

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

71 | 2013

Le cinéma en couleurs

Présentation du Fonds Jean Vivié aux Archives françaises du film du CNC

The Jean Vivié collection

Béatrice de Pastre



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4795>

DOI : 10.4000/1895.4795

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2013

Pagination : 275-285

ISBN : 978-2-37029-071-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Béatrice de Pastre, « Présentation du Fonds Jean Vivié aux Archives françaises du film du CNC », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 71 | 2013, mis en ligne le 01 décembre 2016, consulté le 15 février 2023. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4795> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4795>

Tous droits réservés

Présentation du Fonds Jean Vivié aux Archives françaises du film du CNC

Béatrice de Pastre

Né en 1904, Jean Vivié fréquente l'École nationale supérieure des Mines, dont il sort diplômé et passionné de photographie et de radiophonie. En 1936, il ouvre à l'école de la rue de Vaugirard¹ le premier cours complet de technique et de pratique de cinéma en couleurs. Il tourne à la même époque ses premiers documentaires sur pellicule 16 mm Kodachrome. L'un d'eux retrace l'histoire de la photographie et du cinéma². En 1942, il œuvre à la fondation du Contrôle technique du cinéma (matrice de la Commission Supérieure Technique ou CST) et du Bureau de Normalisation de l'industrie cinématographique en 1943. Les instances de contrôle souhaitées par Jean Vivié voient le jour avec, entre autres, l'instauration du label de qualité pour les équipements de reproduction sonore des salles. Six commissions de travail sont créées pour la pellicule vierge, la prise de vues, les laboratoires, la projection, l'enregistrement sonore, l'exploitation et les salles enfin l'encadrement de l'évolution technique de la profession.

En 1957, Jean Vivié est nommé conseiller technique chargé du cinéma auprès du ministère de l'Industrie et du Commerce³. Il fut membre du jury au Festival de Cannes et président de la Presse filmée. Ses réflexions quant aux normes s'enracinaient dans une démarche historique, qui a toujours passionné Vivié et qui en fait, *a posteriori*, l'un des premiers historiens français des techniques cinématographiques. Il publie ainsi en 1946 *Histoire et développement de la technique cinématographique* et fonde en 1947 l'Association française des ingénieurs et techniciens du cinéma (Afitec)⁴ dont les bulletins constituent encore aujourd'hui des sources documentaires indispensables. Aussi c'est à lui que l'État confie l'expertise des pièces rassemblées outre-manche par le collectionneur Will Day. Cet ensemble exceptionnel d'appareils, de films fut suite à son rapport, acquis par Henri Langlois pour enrichir les collections de la Cinémathèque française.

Ayant la confiance du ministère des Affaires culturelles et du directeur de la Cinémathèque, Jean Vivié est chargé d'étudier un plan d'aménagement de la batterie de Bois d'Arcy où Henri Langlois entrepose les collections films de la Cinémathèque dont une grande quantité sur support nitrate. Cette

1. L'école de Vaugirard (future école Louis Lumière) est alors l'École technique de photographie et de cinématographie ou ETPC, première école publique française de cinéma, formant au métier d'opérateur de prise de vues.

2. Film non inscrit dans les collections.

3. Il est à noter que le cinéma, et le CNC dépendent alors de ce ministère et non de celui de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Leur rattachement au ministère des Affaires culturelles (créé en 1959), fut l'objet de nombreux débats, que rappellent aujourd'hui les travaux du Comité d'histoire du ministère de la Culture.

4. Il avait au préalable, en 1936, fondé la revue *Mesures et contrôle industriel* qu'il anima pendant trente ans.

étude est à l'origine de la construction entre 1966 et 1967 du premier bâtiment de conservation des films sur pellicule de sécurité qui devait permettre l'indispensable séparation des supports, préalable à toute démarche de conservation raisonnée des éléments cinématographiques.

