

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

58 | 2009
Varia

L'accueil en France des longs métrages hollywoodiens en relief (1952-1955)

The reception of Hollywood 3-D feature films in France (1952-1955)

Guillaume Vernet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/3958>

DOI : 10.4000/1895.3958

ISBN : 978-2-8218-0986-4

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2009

Pagination : 56-79

ISBN : 978-2-913758-59-9

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Guillaume Vernet, « L'accueil en France des longs métrages hollywoodiens en relief (1952-1955) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 58 | 2009, mis en ligne le 01 octobre 2012, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3958> ; DOI : 10.4000/1895.3958

1895 /
n° 58
octobre
2009

56



Photographie de promotion de *Bwana Devil*, premier long métrage hollywoodien en relief distribué en France.

L'accueil en France des longs métrages hollywoodiens en relief (1952-1955)

par Guillaume Vernet

1895 /
n° 58
octobre
2009

57

Le 26 novembre 1952, sort à Los Angeles *Bwana Devil* (*Bwana le diable*), long métrage partiellement réalisé en relief, par un metteur en scène occasionnel, Arch Oboler. Ce film amorce l'émergence d'un cinéma stéréoscopique qui s'impose, à cette période, après de nombreuses tentatives infructueuses au cours des années 1910, 1930 puis 1940. Entre novembre 1952 et novembre 1954, soixante-deux films en relief sont réalisés et distribués aux États-Unis dont quarante-deux longs métrages. Le tableau n°1 présente ces longs métrages ainsi que quelques-unes de leurs caractéristiques¹. La 3-D est alors considérée par la plupart des compagnies hollywoodiennes comme un moyen de reconquérir un public qui déserte de plus en plus les salles au profit d'autres activités de loisirs, au premier rang desquelles la télévision. Le cinéma en relief, après le Cinerama et avant l'émergence des formats larges et du CinemaScope, participe de cette entreprise de reconquête du public par des technologies dites « nouvelles ». Depuis le numéro hors série de 1895 consacré au cinéma en relief en 1997, quelques travaux ont contribué à mieux connaître l'histoire de ce dernier en se concentrant particulièrement sur cette « émergence » hollywoodienne et sur sa « préhistoire », deux périodes aujourd'hui bien connues². Ce qui l'est beaucoup moins, c'est le rapport qu'a entretenu spécifiquement le cinéma français avec les films en 3-D hollywoodiens qui lui parviennent à partir d'avril 1953.

¹ Comme le titre de l'article l'indique, nous nous intéresserons ici exclusivement aux longs métrages car les courts métrages hollywoodiens n'ont pas été distribués en France au cours de la période qui nous intéresse.

² Voir notamment Valérie Peseux, « 100 ans de cinéma à grand spectacle, Histoire et élaboration des formats spéciaux », Thèse de doctorat, Conservatoire national des arts et métiers, 2001 et Kira Kitsopani-dou, « L'innovation technologique dans l'industrie hollywoodienne : le cinéma-spectacle des années cinquante, une mise en perspective des stratégies liées à l'Eidophor et au CinemaScope », Thèse de doctorat, Paris III, 2002.

Nous étudierons dans cet article comment les professionnels du cinéma français et le public ont réagi face à l'introduction sur le marché français de ces longs métrages à la technologie « nouvelle ». Pour ce faire, seront croisées ici des sources publiées, principalement les revues corporatives de la période, et des sources directes (notamment les procès-verbaux des séances de la Commission supérieure technique du cinéma français [CST]).

Le cinéma français, un spectateur attentif

En 1952, l'industrie cinématographique française n'est pas dans une situation comparable à celle de son homologue américaine. Si la profession ne cesse de se plaindre et de défendre bec et ongles sa « fragile économie », celle-ci ne semble pas être en danger. Le secteur de la production est bénéficiaire³ et l'exploitation est au cœur de sa période la plus fructueuse, ne souffrant pas encore de la concurrence télévisuelle⁴. Néanmoins les signes américains semblent être avant-coureurs et certains affirment que le cinéma français sera bientôt déséquilibré lui aussi par cette concurrence. Maurice Bessy, dans l'éditorial du numéro spécial hiver 1953 de la revue corporative *le Film français*, avertit : « Les techniques supplétives (couleur, relief, *drive-in*, triple écran, que sais-je encore ?) dont on fait large usage, pour n'être que des expédients, trahissent l'évidence du malaise ». À l'instar de Bessy, le cinéma français, observateur lointain de l'évolution de l'industrie cinématographique hollywoodienne, est attentif.

Le relief d'Hollywood au prisme corporatif français

Pour saisir les échos de l'émergence du relief à Hollywood arrivant jusqu'aux professionnels du cinéma français ainsi que les réactions qu'ils suscitent, un moyen efficace est d'étudier les revues corporatives. Durant la période qui nous intéresse, les trois publications les plus importantes sont *le Film français*, *la Cinématographie française* et *la Technique cinématographique*. Contrairement à *la Technique cinématographique*, revue mensuelle aux aspirations plus techniques et scientifiques, qui considère le relief comme un simple adjuvant du « cinéma de demain », les deux premiers titres, forts de leur parution hebdomadaire, accordent rapidement une importance notable à la présentation du relief hollywoodien et aux conditions de son émergence.

³ À ce sujet, voir Laurent Creton, *Histoire économique du cinéma français. Production et financement, 1940-1959*, Paris, CNRS, « Cinéma et audiovisuel », 2004, p. 220.

⁴ L'année 1952 est au cœur d'une période que bornent les *maxima* de fréquentation observés en France, entre 1947 et 1957. Notons néanmoins que 1952 représente un léger fléchissement. À partir de 1953, le nombre de spectateurs annuels ne cesse de croître jusqu'en 1957 (voir Claude Forest, *les Dernières Séances, cent ans d'exploitation des salles de cinéma*, Paris, CNRS, « CNRS Economie », 1995, p. 70. Sur ce point, voir également René Bonnel, *le Cinéma exploité*, Paris, Le Seuil, 1978, pp. 23-45).

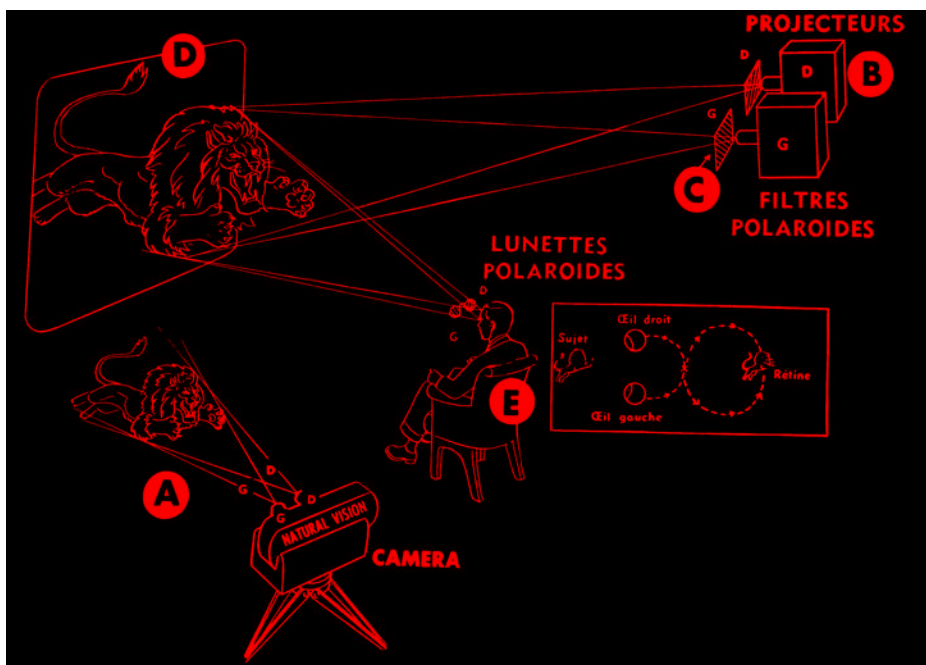


Schéma représentant les principes techniques du relief à lumière polarisée.

A : Prise de vues avec une caméra à double objectif ou deux caméras.

