

« MES ANNÉES FERRACCI »

Yves. — En 1960, lorsque j'ai rejoint René Ferracci¹² chez Cinédis et que j'ai commencé à peindre des affiches sous sa direction, je venais également chaque jour dans les locaux de la société, avenue des Champs-Elysées. Collaborer avec lui était, dans le métier, une sorte de consécration. Dans la vie, les grandes choses qui nous arrivent nous tombent souvent dessus par hasard. Voici, en deux mots, comment tout a commencé.

Ferracci avait commandé à André Bertrand une affiche pour *Les Mongols*, film avec Jack Palance (1960) dont la finition était sans cesse différée. Si bien qu'un jour, n'en pouvant plus d'attendre, il m'appela au téléphone en me disant qu'il avait un travail urgent à livrer, que celui à qui il l'avait confié le faisait lanterner et que, si je voulais, je pouvais le remplacer. J'ai bien sûr accepté dans l'instant, fou de joie. Bertrand était un bon affichiste, malheureusement il s'était mis à boire et on pouvait de moins en moins compter sur lui. C'est ainsi que j'ai débuté auprès de René Ferracci, l'un des plus grands affichistes du moment qui, les premiers temps, exigeait que je sois assis à ses côtés, à la même table, sans doute pour mieux m'observer.

Christian. — Vous étiez nombreux à travailler côté à côté ?

12. D'origine corse, René FERRACCI (1927-1982) est l'un des créateurs les plus marquants de la seconde moitié du XX^e siècle. Nommé directeur de publicité chez Cinédis à l'âge de vingt-cinq ans (1952), il est un gestionnaire efficace et rayonnant, ainsi qu'un créateur infatigable auquel on prête près de trois mille affiches, dont beaucoup sont, il est vrai, cosignées. Travaillant au moins seize heures par jour, ne s'épargnant pas, il mourra prématurément en 1982, à l'âge de cinquante-quatre ans. Cinédis était alors une importante société française de production, de distribution et d'exportation de films, dont les bureaux étaient installés sur l'avenue des Champs-Élysées. René Ferracci ne quittera la société Cinédis qu'au moment de sa fermeture en 1963.

Yves. — Non, à cette époque j'étais seul. Je crois bien que personne d'autre n'a collaboré avec lui de façon aussi étroite, du moins jusqu'en 1963, année de mon mariage où il me permit de rester travailler chez moi, à Bobigny. Quand il pensait qu'un thème me correspondait, il me confiait la responsabilité de l'affiche. Dans le cas contraire, il la proposait à quelqu'un d'autre, ou la réalisait lui-même. Ferracci était extrêmement inventif et avait accumulé au fil du temps une expérience considérable. C'était un bourreau de travail. Je connaissais déjà bien mon métier à cette époque, mais grâce à lui, j'ai encore beaucoup appris et beaucoup progressé.

Christian. — Quel était alors votre statut? Étiez-vous salarié de Cinédis, la société qui vous employait?

Yves. — Non, pas du tout. Je restais travailleur indépendant et étais rémunéré à la pièce. Lorsque j'estimais qu'une affiche était terminée, je la proposais et elle passait devant le patron. Chez Cinédis, c'était Ferracci, le directeur de la création, ainsi que deux ou trois autres personnes qui décidaient. Une fois que tout le monde avait donné son accord, je présentais ma facture et la comptabilité me payait¹³.

Guillaume. — Lors de votre collaboration avec Ferracci ou avec d'autres, vous est-il arrivé d'intervenir à plusieurs sur une même affiche?

Yves. — En principe, jamais.

Guillaume. — Certaines affiches, pourtant, portent deux signatures distinctes...

Yves. — C'est vrai. L'explication en est que, chez Ferracci par exemple, c'était toujours lui qui s'occupait de la mise en place finale des mentions écrites. Alors que je signais dans un coin pour l'illustration, lui apposait sa signature en bordure d'affiche pour le

13. La rémunération d'une affiche variait beaucoup selon la taille et le renom de l'affichiste. En 1970, René Ferracci recevait en moyenne 7 500 F pour chaque projet 120 x 160 cm retenu, c'est-à-dire l'équivalent de 7 150 € de 2020. À la même époque, Yves Thos parle, pour ce qui le concerne de sommes variant entre 3 000 et 4 500 F (soit entre 3 147 et 4 196 € de 2020). Trente-cinq ans plus tard, c'est-à-dire en 2015, pour un auteur tel que Laurent Lufroy (de statut à peu près comparable à celui d'Yves Thos à l'époque), un projet retenu n'était plus évalué qu'entre 2 280 et 3 000 € (soit entre 2 650 et 3 480 € de 2020). La dépréciation de salaire entre Yves Thos et Laurent Lufroy est d'environ 17% en valeur réelle. Le prix payé pour les affiches, comme on le voit, décline en même temps que leur importance commerciale.