Il est bien entendu que la très volumineuse documentation rassemblée par Jean Vivié ou produite dans le cadre de ses nombreuses activités, est une source unique d'information sur l'histoire des techniques cinématographiques et leur encadrement progressif par des structures créées pour ce faire par la puissance publique. Répartie entre la Cinémathèque française et les Archives françaises du film du CNC, ces archives ont été inventoriées et classées afin d'en permettre un accès facilité aux chercheurs. La partie conservée à Bois-d'Arcy est constituée à la fois de documents papier variés (rapports, fiches techniques, correspondance, revue de presse internationale sur des sujets techniques) mais aussi « d'échantillons de pellicule » rassemblés par Jean Vivié pour étayer rapports, travaux de recherche et enquêtes. On relève ainsi une « coupe 70 mm piste magnétique couleur », une « charte de couleurs », un « échantillon de pellicule 21 mm » ou un « échantillon du procédé Gaumont Chronochrome 1911 » d'un mètre. Autant d'éléments bien sûr à mettre en relation avec la documentation papier, travail qui reste à faire.

Le traitement du fonds papier, ne fut pas chose aisée, la volonté étant de respecter le classement que Jean Vivié semblait avoir voulu établir. Mais les déménagements entre le fort de Saint-Cyr et Bois-d'Arcy, puis à l'intérieur de la batterie, ont pour le moins troublé cette organisation qu'il a fallu tenter de rétablir par-delà les décennies⁵. Des ensembles thématiques ont pu ainsi être reconstitués comme celui autour de la couleur, fort riche, qui témoigne de l'intérêt jamais démenti de Vivié sur la question. À titre d'exemple, on peut y trouver des informations sur le Radiocolor, le Dugromacolor (procédé additif sensé supprimer les parallaxes), le brevet d'invention du « Procédé de cinématographie en couleurs et en relief » déposé par Camille Berger et Gaston Hadancourt, le Tiller Color, l'Anscocolor (procédé soustractif) Process, et « Quelques conseils sur l'usage des filtres colorés » Ferrania. À noter le dossier sur le Mondiacolor de Georges Chevalier que complète le dépôt que cet ingénieur inventeur d'un procédé tramé de cinéma en couleurs fit au CNC⁶.

Nous avons choisi de présenter ici trois documents issus du Fonds Jean Vivié qui permettent de mieux saisir les discours et enjeux de la « couleur naturelle » en France dans l'après-guerre. Sur ces trois documents, respectivement datés de 1953 et 1958, deux d'entre eux ont vraisemblablement été rédigés par Jean Vivié lui-même (dont on pourra d'ailleurs apprécier les talents de pédagogue). De par le contexte d'écriture de ces documents et les informations dont dispose alors Vivié, les informations techniques sont évidemment à prendre avec précaution et ces documents doivent être envisagés comme des discours à contextualiser dans leur époque de production. Les deux documents de 1953 et 1958 éclairent l'histoire de l'implantation d'un laboratoire Technicolor en France – dont l'histoire

5. Le fonds fut inventorié par Tristan Gomez en 2008 soit près de quarante ans après les premiers dépôts effectués par Jean Vivié en vue très certainement de l'installation du Musée du cinéma qui aurait dû voir le jour dans une des parties de la batterie de Bois-d'Arcy.

6. Cahiers de laboratoire, échantillons, produits de développement, prospectus constituent un ensemble étonnant qui reste à inventorier finement.

s'inscrit dans l'aventure européenne de Technicolor en Europe, la firme ayant alors déjà ouvert Technicolor Ltd. à Londres en 1936. Le premier document (rapport d'une commission de la CST) témoigne des réticences des professionnels qui, en 1953, considèrent le monopack comme une solution probable d'avenir tandis que le second, qui date de 1958, rend compte des difficultés rencontrées par l'usine depuis son installation. L'auteur du troisième document est Jean-Claude Bernard, producteur et réalisateur du film *Montmartre en Technicolor* (visa délivré en 1954, sortie sur les écrans français en 1955), que le lecteur retrouvera sur le DVD ci-joint. Bernard a alors déjà tourné des images de Paris en couleurs en 1946 (*Paris en Technicolor*). La correspondance ici reproduite, mériterait de plus amples recherches et notamment dans les archives du CNC, mais elle permet à la fois d'avoir un aperçu (partial) de ce qu'a pu être la production et la distribution de ce film et des débats qui agitent alors encore une partie de la profession autour de la prime à la qualité, que Bernard n'a pas réussi à obtenir, prime qui décide, en grande partie, des conditions d'existence sur le marché d'un court métrage d'ores et déjà produit⁷.