B : Projection avec deux projecteurs synchronisés munis de filtres polarisant la lumière (C)

D : Ecran métallisé sur lequel sont projetées simultanément les deux images.

E : Perception du relief par le spectateur grâce à deux filtres de même orientation que les filtres situés à la projection (C).

La Technique cinématographique, n°134, juillet 1953, légende complétée par l'auteur.

Dans un premier temps, l'information disponible provient d'articles signés par les correspondants américains des revues dont le but est de relayer la situation américaine, à savoir les projets en relief qui y sont développés ainsi que la réaction des professionnels américains et du public. Puis les deux revues ouvrent des rubriques spécifiquement consacrées au relief qui annoncent les programmes à venir et mettent en parallèle les tentatives européennes voire françaises dans le domaine du cinéma stéréoscopique. On s'y interroge sur l'aptitude du cinéma français à s'adapter à l'exploitation des films hollywoodiens en relief et à leur technologie même.

Le Film français et la Cinématographie française semblent relativement confiants quant au succès, en France, des procédés dont elles rapportent hebdomadairement le développement aux États-Unis. L'argument économique y tient un rôle majeur. Ces films seront sans

doute des gages de recettes importantes. Les revues corporatives proposent que l'adaptation de l'équipement et *a fortiori* sa normalisation soient envisagées rapidement afin que la production française de films en relief puisse répondre à la demande des exploitants et obtenir de larges débouchés sur le territoire national et afin que les premiers films arrivant bientôt s'accompagnent de profits considérables pour l'exploitant français.

Véritable relief ou simple illusion ?

Lorsque ces revues commencent à relayer le succès du relief aux États-Unis, une confusion autour de la notion s'installe immédiatement, confusion partagée par l'ensemble de la presse de l'époque. Le Cinerama, dont la première a eu lieu à New York le 30 septembre 1952, et l'annonce du développement du CinemaScope et du son stéréophonique sont parmi les causes de cette confusion⁵.

Dans *le Film français*, par exemple, un article présente le Cinerama comme un « procédé de projection en relief », cela une semaine après que la revue a établi une mise au point technique précise sur le principe du relief à lumière polarisée utilisé à Hollywood pour les productions en relief⁶.

Ce type de méprise fleurit sporadiquement dans de nombreuses colonnes en ce début d'année 1953 et a pour prolongement la création d'une batterie d'épithètes servant à qualifier le relief, créée apparemment pour mieux distinguer les procédés nouveaux. Parmi ces formules figurent le « relief stéréoscopique », le « 3-dimensions », le « relief à lunettes » ou encore le « relief pur », opposés à un procédé donnant l'« illusion de relief » ou le « relief psychologique ». Ces termes sont davantage que des variations éditoriales. Ils relaient assez fidèlement la mutation du cinéma à cette période qui tend à exploiter exhaustivement l'attrait du relief. Ainsi, nous remarquons dans *le Film français* du 30 janvier 1953 un article de son rédacteur en chef, Pierre Autré, à propos de l'acquisition par Hollywood de l'Hypergonar Chrétien et intitulé : « Le "Cinemascope" qui donne l'illusion du relief visuel et possède le son stéréoscopique⁷ ». Une mise au point s'impose afin d'éviter que cette confusion ne freine

⁵ Rappelons que le Cinerama est un procédé mis au point par Fred Waller dans les années 1930 qui utilise trois appareils 35 mm synchrones à la prise de vues et à la projection.

⁶ Les films utilisant ce procédé sont réalisés avec deux caméras ou avec une caméra à double objectif. Chaque scène y est donc enregistrée sous deux angles légèrement différents. Les deux images impressionnées sur deux bandes sont ensuite projetées à travers deux filtres polarisants d'orientations perpendiculaires, sur un écran métallisé qui conserve la direction de la polarisation. Le spectateur observe l'écran à travers deux filtres de mêmes orientations que les précédents (lunettes). Ce procédé apparaissant dans les années 1930 permet l'adjonction de la couleur, impossible jusqu'alors avec le système anaglyphique (procédé de relief fondé sur la sélection des images par couleurs complémentaires).

⁷ Nous soulignons. Notons que cette confusion est également entretenue par la publicité de la 20th Century-Fox qui positionne le procédé CinemaScope comme un dispositif offrant un « relief sans lunettes ».

l'exploitation française dans son adaptation aux « techniques nouvelles » et en particulier stéréoscopiques.

C'est un des buts de la CST à partir du mois de mars. Lors d'une conférence, le 16 mars 1953, Jean Vivié, secrétaire de la Commission, précise que si la « projection panoramique » associée au son stéréophonique peuvent permettre « la perception du relief », « le terme de "relief" ne doit être utilisé que dans les procédés mettant en œuvre la restitution stéréoscopique », tels ceux utilisés pour les films hollywoodiens en relief⁸.

À partir du relais de ces interventions dans la presse, une plus grande précision apparaît dans l'explication des procédés, scindés dorénavant en deux catégories : les procédés stéréoscopiques et les procédés « panoramiques » donnant simplement l'illusion de relief.

L'équipement requis

À l'arrivée des premiers longs métrages, les principes élémentaires de ce cinéma en relief restent néanmoins loin d'être assimilés par tous les exploitants. En témoigne un courrier adressé à *la Technique cinématographique* par le directeur d'une salle située dans les Vosges, qui s'inquiète pour l'adaptation de son établissement à la projection en relief :

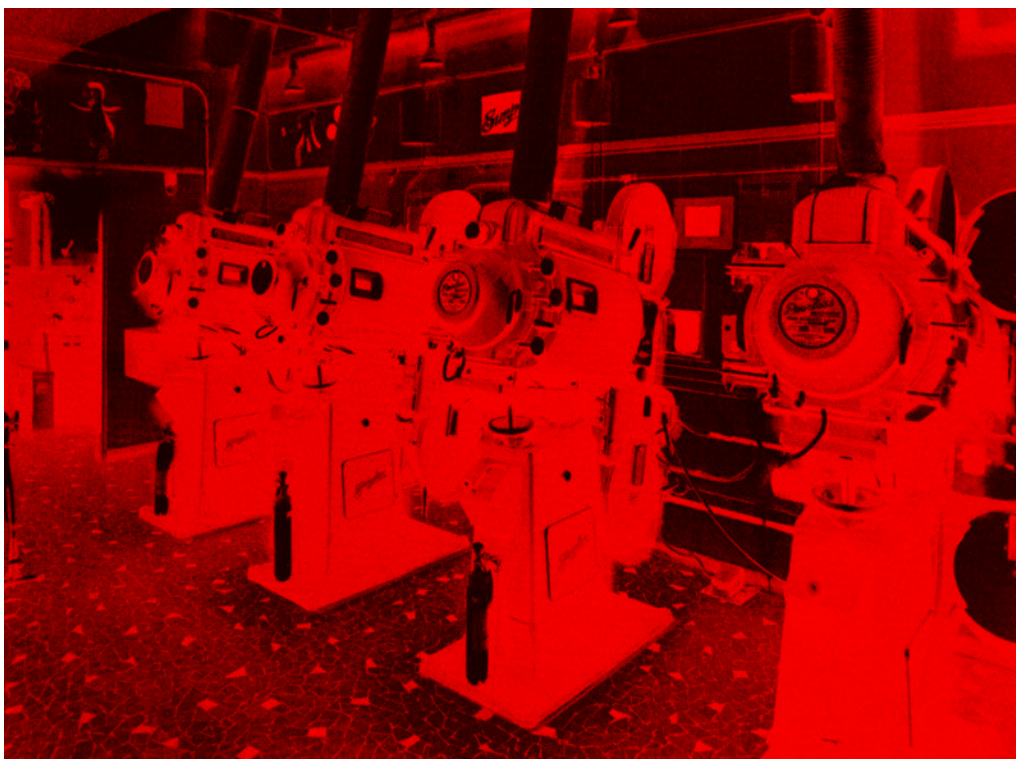
Désirant être fixé, concernant le Relief dans ma salle, sur ce que je pourrais faire par la suite, je vous serais reconnaissant de me faire savoir d'après les dimensions de ma salle (dimensions jointes), mes possibilités⁹.

