

## Criterion

L'épopée Criterion C'est dans le cadre du passionnement cinéophile et magnifiquement démocratique Festival Lumière de Lyon que nous avons établi le contact avec Peter Becker, Zeus de l'Olympe du DVD et du Blu-ray qu'est la société américaine Criterion. Avec une disponibilité sans pareille, il nous a déroulé sur près de 4 heures la saga éditoriale, technique et philosophique de sa compagnie. Interview réalisée par Bernard Achour

Les Années Laser : Quand l'aventure Criterion a-t-elle commencé ? Peter Becker : À la charnière des années 1984/85, grâce à un Californien de génie, Bob Stein, visionnaire des médias qui travaillait chez la compagnie de jeux d'arcades et de consoles individuelles Atari. Il a très vite senti le potentiel de ce nouveau médium qu'était le laserdisc en éditant sur le support Citizen Kane, pour lequel il a inventé des bonus comme la reproduction du scénario, la comparaison script/résultat final ou encore les galeries de photos, puis King Kong, qui lui a permis d'inclure le tout premier commentaire audio jamais enregistré. À l'époque, le laserdisc ne permettait d'abriter que deux pistes sonores analogiques : une droite et une gauche. Par conséquent, seuls les films en mono pouvaient être pressés, et quand il y avait un commentaire audio, il fallait basculer le volume vers l'enceinte gauche où il avait été encodé, tandis que le son du film était cantonné à droite. Ensuite, quand les deux pistes numériques sont venues s'y ajouter, le problème a été résolu. Grâce à ces laserdiscs, Bob a donc fondé The Criterion Collection avec sa femme Aleen et un autre investisseur. Le succès a été immédiat ? Non. Le laserdisc était un produit confidentiel, et Bob Stein ne savait pas comment communiquer à son sujet. Mais parmi ses fans de la première heure se trouvaient Gene Siskel et Roger Ebert, les deux critiques de cinéma les plus célèbres et influents d'Amérique. Ils ont donc fait la promotion de ce nouveau support alors même que la quasi-totalité de leurs spectateurs n'en avaient jamais entendu parler et ne possédaient donc pas de platines compatibles, et leur enthousiasme a fini par porter ses fruits à l'échelle du tout petit marché du laserdisc, qui n'a jamais dépassé le nombre d'1,7 million de lecteurs au plus "fort" de son existence. Devant ce fiasco commercial, les financiers de Bob et Aleen ont alors retiré leurs billes, ce qui a amené le couple à contacter Janus Films, pionnier depuis 1956 de la distribution aux USA de grands films étrangers sans lequel Fellini, Bergman, Antonioni ou Truffaut n'auraient probablement jamais franchi l'Atlantique. Il se trouve que mon propre père et celui de mon associé Jonathan Turell ont racheté Janus Films en 1965, et ce donc eux qui ont accueilli Criterion au sein de leur structure. Sous leur impulsion, Janus a alors établi une liste de classiques étrangers qu'ils aimeraient distribuer en Amérique, ce qui a fait de la société le plus grand détenteur indépendant de droits cinématographiques des Etats-Unis. Et lorsque Bob et Aleen Stein sont venus les voir avec leurs deux laserdiscs, ils ont décelé dans le support et dans son potentiel interactif l'occasion rêvée d'exploiter leur extraordinaire fonds de catalogue. C'est ainsi que Criterion est devenu la branche vidéo de Janus Films, et que le laserdisc s'est imposé jusqu'à son remplacement par le DVD comme le réceptacle novateur et privilégié de la vidéo cinéophile. Quant à moi, je suis arrivé en 1994. Criterion est donc né avec le laserdisc, a grandi avec le DVD et s'épanouit aujourd'hui avec le Blu-ray. Comment vous êtes-vous adapté à ces différents médias ? Tout simplement en continuant d'obéir à une mission qui n'a pas varié d'un iota depuis 1985 : présenter les films tels que leurs auteurs voulaient les transmettre au public, dans des éditions susceptibles d'encourager des visions répétées, d'approfondir leur compréhension et d'ancrer leur présence dans le paysage culturel. À partir du moment où vous vous en tenez à votre règle de