* *
*

AFF-CNC FONDS VIVIE – B11-47

Description du document : document tapuscrit de 5 pages. Date indiquée : 16/7/1953 [barrée au crayon et remplacée par la date du 7/01/1953]

Rapport concernant l'installation éventuelle d'un laboratoire Technicolor en France.

Avant-propos

Le problème posé sur le plan technique par l'installation éventuelle d'un laboratoire pour le développement et le tirage des films Technicolor en France, a été examiné par la Commission mixte COULEUR-LABORATOIRE dans sa séance du 29 décembre 1952.

Il convient tout d'abord de préciser que l'aspect purement technique de la question ne peut être entièrement dissocié de ses incidences professionnelles et économiques ainsi qu'il est apparu tout au long des discussions concernant les divers points de vue examinés.

Par ailleurs, il ne saurait être donné de conclusion ferme entièrement valable à l'heure actuelle en raison du caractère nettement évolutif des techniques du cinéma en couleurs qui exige d'envisager le développement des divers procédés dans un proche avenir.

7. Sur cette question, voir François Gimello-Mesplomb, « Un volet méconnu de l'intervention publique pour le cinéma : les films sur l'art bénéficiaires de la Prime à la Qualité du CNC, 1954-1959 », actes du colloque international « le Film sur l'art : entre histoire de l'art et documentaire de création », codirigé par François Albera et Laurent Le Forestier à Lausanne en 2011, à paraître aux Presses Universitaires de Rennes. Le texte est disponible à l'URL suivante : http://fgimello.free.fr/documents/article_films_sur_art_prime_qualite.pdf [date de la dernière consultation : 30 novembre 2013].

Il ne saurait donc être question dans le présent rapport de dresser un simple bilan des avantages et inconvénients de l'installation d'un laboratoire Technicolor en France, mais bien plutôt d'évoquer les divers aspects du problème en soulignant pour chacun d'eux la position adoptée par la majorité des membres de la Commission.

Le procédé Technicolor

Le procédé Technicolor repose à l'heure actuelle sur une technique de prise de vues par caméra spéciale à trois films et une technique d'impression de copies par un procédé qui se rapproche plus d'un processus photomécanique que d'un processus photographique.

Prise de vues. – La prise de vues avec la caméra spéciale Technicolor fournit trois négatifs dont on s'accorde à reconnaître la qualité, tant au point de vue définition des images que sélection des couleurs. Récemment la rapidité du procédé a été accrue, en même temps qu'on l'adaptait à l'éclairage pour projecteurs à incandescence, en sorte que le Technicolor assure des conditions de prises de vues en studio analogues à celles du noir et blanc. Par contre, l'encombrement excessif de la caméra spéciale et son poids ne facilitent pas les opérations de prises de vues. Les objectifs utilisés sont d'un type spécial et les réglages, tant mécaniques qu'optiques, doivent faire l'objet d'une surveillance constante. On peut également reprocher au système de visée le défaut marqué de parallaxe qu'il présente du fait même de la largeur du caisson insonore.

Tirage des copies. – Le processus de tirage fait appel à l'établissement de matrices tirées par projection optique. Les copies sont établies sur une pellicule positive ordinaire, au moyen de trois opérations successives de mise en couleur dans des machines spéciales où a lieu un report par imbibition à partir des matrices établies précédemment.

On peut donc citer comme avantage à ce processus de tirage le fait d'utiliser une pellicule positive ordinaire au lieu des pellicules spéciales à plusieurs couches des procédés monopack. Par contre, la machinerie complexe et coûteuse et la nécessité de passer par l'intermédiaire de trois matrices conduisent à exiger des chiffres de tirage assurant l'amortissement du coût des matrices. C'est ainsi que les laboratoires Technicolor de LONDRES établissent leurs prix pour une série minima de 70 copies et qu'aux États-Unis on cite le chiffre de base de 150 copies.