L'énoncé de la question trahit la méconnaissance des fondements techniques de la projection en relief, laquelle ne requiert aucun aménagement d'ordre dimensionnel.

Les films hollywoodiens en relief sont réalisés avec deux caméras ou avec une caméra à double objectif. Chaque scène y est enregistrée deux fois sous deux angles légèrement différents et impressionnée sur deux bandes se déroulant en synchronisme rigoureux. Les copies seront donc constituées par un double jeu de bobines correspondant aux images de droite et de gauche et qui seront projetées au même moment sur l'écran par deux projecteurs fonctionnant simultanément avec un défilement synchrone obtenu par un dispositif (*interlock*)

⁸ Conférence de presse de la CST : « Les possibilités d'avenir du cinéma : mise au point des procédés existants et évolution possible de la technique cinématographique », Cinémathèque française, fonds Lucien Aguetand, boîte 5, Aguetand 51. Quatre jours plus tard, Jean Vivié expose les mêmes considérations techniques à l'assemblée générale de l'Union internationale de l'exploitation réunie à Paris. Le texte est paru dans *le Film français*, n°454, 27 mars 1953, p. 20.

⁹ *La Technique cinématographique*, n°133, juin 1953, p. 169 (L'italique est de la rédaction). La revue précise d'ailleurs que cette lettre n'est pas isolée et que les exploitants inquiets de ces questions sont nombreux.



Photographie représentant l'intérieur de la cabine de projection du cinéma le Paris à Paris où sont installés quatre projecteurs publiée dans *la Technique cinématographique*, n°134, juillet 1953.

électrique ou mécanique. La projection s'effectue à travers des filtres polarisant la lumière, placés devant l'objectif de chaque appareil¹⁰.

L'obligation d'employer simultanément les deux projecteurs nécessite des interruptions répétées durant la projection, dues aux changements de bobines. Pour résoudre ce problème, la présence de quatre projecteurs peut être nécessaire. Dans cette optique, des magasins de diamètre plus importants peuvent également être choisis pour limiter le nombre d'interruptions durant la projection. Quant au son, aucune modification n'est à apporter, soit sa restitution est prise en charge par un seul projecteur, soit elle est assurée par les deux. Dans la salle, si l'on excepte les habitudes spectatoriennes, seul l'écran est à modifier. Celui-ci doit en effet être métallisé pour ne pas dépolier la lumière projetée (c'est-à-dire la disperser). Pour ce faire, un écran spécifique doit être installé sur celui déjà en place sur lequel, faute de

¹⁰ Pour plus de clarté, voir le schéma présenté.

mieux, il est possible d'appliquer simplement un revêtement métallisé (peinture aluminium). Toutes ces modifications doivent s'accompagner d'une forte augmentation de l'intensité lumineuse de la projection car les filtres devant les objectifs, l'écran métallisé et les lunettes du spectateur absorbent tour à tour quantité de lumière.

Ces modifications assez restreintes entraînent tout de même des frais considérables. Le 20 mars 1953, la CST situe le coût d'une installation pour une salle d'exclusivité entre 500 000 et un million de francs, estimation relayée dans de nombreuses colonnes, alors que le fournisseur de matériel Brockliss-Simplex le situe, lui, entre 500 000 et 1,5 millions de francs¹¹.

La première salle française à s'équiper pour la projection en relief est le Broadway durant l'été 1952 à l'occasion d'une programmation de courts métrages stéréoscopiques¹². Elle est suivie quelques semaines plus tard par le New York à Paris puis par le Vox de Toulouse et l'Ambiance de Lyon pour la programmation des mêmes courts métrages. Au cours du mois d'avril, s'équipent les salles de vision des distributeurs les Artistes Associés et Warner Bros puis les salles d'exclusivité l'Olympia et le Paris dans le but de projeter *Bwana Devil*.

Les résultats contrastés des premières sorties en relief

Au printemps 1953, ce que de nombreux observateurs baptisent déjà « l'opération 3-D d'Hollywood » est sur le point d'être présentée au public français. Les Artistes Associés et Columbia Films distribuent les deux premiers jalons de cette aventure, les modestes productions *Bwana Devil* en avril et *Man in the Dark (J'ai vécu deux fois)* en mai. Suivent bientôt deux productions plus ambitieuses, *House of Wax (L'Homme au masque de cire)* en juin et *Sangaree* en septembre.

Bwana Devil sort le 22 avril 1953 dans deux salles d'exclusivité : l'Olympia (1 848 fauteuils) et le Paris (981 fauteuils). Le film est distribué dans une version originale sous-titrée et projetable en relief (donc avec un double jeu de bobines¹³). L'exclusivité se déroule en deux étapes : la première d'une durée de trois semaines dans les deux salles citées, puis une reprise, à

¹¹ *Le Film français*, n°461, 8 mai 1953, p. 6. Ces estimations sont assez floues car elles ne précisent pas les prestations techniques liées à cette installation complète. Il n'y a pas qu'un type d'installation possible mais plusieurs. En effet, toutes les salles n'auront pas besoin d'acheter un nouveau projecteur car certaines en auront déjà quatre ou d'autres ne s'embarrasseront pas de couper la séance par plusieurs entr'actes. Il en est de même pour l'augmentation de la taille des magasins. Nous pouvons donc imaginer une salle s'équiper pour le relief en n'investissant que dans de la peinture aluminium, un système d'accouplement et des filtres polarisant.

¹² À partir de juillet 1952, cette salle accueille une programmation de courts métrages stéréoscopiques réalisés dans le cadre du festival Telecinema de Londres (été 1951). Cette programmation inaugure la présentation en France de films réalisés à partir d'un procédé de relief à lumière polarisée.

¹³ Afin de s'assurer que *Bwana le diable* serait bien exploité en relief, il est fort probable que les Artistes Associés n'ait autorisé sa location qu'aux salles justifiant d'un équipement stéréoscopique. En effet, il est possible d'exploiter le film normalement dès lors qu'on ne projette qu'une seule bande. Nous y reviendrons.

partir de la quatrième semaine et pour trois semaines également, en version doublée, au New York (305 fauteuils), salle de deuxième exclusivité¹⁴.

Malgré une affluence notable le jour de sa sortie, *Bwana Devil* connaît une carrière parisienne assez médiocre. Les chiffres de fréquentation indiquent une première semaine plutôt faible (12 204 entrées à l'Olympia et 13 102 entrées au Paris)¹⁵. La fréquentation chute encore au cours des semaines suivantes pour atteindre, lors de la troisième semaine, 7 545 entrées à l'Olympia et 6 419 au Paris. Et sa reprise au New York ne rassemble que 4 500 spectateurs hebdomadaires.

Le 15 mai, *Man in the Dark* sort en exclusivité dans une version projetable en relief et doublée en français. Il est programmé durant deux semaines à l'Alhambra (2 200 fauteuils) puis durant une semaine au Paris. Les résultats qu'il obtient sont dans la lignée de ceux de *Bwana Devil*¹⁶.

Ces deux films ne sont ni des succès ni des échecs. Leur carrière démontre qu'ils ont pu attirer un public important lors de leur première semaine d'exploitation. La baisse de fréquentation semble signifier, quant à elle, que le bouche à oreille n'a pas relayé l'effet de curiosité.

Après ces médiocres résultats, suivent les premiers succès de la 3-D hollywoodienne en France. Le 17 juin 1953, *House of Wax* est distribué par Warner Bros. Le film est projeté en relief durant quatre semaines au Rex (3 098 fauteuils) en version doublée et au Normandie (1 832 fauteuils) dans une version sous-titrée. Il est ensuite repris durant quatre semaines dans cette même version sous-titrée à l'Olympia. En première semaine sur les deux salles, on dénombre 54 479 entrées. La fréquentation se stabilise durant les trois semaines suivantes : le signe, cette fois, d'un efficace bouche à oreille. Le film rapporte au total, en onze semaines d'exploitation, 53 675 150 francs, se classant au quinzième rang des meilleurs rendements à Paris en 1953 selon *le Film français*¹⁷.

