo Modico</i> (R. Mazoyer coprod. F+BRES.) STR 70 EC				
nov. 1961					<i>L'Histoire de la liberté / Freedom Storm</i> (prod. Générale Européenne de F., 4 séquences : Cromwell, la Révolution française, la guerre de sécession, la Révolution d'octobre rouge, 4 réal., 20 vedettes int'les, tour. en GB, F, USA, URSS) STR 70 TC
déc. 1961					<i>Adieu Paris</i> (H. Calef, coprod. F/I Asper P. / Vanguard P.) DS p. jan. 1962
1961 Agrément CNC		<i>Passion(s)</i> (R. Rouleau, prod. Monarch) = <i>Les Amants de Teruel</i> TR EC > TLV EC	<i>Le Jeu de la vérité</i> (R. Hossein) Ø scope, NB > DS NB	<i>Leviathan</i> (L. Keigel) DS NB > pano	
			<i>(Film) Tati n°4</i> (J. Tati, prod. Specta F., Alter F., Armor F.) Ø 70 mm, EC > <i>Playtime</i> (1964, coprod. + Jolly F.) 70 mm [1,85:1] EC (sortie Paris : déc. 1967)	<i>Tintin et le Mystère de la Toison d'or</i> (J.-J. Vierme) DS EC > pano	
			<i>La Gamberge</i> (N. Carbonnaux) Ø scope, NB > DS NB	<i>Vie privée</i> (L. Malle) DS EC > « grand écran » = pano CLR	
			<i>Le Soleil dans l'œil</i> (J. Bourdon) Ø scope, NB ou SS (FF n° 897-8) > TLV NB	<i>Rififi à Tokio</i> (sic) J. Deray scope NB > <i>Rififi à Tokyo</i> 1,66:1 NB	
			<i>Maléfices</i> (H. Decoin) Ø scope, NB >		

			(sept.) DS		
			<i>Lemmy pour les dames</i> (B. Borderie) Ø scope, NB > (nov.) FS NB		
			<i>Un Singe en hiver</i> (H. Verneuil) Ø scope, NB > (juin 1962) TLV NB		
			<i>Les Lions sont lâchés</i> (H. Verneuil) Ø scope, NB > (avr.) DS NB		
			<i>Horace 61</i> (A. Versini) Ø scope, NB > (sept.) DS NB = <i>Horace 62</i>		
			<i>Le Bateau d'Emile</i> (D. de la Patellière) Ø scope, NB > DS NB		
			<i>Les 7 Péchés capitaux</i> (prod. F/I) Ø scope, NB > (août) DS NB		
fév. 1962				<i>Le Roi des montagnes</i> (W. Rozier) scope CLR p. mai > pano NB = <i>Le Voleur de femmes</i>	
mai 1962		<i>Cover Girls</i> (J. Bénazéraf, prod. F. Univers) « le 1 ^{er} film français tourné sur Eastman 70 mm » p. juin > (1963, coprod. F/I) TLV EC			<i>Surcouf, prince des corsaires</i> (Lux CCF avec J. Marais) scope CLR p. l'été > (juil.) réal. H. Bromberger p. sept. ; cf. <i>Surcouf le tigre des sept mers</i> (1965 de S. Bergonzelli, coprod. E/I/F avec G. Barry) TS EC
juin 1962				<i>Un Clair de lune à Maubeuge</i> (J. Cherasse) scope NB	
juil. 1962				<i>La Soupe aux poulets</i> (P. Agostini) DS NB p. sept. > 1963	<i>La Silhouette</i> (M. Fermaud, prod. F. Galilée avec Gene Kelly) scope p. sept.
					<i>Bug-Jargal</i> (UFA-Comacico, d'ap. V. Hugo, avec interprétation int'le) 70 mm CLR
août 1962					<i>D'amour et d'eau fraîche</i> (F. Reichenbach, prod. F. Galilée) scope EC p. sept. > (sept.) DS EC > (oct.) = <i>Cent fois l'amour</i> (CM?)
nov. 1962					<i>Les Cent Jours</i> (A. Gance?, prod. Cie Int'le Renaissance Cinéma épique) MAGIRAMA
déc. 1962					<i>La Mouette et le Requin</i> (R. Habib, prod. F. du Soleil levant, Matterhorn F.) FS p. fév. 1963, tour. std. Boulogne, ext. Bretagne
1962 Agrément CNC		<i>Tempo di Roma</i> (D. de la Patellière) DS NB > FS NB	<i>La Prostitution</i> (M. Boutel) Ø scope, NB > CS NB	<i>La Baie des anges</i> (J. Demy) DS NB > (sept.) pano	
		<i>Fort du Fou</i> (L. Joannon) FS NB > DS NB	<i>Ballade pour un voyou</i> (J.-C. Bonnardot) Ø scope, NB > FS NB	<i>Cyrano et D'Artagnan</i> (A. Gance) DS EC > pano EC	
		<i>Le Rat d'Amérique</i> (J.-G. Albicocco) DS EC > TLV EC	<i>Le Vice et la Vertu</i> (R. Vadim) Ø scope, NB > (mai) FS NB		
		<i>Un Jeune Homme honorable</i> (= <i>L'Ainé des Ferchaux</i>) J.-P. Melville DS EC > FS EC	<i>Mélodie en sous-sol</i> (H. Verneuil) Ø scope, NB > (oct.) DS NB		
			<i>Le Meurtrier</i> (C. Autant-Lara) Ø scope,		

			NB > (juin) FS NB		
jan. 1963					<i>Où vont les poissons rouges</i> (R. Darène, prod. Soc. parisienne de cinéma) scope CLR p. fév., tour. ext. Bruges, Paris
mars 1963	<i>La Bête du Vaccarès</i> (Denys Colomb de Daunant, prod. SINPRI, Guy Pérol) FS NB tour. dep. fév ext. Camargue ; présenté à l'Agrément CNC sans FS (BICNC63)	<i>La Tulipe noire</i> (Christian-Jaque, prod. Méditerranée Cinéma) scope CLR tour. ext. Italie p. mai > dep. juin, 70 mm [SPN 70], tour. ext. Espagne			<i>Ah ! la vie parisienne</i> (M. Boisrond, coprod. F/I) scope CLR =? <i>Cherchez l'idole</i> (F/I, 1963) FS NB
mai 1963					<i>Venise en octobre</i> (S. Bourguignon, prod. F. Trocadéro) FS p. juin tour. std. Boulogne, ext. rég. parisienne > prod. CICC, Terra F. (d'ap. roman de José-André Lacour) p. 1964
juil. 1963					<i>Comment les séduire</i> (A. Hunebelle, coprod. F/I PAC / Zebra F.) FS dep. juil. = <i>Un Monsieur bien sous tous rapports</i> =? <i>Méfiez-vous Mesdames</i>
1963 Agrément CNC			<i>Mort où est ta victoire ?</i> (H. Bromberger) Ø scope, NB > (juil.) TLV NB	<i>OSS 117 se déchaîne</i> (A. Hunebelle, coprod. F/I) DS NB > pano 1,66:1	
			<i>Le Journal d'une femme de chambre</i> (L. Buñuel) Ø scope, NB > (oct.) FS NB		
jan. 1964					<i>L'Aigle noir</i> (G. Combret, coprod. F/I Radius F., Pamec Cin., d'ap. nouvelle de Pouchkine) scope EC p. 1964 ; cf. <i>L'Aigle noir / Dubrowsky</i> (W. Dieterle, 1958, coprod. I/YU) TLS EC
mars 1964		<i>Comment épouser un ministre</i> (M. Boisrond) FS > (mai) <i>Comment épouser un premier ministre</i> > (juin) TS NB (BICNC64)			<i>Les Femmes seules</i> (J. Bénazéraf, Max Allemand & Guy Saguez, prod. F. du Chesne) TLS p. mai, tour. ext. Scandinavie, Italie, Autriche
mai 1964				<i>Allez France !</i> (prod. F. d'Art, F. Arthur Lesser, F. Borderie, réal. R. dhéry) scope CLR > pano CLR	<i>Premier Amour</i> (H. Colpi, prod. F. Gibé, Franco London F.) scope p. sept.
juil. 1964		<i>L'Épouvantail</i> (J. Guillermin, prod. F. du siècle) FS p. sept. > <i>Rapture</i> (coprod. 20th C. Fox) CS NB = <i>La Fleur de l'âge</i> (D. P. M. Grignon, coprod. F/US ou GB/F? 1965, sortie Paris 04 mai 1966)			
oct. 1964					<i>Lamiel</i> (J. Delannoy, prod. Cineurop) scope p. mai 1965, tour. std. Billancourt ; cf. <i>Lamiel</i> (J. Aurel, prod. Rome-Paris F., F. Copernic, 1967) pano CLR
déc. 1964					<i>Opération nylons noirs</i> (R. Habib) FS, tour. std. Epinay, ext. Buenos Aires
					<i>La Route du septième ciel</i> (Pierre Delangeac, prod. Astor F., d'ap. la

					pièce de Marc-Gilbert Sauvageon « Bienheureuse Anaïs ») FS CLR p. fév. 1965, tour. ext. Alpes maritimes
1964			<i>Sursis pour un espion</i> (J. Maley) Ø scope, NB > (avr.) TLV NB	<i>Les Gorilles</i> (J. Girault) TS EC > 1,66:1 NB	
Agrément CNC			<i>Compartiment tueurs</i> (Costa-Gavras) Ø scope, NB > (nov.) FS NB	<i>(La) 317^{ème} Section</i> (P. Schoendoerffer) CS NB > 1,66:1 NB	
			<i>Monsieur</i> (J.-P. le Chanois) Ø scope, NB > FS NB		
			<i>Le Vampire du Düsseldorf</i> (R. Hossein) Ø scope, NB > (mars) FS NB		
jan. 1965		<i>Paris brûle-t-il ?</i> FS > PV (cf. ci-contre)	<i>Paris brûle-t-il ?</i> (R. Clément, prod. Transcontinental F., Marianne P.) Ø scope, NB > (mai) scope > (juin) FS > PV NB + séquence finale EC		
mars 1965					<i>La Danse du héron</i> (prod. Rademakers) FS p. mai tour. en YU > (avr.) réal. Fons Rademakers, coprod. F/B F. Luciana / Cie belge de Prod. de L. M. p. mai
					<i>L'Aventure commence ici</i> (Jean Badal, prod. Kinark, Genève) FS p. juin, tour. Helsinki
mai 1965					<i>Le Rendez-vous de Zagora</i> (Roland Quignon, prod. Clair F., Sofraciné) scope CLR p. juin, tour. ext. Maroc
juin 1965					<i>Le Temps d'un espoir</i> (Paul Lasry, prod. Winner F. P., avec P. Audret, M. Robinson) scope EC p. juil. tour. Côte d'azur
juil. 1965					<i>Coup de foudre</i> (réal. Claude Sautet, prod. Intermondia F.) scope CLR
					<i>Voyage au bout de la nuit</i> (prod. Intermondia F., sc. Michel Audiard, d'ap. L.-F. Céline) scope CLR
août 1965		<i>Tendre Voyou</i> (J. Becker) FS EC p. nov. > (oct.) 70 mm CLR p. déc. > (fév. 1966) scope EC p. fév. > (BICNC66) TS EC			
oct. 1965	<i>La Jeune Morte = Les Chiens</i> (C. Faraldo & R. Pigaut) FS NB (mais Ø scope pour BICNC65)			<i>L'Espion</i> (R. Lévy, coprod. F/D) scope EC p. jan. 1966 > <i>Les Grandes Illusions</i> (coprod. D/F/I) > (BICNC66) <i>L'Espion</i> (coprod. F/D) pano EC	<i>La Motocyclette</i> (S. Bourguignon, prod. Paris Film P., d'ap. roman d'A.-P. de Mandiargues) FS p. oct. ; cf. <i>The Girl on a Motorcycle / La Motocyclette</i> (1968 J. Cardiff, coprod. GB/F Mid Atlantic F. / Arès P., SNC) pano TC ou TS EC (BICNC67) ?
					<i>Les Diamants d'Antoinette</i> (prod. Sud Pacifique F., Capitole F. avec M. Carol) FS p. déc.
déc. 1965		<i>L'Article 38</i> (L. Joannon) scope EC p. jan. 1966 > (jan. 1966) <i>Trois Enfants dans le désordre</i> Ø scope, EC		<i>L'Ingénu</i> (N. Carbonnaux, prod. Transatlantic P., d'ap. Voltaire) scope	<i>Les Blancs Oiseaux du Diabola</i> (Claude Vermorel, coprod. F/MALI