On doit noter que la qualité du tirage laisse souvent à désirer; l'examen des copies Technicolor en exploitation montre qu'en dehors des gros plans, les images manquent souvent de définition par suite d'une certaine diffusion des trois impressions colorées (malgré la qualité de définition des négatifs signalée plus haut). On relève aussi d'importants écarts dans la constance d'impression des couleurs d'une copie à l'autre. Il faut même noter que les copies Technicolor ne sont pas solides à l'eau et que l'on a déjà eu à constater des cas de décoloration accidentelle.

Dans l'ensemble, le procédé Technicolor présente un certain nombre d'inconvénients non négligeables, en regard desquels ses deux avantages les plus marquants relèvent de l'utilisation de trois négatifs noir et blanc, d'où facilité de contretypage pour les tirages de très grande série et adaptation relativement facile de tous les procédés de trucage.

LES PROCÉDÉS MONOPACK

En regard du procédé Technicolor, il faut considérer les avantages et inconvénients respectifs que présentent les procédés monopack.

Ceux-ci ont été représentés jusqu'à ces derniers temps par l'Agfacolor et ses dérivés (Gevacolor et Ferraniacolor). L'année 1952 aura vu la sortie du procédé Eastmancolor aux États-Unis et nous avons pu constater l'intérêt énorme suscité par ce dernier dans les milieux cinématographiques américains. Cet intérêt semble se justifier du fait des avantages supplémentaires que le nouveau procédé apporterait à la technique du monopack, telle qu'elle a été pratiquée jusqu'ici dans les laboratoires européens. Les caractères essentiels des procédés monopack s'établissent ainsi qu'il suit :

Prise de vues. – À la prise de vues, ces procédés permettent l'utilisation des caméras normales moyennant une sélection des objectifs utilisés. L'équilibre des films négatifs monopack, soit à la lumière artificielle, soit à la lumière du jour, permet d'opérer dans les conditions habituelles du noir et blanc. On note seulement la nécessité d'avoir recours à une puissance d'éclairage supérieure en raison d'une moindre sensibilité de la pellicule.

On peut donc dire que dans l'ensemble, les procédés monopack modifient fort peu le mode de travail des usines de tirage et il en résulte notamment que les rushes peuvent être examinés par l'équipe de production dans les mêmes délais que pour le travail en noir et blanc, alors que le procédé Technicolor exige un délai non négligeable.

Possibilités. – À l'encontre du développement des procédés monopack ; se pose le problème des possibilités de production des usines de fabrication de film. S'agissant en effet d'un émulsionnage en couches minces et d'une répétition de cet émulsionnage pour un nombre de couches allant de 5 à 7, il est évident que la capacité de production se trouve réduite lorsque les usines de film vierge doivent passer de la fabrication du film ordinaire à celle du film monopack. Ce problème d'équipement est celui auquel ont dû faire face les usines Agfacolor (Wolfen en zone orientale et Leverkusen en zone occidentale) et auquel doit faire face Eastmancolor aux États-Unis et bientôt Kodak en France.

Du point de vue utilisation, on doit noter que les procédés monopack présentent une certaine perte de définition, une certaine instabilité des couleurs et aussi l'impossibilité d'opérer le contretypage direct, partant d'assurer un tirage de série de plus de 50 à 100 copies (selon les conditions d'exécution).

Il convient cependant de préciser que ces inconvénients sont en voie de disparition ; les négatifs Eastmancolor en particulier présentent une très haute définition et leurs colorants sont stables. Le contretypage peut être assuré en tirant du négatif couleur original trois films négatifs de sélection en noir et blanc et par ailleurs les divers procédés mettent actuellement au point des films de contretypage en couleurs dont on peut attendre de bons résultats.

POSITION RELATIVE DU PROCÉDÉ TECHNICOLOR ET DES PROCÉDÉS MONOPACK

Il a déjà été fait appel dans les deux paragraphes précédents, à des comparaisons entre les caractéristiques techniques du procédé Technicolor et des procédés monopack ; ces comparaisons doivent être poussées plus loin sur un plan plus général.