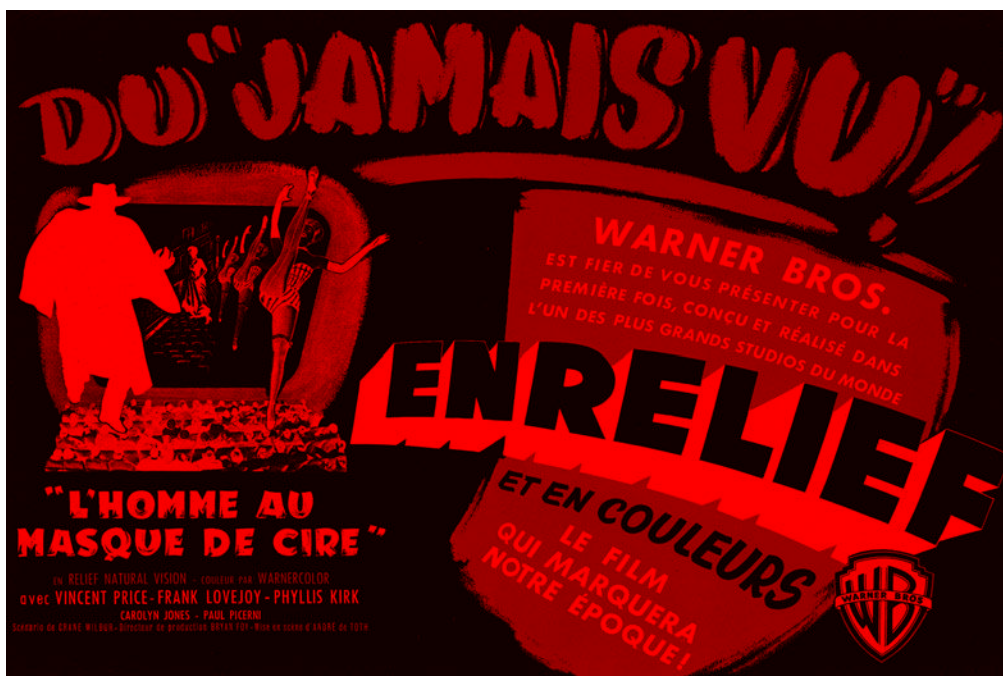
La production Paramount *Sangaree* connaît un meilleur accueil encore. Elle est distribuée à Paris le 18 septembre 1953 dans quatre salles, en version doublée uniquement. Le Folies (1 050 fauteuils), le Palais-Rochecouart (1 667 fauteuils) et le Sélect-Pathé (1 038 fauteuils)

¹⁴ La capacité des salles citées dans cet article provient des statistiques publiées par le CNC (*Statistiques*, fascicule 1, décembre 1953).

¹⁵ Ces chiffres correspondent à un indice de fréquentation de 18,35 % à l'Olympia et de 38,15 % au Paris et ne dépassent que de peu la moyenne parisienne de 10 534 entrées par salle pour cette semaine, mentionnée par *le Film français*, n°462, 15 mai 1953, p. 26. Le calcul de l'indice de fréquentation considère le nombre de séances hebdomadaires, le nombre de fauteuils et le nombre d'entrées hebdomadaires.

¹⁶ Lors de la première semaine à l'Alhambra, nous dénombrons 17 388 entrées. La fréquentation hebdomadaire chute à 7 771 entrées durant la deuxième semaine, à 4 150 lors de la troisième.

¹⁷ *Le Film français*, n°500-501, spécial hiver 1954, p. 24.



Publicité pour *House of Wax* parue dans *le Film français*, n° 461, 8 mai 1953.

le programment durant deux semaines. Le Paramount (1 903 fauteuils), salle appartenant à la compagnie hollywoodienne, le tient à l'affiche quatre semaines et le projette, en sus du relief, en format dit « panoramique », c'est-à-dire sur un écran large en masquant le haut et le bas de l'image à la projection¹⁸. Le distributeur annonce qu'en dix-neuf jours, dans cette unique salle, *Sangaree* a attiré plus de 100 000 spectateurs pour une recette de près de 32 millions de francs¹⁹. Ce qui permet à la salle de battre son record d'affluence depuis 1949. Le succès de *Sangaree* est plus nuancé dans les autres salles qui le projettent sur un écran aux proportions habituelles, mais, malgré ce déséquilibre, c'est un succès incontestable. Il obtient le meilleur rendement à Paris du mois d'octobre 1953 et totalise, en dix semaines d'exploitation, une recette de 53 649 221 francs.

Le succès de ces deux productions s'explique à la fois par la qualité technique de la

¹⁸ Cette pratique de projection (*cropping*) se développe notamment à partir de la rentrée 1953. Pour en savoir davantage sur ce phénomène, voir Olivier Rousseau, « Les formats larges dans le cinéma français de fiction », Thèse de doctorat, Paris I, 2007, pp. 326-328.

¹⁹ *Le Film français*, n°482, 9 octobre 1953, pp. 17-18. Les statistiques de fréquentation du CNC confirment les chiffres mentionnés par le distributeur. Notons que dès la première semaine, le Paramount connaît un indice de fréquentation très élevé, d'un peu plus de 50 % avec 40 505 entrées.

production (les deux films sont en couleur en plus d'être en relief ; *Sangaree* offre, en outre, le format « panoramique ») et par plusieurs facteurs déterminants. Ils s'appuient en effet sur une très bonne carrière aux États-Unis et sur l'image de marque des grands studios Warner Bros. et Paramount qui laisse présager leur qualité. Ils se différencient, par ces nombreux aspects, de *Bwana Devil* et *Man in the Dark*.

Le dernier facteur expliquant leur réussite est une distribution plus ambitieuse. Ils sont à l'affiche des plus grandes salles parisiennes, ce qui leur offre un plus grand nombre de fauteuils disponibles, ainsi que de meilleures prestations techniques. Par ailleurs, *Sangaree* est le premier film en relief à abandonner la version originale sous-titrée. La version originale de *Bwana Devil* avait posé des problèmes dès la sortie car les sous-titres n'étaient guère adaptés aux projections en relief et les distributeurs n'y avaient, semble-t-il, pas pensé²⁰. Les distributeurs de *House of Wax* et de *Sangaree* comprennent donc la supériorité de la version doublée pour les films en relief et les résultats qu'ils obtiennent avec cette version sont probants.

66

De l'enthousiasme au conservatisme

L'engouement du cinéma français à l'arrivée du cinéma en relief est principalement démontré par les exploitants qui font preuve de dynamisme en adaptant leurs salles. À la fin du mois de septembre 1953, trente-deux salles françaises sont équipées pour la projection en relief, dont douze pour la ville de Paris. Il s'agit alors de remédier à une crise annoncée en s'adaptant rapidement au relief, première arrivée des techniques dites « nouvelles ». Cette attitude, qui gagne vite la province, semble assez peu perturbée par le succès mitigé obtenu par les deux premiers titres.

Le Film français défend cette stratégie de « l'avant-garde » sous les plumes de Pierre Autré et de Maurice Bessy. Ce dernier prédit dans l'éditorial du numéro paru le 12 juin 1953 que « l'avenir appartiendra à ceux qui auront été attentifs et empressés ». Il ajoute que « les timorés qui se seront abrités derrière une pseudo-sagesse transformeront leurs studios en fabriques, et leurs théâtres en garages »²¹. La nouvelle loi d'aide adoptée par l'Assemblée nationale le 24 juillet 1953 est également présentée en ce sens par Jacques Flaud, le directeur du Centre national de la cinématographie. Le CNC, affirme-t-il dans *le Film français*,

²⁰ En effet, le sous-titre est un élément en deux dimensions et son intrusion dans un film en trois dimensions est considérée par beaucoup d'observateurs de l'époque comme très désagréable. De plus, se concentrer sur le bas de l'image, c'est perdre du regard la position la plus favorable pour la perception du relief et donc en altérer la qualité.

²¹ *Le Film français*, n°466, 12 juin 1953, p. 3.

encouragera les exploitants désirant s'adapter aux « techniques nouvelles » et notamment au relief ainsi que les inventeurs français qui permettront la mise à jour technique de la production²².

Néanmoins ces deux prises de position reflètent déjà cette période de transition de l'été 1953 qui voit l'écran large apparaître comme l'avenir probable du cinéma mondial et le relief être privé de cette perspective. Les propos de Bessy et de Flaud font référence aux « techniques nouvelles », expression générique au sein de laquelle la 3-D semble laisser sa place à l'écran large.