		(BICNC66) > (jan. 1967) TS CLR		CLR p. mai 1966, tour. ext. Bretagne, std. Paris > 1971, sorti 1972, pano	Cie Cin. africaine / Office malien de la Cin.) scope EC p. déc., tour. ext. Mali
					<i>Emmenez-moi au Ritz</i> (P. Grimblat, prod. Transatlantic P., avec R. Hossein, M.-F. Pisier) scope CLR p. fév. 1966 > Ø scope p. mars 1966 > (mai 1966) prod. Francos F. scope EC p. juin 1966
1965 Agrément CNC	<i>Les Grands Moments</i> (C. Lelouch) Ø scope, NB > (mars) FS NB (FF n° 1090) > n'a pas trouvé de distributeur > négatif détruit par C. Lelouch	<i>Les Grandes Gueules</i> (R. Enrico) FS EC > (oct.) TS EC	<i>La Longue Marche</i> (A. Astruc) Ø scope, NB > (août) scope > TLV NB	<i>L'Arme à gauche</i> (C. Sautet, coprod. F/E/I) DS NB > 1,66:1 NB	
		<i>Le Gendarme à New-York</i> (J. Girault) DS EC > (mai) FS EC	<i>Une Balle au cœur</i> (J.-D. Pollet) Ø scope, EC > (juin) scope EC, tour. Athènes	<i>Les Corsaires</i> (2 films : <i>L'Olonais</i> ; <i>Le Trésor du hollandais</i>) Claude Barma, coprod. F/I (50/50) Franco London F., Rizzoli F. scope EC > TV (13 épisodes) avec Michel Le Royer	
			<i>Une Nuit à Tibériade = Un Soir à Tibériade</i> (H. Bromberger) Ø scope, NB > (juil.) scope > TLV NB, tour. ext. Israël		
			<i>La Métamorphose des cloportes</i> (P. Granier-Deferre) Ø scope, NB > (fév.) scope > FS NB		
			<i>Les Deux Orphelines</i> (R. Freda) Ø scope, EC > CS EC?		
			<i>Piège pour Cendrillon</i> (A. Cayatte) Ø scope, NB > FS NB		
			<i>Coplan écrase tout</i> (R. Freda) EC > <i>Coplan FX 18 casse tout</i> SS EC		
			<i>Le Tonnerre de Dieu</i> (D. de la Patellière) Ø scope, NB > (mars) FS NB		
			<i>Mission spéciale à Caracas</i> (R. André) Ø scope, EC > CS EC?		
jan. 1966		<i>Carré de dames pour Layton</i> (J. Poitrenaud) scope CLR (= BICNC66 : CS EC) > (jan. 1967) <i>Carré de dames pour un as</i> TS EC		<i>La Main noire</i> (M. Pecas, F. du Griffon) scope p. mai > (BICNC67) Ø scope, EC > (fév. 1968) scope EC p. avr. 1968 > (jan. 1969) Ø scope > sorti fév. 1969 pano?	
		<i>La Peau des autres</i> (J. Deray) scope EC p. mars > TS EC (BICNC66) > <i>Avec la peau des autres</i> TS EC			
		<i>Le Jardinier d'Argenteuil</i> (J.-P. le Chanois) scope EC > TS EC (BICNC66)			
		<i>Caroline chérie</i> (Jean Aurel, prod. Cineurop avec France Anglade) 70mm EC p. avr. > (août 1967) <i>Caroline chérie</i> (D. de la Patellière, coprod. F/I/D Cineurop / A.Mancori F. / Nordeutsche F. P.) FS EC			
fév. 1966					<i>Qui a tué James B... ?</i> (M. Pecas, prod. F. du Griffon) scope EC

				Le Judoka (Yvan Govar & Gil Delamare, d'ap. roman « Judoka en enfer » d'Ernie Clerk) scope EC p. mai, tour. Tokyo, HK, Formose, Bombay, Paris > (nov.) Le Judoka (réal. M. Labro) scope CLR > Casse-tête chinois pour le judoka (1967 coprod. F/I, réal. M. Labro) pano EC	
mars 1966		<i>Le Roi de cœur</i> (P. de Broca) scope EC p. avr. > (BICNC66) TS EC			<i>La Proie des femmes</i> (M. Pecas, prod. F. du Griffon) scope EC p. août, tour. ext. Corse
avr. 1966		<i>Appelez-moi Maître</i> (J. Girault, prod. F. Copernic) scope EC p. mai > (BICNC66) TS EC > (déc.) <i>Monsieur le Président Directeur Général</i>			<i>L'Honorable Correspondant</i> (G. Bokanovski, coprod. F/I Soc. parisienne de cinéma et de TV / Acadia F.) scope EC p. mai, tour. std. + ext. Rome
					<i>L'Affaire Z</i> (prod. Europazur, d'ap. idée originale d'Alex Dominique) scope EC p. août
mai 1966		<i>Poursuite Party</i> (S. Piollet) FS EC > (juil.) <i>Bang-Bang</i> > (BICNC66) TS EC			<i>Le Polonais</i> (E. Logereau, prod. F. de la Boétie, d'ap. roman « Polonais Go Home » de Pierre Accoce) scope EC, tour. Paris, Ecosse
				<i>Deux tueurs</i> (L. GrosPierre, coprod. F/I Actoria F. / Filmes Cin.) scope EC p. juin > (juin) <i>La Grande Cavale</i> Ø scope, EC > (sept. 1967) <i>Du Mou dans la gâchette</i> pano EC	<i>Les Misérables</i> (2 époques, J. Delannoy, prod. Florida F., avec B. Lancaster) scope EC p. déc.
juin 1966		<i>Les Aventuriers</i> (R. Enrico) scope EC p. sept. > (juil.) TS EC	<i>J'ai tué Raspoutine</i> (R. Hossein) Ø scope, EC p. nov. > (oct.) FS EC > (nov.) <i>Tonnerre sur St Pétersbourg</i> > (déc.) <i>J'ai tué Raspoutine</i>		
		<i>Le Grand Meaulnes</i> scope EC > (sept.) TS EC	<i>La Grande Sauterelle</i> (G. Lautner) Ø scope, EC p. juil. > (juil.) scope EC > (BICNC66) TS EC		
juil. 1966		<i>Un Homme de trop</i> (Costa-Gavras) scope EC > TS EC	<i>Estouffade à la Caraïbe</i> (J. Besnard) Ø scope, EC p. août > (oct.) scope EC > (BICNC66) FS EC	<i>Peau d'espion</i> (E. Molinaro) scope CLR p. août > (sept.) EC	
		<i>Sept gars et une garce</i> (B. Borderie) scope EC > (BICNC66) TS EC			
		<i>Sale Temps pour les mouches !</i> (ex-Messieurs les hommes, G. Lefranc) scope EC > (BICNC66) TS EC > (déc.) <i>Commissaire San Antonio</i> TS EC			
		<i>2 ou 3 choses que je sais belles</i> (sic) (ex- <i>Une Femme heureuse</i> , J.-L. Godard) scope EC p. août > (BICNC66) <i>Deux ou Trois choses que je sais d'elle</i> TS EC			
		<i>Le Vicomte règle ses comptes</i> (M. Cloche) scope EC p. août > (déc. + BICNC66) TS EC			
sept. 1966		<i>Le Désperado</i> (J. Giovanni) scope p. sept. > (BICNC66) TS EC > <i>La Loi du survivant</i> TS EC			<i>L'Odysse</i> (A. Joffé, prod. F. du Siècle, d'ap. roman de Jean-Baptiste

					Rossi) scope EC
		<i>Un Idiot à Paris</i> (S. Korber) scope EC > (BICNC66) TS EC			<i>La Nuit des temps</i> (A. Cayatte, prod. CICC) scope EC p. 1967, tour. std. URSS, ext. URSS, Iles du Pacifique, Antarctique
					<i>Les Contemporaines et l'amour</i> (H. Zaphiratos, prod. Int'l Thanos F.) scope EC p. oct. (= ? film classé X)
oct. 1966				<i>Laisse tomber Istanbul</i> (F. Rigaud, coprod. F/I) scope EC p. nov. > <i>Jerk à Istanbul</i> EC	<i>L'Homme de New-York</i> (superv. réal. M. Camus, prod. Speva F.) scope EC
nov. 1966		<i>Mon Amour, mon amour</i> (N. Trintignant) scope EC > (déc. + BICNC66) TS EC	<i>Le Tour le plus long</i> (A. Joffé) Ø scope p. août 1967 > (mai 1967) <i>Les Cracks</i> FS EC		
			<i>Oscar</i> (E. Molinaro) Ø scope > (fév. 1967) FS EC		
1966 Agrément CNC				<i>Mamaia</i> (J. Varela) scope EC p. juil. > pano? EC	
				<i>Triple Cross</i> ou <i>La Fantastique Histoire vraie d'Eddie Chapman</i> (T. Young, prod. Cineurop) TS EC > 1,66:1 EC	
				<i>Johnny Banco</i> (Y. Allégret) TS EC > pano EC?	
fév. 1967			<i>Un Mur pour San Sebastian</i> (H. Verneuil) Ø scope > (avr.) FS EC > (sept.) <i>La Bataille de San Sebastian</i>		
mars 1967				<i>La Route de Corinthe</i> (C. Chabrol, prod. F. La Boétie) TS EC p. mai > (mai) coprod. F/I EC	
avr. 1967				<i>Lago</i> (C. Carliez, prod. Carlton, Cérés P.) scope EC p. juil.-août > (juin 1968) <i>Le Paria</i> (coprod. F/E) TS EC > (BICNC68) EC	
mai 1967				<i>Manon 70</i> (J. Aurel) scope EC > (sept.) EC	
juin 1967				<i>Histoires extraordinaires (ép. 2 : Metzengerstein)</i> R. Vadim scope EC p. sept. > (sept.) pano EC	<i>Désiré</i> (C. Duhour, prod. CLM P., Gafer, d'ap. pièce de S. Guitry) scope CLR [remake du film de S. Guitry, 1937 1,37:1 NB ; cf. film de B. Murat, 1995 pano CLR]
juil. 1967				<i>Diaboliquement vôtre</i> (J. Duvivier) « grand écran » EC, puis scope EC > pano EC	
sept. 1967				<i>Les Poneyttes</i> (J. Le Moigne) scope EC > pano EC	<i>La Chanson de Roland</i> (J. Delannoy, prod. Cie Européenne Cin., sc. J. Anouilh, J. Delannoy, J. Aurenche) PV EC > (avr. 1968) <i>Charlemagne</i> (avec K. Douglas) PV EC p. juin 1968, tour. Paris, Rome, Allemagne, Espagne > (oct.