conduite sans jamais vous en détourner, peu importe le support, l'adaptation se fait toute seule. Et quand un nouveau média apparaît, on s'empare de ses spécificités pour y accomplir des choses que ses prédécesseurs ne permettaient pas et qui se situent toujours dans notre ligne éditoriale de base. Par exemple, même si le Blu-ray le permet, nous ne modifierons jamais de notre propre chef la nature des pistes sonores pour transformer du mono en stéréo ou de la stéréo en 5.1. Et il en va de même pour l'image : le respect de sa texture originale prime sur tout le reste, et il est absolument hors de question pour nous de recourir à un lissage numérique qui en dénaturerait la nature première. D'un autre côté, c'est avec un bonheur immense que nous exploitons la possibilité offerte par le Blu-ray d'opérer des restaurations numériques que nous n'avions pas pu effectuer pour le DVD et d'améliorer celles conçues pour le laserdisc en élaborant presque systématiquement de tout nouveaux masters pour tenir compte des nouveaux outils apparus depuis, notamment relatifs à la gestion des couleurs. À quand remontent vos premiers masters Haute Définition ? Aux alentours de 2000/2001, soit bien avant l'apparition du Blu-ray. Où trouvez-vous les copies sur lesquelles vous travaillez ? Nous sommes en contact perpétuel avec tous les organismes liés à la nationalité des films dont nous nous occupons : les Cinémathèques, les instituts d'archives, les Studios de production, les sociétés de distribution non seulement américains, mais de l'Europe entière comme Gaumont ou Pathé en France, ITV ou le British Film Institute en Angleterre, la Cinémathèque de Bologne, l'Allemagne, les Pays-Bas, l'Asie&hellip; Dans la plupart des cas, les matériels sont bien conservés, voire restaurés par ces différentes compagnies, et nous leur demandons la permission d'y accéder. En plus de ça, l'explosion d'Internet nous a permis de lier des rapports très étroits et fructueux avec des collectionneurs et des archivistes indépendants qui répandent les informations et prennent parfois l'initiative de venir vers nous pour nous proposer des éléments introuvables ailleurs. Au fil du temps, c'est devenu une véritable communauté dont nous ne constituons qu'un des innombrables maillons. C'est ainsi que nous avons récupéré des éléments de La Chevauchée fantastique issus d'une collection privée. Ils dataient de 1942 et, outre qu'ils complétaient ceux dont nous disposions, ils étaient dans une bien meilleure condition et nous ont donné une idée encore plus précise du rendu original du film. Que faites-vous lorsque le matériel qu'on vous propose est vraiment en très mauvais état ? Aujourd'hui, notre travail de restauration est presque exclusivement numérique, et nous n'entreprenons ni ne finançons de restaurations photochimiques qu'en partenariat avec des fondations de préservation comme ça a été le cas sur Le Fleuve de Jean Renoir. Nous partons donc généralement de pellicules dans un état a priori correct, et nous mettons tout en &oeil;uvre pour les hisser aux standards de qualité et de fidélité qui sont les nôtres à partir du moment où cette amélioration est rendue possible par

nos outils numériques. Quelle est votre politique exacte en matière de respect de l'image, notamment cette fameuse préservation du grain qui soulève parfois la controverse ? Je ne parlerais pas de "politique" mais plutôt de "principes". Comme je l'ai dit plus haut, nous voulons restituer les films tels que leurs auteurs désiraient qu'ils soient vus, faire en sorte qu'on retrouve sur son Home Cinéma l'équivalent de ce que le public des salles a contemplé à l'époque de leur sortie : c'est-à-dire le spectacle d'une image argentique. Nous préférons conserver des défauts originels plutôt que d'attirer l'attention sur les preuves de notre propre travail, qu'il s'agisse d'artefacts numériques ou de mauvais dosages. Nous ne voulons à aucun prix que le processus de restauration corrompe l'image, et nous obligeons à avoir la main légère. Pour ce