À partir de cette période, l'engouement pour le relief s'affaiblit en effet progressivement. Il n'aura duré qu'un peu moins de deux mois, de la sortie de *Bwana Devil*, le 22 avril 1953, à la présentation du CinemaScope le 17 juin au Rex. La présentation du CinemaScope est la cause principale du déclin de l'enthousiasme pour le relief car elle donne de grands espoirs à la profession. Les échos du ralentissement de la production 3-D aux États-Unis apparaissent également dans la presse à partir de l'été. Les succès de *House of Wax* et de *Sangaree* ne suffisent pas à remettre en cause le conservatisme de plus en plus manifeste des corporations cinématographiques françaises à l'égard du relief.

Une deuxième année en trois dimensions ? Dernières sorties en exclusivité et en relief

Le 16 décembre 1953, soit douze jours après la sortie de *The Robe (la Tunique)* premier long métrage en CinemaScope au Normandie et au Rex, sort *It Came From Outer Space (le Météore de la nuit)*. Ce long métrage est distribué par Universal Films en version originale et est programmé dans une seule salle, le New York (305 fauteuils), qui le propose durant six semaines au cours desquelles il n'attire que 26 302 spectateurs. Il connaît néanmoins un nombre de spectateurs assez stable : de 5 975 entrées la première semaine à 4 732 entrées la sixième. Ces chiffres semblent démontrer qu'un public, bien qu'étroit, existe pour ce type de projections en relief au sein de petites salles. Cependant, *Arena (l'Arène)*, sixième film hollywoodien à être présenté en relief en France, au mois d'avril 1954, ne trouve plus ce public. C'est une copie en version originale qui est distribuée par MGM, au New York, l'unique salle parisienne encore intéressée par la 3-D. Le rendement du film est éloquent : seulement 3 459 entrées en deux semaines. La salle se décourage et Paris abandonne les sorties en exclusivité et en relief.

Ces sorties marquent un constat d'échec à propos du relief, de la part des distributeurs comme des exploitants. Les distributeurs semblent ne plus croire à ce procédé. Ils n'investissent ni

²² *Le Film français*, n°480, 25 septembre 1953, p. 5.

dans la promotion ni dans le doublage qui, nous l'avons vu, est un facteur déterminant dans la fréquentation des films en relief. Ces distributeurs s'efforcent de limiter les frais comme si les films en 3-D, en dépit d'un bon lancement, n'étaient plus capables d'attirer les spectateurs. Les exploitants semblent le croire également. Seule une salle de deuxième exclusivité et de faible capacité d'accueil s'y intéresse encore. Cependant, la sortie de ces deux films constitue la dernière tentative de distribuer les productions stéréoscopiques exclusivement en version 3-D. Dorénavant les films réalisés en relief à Hollywood auront également, voire surtout, une carrière française en standard.

Films projetables également en standard

À partir de février 1954, la mention « Films projetables également en standard » fait son apparition dans les catalogues des distributeurs proposant des films en relief²³. Cet argument est introduit par RKO Radio-Films qui propose aux exploitants *Second Chance (Passions sous les Tropiques)*, son premier film en 3-D, en deux versions : une version projetable en relief et une autre en standard. Columbia Films choisit désormais elle aussi de mettre à la disposition des exploitants *Man in the Dark* dans ces deux versions, décision que reprend à son compte MGM pour *Sangaree*²⁴. Techniquement, la copie projetable en relief est constituée par un lot de deux bobines devant être projetées simultanément. Il suffit donc de rompre ce lot pour obtenir deux copies et donc deux versions standard. Les distributeurs optent pour cette stratégie et offrent aux exploitants le choix entre un lot de deux bobines pour une projection en relief ou une seule pour une projection en standard²⁵.

La situation du procédé aux États-Unis ne laisse plus guère d'espoirs : les compagnies y distribuent en ce début d'année 1954 leurs dernières productions en relief²⁶. Les distributeurs s'adaptent de plus à la situation du marché français qui s'oriente vers l'écran large²⁷. Il s'agit alors de se détourner progressivement du relief en assurant une plus grande rentabilité aux films stéréoscopiques par l'augmentation des débouchés, mais sans ignorer les profits

²³ Pour avoir une vue d'ensemble des longs métrages hollywoodiens en relief sortis en France sur la période et la nature des copies distribuées, voir le tableau n°2. Établir une liste des films ayant été distribués en deux versions est un exercice difficile car de nombreuses sources divergent. Les films que nous mentionnerons comme tel dans ce tableau sont ceux pour lesquels l'information a été recoupée au moins par deux sources d'époque ou par l'identification d'une projection avérée.

²⁴ Publicité parue dans *le Film français*, n°511, 9 avril 1954.

²⁵ Précisons que le taux de location n'est pas plus élevé pour une copie en relief.

²⁶ R. M. Hayes, *3-D Movies : a history and filmography of stereoscopic cinema*, N.C. / Londres, McFarland, 1989, pp. 37-43.

²⁷ *Quo Vadis (Quo Vadis ?)*, péplum réalisé par Mervyn LeRoy, est le film qui, à partir d'octobre 1953, favorise l'équipement des salles françaises en écran large en imposant ce type de projection.

« temps des inaugurations » dure jusqu'au mois de décembre, à partir duquel la plupart des salles équipées pour le relief ont projeté au moins un titre.

Marseille découvre son premier long métrage en 3-D le 8 juillet 1953 avec *Man in the Dark*. Le film est programmé dans deux petites salles : le Phoceac (480 fauteuils) durant quatre semaines et l'ABC (805 fauteuils), durant deux semaines. *La Cinématographie française* déclare que cette « brillante exclusivité » a été accompagnée d'« excellentes recettes »²⁸. Au total, en six semaines, le film compte près de 31 000 entrées. Les résultats sont assez convaincants. Cependant, si la carrière de *Man in the Dark* a bien démarré, elle connaît comme à Paris une importante baisse. Au Phoceac, elle passe de 11 498 entrées la première semaine à 3 598 entrées la quatrième. C'est probablement le signe d'un mauvais bouche à oreille déjà rencontré à Paris et qui se prolonge à Marseille. À la même période, le film est projeté pour la première fois à Cannes, puis à Nice, Épernay et Saint-Étienne où il rencontre un succès plutôt mitigé. Le public attend-il un autre film ?

House of Wax est projeté pour la première fois en province au Forum d'Orléans le 24 juillet. Pour cette première, le directeur de la salle organise une soirée de gala où se mélangent de nombreuses attractions et des tours de chant. Le film est présenté par les revues corporatives comme rencontrant fréquemment le succès dans les villes où il est projeté. Les résultats que publient ces revues montrent effectivement un succès supérieur à celui rencontré par *Man in the Dark*. Cependant, ce succès ne s'étale qu'à de rares exceptions sur plus de deux semaines d'exploitation révélant une curiosité du public pour le relief rapidement assouvie.

À partir du début de l'année 1954, la carrière en province des films en relief connaît un net ralentissement. Beaucoup d'exploitants, peu enthousiasmés par les résultats mitigés rencontrés par les premiers titres qu'ils ont pu projeter, ou cédant à la tentation de l'écran large pour programmer *Quo Vadis* et *The Robe*, se détournent des films en relief. Pour les autres, reste à découvrir les quelques films encore disponibles du « catalogue 3-D » parmi lesquels *Sangaree* et les films distribués en deux versions. Certaines salles, à l'instar du New York à Paris, font de l'exploitation de ce catalogue leur éphémère spécialité.

À la fin de l'été 1954, la présentation des films en relief s'espace de plus en plus pour ne laisser place qu'à des initiatives marginales adressées à un public retardataire ou passionné. La fin effective du relief hollywoodien en France se situe ici. Mais une grande part du cinéma français n'a pas attendu cette date pour déclarer la mort de ces productions.

28 *La Cinématographie française*, n°1528, 25 juillet 1953, p. 5.

De technique nouvelle à simple technique d'avenir

Dès les premiers mois de 1954, les films en relief hollywoodiens et le cinéma en relief tel qu'ils le proposent cessent d'intéresser une grande part du cinéma français. À l'instar des spectateurs, les revues corporatives ne manifestent plus beaucoup d'intérêt à ces films. Il en est de même pour les professionnels et les techniciens. Le relief est une aventure dont, dès le début de l'année 1954, le cinéma français se détourne.