					68) Ø PV p. fév. 1969
oct. 1967				<i>Le Pacha</i> (G. Lautner) scope EC > (nov.) pano EC	
nov. 1967			<i>Le Tatoué</i> (prod. F. Copernic) Ø scope, EC p. fév. 1968 > (mars 1968) coprod. F/I (F. Copernic, F. Corona / Ascot-Cineraid) FS EC		
déc. 1967					<i>Ni Dieu, ni rien</i> (C. Bernard-Aubert, prod. EGC, sc. orig. C. B.-A.) PV EC p. fév. 1968, tour. ext. Champagne
					<i>Le Prince Méléagre</i> (A. Smaghe, prod. Prodicineuropa avec Salvador Dali) TS EC p. mars 1968, tour. ext. Paris, Rome, New-York, Athènes > (jan. 1968) <i>Le Divin</i> p. mars 1968 > (fév. 1968) Ø TS
1967 Agrément CNC		<i>Mayerling</i> (T. Young, coprod. F/GB) SPV [70mm] EC > PV [anamorphique] EC [+gonflage 70mm]	<i>Deux Billets pour Mexico</i> (Christian-Jaque) Ø scope, EC > TS EC	<i>A bras ouverts</i> (réal. Edmond Séchan, prod. CAPAC, Artistes Associés) scope (CS) EC =? <i>Pour un amour lointain</i> 1967 (E. Séchan, prod. idem) > pano CLR?	
		<i>Barbarella</i> (R. Vadim) TS EC > PV EC			
		<i>Indomptable Angélique</i> (2 époques, B. Borderie) (fév.) scope EC p. avr. > (avr. + BICNC67) PV EC > (Cannes puis juin) PV DS EC > (août) DS EC = <i>Indomptable Angélique + Angélique et le Sultan</i>			
fév. 1968					<i>Hôtel meublé</i> (Pierre Dorcival, prod. Monceau F., sc. Roland Vodom) TS EC p. mai, tour. ext. Clermont-Ferrand
mai 1968				<i>Les Libertines</i> (Dave Young = Pierre Chenal, coprod. F/I Lira F., Pegaso) scope EC > p. fév. 1969 (coprod. F/I/E Lira F., Ascot-Cineraid, P. Balcazar) Ø scope EC	
				<i>Une corde... un colt</i> (R. Hossein, coprod. Loisirs du monde, F. Copernic) scope CLR > « écran large » (pano?) EC	
				<i>Week-end</i> (J.-L. Godard, prod. F. Copernic) scope CLR > pano CLR	
juil. 1968			<i>Le Révolté ou sous le signe de Monte Cristo</i> (A. Hunebelle, prod. PAC, Pathé) Ø scope, EC > <i>Sous le signe de Monte Cristo</i> (coprod. F/I) FS EC (Bernardini)		
oct. 1968					<i>Le Rendez-vous des hussards</i> (André Flederick, prod. Neyrac F., avec J.-C. Brialy, M. Simon, M. Presle, A. Vernon) FS EC p. jan. 1969, tour. Paris, Argenteuil

sept. 1968				<i>Le Coup de lune</i> (réal. J.-G. Albicocco, sc. J.-G. A., adapt. Pierre Pellegri, Philippe Dumarçay, avec Eva Swann, Maurice Ronet, dist. UGC) scope EC tour. Bretagne p. 20/10 > <i>Le Cœur fou</i> (1969) pano(?) CLR	
nov. 1968			<i>La Dame dans l'auto</i> (A. Litvak) Ø scope p. printemps 1969 > (avr. 1969) = <i>La Dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil</i> p. juil. 1969 > PV EC		
			<i>Hibernatus</i> (E. Molinaro) Ø scope p. jan. 1969 > (fév. 1969) FS EC		
déc. 1968			<i>Le Clan des siciliens</i> (H. Verneuil) Ø scope p. mars 1969 > (mai 1969) FS EC	<i>Quarante-huit heures d'amour</i> C. Saint-Laurent, prod. Marceau-Cocinor, Sogesxportfilm (sic) « écran large » EC > prod. Rome-Paris F., pano(?) EC	
1968 Agrément CNC	<i>La Trêve</i> (C. Guillemot) TS EC		<i>L'Amour c'est gai, l'amour c'est triste</i> (J.-D. Pollet) Ø scope, EC > scope EC	<i>La Piscine</i> (J. Deray) FS EC > 1,66:1 EC	
			<i>La Sirène du Mississippi</i> (F. Truffaut) Ø scope, EC > DS EC		
mars 1969			<i>Le Gendarme à la retraite</i> (J. Girault) Ø scope > (sept.) = <i>Le Gendarme en balade</i> Ø scope, CLR (BICNC70) > PV EC		
oct. 1969					<i>Les Armes de la colère</i> (H. Calef, prod. Hoche, avec J. Hallyday, Henry Silva, sc. Michel Dancourt) Ø scope > (nov.) scope EC, tour. ext. Egypte dep. 3 nov.
déc. 1969					<i>Crever au soleil</i> (Rinaldo Bassi, coprod. F/ISR F. de la Licorne, Isra F., sc. René Havard, R. Bassi, Pierre Lauer) PV EC p. mars 1970, tour. ext. Israël
1969 Agrément CNC			<i>Le Bourgeois gentil mec</i> (R. André) Ø scope, EC > FS EC		<i>Vadura</i> (Carlos Paez Vilaro, prod. Dahlia F.) TS EC
			<i>A Propos de la femme</i> (C. Pierson) Ø scope, EC > scope EC		
			<i>Ces Messieurs de la gâchette</i> (R. André) Ø scope, EC > TS EC		
			<i>L'Homme-orchestre</i> (S. Korber) Ø scope, EC > (déc. 1969) FS EC		

Tableau 2.8. : Les projets de films français au format large (1953-1970)

N.B. : les films en gras dénotent les changements importants ou radicaux de production

Année de production (agrément CNC)	Total films d'initiative française	Total films larges	Total films 100% français	En %	Total coprod.	En %	Coprod. Bi partites	En %	Coprod. Tri partites	En %	Coprod. Quadri partites	En %	Année de production (agrément CNC)	Total films larges	Total coprod.	En %	F/B	En %	F/CAN	F/CH	F/D	En %	F/E	En %	F/GB	En %	F/I	En %	F/P	F/USA	F/YU	Coprod. Autres pays	Autres pays (+participation étrangère)			
1952	100	0											1952	0																						
1953	95	0											1953	0																						
1954	75	4	1	25,0%	3	75,0%	3	100,0%					1954	4	3	75,0%					1	33,3%				2	66,7%									
1955	95	12	8	66,7%	4	33,3%	4	100,0%					1955	12	4	33,3%					1	25,0%				3	75,0%							(+YU)		
1956	116	31	20	64,5%	11	35,5%	11	100,0%					1956	31	11	35,5%					0		1	9,1%		10	90,9%							(+YU) (+US)		
1957	115	25	14	56,0%	11	44,0%	10	90,9%	1	9,1%			1957	25	11	44,0%					0	9,1%	1	9,1%		8	72,7%				2		CS ; H ; (+D) ; (+YU)			
1958	99	10	8	80,0%	2	20,0%	2	100,0%	0				1958	10	2	20,0%					0		0			2	100,0%							(+ Corée)		
1959	103	11	3	27,3%	8	72,7%	8	100,0%	0				1959	11	8	72,7%					0		0			8	100,0%							(+YU/Liechtenstein)		
1960	119	24	9	37,5%	15	62,5%	13	86,7%	2	13,3%			1960	24	15	62,5%					2	13,3%	1	6,7%		14	93,3%							(+BRES x2) ; (+JAP/D)		
1961	108	35	15	42,9%	20	57,1%	18	90,0%	1	5,0%	1	5,0%	1961	35	20	57,1%					1	5,0%	1	5,0%		18	90,0%				4		JAP/PL ; ISR ; Sénégal ; (+YU)			
1962	80	30	5	16,7%	25	83,3%	21	84,0%	4	16,0%			1962	30	25	83,3%					2	8,0%	2	8,0%		25	100,0%							(+RO) ; (+H)		
1963	86	30	8	26,7%	22	73,3%	18	81,8%	4	18,2%			1963	30	22	73,3%					1	4,5%	3	13,6%		22	100,0%								(+NL/JAP)	
1964	94	26	6	23,1%	20	76,9%	12	60,0%	8	40,0%			1964	26	20	76,9%					3	15,0%	5	25,0%		20	100,0%									
1965	90	35	7	20,0%	28	80,0%	20	71,4%	8	28,6%			1965	35	28	80,0%					4	14,3%	7	25,0%		18	64,3%	2				5		GR ; ISR ; RO ; S ; URSS ; (+US)		
1966	95	50	14	28,0%	36	72,0%	31	86,1%	5	13,9%			1966	50	36	72,0%					6	16,7%	4	11,1%	3	8,3%	26	72,2%		1	1				(+D) ; (+RO) ; (+YU)	
1967	86	22	8	36,4%	14	63,6%	10	71,4%	4	28,6%			1967	22	14	63,6%					4	28,6%	1	7,1%	1	7,1%	12	85,7%							(+TUN) ; (+MEX)	
1968	92	12	4	33,3%	8	66,7%	7	87,5%	1	12,5%			1968	12	8	66,7%					1	12,5%	0		1	12,5%	7	87,5%							(+Colombie)	
1969	118	13	9	69,2%	4	30,8%	3	75,0%	1	25,0%			1969	13	4	30,8%					1	25,0%	0		0		4	100,0%								
1970	110	4	2	50,0%	2	50,0%	2	100,0%	0				1970	4	2	50,0%					0		0		0		2	100,0%								
1971	112	2	1	50,0%	1	50,0%	1	100,0%	0				1971	2	1	50,0%					0		0		0		1	100,0%								
1972	120	4	3	75,0%	1	25,0%	0		1	100,0%			1972	4	1	25,0%					1	100,0%	0		0		1	100,0%								
1973	153	1	0	0,0%	1	100,0%	1	100,0%	0				1973	1	1	100,0%	1	100,0%			0		0		0		0									
1974	182	3	1	33,3%	2	66,7%	1	50,0%	1	50,0%			1974	3	2	66,7%	0				1	50,0%	0		0		2	100,0%								
1975	197	7	5	71,4%	2	28,6%	2	100,0%	0				1975	7	2	28,6%	1	50,0%			1	50,0%	0		0		0	0,0%								
1976	190	6	4	66,7%	2	33,3%	1	50,0%	1	50,0%			1976	6	2	33,3%	0				1	50,0%	0		0		2	100,0%								
1977	209	7	5	71,4%	2	28,6%	2	100,0%	0				1977	7	2	28,6%	1	50,0%			0		0		0		1	50,0%							(+BRES)	
1978	134	7	5	71,4%	2	28,6%	1	50,0%	1	50,0%			1978	7	2	28,6%	0				0		1	50,0%	1	50,0%	1	50,0%								
1979	148	2	0		2	100,0%	2	100,0%	0				1979	2	2	100,0%	0				1	50,0%	0		1	50,0%	0									
1980	160	8	7	87,5%	1	12,5%	1	100,0%	0				1980	8	1	12,5%	0				1	100,0%	0		0		0									
1981	208	7	6	85,7%	1	14,3%	1	100,0%	0				1981	7	1	14,3%	0				0		0		0		1	100,0%							(+HK)	
1982	149	11	7	63,6%	4	36,4%	4	100,0%	0				1982	11	4	36,4%	0		1	1	0		0		0		2	50,0%							(+TUN)	
1983	118	7	6	85,7%	1	14,3%	1	100,0%	0				1983	7	1	14,3%	0				0		0		0		0									
1984	136	18	17	94,4%	1	5,6%	1	100,0%	0				1984	18	1	5,6%	0				0		0		0		1	100,0%							(+MEX) ; (+TUN) ; (+D)	
1985	131	10	9	90,0%	1	10,0%	1	100,0%	0				1985	10	1	10,0%	0			1	0		0		0		0					1		Argentine ; (+I x2) ; (+CH) ; (+US)		
1986	112	12	11	91,7%	1	8,3%	1	100,0%	0				1986	12	1	8,3%	0			1	0		0		0		0									
1987	113	10	10	100,0%	0		0		0				1987	10	0	0,0%	0				0		0		0		0								(+I)	
1988	115	11	8	72,7%	3	27,3%	2	66,7%	1	33,3%			1988	11	3	27,3%	0				2	66,7%	0		2	66,7%	0								(+B)	
1989	101	8	4	50,0%	4	50,0%	4	100,0%	0				1989	8	4	50,0%	1	25,0%			1	25,0%	0		0		1	25,0%	1							
1990	106	11	8	72,7%	2	18,2%	0		2	100,0%			1990	11	2	18,2%	0				1	50,0%	1	50,0%	0		1	50,0%					1		DK ; (+ISR)	
1991	108	8	6	75,0%	2	25,0%	2	100,0%	0				1991	8	2	25,0%	0				0		1	50,0%	0		1	50,0%								(+ Vietnam)
1992	113	14	10	71,4%	3	21,4%	3	100,0%	3	100,0%			1992	14	3	21,4%	2	66,7%	1		0		0		0		0						1		RUS ; (+TUN) ; (+I) ; (+L) ; (+RO)	
1993	101	8	5	62,5%	3	37,5%	0		2	66,7%	1		1993	8	3	37,5%	1	33,3%		1	0		0		0		2	66,7%					1		(+D) ; (+HK, ALG, D, B)	
1994	89	7	7	100,0%	0		0		0				1994	7	0	0,0%	0				0		0		0		0									
1995	97	14	11	78,6%	4	28,6%	1		1	25,0%	2	50,0%	1995	14	4	28,6%	0		1		0		1		1	25,0%	2	50,0%		1		4		JAP ; NL ; N ; (+ Cameroun/Zimbabwe)		