faire, nous évitons au maximum les outils automatiques qui la rendraient trop douce, trop brillante ou trop "HD". Il faut savoir que les différentes étapes qui conduisent au négatif final représentent autant de couches susceptibles d'altérer le rendu final, notamment dans celui du grain, qui peut se retrouver à l'arrivée beaucoup plus actif qu'au départ, avec en outre le fait que tous les moniteurs ou émetteurs, plasma, LCD et vidéoprojecteurs compris, ne le restituent pas de la même façon. Nous devons donc veiller à établir une "moyenne" à partir de ces différentes plateformes afin que le grain soit à peu près le même partout et que le rendu général soit le plus beau possible sur les uns comme sur les autres. Quant à la controverse sur le "grain Criterion", je la comprends, de la même façon que je comprends que le regard des années 2000, façonné par les tournages de plus en plus fréquents en numérique, se soit habitué à l'aspect métallique, dégrainé, des films. Mais une des autres ambitions de Criterion est d'amener le public non pas vers ce qu'il attend, mais vers ce que nous considérons comme la vérité des images. Quand nous avons imposé en 1984 les barres noires du 2.35 sur notre premier laserdisc en Cinémascope qui était L'Invasion des profanateurs de sépultures version Don Siegel, les gens ont trouvé ça atroce. Ils nous disaient : "Il y a moins d'image sur mon écran, comment osez-vous nous infliger ça ?" Et nous leur répondions déjà : "Parce que c'est ainsi que le film a été fabriqué." Aujourd'hui, c'est le recadrage qui est considéré comme une hérésie ! Criterion est aussi connu pour inviter des réalisateurs à approuver, voire à superviser les éditions DVD et Blu-ray de leurs œuvres. Certains vous ont-ils déjà demandé d'en modifier le rendu originel pour leur exploitation en vidéo ? Oui. Le documentariste Albert Maysles nous a par exemple priés d'atténuer le grain de son film Salesmen parce qu'il ne trouvait pas ça beau. Le négatif était issu d'un tournage 16 mm effectivement très granuleux, et si nous nous sommes exécutés, c'est uniquement parce que l'auteur en personne nous l'a demandé. Quelle est selon vous la meilleure plateforme pour apprécier de manière optimale le Blu-ray d'une restauration Criterion ? C'est une excellente question, mais je ne peux lui apporter aucune réponse objective. Le plasma restitue mieux certains éléments que le LCD ou la vidéoprojection et vice-versa, sans oublier le fait que le rendu varie également selon les marques et les gammes d'un même diffuseur. Historiquement, les écrans plasma ont par exemple été les pionniers de l'image HD à domicile, et c'est leur restitution très voyante du grain qui a initié la pratique parfois exagérée du lissage. Alors nous tenons compte autant que possible des faiblesses et des points forts des différents supports pour aboutir à cette "moyenne" dont je vous parlais. Mais, une fois admise la certitude que les restaurations Criterion recréent l'image telle qu'elle avait été conçue pour être vue lors de son exploitation en salles, le reste dépend des préférences esthétiques, donc subjectives, de chacun. En ce qui me concerne, j'avoue volontiers mon inclination personnelle pour le rendu de la vidéoprojection, mais ça ne constitue en aucun cas une règle. Quelles sont les principales étapes d'une restauration Criterion ? Tout commence par la recherche du bon matériel source. Existe-t-il différentes versions du film ? Où se trouve la meilleure copie ? Doit-on assembler plusieurs éléments disparates pour obtenir un ensemble cohérent ? Doit-on recourir à un négatif ou à un interpositif original ? C'est le plus souvent très simple, mais il arrive que ce soit sacrément compliqué, comme pour Mr. Arkadin dont il existait plusieurs montages jamais vraiment authentifiés par Orson Welles. Une fois le matériel source localisé et récupéré auprès des institutions ou des particuliers auquel il appartient, soit nous le faisons scanner dans son pays d'origine s'il y a un laboratoire partenaire avant