Le désintérêt le plus flagrant est celui des revues corporatives *le Film français* et *la Cinématographie française* qui s'étaient préoccupées très précocement du cinéma en relief hollywoodien. Nous n'y lisons plus que de rares articles concernant principalement la prolongation en province de la carrière des 3-D²⁹. Dès le mois de mai, Maurice Bessy déclare sortir « de l'échec du relief »³⁰. Paul-Auguste Harlé, directeur de *la Cinématographie française* parle, lui, d'une apparition « qui n'a fait que démontrer des possibilités toujours présentes »³¹.

Les organisations corporatives parviennent tout aussi rapidement à des conclusions similaires. Lors de l'assemblée générale de l'Union internationale de l'exploitation tenue à Paris à partir du 22 avril 1954, son secrétaire Adolphe Trichet déclare que « les films en trois dimensions ne paraissent avoir eu qu'un court succès de curiosité renouvelée d'il y a 25 ans »³². Quant à la CST, elle a rapidement jugé médiocre le relief d'Hollywood. À cette période, le relief continue cependant de l'intéresser mais celle-ci se concentre sur la perspective de développer un relief dit intégral ou sans lunettes³³.

La disparition du relief

Alors que débute la saison cinématographique 1954-1955, l'aventure des films hollywoodiens en relief en France est désormais considérée par le plus grand nombre comme un échec. Le relief d'Hollywood a disparu et, semaine après semaine, des films distribués en relief aux États-Unis sont projetés en standard devant un public à qui on ne précise pas l'existence d'une première version et qui ne la soupçonne pas.

À cette période, la plupart des distributeurs des films hollywoodiens en relief décident en

²⁹ Les rubriques consacrées au relief disparaissent des deux revues, en février pour *le Film français*, en mai pour *la Cinématographie française*.

³⁰ *Le Film français*, n° 518, 28 mai 1954, p. 3.

³¹ *La Cinématographie française*, 1^{er} mai 1954, n°1566, p. 4.

³² *La Cinématographie française*, n°1569, 22 mai 1954, p. 3. Précisons que Trichet est à cette période le président de la Fédération nationale des cinémas français.

³³ Elle s'intéresse beaucoup au procédé Cyclostéréoscope mis au point par François Savoye, procédé de relief à vision directe fondé sur la rotation d'une grille tronconique autour de l'écran.

effet de ne distribuer les longs métrages initialement sortis aux États-Unis en 3-D que d'une manière standard en France.

Distribuer ces films en deux versions impose en effet les coûts supplémentaires du doublage et du tirage. De plus, leur location par paire (version relief) est une opération moins rentable pour le distributeur que la location d'une seule copie (version standard). Prévaut désormais la conquête de plus larges débouchés à moindres coûts. Le distributeur Columbia Films inaugure cette nouvelle direction à partir d'avril 1954 avec la sortie de *Fort Ti (Fort-Ti)*, qu'il propose aux exploitants comme un film standard. Il est rapidement imité par Films Paramount pour *Cease Fire ! (Cessez le feu)*.

La plupart de ces films distribués en standard connaissent un succès très moyen et une carrière assez courte mais ils sont projetés sur un plus grand nombre d'écrans attirant de fait un nombre de spectateurs bien supérieur à celui que l'on dénombre pour *Arena*, dernier film distribué exclusivement en relief. Cette stratégie est donc rentable.

Au cours de l'année 1955, neuf longs métrages distribués en relief aux États-Unis sortent en France. Huit ne sont plus visibles qu'en version standard. Sur les publicités des distributeurs, le passé en relief de ces productions n'apparaît plus et la plupart des critiques consacrées à ces films ignorent l'existence de leur version initiale. La 3-D que ces distributeurs abandonnent et renient devient, à l'heure de l'arrivée massive en France des productions en CinemaScope et des autres procédés de formats larges, un archaïsme honteux. Tout juste bon à redevenir une attraction ?

***Kiss Me Kate* ou le relief comme attraction événementielle**

Le 11 novembre 1955, plus d'un an après l'abandon des projections en relief, *Kiss Me Kate (Embrasse-moi, chérie)*, deuxième long métrage en relief produit par MGM, sort en exclusivité à Paris. Le film est distribué par MGM uniquement en version relief.

La carrière française du film débute en septembre 1954, en province et en version 3-D³⁴. MGM parie avec ce titre sur le succès de la 3-D en tant qu'événement. Il opte pour cette stratégie s'adaptant aux nouvelles conditions de sa sortie retardée, s'appuyant sur l'expérience de sa distribution américaine (le film permet pour un temps de prolonger le succès de la 3-D³⁵) et également sur le statut de la production (une comédie musicale fastueuse

34 *Kiss Me Kate* est sorti aux États-Unis en octobre 1953, soit un peu plus de deux années avant sa sortie parisienne. Le retard manifeste avec lequel cette production arrive sur le territoire français semble être la conséquence d'un important délai administratif avant l'obtention du visa d'exploitation en France qui ne lui est accordé par la commission de censure du CNC qu'en septembre 1954.

en couleur). L'idée, ici, n'est pas de « relancer » le relief. Les constats sur la 3-D sont déjà faits par les distributeurs et les exploitants. Il s'agit de s'adapter à la situation de la 3-D en France en transformant ce film en une attraction événementielle, statut qui était celui du cinéma en relief avant qu'Hollywood ne s'en empare en 1953. Le choix du distributeur de faire débiter la carrière du film en province apparaît comme logique tant le relief est rejeté à Paris à cette période³⁶.

Kiss Me Kate sort à Paris dans une seule salle, le Broadway, établissement introducteur du relief à lumière polarisée en France dès l'été 1952. Le New York, « haut lieu » du relief hollywoodien en France, lui offre une semaine supplémentaire avant que le Studio 28, s'équipant temporairement pour l'occasion, ne le programme à son tour pour quelques séances exceptionnelles. Les résultats obtenus au cours de cette courte carrière sont faibles. En trois semaines d'exploitation, cette « attraction » n'attire que 11 789 spectateurs.

Les explications immédiates données à l'échec

Tout au long de la carrière française des films en relief hollywoodiens de nombreuses critiques émergent. Elles resurgissent une fois le déclin de ces productions amorcé comme autant d'explications à une disparition programmée. L'année 1955 offre, en plus d'un nécessaire recul, l'occasion pour les professionnels de s'exprimer sur cette aventure technique par l'intermédiaire notamment d'un symposium sur les « techniques nouvelles », tenu lors du deuxième Congrès international de filmologie³⁷. Les débats qui l'animent offrent une synthèse des arguments disséminés, notamment dans la presse corporative, depuis les premiers pas des 3-D hollywoodiens en France. Apparaissent des arguments d'ordres esthétique, physiologique et technique³⁸.

³⁵ La distribution de *Kiss Me Kate* offrit au spectateur le choix entre une version « plate » et une version en relief. Les recettes marquèrent nettement la préférence du public pour la version en relief ce qui prolongea pour quelque temps le succès de la 3-D (Thomas Marc McGee, *Beyond Ballyhoo : Motion Picture Promotion and Gimmicks*, N.C./Londres, McFarland, Jefferson, 1989, p. 79).

³⁶ Peu de sources mentionnent les projections du film mais il semblerait qu'un nombre important d'exploitants sur l'échelle du territoire aient encore été intéressés par cette proposition, ce qui expliquerait la date tardive de la sortie parisienne.

³⁷ Ce symposium rassemble de nombreux universitaires, des membres de la CST (dont Fred Orain et Jean Vivière), des réalisateurs (dont Louis Daquin et Abel Gance) et des critiques (dont André Bazin et Georges Sadoul). Le compte rendu des interventions est paru dans *la Revue internationale de filmologie*, n°20-24, année 1955. La même année, la CST organise un colloque international intitulé « Les techniques nouvelles appliquées au cinéma » duquel le relief est quasiment absent. *Les Techniques nouvelles appliquées au cinéma, Actes du colloque international, Paris, 12-16 mai 1955*, CST, Paris, 1956.