Année de prod.	Total films larges	Aventures	En %	Dont cape & épée, pirates	% sous-genre / genre	Drame	En %	Comédie dramatique	En %	Comédie	En %	Policier	En %	Dont espionnage	% sous-genre / genre	Musical	En %	Erotique, classé X	Fantastique	Cinéma dans cinéma	sketches	Historique	En %	Dont guerre (2 ^e g. m.)	% sous-genre / genre	Contemporain	En %	Exotisme géographique
1954	4	3	75,0%					1	25,0%			1	25,0%									2	50,0%			3	75,0%	
1955	12					4	33,3%			6	50,0%	4	33,3%			1	8,3%					2	16,7%			10	83,3%	
1956	31	2	6,5%			6	19,4%	3	9,7%	14	45,2%	8	25,8%	3	37,5%	3	9,7%					6	19,4%	1	16,7%	25	80,6%	
1957	25	4	16,0%	2	50,0%	6	24,0%			9	36,0%	9	36,0%	2	22,2%	3	12,0%					6	24,0%	1	16,7%	17	68,0%	
1958	10					5	50,0%	1	10,0%	3	30,0%	1	10,0%		0,0%							2	20,0%		0,0%	9	90,0%	
1959	11	3	27,3%	2	66,7%	2	18,2%	2	18,2%	3	27,3%	3	27,3%	2	66,7%	1	9,1%		1			6	54,5%	1	16,7%	4	36,4%	
1960	24	3	12,5%	3	100,0%	7	29,2%	5	20,8%	6	25,0%	1	4,2%	1	100,0%	2	8,3%					7	29,2%	2	28,6%	14	58,3%	
1961	35	8	22,9%	2	25,0%	9	25,7%	4	11,4%	9	25,7%	3	8,6%	1	33,3%	1	2,9%	1	1		4	11	31,4%	1	9,1%	25	71,4%	
1962	30	7	23,3%	3	42,9%	10	33,3%	4	13,3%	4	13,3%	7	23,3%	1	14,3%							12	40,0%	2	16,7%	18	60,0%	
1963	30	5	16,7%	2	40,0%	6	20,0%	2	6,7%	10	33,3%	10	33,3%	3	30,0%	1	3,3%	1		1	1	6	20,0%		0,0%	24	80,0%	
1964	26	4	15,4%			3	11,5%			11	42,3%	10	38,5%	2	20,0%				1			6	23,1%	2	33,3%	20	76,9%	
1965	35	2	5,7%			5	14,3%	3	8,6%	10	28,6%	20	57,1%	5	25,0%	1	2,9%					7	20,0%	2	28,6%	29	82,9%	
1966	50	4	8,0%			11	22,0%	2	4,0%	16	32,0%	24	48,0%	10	41,7%	1	2,0%					10	20,0%	4	40,0%	40	80,0%	
1967	22	5	22,7%			4	18,2%	1	4,5%	7	31,8%	8	36,4%	2	25,0%	1	4,5%		2			7	31,8%	1	14,3%	15	68,2%	
1968	12	3	25,0%			2	16,7%			6	50,0%	4	33,3%									3	25,0%			9	75,0%	
1969	13	1	7,7%			4	30,8%	1	7,7%	5	38,5%	5	38,5%			1	7,7%		1							12	92,3%	
1970	4	1	25,0%							2	50,0%	3	75,0%					1								4	100,0%	2
1971	2	1	50,0%			1	50,0%					1	50,0%										2	100,0%				
1972	4					2	50,0%					2	50,0%	1					1									
1973	1																	1	1									1
1974	3							1	33,3%	2	66,7%	1	33,3%							1								
1975	7									4	57,1%	3	42,9%	1				2	2			1	14,3%					3
1976	6					2	33,3%	2	33,3%	1	16,7%	1	16,7%									2	33,3%					2
1977	7	1	14,3%			1	14,3%			2	28,6%	1	14,3%					1		1		1	14,3%					2
1978	7					3	42,9%			2	28,6%	2	28,6%									2	28,6%	1				4
1979	2	1	50,0%			1	50,0%					1	50,0%	1					2									2
1980	8					2	25,0%	2	25,0%	3	37,5%	1	12,5%		1	12,5%			1			1	12,5%					1
1981	7					1	14,3%			3	42,9%	3	42,9%						1									1
1982	11	2	18,2%			4	36,4%	1	9,1%	4	36,4%					2	18,2%		1			5	45,5%					6
1983	7	3	42,9%					2	28,6%	2	28,6%	1	14,3%					1	1			4	57,1%	2				4
1984	18	3	16,7%	1		7	38,9%	2	11,1%	5	27,8%	2	11,1%			2	11,1%		3			4	22,2%	1				5
1985	10	1	10,0%			1	10,0%	2	20,0%	3	30,0%	1	10,0%			1	10,0%					4	40,0%	1				3
1986	12					1	8,3%	5	41,7%	3	25,0%	8	66,7%						2			1	8,3%					5
1987	10	3	30,0%			3	30,0%	2	20,0%	1	10,0%	1	10,0%									3	30,0%					3
1988	11	2	18,2%			7	63,6%	1	9,1%	1	9,1%	2	18,2%			1	9,1%					3	27,3%					3
1989	8	2	25,0%			2	25,0%	2	25,0%	1	12,5%	1	12,5%	1				1				2	25,0%					3
1990	11	2	18,2%			7	63,6%	1	9,1%	1	9,1%	2	18,2%	1				1				4	36,4%	1				3
1991	8					3	37,5%	1	12,5%	2	25,0%								1			3	37,5%					2
1992	14					5	35,7%	4	28,6%	3	21,4%	1	7,1%	1								5	35,7%					4
1993	8					3	37,5%	3	37,5%	1	12,5%	2	25,0%						1			3	37,5%					4
1994	7					4	57,1%			3	42,9%								1			2	28,6%	1				1
1995	14	3	21,4%			4	28,6%	3	21,4%	2	14,3%	3	21,4%	1					2			5	35,7%					11
1996	15					4	26,7%	4	26,7%	6	40,0%	3	20,0%						1			3	20,0%	1				2
1997	32	1	3,1%	1		13	40,6%	5	15,6%	8	25,0%	7	21,9%			2	6,3%		3			7	21,9%	1				9
1998	32	1	3,1%			10	31,3%	2	6,3%	17	53,1%	7	21,9%			1	3,1%		3	1		4	12,5%					11
1999	38	2	5,3%			18	47,4%	6	15,8%	7	18,4%	6	15,8%			1	2,6%		1	1		7	18,4%	1				10

2000	34	2	5,9%			9	26,5%	5	14,7%	14	41,2%	10	29,4%			1	2,9%		2	1		13	38,2%	1				9
1954-2000	728	85	11,7%	16	2,2%	202	27,7%	85	11,7%	222	30,5%	194	26,6%	39	5,4%	28	3,8%	8	37	7	5	184	25,3%	28	3,8%			116
sous-genre/genre					18,8%										20,1%										15,2%			
Genres		AV		C&E/PIR		DR		CD		CO		PO		ES		M		ER		SF		CI		H		G2		EXO
1954-1970	374	55	14,7%	14	3,7%	84	22,5%	29	7,8%	121	32,4%	121	32,4%	32	8,6%	16	4,3%	3	6	1	5	93	24,9%	17	4,5%	278	74,3%	
sous-genre/genre					25,5%										26,4%											18,3%		
1971-2000	354	30	8,5%	2	0,6%	118	33,3%	56	15,8%	101	28,5%	73	20,6%	7	2,0%	12	3,4%	5	31	6	0	91	25,7%	11	3,1%		116	
sous-genre/genre					6,7%										9,6%											12,1%		

Tableau 2.10. : Les genres des films larges français (1954-2000)

Année de prod.	Stat. CNC films agréés	Stat. CNC films couleurs	% de films couleurs	Films initiative française agréés	Total films larges	Total films larges couleurs	% films larges couleurs	Eastmancolor (Kodak)	En %	Technicolor	En %	Agfacolor	En %	Ferraniacolor Sovcolor Telecolor	Fujicolor (Fuji)	En %	Films couleurs non identifiés	En %	Films Kodak + Fuji	En %	Films larges N&B	En %	Dont films couleurs + N&B
1952	109	7	6,4%	100	0																		
1953	111	30	27,0%	95	0																		
1954	98	37	37,8%	75	4	4	100,0%	4	100,0%												0		
1955	110	35	31,8%	95	12	8	66,7%	7	87,5%	1	12,5%										4	33,3%	
1956	129	57	44,2%	116	31	25	80,6%	16	64,0%	1	4,0%	5	20,0%	3							6	19,4%	
1957	142	44	31,0%	115	25	16	64,0%	10	62,5%	3	18,8%	3	18,8%								9	36,0%	
1958	126	37	29,4%	99	10	4	40,0%	4	100,0%												6	60,0%	
1959	139	41	29,5%	103	11	9	81,8%	9	100,0%												2	18,2%	
1960	158	31	19,6%	119	24	8	33,3%	8	100,0%												16	66,7%	1
1961	178	54	30,3%	108	35	10	28,6%	9	90,0%	1	10,0%										25	71,4%	
1962	150	35	23,3%	80	30	12	40,0%	12	100,0%												18	60,0%	
1963	161	41	25,5%	86	30	10	33,3%	10	100,0%												20	66,7%	1
1964	161	52	32,3%	94	26	14	53,8%	13	92,9%	1	7,1%										12	46,2%	1
1965	151	72	47,7%	90	35	24	68,6%	23	95,8%					1							11	31,4%	1
1966	130	104	80,0%	95	50	49	98,0%	49	100,0%												1	2,0%	1
1967	120	116	96,7%	86	22	22	100,0%	22	100,0%												0		
1968	117	111	94,9%	92	12	12	100,0%	12	100,0%												0		
1969	154	148	96,1%	118	13	11	84,6%	11	100,0%												2	15,4%	
1970	138	137	99,3%	110	4	4	100,0%	3	75,0%								1	25,0%			0		
1971	127	125	98,4%	112	2	2	100,0%	2	100,0%												0		
1972	169	166	98,2%	120	4	4	100,0%	3	75,0%								1				0		
1973	200	196	98,0%	153	1	1	100,0%	0	0,0%					1							0		
1974	234	229	97,9%	182	3	3	100,0%	3	100,0%												0		
1975	222	222	100,0%	197	7	7	100,0%	7	100,0%												0		
1976	214	209	97,7%	190	6	6	100,0%	6	100,0%												0		
1977	222	220	99,1%	209	7	7	100,0%	6	85,7%								1	14,3%			0		
1978	160	160	100,0%	134	7	7	100,0%	7	100,0%												0		
1979	174	172	98,9%	148	2	2	100,0%	1	50,0%						1	50,0%					0		
1980	189	188	99,5%	160	8	8	100,0%	5	62,5%						2	25,0%			1	12,5%	0		