de le rapatrier à New York pour effectuer les corrections numériques, soit nous le scannons nous-mêmes en préambule à la restauration. Vous avez votre propre laboratoire de restauration ? Oui. Vu qu'une heure de reconstruction numérique chez un prestataire extérieur coûterait environ 500 dollars, nous avons préféré investir massivement dans une structure directement intégrée à la maison mère. Sur le long terme, ça nous a fait réaliser de colossales économies tout en nous permettant de veiller 24 h sur 24 si nécessaire à la bonne marche des processus. Le fait de tout avoir sur place facilite ainsi les étapes suivantes de la restauration : la nature du travail à accomplir, l'estimation du temps qu'il prendra, le descriptif du résultat souhaité. Si un élément de l'image est sale mais que sa texture générale est excellente, nous opérerons une restauration poussée ; si, au contraire, il nous semble que la texture générale ne pourra jamais être améliorée de façon satisfaisante, nous ne forcerons pas nos efforts, nous enlèverons un minimum de défauts et nous laisserons au public la possibilité de voir le film dans son état "naturel". Nous avons par exemple résisté à la tentation de "sur-restaurer" La Passion de Jeanne d'Arc, dont l'unique copie disponible, découverte 50 ans après la sortie de ce classique tourné en 1928, ne pouvait pas être ravivée sans trahir son aspect originel. Il en allait de l'authenticité même du résultat, quitte à ce que nous en pâtissions d'un point de vue commercial. Vous ne doutez jamais de la direction à prendre ? Il se trouve que nous finalisons en ce moment un film qui répond pile à cette question : le classique d'Elia Kazan Sur les quais, normalement prévu pour courant février. Lors de ses avant-premières à New York et à Los Angeles, il a été projeté au format 1.85 ; ensuite, la Warner a fait savoir que le film pouvait tout aussi bien se regarder en 1.33, car toutes les salles n'étaient pas équipées pour le 1.85, et certaines ne l'étaient que pour le 1.66. Du coup, même s'il est clair que le cadre 1.85 dissimule des éléments aussi importants qu'un revolver bien visible dans les versions plein écran et 1.66, et s'il est tout aussi clair que ces deux dernières versions présentent des portions d'image "vides", il a bien circulé dans trois formats différents sans qu'aucune preuve officielle ne valide jamais son vrai ratio de base. Alors nous avons mené une enquête, d'où il est ressorti que les précédents films du chef opérateur Boris Kaufman étaient en 1.66, de même que sa collaboration suivante avec Kazan sur Baby Doll. Nous en avons donc déduit qu'il tournait de préférence en 1.66, tout en sachant qu'il perdrait de la matière en haut et en bas en 1.85 et qu'il en récupérerait un peu en 1.33. Mais dans le doute, nous avons décidé de

ne pas trancher et de proposer Sur les quais dans les trois formats, sur autant de Blu-ray réunis au sein du même étui. On verra bien ce que les gens diront. Quelle est votre opinion sur les transferts 4K et la 3D ? Nous scannons souvent nos films en 4K, mais nous n'effectuons les restaurations que sur des masters 2K, car à l'heure actuelle, il est selon nous inutile d'aller plus loin, vu que les platines Blu-ray et les téléviseurs existants ne peuvent restituer que du 2K. Des restaurations 4K impliqueraient en outre de ne pouvoir travailler que sur un quart de l'image à la fois, ce qui représenterait un surplus de temps et de budget qui n'en valent pas encore la chandelle. Et même si le matériel le permettait, nous ne sommes pas convaincus que le gain justifierait un tel investissement. Nos seules restaurations 4K ne concernent pour le moment que des copies destinées au cinéma. Quant à la 3D, nous sortirons début 2013 notre premier Blu-ray en relief : Pina, de Wim Wenders. Il semble que votre travail de restauration sonore pose moins de difficultés que sur les images&hellip; C'est une impression tout à fait fautive ! Elle confirme en tout cas que notre département "son" ne bénéficie pas de toute la