texte. Et bien qu'il m'ait conseillé d'écrire très lisiblement afin que mon nom soit reconnaissable, le sien était toujours plus gros et plus visible. Une telle pratique était assez fréquente. Par exemple, Bourduge et Jouineau¹⁴, les deux Guy comme on les appelait, donnaient régulièrement du travail à plusieurs illustrateurs, dont il leur arrivait ensuite de signer les œuvres, un peu à la manière d'un directeur de collection ou d'une agence de publicité. Ainsi, lorsque j'ai réalisé pour eux le visuel du film de James Bond *Au service secret de sa majesté* de Peter Hunt avec George Lazenby (1969), c'est leurs noms que vous voyez sur mon affiche, alors qu'ils n'y avaient pour ainsi dire pas participé. La même chose se reproduira quatre ans plus tard avec la série des six affiches *Viva James Bond*. Mais cette fois, j'ai obtenu que ma signature figure également.

Christian. — Vous avez dit tout à l'heure qu'avant de vous lancer dans la réalisation d'un projet, vous receviez parfois des consignes de la part de certains commanditaires. Arrivait-il que d'autres, au contraire, vous laissent une pleine liberté?

Yves. — Les deux cas pouvaient se présenter. Certains impératifs étaient quelquefois assez saugrenus. Pour *Bons Baisers de Hong-Kong* d'Yvan Chiffre avec les Charlots (1975), on m'avait par exemple strictement interdit d'utiliser le vert. Le producteur ou le directeur artistique, je ne sais, étant très superstitieux, craignait que cette couleur portât malheur au film. Un tel comportement, qui peut paraître ridicule, est pourtant assez fréquent sur les plateaux de tournage, comme sur les bateaux d'ailleurs... En général, pour l'illustration nous étions assez libres. La plupart des commanditaires attendaient de voir. En revanche, pour la disposition et la taille des noms propres à inscrire sur l'affiche, là les consignes étaient rigoureuses et souvent même précisées par contrats. Il n'était pas question de passer outre. Mais, comme je vous l'ai dit, je m'occupais uniquement de la partie illustration et Ferracci prenait en charge les mentions écrites. Je n'étais donc pas directement concerné.

14. Guy BOURDUGE (né en 193.) et Guy JOUINEAU (né en 193.) furent deux affichistes quasi inséparables. Leur carrière s'étale du début des années soixante à 2006. Ils réalisèrent ensemble plus de cinq cents affiches dont celles en 1975 de *Barry Lyndon* et des *Sentiers de la gloire*, films de Stanley Kubrick. On leur doit également d'avoir illustré *Fellini Roma* (1971), *Rollerball* de Norman Jewison (1975) et, pour le cinéma français, *Tirez sur le pianiste* (1960), *L'Enfant sauvage* (1970), *La Chambre verte* (1978) de François Truffaut ou encore *Les Tontons flingueurs* de Georges Lautner (1962).

« CETTE AFFICHE MARQUA MES DÉBUTS CHEZ CINÉDIS SOUS LA DIRECTION DE FERRACCI. »

Les Mongols
d'André de Toth
(1960 – sortie en France :
septembre 1961)
[120 x 160]

L'accumulation des actions et des objets guerriers autour d'une Anita Ekberg couverte de bijoux d'or annonce assurément un film à grand spectacle. Mais si le fond noir solennise le poids de l'Histoire, le vêtement de l'actrice est en revanche un compromis entre époque passée et mode des années soixante.



LE NOUVEAU FILM DE
SAM PECKINPAH

CROIX DE FER

"LA PEAU
DES HOMMES"



CROIX DE FER

(LA PEAU DES HOMMES)

Un film de SAM PECKINPAH

avec JAMES COBURN · MAXIMILIAN SCHELL · JAMES MASON · DAVID WARNER · SENTA BERGER

Musique composée et dirigée par ERNEST GOLD Scénario de JULIUS J. EPSTEIN et HERBERT ASMODI dans le rôle d'EVA

Produit par WOLF C. HARTWIG Réalisé par SAM PECKINPAH

Une coproduction anglo-allemande WINITSKY SELLERS / RAPID FILM Distribué par SN.PRODIS

INTERDIT AUX MOINS DE 13 ANS

Photo : G. L. Thompson / Warner Bros.

Croix de fer

de Sam Peckinpah
(1976 – sortie en France :
janvier 1978)
[120x160]

Les pieds pris dans les fils de fer barbelés et les bras ouverts en croix, ce soldat mortellement blessé paraît mimer le titre du film. Dans cette histoire d'hommes, la seule femme présente sur l'affiche est... infirmière.