1981	231	231	100,0%	208	7	7	100,0%	5	71,4%					2	28,6%					0			
1982	164	162	98,8%	149	11	10	90,9%	8	80,0%					1	10,0%	1	10,0%			1	9,1%		
1983	131	129	98,5%	118	7	7	100,0%	3	42,9%					3	42,9%			1	14,3%	0			
1984	161	157	97,5%	136	18	18	100,0%	12	66,7%					5	27,8%	1	5,6%			0			
1985	151			131	10	10	100,0%	7	70,0%					2	20,0%	1	10,0%			0			
1986	134			112	12	12	100,0%	7	58,3%					3	25,0%	2	16,7%			0			
1987	133			113	10	10	100,0%	6	60,0%			1	10,0%	1	10,0%	1	10,0%	1	10,0%	0			
1988	137			115	11	11	100,0%	8	72,7%							2	18,2%	1	9,1%	0			
1989	136			101	8	7	87,5%	4	57,1%					3	42,9%					1	12,5%		
1990	146			106	11	10	90,9%	3	30,0%			1	10,0%	1	10,0%	4	40,0%	1	10,0%	0			
1991	156			108	8	8	100,0%	3	37,5%					2	25,0%	3	37,5%			0			
1992	155			113	14	13	92,9%	4	30,8%					1	7,7%	7	53,8%	1	7,7%	1	7,1%		
1993	152			101	8	8	100,0%	1	12,5%	1	12,5%					5	62,5%	1	12,5%	0			
1994	115			89	7	7	100,0%	2	28,6%							4	57,1%	1	14,3%	0			
1995	141			97	14	13	92,9%	4	30,8%					0		8	61,5%	1	7,7%	1	7,1%	1	
1996	134			104	15	14	93,3%	7	50,0%							7	50,0%			1	6,7%	1	
1997	163			125	32	32	100,0%	14	43,8%					1	3,1%	14	43,8%	3	9,4%	0			
1998	183			148	33	31	93,9%	18	58,1%					4	12,9%	8	25,8%	1	3,2%	2	6,1%	1	
1999	181			150	37	36	97,3%	18	50,0%					6	16,7%	6	16,7%	6	16,7%	1	2,7%	1	
2000	171			145	34	33	97,1%	18	54,5%					3	9,1%	8	24,2%	4	12,1%	1	2,9%		
TOTAL	7348			5755	728	586	80,5%	414	70,6%	8	1,4%	10	1,7%	5	41	7,0%	85	14,5%	23	3,9%	141	19,4%	9
						CLR		EC/K							FJ	non id.		K+F		NB			

2.12. : Photographie couleur et noir et blanc des films larges français (1954-2000)

Année de Production (agrément CNC)	Total films larges	coproductions avec la TV	% coprod. TV	SFP / INA (1974-) / CNRS (1999)	(Films) Antenne 2 [A2] / France 2 (Cinéma) [F2]	France Régions 3 [FR3] / France 3 (Cinéma) [F3]	TF1 (avant privatisation de 1987)	La SEPT / Arte (France Cinéma)	Total TV publiques	Télévision Française 1 - TF1 (Films Production)	(Le) StudioCanal(+)/ Canal+	La Cinq (Ciné 5)	Métropole Télévision 6 - M6 (Films)	Télévision Par Satellite [TPS] (TF1 50%, M6 25, Suez 25)	Total TV privées	Total TV publiques + privées	TV étrangères
1952	0																
1953	0																
1954	4																
...																	
1969	13																
1970	4																
1971	2																
1972	4																
1973	1																
1974	3																
1975	7	1	14,3%	1		1			1								
1976	6	1	16,7%	1		1			1								
1977	7																
1978	7	2	28,6%	1		1			2								
1979	2	1	50,0%		1				1								1
1980	8	5	62,5%		4		1		5	[1]							
1981	7	3	42,9%		3				3								
1982	11	4	36,4%	2	2	1	1		4	[1]							2
1983	7	4	57,1%	3	1		3		4	[3]							
1984	18	10	55,6%		4	4	2		8	[2]	1					2	
1985	10	7	70,0%		5		2		7	[2]							2
1986	12	10	83,3%		3	2	4		9	[4]		1					1
1987	10	5	50,0%		5				5		1					1	
1988	11	6	54,5%		1	3			4	3					3		1
1989	8	4	50,0%		1			2	3	1					1		
1990	11	10	90,9%							5	6	2			10		1
1991	8	6	75,0%		2	1		1		2	5	1			3	3	1
1992	14	13	92,9%	1	3	3		1	4	5	10				6	5	1
1993	8	6	75,0%			1		2	1		5		3		3	2	1
1994	7	5	71,4%		1				1	4	3				4		
1995	14	10	71,4%		2	2		1		4	4		1		6	4	1
1996	15	15	100,0%	1	1	3		1		6	15		1		10	5	
1997	32	28	87,5%		8	7		4	1	8	26		3	2	12	15	1
1998	32	31	96,9%		7	2		2		10	30		7	1	20	11	3
1999	38	36	94,7%	1	7	3		4		12	33		5	1	24	12	5
2000	34	32	94,1%	1	13	4		4		9	29		2	5	14	19	2
	375	255	68,0%	12	74	39	13	22	64	69	168	4	22	9	116	79	23
		TV		SFP	F2	F3	TF1	Arte	Total	TF1	C+	5	M6	TPS	Total	public+	TV
							public	1986-	public	privé'87	1984-		1987-	1996-	privé	privé	étrang.
71-'00	354	255	72,0%	4,7%	29,0%	15,3%	5,1%	8,6%	25,1%	27,1%	65,9%	1,6%	8,6%	3,5%	45,5%	31,0%	9,0%

Tableau 2.14. : Coproduction des films larges français par la télévision (1975-2000)

TABLE GENERALE DES FIGURES

PREMIERE PARTIE

FIGURES

- Figures 1.1.a,b,c&d : exemples de planches du storyboard pour *Les Rivières pourpres* dessiné par Farid Kermici ...volume 2
- Figure 1.2. : Le Multimorph, société ARCO, plaquette commerciale, s. d....28
- Figure 1.3. : diverses possibilités de réalisation de l'écran large avec l'objectif Hypergonar...35
- Figures 1.4.a&b : photogrammes tirés de *La bride sur le cou* (1960)...38
- Figure 1.4.c : photogramme tiré *Dobermann* (1996)...38
- Figure 1.5.a : cache horizontal dans *Merry-go-round / Chevaux de bois* (US 1923, Rupert Julian & Erich von Stroheim), photogramme...41
- Figure 1.5.b : cache vertical dans *Intolerance / Intolérance* (US 1916, D. W. Griffith), photogramme...41
- Figure 1.6. : publicité Brockliss-Simplex listant les salles équipées pour le CinemaScope, le relief et les écrans panoramiques, février 1954...volume 2
- Figure 1.7. : Un des ateliers d'optique de la S.T.O.P., 6 bd Bineau à Levallois-Perret...volume 2
- Figure 1.8. : publicité de la STOP pour le CinemaScope avec dates-clés, décembre 1955...volume 2
- Figure 1.9. : publicité des Etablissements André Debrie pour la caméra Super Parvo Color adaptée pour les différents systèmes anamorphiques, avril 1956...47
- Figures 1.10.a : photographies de deux exemplaires d'Hypergonars Chrétien actuellement conservés par la Collection des Appareils de la Cinémathèque française...51
- 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)...52
- Figure 1.11.a : publicité Westrex Company France Belgium pour l'installation du CinemaScope avec son stéréophonique, juin 1953...55
- 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 »...56
- Figure 1.12. : schéma optique de l'Hypergonar (prise de vues) monté devant un objectif de 50 mm...60
- Figures 1.13.a&b : photographies de l'Hypergonar Chrétien n° 11326 (faces arrière & avant)...60
- 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) filmé en Dyaliscope NB...63
- 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), photographié en CinemaScope NB par Armand Thirard...64
- Fig. 1.14.e : déformation horizontale des lignes du bâtiment et de l'auvent dans un plan de *Frou-Frou* (1955), filmé en CinemaScope 2,55:1 & EC par Henri Alekan...65
- Fig. 1.14.f&g : deux exemples tirés de *Cette sacrée gamine* (1955)...65
- Fig. 1.14.h : déformation en tonneau de la verticale (arrêt du mur et gouttière, bord droit), photogramme tiré de *Le Voyage du père* (1966)...66
- 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) photographié en Dyaliscope NB par Coutard...66
- Figure 1.14.k : test photographique comparatif sans et avec les optiques anamorphiques corrigées de Panavision (1958)...volume 2
- Figure 1.15.a : schéma de l'Hypergonar utilisé en projection...70
- 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...70

- 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...74
- Figure 1.17. : « Mallette contenant le bloc-obturbateur "A" pour prises de vue anamorphosées, destinées aux projections "larges" - procédés "CinémaScope", DyaliScope, FranScope... (Document communiqué par les Etablissements André Debrie) »...volume 2
- Figure 1.18. : enregistreur à 4 pistes magnétiques et schémas de disposition des pistes magnétiques...77
- Figure 1.19. : les premiers anamorphoseurs additionnels de Bausch & Lomb pour le CinemaScope...80
- 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...81
- 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) photographié en DyaliScope NB (2,35:1 mono)...84
- Fig. 1.22.a : schémas de disposition d’une salle pour le Cinerama & dimensions des positifs du Cinerama...volume 2
- Figures 1.22.b&c : les 3 films positifs image + le film son du procédé Cinerama et la recombinaison des 3 images projetées sur l’écran...volume 2
- Figures 1.23.a&b : le film positif CinemaScope à 4 pistes magnétiques...87
- Figure 1.23.c : disposition des pistes magnétiques sur copie CinemaScope 2,55:1 et distribution des groupes de haut-parleurs...88
- Figure 1.24. : publicité pour *Oasis*, second film français tourné en CinemaScope 2,55:1...90
- Figure 1.25. : « mixages stéréophoniques du film *Oasis* réalisé en cinémascope par Yves Allégret, Quinzin, Sivel, Yves Allégret, Claude Nicole au travail »...91
- Figure 1.26. : carton du générique de début de *Frou-Frou* (1954) tourné en CinemaScope 2,55:1 & Eastmancolor avec « système sonore stéréophonique Western Electric »...91
- 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 »...93
- Figure 1.28. : article « Perspecta, PEP et Progrès » paru dans *Le Film français*, n° 566, avril 1955, pp. 5-6, 8...volume 2
- Figure 1.29. : publicité pour l’Intégrateur Perspecta de la société française Wattson...97
- Figure 1.30.a : publicité pour le procédé sonore français Sonoptic... Volume 2
- Figure 1.30.b : le procédé sonore stéréophonique Ambson...volume 2
- Figure 1.31. : comparaison entre le positif hybride magoptique (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)...100
- Figure 1.32.a : schéma de la stéréophonie à 3 pistes sonores proposée par Jean Vivié...103
- Figure 1.32.b : projet de norme de copie positive magoptique par le BNIC (1954)...104
- Figure 1.32.c : projet franco-allemand (CST/DKG) de norme de copie magoptique (1954-1955)...105
- Figure 1.33. : schéma d’installation de la reproduction sonore pour le CinemaScope à 4 pistes magnétiques...110
- Figure 1.34. : le projecteur Brockliss-Simplex pour l’exploitation du CinemaScope aux Rex et Normandie de Paris (décembre 1953)...volume 2
- Figure 1.35. : ensemble stéréophonique pour la projection CinemaScope à pistes magnétiques proposé par Philips (novembre 1953)...volume 2
- Figure 1.36. : photogrammes d’un film-test pour projection CinemaScope 2,35:1 du fabricant Zeiss-Ikon...volume 2
- Figure 1.37. : comparaison entre la projection des images au standard 1,37:1 (encadré central) et les images CinemaScope, à partir d’un photogramme de *The Robe / La Tunique* (1953)...volume 2
- Figure 1.38. : caricature américaine sur l’agrandissement des écrans en 1954...volume 2
- Figure 1.39.a : révision de la norme S 27-001 (installation de l’écran) par le BNIC (mars 1953)...116
- Figure 1.39.b : schéma des conditions idéales de vision de l’écran large pour Jean Vivié...117