Tout d'abord, on doit souligner que le procédé Technicolor utilise une technique d'impression déjà vieille de 20 ans (le premier Technicolor trichrome a été produit en 1934) qui n'a effectué aucun progrès durant

cette période, alors que les procédés monopack sont en pleine période de développement et que chaque année apporte à leur profit des innovations marquantes.

Il convient aussi de faire remarquer qu'en matière de cinéma en couleurs, il n'y a pas de relation obligée entre les procédés de prise de vues et les procédés de tirage ; c'est ainsi qu'en partant des trois négatifs de sélection Technicolor, il est possible de tirer des copies sur des pellicules positives monopack. À l'inverse, un tirage Technicolor ne peut être effectué à partir d'une prise de vues sur une pellicule négative monopack⁸.

Seules des relations de fait imposées par certaines exclusives ont interdit de pratiquer couramment ces opérations ; ces exclusives ont été jusqu'à présent imposées par Technicolor qui, d'une part considère les négatifs de sélection comme sa propriété et qui d'autre part, ne consent à établir des tirages d'après un négatif monopack que sous certaines conditions.

Cette comparaison entre le Technicolor et les procédés monopack doit être complétée par celle des prix de revient. À l'heure actuelle, il n'existe pas une différence marquante entre les coûts des copies positives dans les deux catégories ; le tarif de Technicolor (Londres) est en effet de 75 frs. le mètre, pour un minimum de tirage de 70 copies, alors que les tirages sur procédés monopack s'alignent aux environs de 90 frs. le mètre, sans aucune obligation de série. Les simplifications qui sont déjà annoncées par certains procédés (par exemple le traitement du positif Agfacolor en deux bains) laissent à penser que l'écart des prix tendra à s'amenuiser dans l'avenir.

REMARQUES CONCERNANT L'INSTALLATION EN FRANCE D'UNE USINE TECHNICOLOR

Tenant compte des éléments exposés ci-dessus les conséquences prévisibles de l'installation d'une usine Technicolor en France, peuvent être énumérées ainsi qu'il suit dans leurs divers aspects :

En ce qui concerne la prise de vues, l'utilisation des caméras Technicolor à trois films aurait pour effet de rebuter les caméras de prise de vues normalement utilisées (Super-Parvo Debrie et Caméréclair Studio) et d'imposer aux techniciens de la production diverses sujétions ; outre les questions de maniabilité et de commodité dont il a déjà été fait mention, il convient d'attirer l'attention sur le fait que Technicolor a toujours imposé le maniement et l'entretien de ses caméras par un personnel extérieur appartenant à la Société.

Il convient également de signaler que l'approvisionnement de ces caméras exigera la mise en fabrication de types de pellicules non cataloguées l'heure actuelle.

Une autre exigence de Technicolor vise directement les Laboratoires. En effet, les négatifs doivent être traités par le Laboratoire Technicolor exclusivement, ce qui réduira d'autant les travaux de développement négatif des laboratoires français actuellement existants.

Concernant le tirage des copies, il ne fait aucun doute que l'installation d'un Laboratoire Technicolor ne manquerait pas de freiner l'effort d'équipement de nos Laboratoires en vue du tirage et du développement des films en couleurs tournés sur procédés monopack, au moment même où l'effort considérable est effectué pour créer un matériel moderne répondant aux exigences de la nouvelle technique.

Il faut également souligner le fait que des travaux ont été poursuivis en France pour la mise au point du processus de tirage à trois impressions pouvant aboutir, après industrialisation, à des résultats comparables à

8. Note de l'éditeur : les procédés de tirage par imbibition à partir d'un négatif monopack existaient en fait déjà aux États-Unis depuis une quinzaine d'années et seront systématisés dans les années 1950.

ceux du processus Technicolor; or cette industrialisation reviendrait certainement à un prix moindre que la construction et l'équipement des machines spéciales nécessitées par Technicolor.

