



Gene Tierney, une star hollywoodienne.

Les caméras sont alors munies d'un blimp, sorte de caisson insonore d'où émergent l'objectif et les commandes de prise de vue. Puis des caméras sont construites avec ce système intégré, mais elles restent lourdes et encombrantes. Le parlant pose aussi le problème de la langue. On tourne d'abord les films en versions multiples, avec plusieurs acteurs de nationalités différentes pour les mêmes plans. Mais, très vite, le doublage apparaît comme la solution, le sous-titrage ayant été dès cette époque boudé par le public. Enfin, le parlant va bouleverser non seulement l'esthétique du cinéma, mais aussi son économie. Le surcoût des films parlants et la nécessité d'un amortissement en recettes toujours plus grand vont amener la concentration des sociétés de production et la starisation des acteurs (à un niveau jamais atteint) : la publi-

cité faite autour de leur vie privée, la mythification de leur personne par un public mondial et leur poids dans le montage financier d'un film vont être les nouveaux aspects d'une production dont Hollywood construit le modèle. De grandes vedettes du muet disparaissent, leur voix ou leur jeu ne correspondant pas aux exigences du parlant, et de nouveaux héros du grand écran vont apparaître, souvent plus proches du public.

• Caméras légères et son synchrone

Ce n'est que dans les années 60 qu'apparaissent des caméras légères, maniables et « autolencieuses ». Le Caméflex, petite caméra de reportage conçue pendant la Seconde Guerre mondiale, est utilisé pour la fiction dans des conditions proches du documentaire, mais son bruit impose encore la postsynchronisation du son et des dialogues. C'est la caméra Éclair 16 Coutant (du nom de son inventeur, André Coutant), légère, qui permettra la prise de son direct.

Là encore, l'innovation technique permet au cinéma d'élargir son expression. Un progrès similaire ayant été accompli pour le son, avec l'arrivée sur le marché d'un magnétophone portable performant, le Nagra, ces nouvelles caméras vont rendre possibles des tournages avec des équipes réduites. Les pellicules utilisées sont par ailleurs de plus en plus sensibles et ne nécessitent plus un abondant éclairage artificiel en studios ou en extérieurs.

Journalisme filmé, documentaires et films militants profiteront de cette nouvelle liberté en renouvelant le genre ou en créant des écoles : le « cinéma direct » aux États-Unis, le renouvellement de l'école documentariste en Grande-Bretagne, les films ethnologiques du cinéaste Jean Rouch en France (*Les Maîtres fous*, 1957 ; *Moi, un Noir*, 1958 ; *Chronique d'un été*, 1960).

Cette liberté de tournage appliquée à des sujets documentaires déteindra sur le cinéma de fiction. De jeunes auteurs, rejetant le conformisme du cinéma de l'époque, se lancent alors dans des tournages de faible coût et novateurs. Les « jeunes gens en colère » en Grande-Bretagne (Lindsay Anderson, Tony Richardson...), la « nouvelle vague » en France (Godard, Truffaut, Chabrol, etc.), le « cinéma novo » au Brésil (Ruy Guerra, Glauber Rocha, Carlos Diegues, etc.) vont imprimer aux cinémas nationaux un renouveau créatif décisif.

• L'écran large

Avec l'arrivée de la télévision aux États-Unis et la concurrence qu'elle représente pour le cinéma, Hollywood va lancer dans les années 50 l'écran large, plus spectaculaire et susceptible d'attirer le public en plus grand nombre dans les salles. C'est d'abord le Cinéma, peu utilisé, puis le CinémaScope : l'image large enregistrée est anamorphosée à la prise de vue (« compressée »

par une lentille sur la pellicule 35 mm), puis projetée par le procédé inverse (désanamorphose) sur grand écran, où elle retrouve sa taille initiale. Le rapport était de 2,55 (soit presque le double en largeur de l'écran normal). Mais le remplissage des pistes optiques sur la pellicule par des pistes magnétiques plus étroites — y compris profiter de l'image la plus large possible — a entraîné des surcoûts trop importants à l'exploitation,

JOUR DE FÊTE RETROUVE SES COULEURS

Quand Jacques Tati tourne, en 1947, *Jour de fête*, le film doit être le « premier film en couleurs français ». Le procédé choisi est le Thomsoncolor et l'usine Thomson, qui doit assurer le tirage et la duplication, est en cours de construction à Joinville. Mais Tati apprend bientôt que les moyens techniques nécessaires ne sont pas réunis pour sa version couleurs voit le jour. Avant tourné avec deux caméras, c'est la version noir et blanc, qui sera montée puis exploitée sur les écrans en 1949. En 1961, Tati ajoute les couleurs des drapeaux, des ballons... grâce à la technique du pochoir. Après avoir retrouvé les bobines de la version Thomsoncolor et les procédés de duplication — ce qui a mobilisé laboratoires et archives d'époque sur les conditions techniques du tournage —, François Edel et Sophie Tatischeff, fille du réalisateur, vont pouvoir tirer la version originale de *Jour de fête*.

Le procédé s'appuie sur un principe de synthèse additive trichrome réalisé par gaufrage de la pellicule : la surface de celle-ci est composée de fines cannelures dont l'épaisseur sépare, comme une lentille, en chaque point de l'image, les rayons lumineux issus des filtres rouge, vert et bleu placés devant l'objectif. Connus dès les années 20, ce procédé KDB fut commercialisé dans les années 30 pour les amateurs (en 16 mm inversible). Après 1945, le gaufrage de la pellicule fut envisagé professionnellement pour éviter le recours à la lourde caméra Technicolor pendant les tournages et obtenir ensuite au laboratoire trois sélections noir et blanc pouvant être tirées. C'est le problème de l'extraction de ces sélections qui s'avéra impossible après le tournage de *Jour de fête*. Quarante-huit ans après son tournage, le film de Tati a pu être projeté au public dans sa version originale à l'occasion du Centenaire du cinéma, en 1995.