reconnaissance qu'il mérite pour le travail extraordinaire qu'il accomplit. Comme nous nous occupons surtout de films anciens, nous avons essentiellement à faire avec des pistes optiques dont il n'existe le plus souvent, contrairement aux sources "image", qu'un seul exemplaire. Et quel que soit son état, nous devons faire avec, là encore en nous méfiant comme la peste de la "sur-restauration", encore plus tentante en audio. De la même manière que nous recherchons image par image l'authenticité vidéo sans recourir plus que le strict nécessaire à des outils de nettoyage ou de lissage automatiques, nous limitons au maximum l'emploi du réducteur de souffle afin, quand il y en a, de ne surtout pas écraser au passage les ambiances et les bruitages qui l'accompagnent et qui font partie intégrante de la vision artistique du réalisateur. Dans ce domaine précis, notre meilleur outil n'est autre qu'une équipe d'ingénieurs acoustiques super compétents dont la philosophie tient en deux points : ne pas forcer sur la clarté, et faire en sorte que la qualité du son renvoie à celle de l'image, quitte à laisser volontairement quelques imperfections sur l'un ou l'autre pour maintenir l'équilibre entre les deux. Guidés par ces principes, ils peuvent alors intervenir sur toutes les fréquences de la bande passante et y opérer avec une précision chirurgicale les ajustements qui s'imposent. À ce jour, 52 réalisateurs ont soit approuvé, soit supervisé les restaurations Criterion de leurs films. Comment les persuadez-vous de collaborer avec vous ? La première condition est qu'ils ne soient pas morts ! À partir de là, nous les contactons tous, hier par courrier, aujourd'hui par e-mail. Sinon, nous sollicitons leurs chefs opérateurs ou, à défaut, de vrais spécialistes des films en question ou de l'époque à laquelle ils ont été tournés. Nous disons simplement aux uns comme aux autres que leur regard et leur expertise nous seront très précieux pour que le résultat notre travail soit le plus fidèle possible aux intentions de départ. Au début, ça n'a pas été facile, car nous n'avions pas encore la réputation qui est à présent la nôtre, d'autant que le laserdisc était loin d'être un support populaire et qu'il s'en vendait au maximum une petite poignée de milliers. Qui a été le premier metteur en scène à apposer son sceau ? Ça remonte à l'époque du laserdisc, et je ne saurais vous donner le nom du tout premier. Ça doit se jouer entre Michael Powell pour Le Narcisse noir et Colonel Blimp, Martin Scorsese pour Raging Bull et Taxi Driver, Francis Ford Coppola pour Dracula, Jonathan Demme pour Le Silence des agneaux, Paul Verhoeven pour RoboCop, Terry Gilliam pour Brazil, Le Baron Münchhausen et Fisher King, Stanley Kubrick pour Docteur Folamour et Terrence Malick pour Les Moissons du ciel, deux cinéastes connus pour leur refus de s'exprimer sur leurs films, mais qui ont supervisé les transferts et les restaurations de A à Z. D'ailleurs, et c'est un scoop que je vous donne, Malick s'investira aussi totalement sur le Blu-ray de La Balade sauvage, pour lequel nous avons d'ailleurs trouvé un très rare entretien audio qu'il avait accordé à sa sortie. Terrence Malick existe donc ! Ce n'est pas une légende ? Oui, oui, il existe, et nous l'avons rencontré, y compris pour La Ligne rouge. Il est adorable, passionné, extrêmement impliqué, et nous respectons son choix de ne plus apparaître en public et de ne jamais s'exprimer sur son travail. Ce qui n'est heureusement pas le cas de tout le monde&hellip; En effet. Mais il faut savoir qu'au début de Criterion, on nous déconseillait d'inviter les cinéastes, car on nous assurait que leurs caprices feraient exploser le budget des restaurations. Mais nous nous sommes accrochés malgré tout, et l'avenir nous a donné raison. Comment se répartissent ceux qui "approuvent" et ceux qui "supervisent" ? Le minimum que nous leur demandons est de valider notre travail. Mais s'ils en expriment le souhait, ils ont toute latitude pour en surveiller et en diriger toutes