Il conviendrait d'examiner la situation actuelle telle qu'elle se présente aux États-Unis où, en face du développement des procédés monopack (Eastmancolor, Anscocolor, Dupontcolor) et du rééquipement des laboratoires pour le traitement et le tirage de ces procédés, la Société Technicolor ne semble pas du tout avoir le projet d'agrandir ses propres laboratoires, lesquels ne répondent pourtant plus, depuis longtemps déjà, aux demandes de la production cinématographique.

Il est donc à craindre que l'implantation d'un laboratoire Technicolor en France risque de placer la production cinématographique française sur un plan d'infériorité technique par rapport aux pays – dont les États-Unis mêmes – qui auront durant ce temps développé tous leurs efforts dans la voie des procédés monopack et qu'elle ruine du même coup tout espoir d'établissement d'un procédé français de tirage trichrome.

* *
*

CNC-AFF Fonds Jean Vivie – B17-75

Description du document: note de Jean Vivie du 2 mai 1958 adressée à Monsieur le Directeur de Cabinet du ministre de l'Industrie et du Commerce. Inspection générale – service financier et d'expression économique régionale. Document tapuscrit de 2 pages.

2 mai 1958

NOTE

Pour Monsieur le Directeur du Cabinet

Objet: Affaire TECHNICOLOR

À la suite de la note du Chef du Service Financier du Ministère, les renseignements recueillis sur l'affaire permettent de présenter la situation ainsi qu'il suit:

L'usine TECHNICOLOR de Joinville est gérée par une Société d'apports: la Société TECHNICOLOR américaine possède 49 % des parts, le groupe français 51 % des parts, comprenant: la Société GTC (Pathé-Gaumont), la Banque de Paris et des Pays-Bas et la Société d'Electro-Métallurgie.

Les parts américaines n'ont donné lieu à aucun versement en espèces et représentent des apports de brevets et de conseils techniques.

La part française a été constituée par l'apport du terrain évalué à 20 millions et un versement de 490 millions en espèces. Ces espèces ont servi notamment à payer le matériel spécial importé d'Angleterre et des États-Unis.

Le coût d'édification et d'équipement de l'usine de Joinville ressort à environ 600 millions et on estimait que l'affaire serait rentable à partir d'un chiffre d'affaires annuel de l'ordre du milliard. Or, ce chiffre n'a jamais été atteint. Le bilan de 1956 donne un chiffre d'affaires de 662 millions avec 97 millions de pertes. Le bilan de 1957 donne un chiffre d'affaires de 600 millions avec un montant de pertes de 56 millions pour le premier trimestre seulement. Il convient de préciser qu'environ 400 millions sur les 600 millions sont représentés par des exportations.

Parmi les causes profondes de la mauvaise marche de l'affaire, il convient de citer les deux violations formelles des accords de 1953 selon lesquels la Société TECHNICOLOR américaine réservait à la Société TECHNICOLOR-France l'exclusivité sur le marché français. Or, on a importé environ 200 à 300 millions de copies TECHNICOLOR-Londres. Par ailleurs, il avait été formellement entendu que l'usine TECHNICOLOR de Joinville serait la seule édifiée sur le continent. Or, une usine a été montée à Rome et son début de fonctionnement est incessant.

En raison de la situation dont la Société américaine rejette la cause sur une mauvaise gestion de l'affaire (la personne du Directeur général, M. COLLING, étant particulièrement visée par ces critiques), la Société américaine a effectué en 1957 un prêt de 125 millions de dollars.

À l'heure actuelle, la Société américaine demande le rachat des parts françaises au profit de ses deux sociétés filiales TECHNICOLOR-Londres et TECHNICOLOR-Rome. Ces parts, qui représentent 510 millions, ne seraient rachetées que pour un montant maximum de 300 millions, détaillé comme suit :

- a) Un versement immédiat de 150 millions,
- b) Les 150 millions restant seraient reportés sur 3 ans et représenteraient des commissions sur les copies Technicolor vendues en France (donc importées de Londres et de Rome) avec un maximum garanti de 600 millions par an.