- Figure 1.40.a : installation de l'écran pour les projections du CinemaScope au Rex de Paris, les 18, 19 & 20 juin 1953...120
- 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)...122-3
- Figure 1.41. : schémas des 3 modes de présentation des images panoramiques sur les écrans des salles...127
- Figure 1.42. : transformation pour l'écran large de la salle de Perpignan, le Castillet, début novembre 1953...volume 2
- Figure 1.43.a : recommandations de la 20th Century-Fox concernant la forme et la constitution des écrans pour la projection du CinemaScope...130
- Figure 1.43.b : publicité Brockliss-Simplex montrant la disposition des groupes de haut-parleurs derrière l'écran CinemaScope...131
- Fig. 1.43.c : mire de réglage pour la projection en CinemaScope (anamorphosée & désanamorphosée)...131
- Figure 1.44. : « Datez les CinemaScope ! », publicité de la 20th Century Fox, juillet 1954...139
- 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...144-5
- Figure 1.46. : reproduction du publi-reportage « Le Procédé Cinépanoramique à objectifs Anamorphot », paru dans *Le Film français*, n° 491, 4 déc. 1953, pp. 5-8...volume 2
- Figure 1.47. : annonce de la première projection de démonstration du Cinépanoramique au Gaumont-Palace de Paris le 15 janvier 1954...volume 2
- Figure 1.48. : annonce du premier film tourné en Cinépanoramique *L'Or des Pharaons*, présenté à Venise en 1954...volume 2
- Figure 1.49.a : objectif de prise de vue ANAMORPHOT monté sur Caméflex...148
- Figure 1.49.b : objectifs Cinépanoramique couplés aux primaires sur Camé 300 Reflex & Parvo 120 Debrie...149
- Figure 1.50. : cotes des positifs standard à 4 pistes magnétiques & mixte (magoptic) du procédé Cinépanoramique, réalisés par la société Pyral...153
- Figure 1.51. : première série d'objectifs de projection Cinépanoramique dénommée PR.1 à PR.10 (décembre 1953)...153
- Figure 1.52. : publicité pour l'objectif de projection Cinépanoramique, février 1954...volume 2
- Figure 1.53. : le procédé Cinépanoramique adopté par Republic Pictures...volume 2
- Figure 1.54. : les actualités cinématographiques filmées en large avec le Cinépanoramique, février 1955...160
- Figure 1.55. : schéma technique de l'anamorphoseur de projection Totalvision, février 1954...163
- Figure 1.56. : encadré publicitaire SATEC pour le Périgonal & le Dyaligonal, juin 1954...165
- Figure 1.57. : publicité pour le DyaliScope (prise de vues et projection), mai 1955...167
- Figure 1.58.a : anamorphoseur DyaliScope monté sur Super-Pavo-Color Debrie...volume 2
- Figure 1.58.b : DyaliScope : « une formule française du Scope », février 1955...volume 2
- Figure 1.59. : cotes ISO du film négatif 35 mm pour piste optique, 1984...176
- Figure 1.60. : cotes du film positif CinemaScope pour piste optique...179
- Figures 1.61.a,b,c&d : 4 projets « Normavision » de copies mixtes présentés par la CST au II^{ème} Colloque international de technique cinématographique à Rome, juin-juillet 1956...volume 2
- Figure 1.61.e : « solution de bon sens » ou « copie universelle » proposée par la CST (automne 1957)...182
- Figure 1.61.f : projets concurrents de copies mixtes magoptic, septembre 1958...187
- Figure 1.62. : André Fougerat, « Art et Normalisation », *La Technique cinématographique*, n° 186, avril 1958, pp. 129-131...volume 2
- Figure 1.63.a : modèle de cache de fenêtre de projection pour le scope 2,35:1 et 2,55:1 (document Cinemeccanica)...189
- Figure 1.63.b : mire de réglage de la CST pour la projection d'une image anamorphosée...189
- Figures 1.63.c&d : Objectif anamorphoseur de projection Hypergonar « Série C » n° 2030, construit par la STOP...volume 2
- Figure 1.64.a : montage monobloc d'un anamorphoseur de projection (dispositif Philips)...191

- Figure 1.64.b : montage d'un anamorphoseur avec système d'escamotage (Zeiss-Ikon)...191
- 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...192
- Figures 1.64.e&f : anamorphoseur Dyaliscope PR 35 fixé sur une tige devant l'objectif primaire d'un projecteur ancien Ernemann...volume 2
- Figure 1.65. : schéma comparatif de la projection des différentes images larges à hauteur constante...194
- Figure 1.66. : schéma dimensionnel de l'implantation des fauteuils d'une salle de cinéma, selon la norme NF S 27.001...196
- Figure 1.67. : schéma d'installation de la reproduction sonore optique...197
- Figure 1.68. = Figure 2.30. : publicité Cinépanoramic : changement du nom de marque, Cinépanoramic devient Franscope...volume 2
- 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...200
- 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...203
- Figure 1.71.a : publicité Cinépanoramic pour l'objectif anamorphique Franscope « Suprématic », 1958...volume 2
- 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...205
- Figure 1.72. : le 16 mm anamorphique de Thierry Tronchet...volume 2
- Figure 1.73.a : publicité Cinépanoramic pour le « Zoom-Suprématic », janvier 1961...208
- Figure 1.73.b : publicité Franscope pour le « Suprématic » et le « Zoom-Scope 63 », 1963.....volume 2
- Figure 1.74.a : anamorphoseur de projection Cinépanoramic-Franscope n° 135...211
- Figure 1.74.b : publicité pour l'anamorphoseur de projection « Franscope 58 »...volume 2
- Figures 1.75.a,b,c&d : photographies des ateliers de la SATEC, 11 rue Marius Franay, Saint-Cloud...volume 2
- Figure 1.76. : publicité SATEC pour le système PERIRAMA...214
- Figure 1.77. : M. Ledu « L'Anamorphose au cinéma », *La Technique cinématographique*, n° 157, sept. 1955, pp. 251-252...volume 2
- Figure 1.78.a : première version de l'anamorphoseur de prise de vues monobloc DyaliScope (« série classique », 1954-1957)...219
- Figure 1.78.b : nouvelle série d'anamorphoseurs monoblocs de prise de vues DyaliScope (1958-1959)...220
- 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...226
- Figure 1.79.b : anamorphoseur de projection DyaliScope n° 321741 conservé par la Collection des Appareils de la Cinémathèque française...226
- Figures 1.79.c&d : exemplaire d'anamorphoseur de projection DyaliScope « CHAMPION » pour petites salles standard et salles substandard (16 mm), Collection des Appareils de la Cinémathèque française...227
- Figure 1.80. : lettre dactylographiée de Jean Etling à Georges Bonnerot datée du 17 mars 1954...volume 2
- Figure 1.81. : publicité italienne ATC pour le TotalScope, octobre 1956...233
- Figure 1.82.a : anamorphoseurs de prise de vues Totalvision montés sur diverses caméras...volume 2
- 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...236
- Figures 1.82.c : anamorphoseur de prise de vues « spécial Gros Plans » n° 13 Totalvision, conservé par la Collection des Appareils de la Cinémathèque française...volume 2
- Figures 1.82.d : schémas techniques des monoblocs anamorphiques Totalvision 32 mm & 40 mm à partir de primaires Cooke...volume 2

- Figures 1.83. : anamorphoseur de prise de vues à prismes Totalvision n° 100 (prototype) au taux de 1,5 pour film 24 x 36 mm de type VistaVision ; exemplaire conservé par la Collection des Appareils de la Cinémathèque française...volume 2
- Figure 1.84.a : note manuscrite de G. Bonnerot : « Projection en Panoramique Scope 2.33 à partir d'un film normal », août 1956...volume 2
- Figure 1.84.b : note dactylographiée de Totalvision : « Projection scope en 2,30 à partir d'un film normal »...241
- 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...242
- Figure 1.86. : anamorphoseur de prise de vues Auto-Panatar (monobloc de focale primaire 75 mm) de Panavision (été 1958)...249
- 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...254
- Figure 1.88.a : cotes des différents formats proposés par Panavision, Inc...262
- Figure 1.88.b : différents caches pour les fenêtres des caméras proposés par Panavision, Inc...263
- Figure 1.89.a : publicité Technovision, 1994...269
- Figures 1.89.b : photographies personnelles du site de TECHNOVISION FRANCE (Directrice générale : Natasza Chrosicki ; Directeur technique : Alain Gauthier) 32, rue Delizy à Pantin (93), le 25 février 2003...270
- Figure 1.90.a : publicité pour la série d'anamorphoseurs Technovision par le loueur italien ECE, circa 1979...275
- 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 ; en bas : gros plans de l'anamorphoseur de focale 40 mm...276
- Figure 1.91. : couverture et 1^{ère} page du *Technicien du film* consacrées aux objectifs anamorphiques Hawk, 1996...volume 2
- Figure 1.92. : Jean-Louis Dupoux, « Les Essais de la série d'objectifs anamorphiques Hawk », *Dossier technique (de la CST)*, n° 2, décembre 1997, www.cst.fr...volume 2
- Figure 1.93. : publicité de Vantage Film GmbH pour la nouvelle série d'anamorphoseurs « Hawk-série V »...281
- Figure 1.94. : « True Anamorphic for Commercial » : la prise de vues anamorphiques au rapport 1,85:1 pour la publicité...283
- Figure 1.95. : « Respect des formats de cadrage à la projection », note de la CST, novembre 1965...volume 2
- Figure 1.96. : proportions comparatives des écrans larges prévus dans les salles américaines à l'été 1953...290
- Figure 1.97. : Comité Technique des Formats (CST) : « Cadrage des images larges sur films 35 mm »...volume 2
- Figure 1.98. : cotes des champs enregistré, projeté et du champ pour tirage des différents formats (document CST)...volume 2
- Figures 1.99.a : comparaison des cotes du film standard 1,37:1 et des formats panoramiques...294
- Figures 1.99.b : dispositifs de changement de caches pour différents formats de projection...295
- Figure 1.100. : comparaison du mode de présentation des écrans à hauteur constante...298
- Figure 1.101. : caractéristiques des écrans larges (et panoramiques), novembre 1953...300
- Figure 1.102.a : photogramme négatif 2 perforations du procédé Techniscope (1)...313
- Figure 1.102.b : photogramme négatif 2 perforations du procédé Techniscope (2)...313
- Figures 1.103.a&b : Techniscope : 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)...316
- Figures 1.103.c&d : Techniscope : 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)...317