« J'IGNORE COMBIEN D'AFFICHES J'AI PU FAIRE. »

Christian. — Avez-vous une idée précise du nombre d'affiches que vous avez créées au cours de votre carrière?

Yves. — Précise, non. Mais cela doit tourner autour de deux cent cinquante ou trois cents, car il m'arrivait d'en réaliser plusieurs de différents formats pour un même film. Les plus courantes étaient les 120 x 160 ; mais existaient aussi les petites de 60 x 80 ou de 40 x 60 et les très grandes de 160 x 240 en deux panneaux. Au-delà, mais c'était plus rare, pour certains films internationaux, on recevait une commande d'affiches en quatre panneaux de 240 x 360. Les plus grandes affiches qu'il m'ait été donné de peindre furent celle des *Cheyennes* de John Ford (1965) de 300 x 400 et celle de *La Dolce Vita* de Federico Fellini (1959) qui mesurait cinq ou six mètres de long. C'était une affiche en forme de bandeau. Les dimensions étaient hors normes, et je me souviens m'y être beaucoup investi. Mais assez souvent, on prévoyait une maquette de base que l'on déclinait ensuite en plusieurs formats. Je m'arrangeais pour que l'illustration puisse convenir à la fois pour la 120 x 160 et pour la 60 x 80 qu'il suffisait de simplifier un peu. De même, certaines 160 x 240 servaient à faire les 120 x 160 : dans ce cas, il fallait prévoir une illustration assez large et « tailler » ensuite sur les bords. Ainsi, à partir d'un projet unique, il était possible de réaliser deux affiches, voire trois. Mais il arrivait aussi que le commanditaire exige plusieurs affiches complètement différentes pour un même film. C'est ce qui explique que si je pense avoir réalisé près de trois cents affiches, cela ne signifie pas que j'ai illustré trois cents films.

Guillaume. — Vous souvenez-vous de leurs titres?

Yves. — Je me souviens des principaux, mais pas de tous. Certaines commandes ont été peu marquantes, soit parce que les films sont depuis tombés dans l'oubli, soit parce que la réalisation n'ayant pas posé de problème, je n'ai guère eu l'occasion

d'y repenser. Un jour, lors d'une exposition à l'Institut Jean-Vigo de Perpignan, le commissaire Laurent Ballester m'a montré une affiche du *Masque de fer* avec Jean Marais (1962) qui portait ma signature. J'en ai été très surpris car, étant passé devant au cours de la visite, j'étais persuadé qu'elle n'était pas de moi. Je l'avais complètement oubliée. Il faut dire que j'en dessinais tellement dans les années soixante...

En revanche, certaines de mes illustrations ont été reprises ou recopiées pour l'exploitation des films à l'étranger et mon nom tout bonnement effacé. *Yves part alors vers le fond de son atelier et revient avec une affiche belge de Il Bidone de Fellini autrement intitulé Le Gang en soutane (1956).* Voyez, cette dernière est reprise de l'affiche française de 120x160 que j'avais réalisée en 1955. Le titre et deux ou trois petits détails ont été modifiés, mais globalement c'est bien la même.

Guillaume. — Actuellement, la base de données des principales cinémathèques de France recense un peu plus d'une centaine de vos affiches qui ont été sauvegardées. Cela signifie qu'il en manque encore beaucoup.

Béatrice. — Oui, et c'est en partie par notre faute que tant d'entre elles ont disparu, car si, à l'époque, nous gardions précieusement les photographies d'exploitation que l'on donnait à Yves pour servir de modèles, nous n'avons en revanche jamais pris le temps de réclamer systématiquement l'exemplaire de chaque affiche auquel, en principe, Yves avait droit. On n'imaginait pas qu'elles susciteraient plus tard un tel intérêt. En outre, la mauvaise qualité du papier fait que beaucoup parmi les quelques-unes que nous avons sauvées sont aujourd'hui en piteux état.

« LES GROSSES PRODUCTIONS INTERNATIONALES BÉNÉFIAIENT SOUVENT
D'AFFICHES DE TRÈS GRANDE TAILLE. »



Les Cheyennes de John Ford
(1964 – sortie en France : 1965)
[240 x 320]

Ce portrait d'Indien assez statique annonce une œuvre plus ambitieuse qu'un simple film d'action.



La Douceur de vivre
de Federico Fellini
(1959 – sortie en France :
mai 1960)
[120x 160]

Les paillettes du Festival de Cannes brillent encore dans l'affiche de ce film, couronné d'une Palme d'Or en 1960. Le développement du visuel dans une aussi grande profondeur de champ est suffisamment rare pour être soulignée.