Dans ces conditions, la fermeture de l'usine de Joinville interviendrait dans un mois ; le matériel existant serait démonté et partiellement expédié sur l'usine de Rome. On voit donc que la cession d'actions qui est envisagée ne présente pas un aspect purement financier puisque les conditions mêmes du rachat des parts françaises s'accompagnent d'une obligation d'importation de copies technicolor, partant d'un risque pour les laboratoires de tirage français de voir baisser le montant des travaux de tirage de copies couleur qui leur seront confiés. Le risque est d'autant plus grand que les copies de films en couleur se trouvent sur la liste des produits libérés.

Le Service Financier, informé de cette affaire, a demandé immédiatement à la Direction des Finances Extérieures de suspendre sa décision. M. SADRIN a indiqué à M. PARODI qu'il lui transmettrait le dossier.

* *
*

CNC-AFF Fonds Jean Vivié – B17-75

Description du document : lettre de Jean-Claude Bernard à Jean Vivié du 3 mars 1958 contenant une lettre adressée à Monsieur Vivié et le duplicata d'une réponse adressée à Monsieur le Directeur du Centre national. Document tapuscrit de 3 pages.

LES FILMS J.C. BERNARD
GRANDS REPORTAGES CINÉMATOGRAPHIQUES
11, rue Alexandre Cabanel – Paris vx^e
Tel. Suffren 27-46
R. C. Seine 11.101
Rep. Prod. 7626

Direction générale :
J.-C. Bernard
Auteur de films

Paris 3 mars 1958

Monsieur VIVIÉ
Conseiller technique du Ministre de l'Industrie
et du Commerce
101 rue de Grenelle
Paris

Cher Monsieur,

Suite à ma lettre du 5 février dernier dont je vous ai fait parvenir un duplicata, j'ai reçu une réponse de Monsieur le Directeur du Centre national. Je viens de répondre à ce dernier en réfutant la plupart de ses arguments.

Veillez trouver ci-joint le duplicata de ladite réponse.

Je vous prie de croire, cher Monsieur, à mes sentiments distingués,

J.- C. Bernard.

...

Paris 3 mars 1958

Monsieur le Directeur du CENTRE NATIONAL
DE LA CINÉMATOGRAPHIE
12 rue de Lubeck
Paris

Monsieur le Directeur,

Je vous remercie de votre lettre en date du 24 février dernier mais, hélas, je ne suis pas d'accord avec vous entièrement.

En ce qui concerne le Jury, voyons, Monsieur le Directeur, comment pouvez-vous penser qu'un tel Jury puisse être impartial ? Des producteurs, même n'ayant aucun film dans la compétition, des journalistes trop occupés par la recherche de travail, ne peuvent absolument pas être impartiaux : ils ont tous des intérêts chez les uns ou les autres : c'est absolument fatal et humain.

En ce qui concerne les recettes à l'étranger je vous rappelle que j'ai produit un film en Technicolor intitulé « MONTMARTRE », enregistré sur WESTERN ELECTRIC, d'une qualité technique absolument impeccable. Ce film m'a coûté, sans aucune espèce d'aide et avec mes seuls capitaux, près de 12 millions. CORONA-DISTRIBUTION qui s'en était assurée la distribution a été dans l'obligation de le garder plus d'un an dans ses tiroirs car cette maison qui traversait à cette époque de très graves difficultés financières n'a pas pu trouver les fonds nécessaires pour l'achat des copies. Ce film n'est donc pas sorti en France distribué par une nouvelle maison, non pas sous l'ancienne loi d'aide mais sous la nouvelle et, aussi extraordinaire que cela paraisse, le fameux jury ne l'a pas considéré comme film de qualité malgré sa carrière considérable et que, certainement, aucun court ou moyen métrage n'avait jamais eue précédemment dans le monde entier. Ce film, donc, n'a touché, que très longtemps après, une somme de 500 000 francs octroyée sur des crédits supplémentaires, somme qui m'a été remise par l'intermédiaire d'un huissier chargé de la répartition des fonds en question. Or, étant donnée la carrière que ce film a eue en France j'aurais dû certainement toucher, avec l'ancienne Loi, au minimum 4 millions. Quant aux recettes à l'étranger, les primes sur lesquelles j'aurais été absolument en droit de compter lorsque j'ai produit MONTMARTRE et engagé tous mes capitaux, elles ont été supprimées justement dans la période où j'ai fait rentrer en France près de 10 millions de Francs que j'aurais, paraît-il, perçus en trop il y a... 10 ans!!! sous prétexte que les comptes du distributeur et ceux des exploitants ne concordaient pas... C'est absolument incroyable. Pensez-vous qu'en droit, un commerçant ou un organisme quelconque pourraient faire des réclamations 10 ans après? Quel contrôle m'est-il possible d'avoir après un si long laps de temps?