- Figure 1.104.a : photogramme positif 35 mm 4 perforations Ferraniacolor établi à partir d'un négatif Techniscope (1)...319
- Figure 1.104.b : photogramme positif 35 mm 4 perforations à 1 piste sonore optique établi à partir d'un négatif Techniscope (2)...319
- Figure 1.105. : schéma du principe du procédé 2 perforations Techniscope...320
- Figure 1.106. : principe du Super 35 dans *Le Technicien du film*, 1990...volume 2
- 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)...331
- 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)...331
- 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 », 2005...335
- Figure 1.108.a : repères de cadrage centrés (*common-center*) pour les différents formats d'extraction du Super 35...336
- 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...336
- 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)...338
- 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)...338
- 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 » de *Les Anges Gardiens* (1994)...339
- Figure 1.110. : comparaison des compositions pour le rapport 1,85:1 et le rapport 2,35:1 dans le procédé Super 35...341
- Figure 1.111. : schéma de tirage du procédé Super 35...345
- Figure 1.112. : principe et caractéristiques du Super 35-3 Perforations...volume 2
- Figure 1.113.a : photogrammes négatif et positif du procédé VistaVision (35 mm à défilement horizontal)...volume 2
- Figure 1.113.b : photogrammes et schémas des positifs et négatifs VistaVision avec repères pour différents cadrages...volume 2
- Figure 1.114. : présentation du projecteur VistaVision à projection horizontale dans *La Cinématographie française*...volume 2
- Figure 1.115. : planche de 5 figures du brevet Technirama déposé à Paris le 31 oct. 1955...volume 2
- Figure 1.116. : schéma technique de l'anamorphoseur Totalvision de prise de vues au coefficient 1,5 (pour procédé Technirama), février 1955...volume 2
- Figures 1.117. : objectif additionnel à prismes Delrama (au taux de 1,5) pour procédé Technirama (prise de vues)...volume 2
- Figure 1.118. : photographie de tournage de *1, 2, 3, 4* ou *Les Collants noirs* (1960 STR70 EC) de Terence Young, D.P. Henri Alekan...volume 2
- Figure 1.119. : photogrammes du négatif et de divers positifs du procédé Technirama...volume 2
- Figure 1.120.a : caméra Super Technirama à magasins coaxiaux de 600 mètres...368
- Figure 1.120.b : détails de la caméra pour procédé (Super) Technirama...369-70
- Figure 1.121.a : cotes du négatif 65 mm et du positif 70 mm...385
- Figure 1.121.b : schéma de l'adaptation du format 65 mm pour le tournage de *Playtime* (1964-1967) au rapport 1,85:1...385
- Figure 1.122. : publicité Cinédis lors de la sortie de *Shéhérazade* (1962, SPN70 EC, Gaspard-Huit, D.P. Matras) en 1963...386

- Figure 1.123. : cotes des films 65 & 70 mm avec repères de visée pour l'extraction en scope 2,35:1/2,40:1...volume 2
- Figures 1.124. : photographies de la caméra ouest-allemande 65 mm Modern Cinema Systems (M.C.S.)...390-1
- Figure 1.125.a : photogramme (reconstitué) d'un positif 70 mm (Can-Can, US 1960 Todd-AO CLR, Walter Lang, D.P. William Daniels)...393
- Figure 1.125.b : disposition des 6 pistes magnétiques sur copie positive 70 mm...394
- 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...398
- 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...398
- Figure 1.127. : publicité Franscope pour le gonflage 70 mm d'un négatif 35 mm anamorphosé...volume 2
- Figure 1.128. : mise en garde de la CST sur l'installation du 70 mm dans certaines salles...volume 2
- Figure 1.129. : publicité pour le projecteur bistandard 35/70 mm « DP 70 » de Philips...402
- Figures 1.130.a&b : le projecteur bistandard 35 / 70 mm « Victoria 8 » de Cinemeccanica ; 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...405
- 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...406
- Figure 1.131. : publicité Cinédis avec la mention incongrue du format « OPTIC TODD-AO », juin 1961...volume 2
- Figure 1.132. : les diverses formules sonores du film 70 mm...volume 2

TABLEAU

- Tableau 1.1. : procédés sonores des films larges français (1954-2000)...volume 2

SECONDE PARTIE

FIGURES

- Figure 2.1. : comparaison des films larges exploités en France et aux USA (1954-2000)....422
- Figure 2.2. : typologie des formats larges en France (1954-2000)....425
- Figure 2.3. : typologie des formats larges en France (période 1954-1969)...volume 2
- Figure 2.4. : typologie des formats larges en France (période 1970-2000)...volume 2
- Figure 2.5. : proportion des différents procédés et marques de formats larges en France (1954-2000)....425 & volume 2
- Figure 2.6. : proportion des différents procédé et marques de formats larges en France (période 1954-1969)....volume 2
- Figure 2.7. : proportion des différents procédé et marques de formats larges en France (période 1970-2000)....volume 2
- Figure 2.8. : courbes de la production des longs métrages français (1954-2000)...427
- 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)....459
- 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 (1^{er} semestre 1954)....460
- Figures 2.10.a : photogrammes de *Banco à Bangkok pour OSS 117* (1964 FS EC, Hunebelle, D.P. Lemoigne)....485
- Figures 2.10.b : photogrammes de *Furia à Bahia pour OSS 117* (1965 FS EC, Hunebelle, D.P. Grignon)...485
- Figures 2.11.a&b : photogrammes de *Le Vampire de Düsseldorf* (1964 FS NB, réal. Hossein, D.P. Alain Levent)...509
- Figures 2.12. : photogrammes de *Le Jour et l'Heure* (1962, FS NB, Clément, D.P. Decaë)...537
- Figures 2.13. : photogrammes de *La Grande Vadrouille* (1966 PV AN. EC, Oury, D.P. Claude Renoir)....553
- Figures 2.14. : diffusion de l'image large sur l'écran TV 4/3.....568
- Figures 2.15. : photogrammes tirés de *Le Chanteur de Mexico* (1956 CS EC, Pottier, D.P. Lucien Joulin)....580
- Figures 2.16.a,b&c : photogrammes de *Tess* (1978 PV AN. EC, Polanski, D.P. Geoffrey Unsworth & Ghislain Cloquet)...588
- Figures 2.17.a : photogrammes de *Barroco* (1976 PV AN. EC, Téchiné, D.P. Nuytten)...595
- Figure 2.17.b : photogramme de *Ma saison préférée* (1992, PV AN. CLR, Téchiné, D.P. Arbogast)....595
- Figure 2.18.a : logo CS1 ou « logo relief »....649
- Figure 2.18.a bis : variante du logo CS 1...649
- Figure 2.18.a ter : variante du logo CS 1 : Cartons et logos officiels des génériques des productions CinemaScope de la 20th Century-Fox....650
- Figure 2.18.b : logo CS 2 ou « logo courbe »....650
- Figure 2.19.a : logo CS 1 ou « logo relief » déposé en France sous le n° 61.694, le 2 juil. 1953....651
- Figure 2.19.b : logo CS 2 ou « logo courbe »...651
- Figure 2.20. : logo CS 2 sur le placard publicitaire de la salle du Miramar, à Paris, avril 1954...volume 2
- 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)...652
- Figure 2.22. : logo CinemaScope dans une publicité de la STOP.....volume 2
- Figure 2.23. : logo CS 2 BIS sur une publicité de la STOP, hors texte...653

- Figures 2.24.a,b&c : banalisation du logo aux génériques de début du *Chanteur de Mexico* (1956), *Babette s'en va-t-en guerre* (1959, Christian-Jaque, D.P. Thirard) & au générique de fin de *La Bride sur le cou* (1960 NB, Vadim, D.P. Lefebvre)...656
- Figure 2.25. : photographie de la façade de la première salle de province équipée pour le CinemaScope, le Colisée de Roubaix...volume 2
- Figure 2.26. : publicité Avenard & Cie pour l'exclusivité française de la fabrication des écrans « Miracle Mirror » du procédé CinemaScope...volume 2
- Figure 2.27. : avertissement de la 20th Century-Fox concernant le nom de marque CINEMASCOPE, février 1955.....volume 2
- Figure 2.28.a : logo « CP 1 »...660
- Figure 2.28.b : variante du logo « CP 1 », sans effet de relief...660
- Figure 2.28.c : logo « CP 2 », allongé...660
- Figure 2.29. : photographie publicitaire au format de l'écran large pour *L'Or des Pharaons* (1954 CP 2,55:1 & 1,37:1 EC, de Gastyne, D.P. Decaë)...volume 2
- Figure 2.30. : publicité Cinépanoramic : changement du nom de marque : Cinépanoramic devient Franscope...volume 2
- Figure 2.31.a : logo Franscope (« FS 1 »), sur le modèle de la variante du logo « CP 1 »...661
- Figures 2.31.b&c : 2 graphies de Franscope dans une publicité lors du Festival de Cannes 1965...661
- Figure 2.31.d : graphie de Franscope dans une publicité pour Cannes 1966....661
- Figure 2.32. : extrait du livret pour l'exploitant du film *Le Fils prodigue* indiquant le pourcentage relatif des mentions publicitaires obligatoires...volume 2
- Figure 2.33. : reproduction de l'article d'Alain Douarinou « En tournant avec la caméra VistaVision », paru dans *Le Technicien du film*, n° 26, 15 mars 1957, pp. 6-7 & 28...volume 2
- Figure 2.34. : publicité UGC pour la sortie de *Œil pour œil* d'André Cayatte (1956) tourné en VistaVision par Christian Matras & Alain Douarinou...665
- Figure 2.35.a : logo Technirama.....668
- Figure 2.35.b : logo Technirama au générique de début de *Les Misérables* (1957, Le Chanois, D.P. Jacques Natteau)...668
- Figure 2.36. : l'écran pour projection 70 mm installé au Gaumont-Palace (Paris) en décembre 1959...670
- Figure 2.37. : publicité des laboratoires français pour le procédé allemand Superpanorama 70 mm (MCS)...671
- Fig. 2.38.a : photographie promotionnelle pour le DyaliScope : Tilda Thamar pendant le tournage de *L'Aventurière des Champs-Élysées* (1956, Roger Blanc, D.P. Pierre Dolley)...679
- 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)...679
- Figure 2.39. : publicité du distributeur Comacico pour *Du rififi à Paname* (1965 FS EC, La Patellière, D.P. Wottitz).....volume 2
- Figure 2.40. : affiche de *La Jument verte* (1959, FS EC, Autant-Lara, D.P. Natteau) avec mention discrète sans logo du format Franscope...volume 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)...684
- Figure 2.42.a : affiche de *La Rivière des 3 jonques* (1956 DS EC, Pergament, D.P. Bourgoïn, Rocca)...volume 2
- Figure 2.42.b : affiche de *100.000 dollars au soleil* (1963 FS NB, Verneuil, D.P. Grignon).....volume 2
- Figures 2.43.a,b&c : les différentes variantes du logo DyaliScope....686
- Figure 2.44.a : logo de la marque Totalvision déposé en mars 1954.....690
- 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)...690
- Figure 2.45. : un logo TOTALVISION plutôt rare présent sur une affiche italienne pour *Un po' di cielo* (1955, I) de Giorgio Moser.....volume 2