les étapes. Ça se fait au coup par coup, en fonction de leur disponibilité du moment ou de la confiance qu'ils nous accordent, et certains vont jusqu'à se laisser interviewer ou à assurer un commentaire audio. Quoi qu'il en soit, ceux qui acceptent ont une conscience aiguë que leurs films seront désormais essentiellement vus en vidéo, et c'est pour eux la dernière occasion de leur donner un aspect a priori définitif. C'est notamment ce qu'a fait Terrence Malick, encore lui, pour Les Moissons du ciel, à l'occasion duquel, bien qu'un peu réticent au départ, il a découvert l'extrême sensibilité des outils numériques. Il a consacré trois jours entiers à vérifier notre master plan par plan, notamment en tempérant la quantité de rouge accumulée par les multiples générations de copies afin de restituer les lumières naturelles qu'il avait exigées sur le tournage. Vous arrive-t-il d'essuyer des refus ? Bien sûr. Dans ce cas, nous nous tournons le plus souvent vers les chefs opérateurs des films, qui sont au moins aussi bien placés qu'eux. Mais il arrive aussi que les réalisateurs préfèrent confier cette tâche à leurs directeurs de la photo. C'est ainsi que Mike Leigh a délégué Dick Pope pour Naked et Topsy Turvy et que l'immense Français Raoul Coutard a notamment supervisé pour nous les "Godard" À bout de souffle, Le Mépris ou encore Pierrot le fou. Au cours de vos restaurations, allez-vous parfois jusqu'à rectifier des partis pris d'origine ? Exclusivement si le cinéaste nous le demande. Entre la présentation de la copie intégrale et restaurée aux Festivals de Venise et Lumière de Lyon, 2012 a par exemple été pour Michael Cimino l'année où on lui a restitué La Porte du Paradis [voir critique Import LAL 192, NDLR], film "maudit" raccourci par la MGM, aux masters délavés par le temps. Quand nous l'avons contacté en vue de sa restauration cinéma et son édition Blu-ray, il a sauté sur l'occasion avec une disponibilité et une émotion indescriptibles pour littéralement "recréer" le film dont il rêvait et dont on l'avait toujours privé. Il ne l'avait plus revu depuis 33 ans parce que ça lui faisait trop mal, et quand il a débarqué chez nous, c'était avec la ferme intention de tout reprendre à zéro et reconstituer le film dont il avait toujours rêvé, quitte à en modifier certains aspects. Nous avons donc mobilisé toutes nos ressources pour concrétiser son rêve, et j'avoue que ça a été pour nous l'expérience la plus émouvante depuis la naissance de Criterion. À la fin, Michael a tenu à remercier

chaque membre de notre équipe, y compris au milieu de la nuit pour saluer nos techniciens noctambules, et nous étions tous bouleversés. Quels ont été les points clés de sa collaboration ? D'un point de vue général, je tiens d'abord à dire qu'il a manifesté une politesse et un respect inouïs à notre égard. Sur le mixage d'époque, certains dialogues d'arrière-plan étaient difficiles à distinguer, notamment à cause de la somme d'informations sonores véhiculée par l'enceinte centrale. Sans l'implication personnelle, assidue et passionnée de Michael Cimino dans notre processus de restauration, nous ne serions pas intervenus. Mais Michael s'est enfermé une semaine entière avec nos ingénieurs spécialisés pour essayer de clarifier ces dialogues noyés dans la masse et, en suivant ses instructions à la lettre, nous sommes parvenus à un compromis satisfaisant. Est-ce à dire que si un cinéaste vous demande de modifier le nombre de canaux par rapport au mixage d'origine, vous vous y pliez ? À partir du moment où la demande vient de lui, oui. C'est arrivé dernièrement avec *Quadrophenia*, une chronique adolescente où la musique des Who tient une place prépondérante. Par rapport au Blu-ray demeurant correct qui venait de sortir en Angleterre, nous avons eu la chance de mettre la main sur une piste musicale séparée, enregistrée en quadraphonie pour la version CD de la bande originale, et donc destinée à être écoutée en Surround. Or, à l'époque de la sortie du film, en 1980, les cinémas