En ce qui concerne la question de la qualité des films français de courts métrages dont vous me parlez, permettez-moi de vous dire que ce n'est ni l'avis des distributeurs ni celui des exploitants. Voulez-vous rappeler, Monsieur le Directeur, que l'an passé, lors de la proclamation du palmarès au Festival de Cannes et de la nomenclature des films des « houhous » nourris sont partis spontanément lorsqu'on a nommé le court métrage français.

Où je suis d'accord avec vous c'est lorsque vous dites que dans toutes les œuvres humaines une loi est toujours perfectible mais, en ce qui me concerne, cette fameuse loi arrête presque complètement mon travail et m'oblige à me retourner d'une façon tout à fait différente car, avec un film de l'importance de MONTMARTRE je n'ai touché aucune espèce d'aide pour l'étranger et une somme absolument infime pour la France ce film n'ayant pas été considéré comme un film de qualité, ce qui est un comble, mais n'est pas du tout l'avis des innombrables pays qui l'ont programmé.

Mon film MONTPARNASSE⁹ n'a pas été considéré non plus comme un film français de qualité et pourtant il passe actuellement en Suisse, Belgique, Australie et Angleterre où il est programmé par le grand circuit ABC et, chose très rare, applaudi par le public anglais particulièrement dans les salles de la périphérie, ce qui représente, ne croyez-vous pas, une belle propagande pour notre pays mais en France il reste dans les tiroirs car ces Messieurs « impartiaux » du Jury n'ont trouvé aucune qualité à ce film.

Quant à mon avenir il est au moins plutôt plus sombre que je vous l'exprimais dans ma dernière lettre car, après l'échec auprès du Jury de MONTMARTRE et de MONTPARNASSE il me reste à abandonner ce métier après plus de trente ans de travail car l'État s'étant arrogé le droit par une loi de permettre ou de défendre à un industriel de vendre sa marchandise cette permission ou ce refus ont pour résultat d'enrichir les uns ou de ruiner les autres ce qui est absolument inconcevable dans une démocratie et dans un pays de liberté.

9. Note de l'éditeur : ce film, en couleur et apparaissant sous divers titres – *Chez Ceux du Montparnos*; *Montparnas*; *chez les Montparnos* – est sorti en France en 1956 (visa n° 17217).

Je me vois donc dans l'obligation d'abandonner « RIVE GAUCHE DE PARIS » film en cours de réalisation, malgré les capitaux importants déjà engagés, car je ne suis pas joueur mais un homme sérieux et ne peux prendre de nouveaux risques basés seulement sur la décision d'un jury de douze personnages. Pourtant, ce film comporte déjà, entre autres, trois importantes séquences : l'une sur l'École Polytechnique, l'une sur l'École des Beaux-Arts et l'autre sur le Conseil de la République avec la participation de Monsieur le Président MONERVILLE. Ce film aurait ainsi servi la propagande française à l'Étranger comme l'ont d'ailleurs fait les quelque deux cents autres films de ma production.

Je vous prie de croire, Monsieur le Directeur, à mes sentiments distingués,

J.-C. Bernard.

P.-S. – Je serais très heureux de vous présenter mon film « CHEZ CEUX DU MONTPARNASSE » vous considérant comme absolument impartial j'aimerais que vous puissiez vous faire une opinion et juger en connaissance de cause.

* *
*