- 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....692
- Figure 2.47.a : affiche publicitaire pour *La Curée* (1965 PV AN. EC, Vadim, D.P. Renoir) présentant la mention du format en encadré sans logo...volume 2
- Figure 2.47.b : mention insolite et sans logo de la marque Panavision au générique de début de *Une semaine de vacances* (1980 Panavision anamorphique & Fujicolor, Tavernier, D.P. Glenn)....volume 2
- Figure 2.47.c : photographie publicitaire du loueur Panavision France pour la caméra « Panaflex Platinum » présentant la graphie de la marque PANAVISION sur les magasins....volume 2
- 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)...698
- Figure 2.47.e : logo « PV 1 » sur la plaquette commerciale « Panavision High Definition Primo Digital™ Imaging », s. d.....698
- Figure 2.47.e BIS : variante du logo « PV 1 » déclinée pour le loueur français Panavision Alga Paris ...698
- 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® »...699
- Figure 2.48.a : affiche de *Le Dernier Combat* (1982 Panavision anamorphique NB, Besson, D.P. Varini) présentant le logo CinemaScope « CS 1 » (en bas du cartouche supérieur mentionnant le générique du film).....volume 2
- Figure 2.48.b : affiche de *Subway* (1984 Technovision anamorphique, Besson, D.P. Varini) présentant un logo CinemaScope « CS 2BIS » dans le cartouche du générique, en bas à droite.....volume 2
- Figure 2.49. : le logotype de Technovision France, dit « logo TECHNO 2 »...701
- 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 »...702
- Figure 2.51. : champ de vision des yeux selon Jean Vивиé.....708
- Figure 2.52. : évolution 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)....712
- Figures 2.53.a&b : photogrammes de plans larges de panoramas dans *Le Bossu* (1959 DS EC, Hunebelle, D.P. Grignon)...715
- 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)....722
- Figure 2.55.a : photogramme tiré de *Tess* (1978 PV AN. CLR Kodak, Polanski, D.P. Unsworth & Cloquet).....730
- 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...730
- Figures 2.56.a&b : photogrammes de *L'Amour à mort* (1984 PV AN. EC, Resnais, D.P. Vierny)....730
- Figures 2.57.a&b : photogrammes du générique de *D'où viens-tu Johnny ?* (1963 FS NB & EC, Noël Howard, D.P. Wottitz) conçu par Jean Fouchet F L...731
- Figure 2.58.a : Paris, la rue de Rivoli, photogramme de *La Nuit des généraux* (1966 PV AN. EC, Litvak, D.P. Decaë)....737
- 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)....737
- 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)...737
- Figure 2.58.g : le pont de pierre romain, photogramme tiré de *Le Bossu* (1959 DS EC, Hunebelle, D.P. Grignon)...738
- Figures 2.58.h&i : le pont de lianes, photogrammes tirés de *L'Etoile du Sud* (1968 TS EC, Sidney Hayers, D.P. Coutard)...738
- Figure 2.58.j : poursuite des blindés sur la crête d'une colline, final de *La Grande Vadrouille*...738
- Figures 2.59.a,b&c : photogrammes de *Les Violents* (1957 DS NB, Calef, D.P. Isnard)...740

- 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)....741
- Figures 2.60.a&b : photogrammes tirés de *Germinal* (1962 DS NB, Yves Allégret, D.P. Bourgoin)....746
- Figures 2.60.c,d&e : photogrammes de *Germinal* (1992 PV AN. CLR, Berri, D.P. Yves Angélo)...747
- 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)...748
- 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).....748
- Fig. 2.60.i : photogramme de *Ma saison préférée* (1992 PV AN. CLR Téchiné, D.P. Arbogast)....748
- Fig. 2.60.j : photogramme de *Avec la peau des autres* (1966 TS EC, Jacques Deray, D.P. Jean Boffety).....748
- 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).....749
- Figure 2.61.a : plan en plongée, horizontalité et frise ; photogramme de *Avec la peau des autres* (1966 TS EC, Deray, D.P. Boffety).....750
- 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)...750
- 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)....752
- Figure 2.62.d : photogramme issu de *Tirez sur le pianiste* (1959 DS NB, Truffaut, D.P. Coutard), hors texte... volume 2
- Figures 2.63.a,b&c : photogrammes tirés de *Itinéraire d'un enfant gâté* (1988 S35 CLR, Lelouch, D.P. Le Mener)....755
- 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)...756
- Figures 2.65.a-h : incongruité de la verticalité en scope....759
- Figure 2.66.a : la chambre mansardée de l'héroïne, photogramme de *Frou-Frou* (CS 2,55:1 EC, Genina, D.P. Alekan)...761
- Figures 2.66.b,c,d,e : scène de la banque dans *Crésus* (1960 FS NB Giono, D.P. Hubert)...761
- Figures 2.67.a,b,c,d&e : photogrammes tirés de *Le Repas des fauves* (1964 DS NB, Christian-Jaque, D.P. Pierre Petit)...763
- Figures 2.67.f&g : la salle de torture dans *Notre-Dame de Paris* (1956 CS EC, Delannoy, D.P. Kelber)....763
- Figure 2.68. : photogramme de *Le Vampire de Düsseldorf* (1964 FS NB, Hossein, D.P. Alain Levent)....766
- Figure 2.69.a : « le grand écran du Cinémascope », caricature de Ange Michel...volume 2
- Figure 2.69.b : « Le CinemaScope et la mise en scène », caricature de Bort (?)...volume 2
- Figure 2.69.c : « écran géant... », caricature de R. Marquo...volume 2
- 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)....772
- Figure 2.70.b : Robert Hossein, psychopathe dans *Le Vampire de Düsseldorf* (1964 FS NB, Hossein, D.P. Alain Levent)...772
- Figure 2.71.a : le décor du restaurant années 1910...775
- Figure 2.71.b : le cabaret Jardins Elysées...775
- Figure 2.71.c : le bal costumé des Beaux-Arts...776
- Figure 2.71.d : l'atelier du peintre amoureux de Frou-Frou...776
- Figures 2.72.a&b : photogrammes de *Le Miracle des loups* (1961 DS EC, Hunebelle, D.P. Grignon)...778
- 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)...781

- 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)...784
- Figures 2.74.c,d,e,f,g&h : texte, images à 2 dimensions, fragment d'enseigne, reflets et tasse de café ; photogrammes tirés de *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1966 TS EC, Godard, D.P. Coutard)...785
- Figures 2.75.a-i : multiplicité, dispersion et foisonnement dans le cadre large : l'exemple de *Playtime* (70 mm, rapport 1,85:1)...788-9
- Figure 2.75.j : photogramme tiré de *Playtime* (1964-1967, 70 mm, rapport 1,85:1) Tati, D.P. Badal & Winding... volume 2
- Figures 2.76. : une grammaire de la répartition variée des personnages dans l'espace : séquence de photogrammes tirée de *La Bride sur le cou* (1960 CS NB, Vadim, D.P. Lefebvre)...800-1
- Figures 2.77. : toute une gamme de plans à plusieurs personnages ; séquence de dispute sentimentale à 2, 3 ou 4 personnages ; suite de photogrammes tirés de *La Bride sur le cou* (1960 CS NB, Vadim, D.P. Lefebvre)...804-5
- Figure 2.78. : photogramme tiré de *Frou-Frou* (1954 CS 2,55:1 EC, Genina, D.P. Alekan).....volume 2
- 2.79.a&b : photogrammes tirés de *L'Elève* (1996 TECHNO AN. CLR, Olivier Schatzky, D.P. Varini).....810
- Figures 2.79.c,d&e : scène d'extérieur nuit dans *Le Casse* (1971 PV AN. CLR, Verneuil, D.P. Renoir)...811
- Figure 2.80. : une bonnette placée à l'horizontale dans *La Fille sur le pont* (1998 PV AN. NB, Leconte, D.P. Dreujou)...812
- 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).....817-8
- Figure 2.82.a : insert techniquement flou tiré de *Cette sacrée gamine* (1955 CS EC, Boisrond, D.P. Brun)...823
- Figure 2.82.b : gros plan avec bonnette (1^{er} plan, gauche) et effet de « split screen » ; photogramme tiré de *Et Dieu... créa la femme* (1956 CS EC, Vadim, D.P. Thirard)...823
- Figures 2.83.a&b : charge de cavalerie de face, de profil dans *Austerlitz* (1959 DS EC, Gance, D.P. Alekan)...827
- Figure 2.83.c : charge de cavalerie de trois-quarts dans *Le Triomphe de Michel Strogoff* (1961 DS EC, Tourjansky, D.P. Séchan)...827
- Figure 2.83.d : le choc des deux armées dans *Austerlitz*...828
- Figure 2.83.e : plan cartographique explicatif de la bataille d'*Austerlitz*...828
- Figure 2.83.f : plan de suivi, caméra à l'épaule, au cœur de la bataille dans *Austerlitz*..828
- Fig. 2.84.a&b : photogrammes tirés des rushes de la 2^{nde} équipe pour *Austerlitz*, studio de Machinograd, Zagreb (Yougoslavie) ; (réalisateur de la 2^{nde} équipe : André Smagghe, D.P. 2^{nde} équipe : Robert Juillard)....volume 2
- Figures 2.85.a&b : photogrammes tirés de *Le Bossu* (1959 DS EC, Hunebelle, D.P. Grignon).....volume 2
- Figures 2.85.c&d : photogrammes tirés de *La Tulipe noire* (1963 SPN70 EC, Christian-Jaque, D.P. Decaë)...volume 2
- Figures 2.86.a&b : l'escalier et le toit, photogrammes tirés de *Le Bossu* (1959 DS EC, Hunebelle, D.P. Grignon)...835
- 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)...836
- Figures 2.86.e&f : photogrammes tirés de *Notre-Dame de Paris* (1956 CS EC, Delannoy, D.P. Kelber)...volume 2
- Figures 2.87.a&b : la danse d'Esméralda dans *Notre-Dame de Paris* (1956 CS EC, Delannoy, D.P. Kelber)...volume 2
- Figure 2.87.c : le camp tartare transformé en place d'exécution dans *Michel Strogoff* (1956 CS EC Gallone, D.P. Lefebvre)...volume 2
- 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)...843

- 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)...844
- 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)...845
- 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)...845

TABLEAUX

- Tableau 2.1. : comparaison des procédés larges exploités en France et aux USA (1954-1993)...volume 2
- Tableau 2.2. : les procédés de format large exploités en France (1955-2000)...volume 2
- Tableau 2.3. : les procédés de format large du cinéma français (1954-2000) – production...volume 2
- Tableau 2.4. : les producteurs français du format large de 4 films ou plus (1954-2000)...volume 2
- Tableau 2.5. : les producteurs français adeptes du format large (1954-2000) ; critères : pourcentage + nombre de films...volume 2
- Tableau 2.6. : les réalisateurs français du format large (1954-2000)...volume 2
- Tableau 2.7. : les réalisateurs adeptes du format large (1954-2000) ; critères : pourcentage + nombre de films...436
- Tableau 2.8. : les projets de films français au format large (1953-1970)...volume 2
- Tableau 2.9. : nationalité des coproductions à majorité française au format large (1954-2000)...volume 2
- Tableau 2.10. : les genres des films larges français (1954-2000)...volume 2
- Tableau 2.11. : les grands producteurs français du film historique et du film d’aventure (1954-70)...500
- Tableau 2.12. : photographie couleur ou noir et blanc des films larges français (1954-2000).....volume 2
- Tableau 2.13. : les procédés larges et les premières adaptations littéraires (1954-1970)...521-2
- Tableau 2.14. : coproduction des films larges français par la télévision (1975-2000)...volume 2
- Tableau 2.15. : les premiers films français au format standard (classés avant les films larges)...612
- Tableau 2.16. : les meilleures fréquentations des films larges français (1956-2000)...618
- Tableau 2.17. : chronologie des succès publics (« Top 20 ») des films larges réalisés par André Hunebelle et Bernard Borderie...630
- 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...635
- Tableau 2.19. : Box-Office d’exclusivité des films larges dits d’auteurs (1956-1970)...638-9

Table des matières du volume 2

SOURCES & BIBLIOGRAPHIE	4
SOURCES ET DOCUMENTS.....	5
ARCHIVES.....	5
BREVETS D'INVENTION.....	5
MARQUES DE COMMERCE	6
DOCUMENTS NORMATIFS	6
DOCUMENTS AUTHENTIQUES	7
(CATALOGUES, MANUELS, PLAQUETTES EDITES PAR LES ENTREPRISES).....	7
PUBLICITES	8
REVUES CORPORATIVES ET SPECIALISEES	10
SOURCES INFORMATIQUES (INTERNET).....	10
DOCUMENTS AUDIOVISUELS (HORS FILMS DU CATALOGUE).....	13
ENTRETIENS REALISES PAR L'AUTEUR.....	16
BIBLIOGRAPHIE	17
OUVRAGES.....	17
ARTICLES ET REVUES.....	23
DICTIONNAIRES, ANNUAIRES	34
ET CATALOGUES DE FILMS	34
ANNEXE 1	37
DOCUMENTS ICONOGRAPHIQUES.....	37
1) FIGURES	38
2) TABLEAUX.....	147
TABLE GENERALE DES FIGURES.....	180

PREMIERE PARTIE 181
FIGURES..... 181
TABLEAU 187
SECONDE PARTIE..... 188
FIGURES..... 188
TABLEAUX 194