³⁸ Hormis les commentaires sur les frais d'installation et les faibles recettes réalisées par les films hollywoodiens en relief, les explications d'ordre économique apparaissent peu lors de ces débats comme dans les revues corporatives durant la carrière de ces films où prévalent largement les arguments d'ordre technique.

D'un point de vue esthétique, les productions en 3-D d'Hollywood suscitent des réactions du même ordre qui se cristallisent principalement en quatre points. Le premier est le rapetissement des personnages. Cet argument apparaît régulièrement dans la presse dès les premières sorties. Les personnages, en plus d'être considérablement rapetissés, seraient séparés par des distances invraisemblables. Est soulignée ensuite l'indigence des mouvements panoramiques qui rendent périodiquement apparentes les deux images superposées et détruisent ainsi toute représentation du relief. Le dernier point est sans doute celui qui provoque le plus de gêne tant son utilisation est répétée dans les films hollywoodiens en relief et tant elle est décriée par les usagers : il s'agit de l'effet de rapprochement ou de jaillissement qui propulse vers le spectateur les corps et les objets en tous genres. Or ces mouvements, en plus d'une certaine violence, provoquent d'importantes déformations qui, selon cette phrase non dénuée d'humour de Georges Sadoul, procurent « la sensation d'un homme à tête de caoutchouc qui se gonfle sous nos yeux »³⁹, allusion transparente au film de Méliès de 1901⁴⁰. Ces désagrément esthétiques sont considérés par beaucoup comme des causes du désamour des spectateurs français pour ces films hollywoodiens.

Le professeur Henri Pieron écrit de son côté :

Pour que vous ayez une image qui reproduise le relief tel qu'il peut être obtenu par un observateur [...] il faut que l'observateur du cinéma se trouve exactement dans la même position que la caméra qui l'a enregistrée ; si on ne se trouve pas dans la même position, il y a nécessairement des distorsions qui sont extrêmement gênantes et qui ont des effets plus nocifs qu'utiles.⁴¹

Cette observation correspond à celle de nombreux techniciens qui soulignent fréquemment la médiocrité des prises de vues des productions stéréoscopiques hollywoodiennes, un défaut impossible à corriger à la projection et qui influe sur le rendu esthétique des films. L'autre point d'ordre technique souvent mentionné par les observateurs de l'époque est la piètre qualité des projections. L'ingénieur Lucien Roux, membre de la CST, souligne, à la suite de diverses observations lors d'une séance de la Commission, que presque toujours, lors des séances commerciales, les deux objectifs de projection ne sont pas correctement synchronisés. En conséquence, les deux images que l'œil doit additionner sont de dimensions parfois

³⁹ *Revue internationale de filmologie, op. cit.*, p. 82.

⁴⁰ *L'Homme à la tête de caoutchouc* (1901). Georges Sadoul le classe parmi les « Vues fantastiques » de Méliès dans son *Histoire générale du cinéma* (tome 2, « Les Pionniers », Paris, Denoël, 1948) et il insiste sur le fait que le « gonflage » s'obtenait par un mouvement du personnage en direction de l'appareil, filmé sur le fond noir d'une porte.

⁴¹ *Revue internationale de filmologie, op. cit.*, p. 81.

très différentes⁴². Ajoutons le mauvais résultat, commenté notamment par la CST, des films en relief projetés sur un écran large.

Selon André Bazin, ces problèmes techniques constituent l'explication majeure de l'échec du relief hollywoodien. Les exploitants étaient, selon lui, trop réticents à adopter des techniques qui requièrent plus d'adresse et d'attention qu'à l'accoutumée. Cette attitude aurait donc freiné le nombre d'installations et donc de débouchés pour les films en relief mais également contribué, pour les salles équipées, à offrir un spectacle médiocre. Toutefois, Bazin ne se contente pas de cette explication et voit dans l'inconvénient que représente l'interruption des projections stéréoscopiques, entrave à l'adhésion du spectateur au spectacle, la cause psychologique de l'échec du relief :

Cet inconvénient est sans doute plus décisif que celui du port des lunettes et des migraines optiques. [...] Le public répugne à subir deux retours intempestifs à la réalité.⁴³

Terminons par les fameuses lunettes. Durant une courte période, celle des premiers instants de la découverte, elles sont assez peu critiquées. Leur dénigrement systématique se développe à partir de l'été 1953. Le confort qu'elles offrent est certes rudimentaire, mais les maux dont on les accable sont trop nombreux. Elles se chargent alors de tous les défauts esthétiques et techniques mentionnés ici. Elles sont les stigmates de l'échec de cette aventure technique et masquent une multitude de facteurs explicatifs dont quelques observateurs avisés ont déjà conscience en 1955.

Conclusion

Les films en relief hollywoodiens n'ont connu en France un accueil favorable que durant quelques semaines. Les premiers titres étaient attendus et la sortie de *Bwana Devil* fut beaucoup commentée. La présentation du CinemaScope au Rex le 16 juin 1953 marqua la fin de l'attention française pour le cinéma en relief, rapidement remplacée par l'excitation que provoquait l'élargissement de l'image. La revue américaine *Variety* remarquait en décembre 1953 que partout ailleurs qu'aux États-Unis, hormis en Angleterre, la 3-D d'Hollywood avait échoué⁴⁴. Nous avons pu ici observer les nombreuses causes pouvant expliquer cet échec.

⁴² Il a relevé jusqu'à 50 centimètres de différence de grandeur d'image. Procès-verbal de la séance de la CST, F 348, 22 mars 1954, p.4. (Cf. Cinémathèque française, boîte 1, Aguetand 04).

⁴³ *Revue internationale de filmologie*, op. cit., p. 96.

⁴⁴ *Variety*, 9 décembre 1953, p. 13.

Malgré leur insuccès, l'arrivée en France, en 1953, des premiers longs métrages en relief hollywoodiens marque une étape importante dans l'histoire du cinéma français. Elle représente en effet les premiers pas des « techniques nouvelles » qui vont bouleverser l'industrie cinématographique au cours des années cinquante et renouveler définitivement le spectacle cinématographique puis son standard, accompagnant en France le développement de la couleur et introduisant l'écran large et la stéréophonie. Les longs métrages hollywoodiens en relief ont constitué l'éphémère introduction de ce moment décisif et ont incarné ce besoin d'une image différente, plus profonde puis plus large.

Longs métrages réalisés et distribués
en relief aux États-Unis, 1952-1955⁴⁵

Date de sortie	Titre du film	Réalisateur	Firme de production	Couleur	Son	Format de présentation
26 novembre 1952	<i>Bwana Devil</i>	Arch Oboler	Gulu Pictures / U.A.	X	Mono	1,33
7 avril 1953	<i>Man in the Dark</i>	Lew Landers	Columbia	Teinté	Mono	1,85
9 avril 1953	<i>House of Wax</i>	André De Toth	Warner Bros.	X	Stéréo	1,5
7 mai 1953	<i>Fort Ti</i>	William Castle	Columbia	X	Stéréo	1,85
18 mai 1953	<i>It Came from Outer Space</i>	Jack Arnold	Universal	Teinté	Stéréo	1,85
21 mai 1953	<i>Sangaree</i>	Edward Ludwig	Paramount	X	Stéréo	1,66
10 juin 1953	<i>Robot Monster</i>	Phil Tucker	Astor		Stéréo	1,33
22 juin 1953	<i>Arena</i>	Richard O. Fleischer	MGM	X	Stéréo	1,75
24 juin 1953	<i>The Charge at Feather River</i>	Gordon Douglas	Warner Bros.	X	Stéréo	1,66
27 juin 1953	<i>Outlaw Territory</i>	J. Ireland, L. Garmes	Realart	X	Mono	1,33
2 juillet 1953	<i>The Maze</i>	William C. Menzies	Monogram		Stéréo	1,85
8 juillet 1953	<i>Second Chance</i>	Rudolph Mate	RKO	X	Stéréo	1,66

⁴⁵ Les dates de sortie proviennent de la revue corporative *Variety* et correspondent aux dates de *preview*, c'est-à-dire d'avant-première. Ce choix permet d'assurer une cohérence dans la saisie chronologique des sorties américaines qu'il aurait été difficile d'obtenir par la convocation d'autres sources divergentes ou lacunaires. Les données d'ordre technique sont issues de l'ouvrage de référence sur la question du relief : R. M. Hayes, *op. cit.* Le symbole (-) signifie que le critère n'a pas été identifié.