Les Dents du diable
de Nicholas Ray
(1959 – sortie en France :
septembre 1960)
[120 x 160]

Film américano-italo-franco-
britannique, rival malheureux
de *La Douceur de vivre* lors du
Festival de Cannes de 1960.
Malgré une publicité agressive,
cette superproduction tournée
dans l'Arctique n'obtint
aucune récompense.



LITHOGRAPHIE ET OFFSET : L'ANCIEN ET LE NOUVEAU MONDE

Christian. — Sur le plan technique, lorsque vous avez dessiné vos premières affiches papier, la lithographie régnait encore, même si, déjà, elle était en perte de vitesse...

Yves. — Oui, mais mes deux premières affiches, de même que celles de *La Dolce Vita* étaient déjà imprimées en offset.

Christian. — En revanche, les deux 120 x 160 du *Confident de ces dames*¹⁵ avec Fernandel (1959) et du *Gigolo* avec Jean-Claude Brialy (1960) sont bel et bien des lithographies¹⁶, même si elles restent très minoritaires dans votre œuvre.

Yves. — Oui, et je me souviens également que pour *L'extase*¹⁷ de René Wheeler avec Pascale Petit (1960), j'avais peint une maquette au format 120 x 160, c'est-à-dire grandeur nature. Peut-être prévoyait-on d'en faire une litho. J'utilisais un chevalet et le papier était, comme pour les toiles, tendu sur un châssis. Mais c'était vraiment la fin de cette technique et, au début des années soixante, l'offset s'imposa. La lithographie fut bientôt réservée aux tirages « luxueux » des seuls artistes confirmés. Il faut dire que la technique en était très contraignante. Tout d'abord, on devait établir une maquette selon le format exact de l'affiche, généralement 120 x 160, mais aussi 160 x 240, voire plus encore. Vous imaginez les quantités de peinture nécessaires... Puis un artisan lithographe, qui était un spécialiste, reproduisait à la main cette maquette en la gravant avec exactitude sur des plaques de zinc de même taille. L'impression des

15. Cette dernière est cosignée avec Jean David, affichiste peu connu, à qui l'on doit la silhouette de la jeune dame.

16. Elles sont toutefois définies comme telles dans l'inventaire de la Cinémathèque de Perpignan.

17. Titre provisoire du film, attesté par la maquette de l'affiche en deux panneaux, qui deviendra ensuite *Vers l'extase*.

affiches papier se faisait ensuite à raison d'un passage par plaque et par couleur. Autant de couleurs, autant de passages. C'était évidemment une belle technique, et le travail, lorsqu'il était correctement exécuté, permettait de restituer à peu près toutes les finesse d'une aquarelle ou d'une photographie. Mais le procédé était long et coûteux. Ce qui fait que pour les affiches de cinéma, on se bornait le plus souvent à quatre, cinq, parfois six couleurs, rarement plus, là où pour les réalisations les plus soignées on pouvait aller jusqu'à dix ou douze. Par comparaison, l'offset était plus souple et moins cher. En outre, il devenait possible de mélanger les couleurs à volonté et, surtout, nous n'étions plus contraints de peindre une affiche dans son format réel. Les maquettes étaient désormais de tailles réduites, et nous avions une bien plus grande liberté dans le choix des techniques ; photographie, mais également aquarelle, gouache, crayons de couleurs, pastels, craies, encre de Chine... Le choix ne se faisait plus par défaut ou par contrainte, mais en fonction de l'idée à exprimer. L'offset permit en outre, comme je vous l'ai dit, une baisse importante des prix de revient. Car il suffisait de photographier la maquette une fois terminée, de faire ce qu'on appelle un *Ekta*¹⁸, à partir duquel on pouvait réduire ou agrandir à volonté, pour obtenir n'importe quel format, du moins pour les 120 x 160, 60 x 80 ou 40 x 60.

18. Pellicule photographique inversible fabriquée par Kodak, disponible en plusieurs formats et notamment en 35 mm. Par extension, c'est souvent par ce nom générique d'Ektachrome, ou par son diminutif *Ekta*, que l'on désignait les clichés pris sur l'ensemble des pellicules, quelle que soit leur marque, dès lors qu'elles bénéficiaient du même traitement chimique M6 que l'Ektachrome.



« Yves me faisait prendre la pose. Il peignait mon corps et n'avait plus ensuite qu'à poser dessus la tête de la vedette. ».

(Film représenté sur le tableau : *Certains l'aiment chaud* de Billy Wilder (1959).
Derrière Marilyn Monroe, on reconnaît Jack Lemmon et Tony Curtis.)