17 juillet 1953	<i>I, the Jury</i>	Harry Essex	United Artists		Stéréo	1,75
18 juillet 1953	<i>Inferno</i>	Roy Baker	20th Century -Fox	X	Stéréo	1,66
24 juillet 1953	<i>The Stranger Wore a Gun</i>	André De Toth	Columbia	X	Stéréo	1,85
10 août 1953	<i>Devil's Canyon</i>	Alfred L. Werker	RKO	X	Stéréo	1,66
26 août 1953	<i>Wings of the Hawk</i>	O."Budd" Boetticher	Universal	X	Stéréo	1,85
4 septembre 1953	<i>The Moonlighter</i>	Roy Rowland	Warner Bros.		Stéréo	1,66
17 septembre 1953	<i>Those Redheads from Seattle</i>	Lewis R. Foster	Paramount	X	Stéréo	1,66
5 octobre 1953	<i>Flight to Tangier</i>	Charles M. Warren	Paramount	X	Stéréo	1,66
6 octobre 1953	<i>The Glass Web</i>	Jack Arnold	Universal		Mono	2,1
9 octobre 1953	<i>Louisiana Territory</i>	–	RKO		Mono	1,66
22 octobre 1953	<i>Kiss Me Kate</i>	George Sidney	MGM	X	Stéréo	1,75
23 octobre 1953	<i>The Nebraskan</i>	Fred F. Sears	Columbia	X	Mono	1,75 et 1,85
1 novembre 1953	<i>Gun Fury</i>	Raoul Walsh	Columbia	X	Mono	1,75 et 1,85
6 novembre 1953	<i>Money from Home</i>	George Marshall	Paramount	X	Mono	1,66
9 novembre 1953	<i>Cease Fire!</i>	Owen Crump	Paramount		Stéréo	1,85
18 novembre 1953	<i>Hondo</i>	John Farrow	Warner Bros.	X	Stéréo	1,66
7 décembre 1953	<i>Cat-women of the Moon</i>	Arthur Hilton	Astor		Mono	1,33
11 décembre 1953	<i>Miss Sadie Thompson</i>	Curtis Bernhardt	Columbia	X	Stéréo	1,75 et 1,85
18 décembre 1953	<i>Drums of Tahiti</i>	William Castle	Columbia	X	Mono	1,75 et 1,85
29 décembre 1953	<i>The French Line</i>	Lloyd Bacon	RKO	X	Mono	1,66
13 janvier 1954	<i>Jivaro</i>	Edward Ludwig	Paramount	X	Stéréo	1,85
15 janvier 1954	<i>Taza: Son of Cochise</i>	Douglas Sirk	Universal	X	Mono	1,66 et 2,1

1895 /
n° 58
octobre
2009

77

Le catalogue en France des longs métrages hollywoodiens en relief (1952-1955)

études

2 février 1954	<i>Creature from the Black Lagoon</i>	Jack Arnold	Universal		Mono	1,66 et 2,1
18 février 1954	<i>Dangerous Mission</i>	Louis King	RKO	X	Stéréo	1,66
23 février 1954	<i>Phantom of the Rue Morgue</i>	Roy Del Ruth	Warner Bros.	X	Mono	1,85
2 avril 1954	<i>Southwest Passage</i>	Ray Nazarro	United Artists	X	Mono	1,66
21 avril 1954	<i>Dial M for Murder</i>	Alfred Hitchcock	Warner Bros.	X	Mono	1,85
27 avril 1954	<i>Gorilla at Large</i>	Harmon Jones	20th Century-Fox	X	Mono	1,66
5 juin 1954	<i>Gog</i>	Herbert L. Strock	United Artists	X	Mono	1,66 et 1,85
9 juillet 1954	<i>The Diamond Wizard</i>	M. Tully, D. O'Keefe	United Artists		Mono	1,66
10 mars 1955	<i>Revenge of the Creature</i>	Jack Arnold	Universal		Mono	2,1
26 mai 1955	<i>Son of Sinbad</i>	Ted Tetzlaff	RKO	X	Mono	1,66

78

Longs métrages hollywoodiens
réalisés en relief distribués en France
1953-1955⁴⁶

Date de sortie	Titre original	Titre français de distribution	Société
22 avril 1953	<i>Bwana Devil</i>	<i>Bwana le diable</i>	Les Artistes associés
15 mai 1953	<i>Man in the Dark</i>	<i>J'ai vécu deux fois</i>	Columbia Films
17 juin 1953	<i>House of Wax</i>	<i>L'Homme au masque de cire</i>	Warner Bros.
18 septembre 1953	<i>Sangaree</i>	<i>Sangaree</i>	Films Paramount
16 décembre 1953	<i>It Came from Outer Space</i>	<i>le Météore de la nuit</i>	Universal Films
12 février 1954	<i>Second Chance</i>	<i>Passions sous les Tropiques</i>	RKO Radio-Films
28 avril 1954	<i>Arena</i>	<i>l'Arène</i>	Métro-Goldwyn Mayer
29 avril 1954	<i>Fort Ti</i>	<i>Fort-Ti</i>	Columbia Films

⁴⁶ Sources : Les revues corporatives *le Film français* et *la Cinématographie française* (1953-1955) ainsi que *l'Index de la Cinématographie française* et le *Ciné-répertoire Druhot* des années concernées.

30 avril 1954	<i>Cease Fire!</i>	<i>Cessez le feu</i>	Films Paramount
14 mai 1954	<i>The Glass Web</i>	<i>le Crime de la semaine</i>	Universal Films
28 mai 1954	<i>Flight to Tangier</i>	<i>Vol sur Tanger</i>	Films Paramount
25 juin 1954	<i>I, the Jury</i>	<i>J'aurai ta peau</i>	Les Artistes associés
9 juillet 1954	<i>The Charge at Feather River</i>	<i>la Charge sur la rivière rouge</i>	Warner Bros.
6 août 1954	<i>Devil's Canyon</i>	<i>Nuit sauvage</i>	RKO Radio-Films
20 août 1954	<i>The French Line</i>	<i>French Line</i>	RKO Radio-Films
27 août 1954	<i>Soutwest Passage</i>	<i>la Caravane du désert</i>	Les Artistes associés
27 août 1954	<i>Miss Sadie Thompson</i>	<i>la Belle du Pacifique</i>	Columbia Films
19 novembre 1954	<i>Money from Home</i>	<i>Un galop du diable</i>	Films Paramount
26 novembre 1954	<i>Jivaro</i>	<i>l'Appel de l'or</i>	Films Paramount
3 décembre 1954	<i>Hondo</i>	<i>Hondo, l'homme du désert</i>	Warner Bros.
15 décembre 1954	<i>Wings of the Hawk</i>	<i>Révolte au Mexique</i>	Universal Films
14 janvier 1955	<i>Phantom of the Rue Morgue</i>	<i>le Fantôme de la rue Morgue</i>	Warner Bros.
2 février 1955	<i>Dial M for Murder</i>	<i>le Crime était presque parfait</i>	Warner Bros.
4 février 1955	<i>Dangerous Mission</i>	<i>Mission périlleuse</i>	RKO Radio-Films
25 février 1955	<i>The Diamond Wizard</i>	<i>Enquête spéciale</i>	Les Artistes associés
18 mars 1955	<i>The Stranger Wore a Gun</i>	<i>les Massacreurs du Kansas</i>	Columbia Films
25 mai 1955	<i>Drums of Tahiti</i>	<i>Intrigues sous les Tropiques</i>	Columbia Films
8 juin 1955	<i>Taza: Son of Cochise</i>	<i>Taza, fils de Cochise</i>	Universal Films
13 juillet 1955	<i>Creature from the Black Lagoon</i>	<i>la Créature du lac noir</i>	Universal Film
11 novembre 1955	<i>Kiss Me Kate</i>	<i>Embrasse-moi chérie</i>	Métro-Goldwyn Mayer

1895 /
n° 58
octobre
2009

79