n'étaient pas encore pourvus de cette technologie et l'avaient diffusé en simple stéréo. Alors, avec l'appui du réalisateur Franc Roddam, des Who eux-mêmes et le mixeur du film, nous avons conçu un élargissement 5.1 absolument fabuleux que nous proposons en plus de la stéréo d'origine qu'il était impératif de préserver vu que c'est elle que les spectateurs avaient entendue en 1979. Au niveau du son, ça revient à ce que nous avons fait pour le format image de *Sur les quais*. David Fincher est-il aussi maniaque qu'on le dit ? Oui. Sa méticulosité est incroyable, mais elle s'appuie sur une connaissance absolue des technologies numériques. Il a supervisé le laserdisc de *Seven*, puis les Blu-ray de *The Game* et *L'Étrange histoire de Benjamin Button* avec une ferveur et une maestria sans égales. Sur *Seven*, je me souviens qu'il a réglé des problèmes de rétention argentique que tout le monde croyait insolubles. C'était un film à l'esthétique volontairement très sombre, et si on voulait y voir quelque chose sur un Home Cinéma situé dans une pièce éclairée ou insuffisamment obscure, il fallait impérativement relever les niveaux de luminosité et de brillance. Mais il s'y est refusé, il a amplifié l'intensité des noirs, et il a dit : "Les gens n'auront qu'à éteindre toutes leurs lampes !" Pour le Blu-ray de *The Game*, il a travaillé très dur pour remplacer le vieux master NTSC du laserdisc par un master HD flambant neuf.

Quels sont les principes de Criterion en matière de bonus ? C'est d'abord une affaire de cohérence. Image, son, jaquette, livret d'informations, suppléments... Tous ces éléments réunis doivent raconter une histoire inédite en respectant les objectifs du réalisateur. Voilà pourquoi nous assignons un producteur individuel à chaque parution Criterion, auquel nous adjoignons un producteur associé lorsque l'état du master nécessite un regard de spécialiste pour nous guider dans sa restauration. Chez Criterion, nous ne savons faire qu'une seule chose : respecter les œuvres et valoriser leur postérité. Mais pour y parvenir, nous avons besoin de connaissances cinéphiles incontestables que nous n'avons pas la prétention de posséder, et notre travail consiste aussi à dénicher ceux qui ont consacré leurs vies à tel film, à tel réalisateur ou à tel pan de l'Histoire du cinéma. Nous leur donnons alors le titre de "producteurs", et nous leur demandons de mettre leur expertise au service des films concernés ainsi qu'à la recherche des bonus. Nous avons ainsi convoqué des spécialistes de Rossellini, de Kurosawa, d'Ozu ou de Fellini pour orchestrer l'appareillage éditorial de *Rome ville ouverte*, des *Sept Samouraïs*, d'*Herbes flottantes* ou *La Strada*, et il en va de même pour tous les grands classiques que nous sortons. Après un meeting où nous déterminons une sorte de ligne directrice qui peut couvrir le moindre aspect du film, ils réunissent toutes les archives audiovisuelles ou écrites qu'ils peuvent trouver dans le monde entier, écumant les universités où les réalisateurs ont pu enseigner, retrouvent la trace de personnalités directement liées aux films qui accepteraient de nous offrir des éclairages exclusifs, nous les proposent en fonction de leur rareté, de leur dimension éducative, de leur originalité, des polémiques qu'elles peuvent soulever, de leur disponibilité... Tous les départements de Criterion se réfèrent à eux, et nous sélectionnons le meilleur de ces propositions pour créer l'édition la plus complète, éclectique et divertissante possible sans jamais se répéter, à faire du remplissage ou à redire tout ce qu'on sait déjà. Sur *La Porte du Paradis*, il n'y a ainsi pas un mot sur la polémique des années 80, puisqu'elle a déjà été couverte par d'autres sous tous les angles. En revanche, on y parle pour la première fois de technique, de mise en scène, de scénario et de contenu. Et quand nous sentons que nous pouvons apporter via le Blu-ray quelque chose de nouveau à des films déjà parus en DVD, nous en acquérons les droits auprès de leurs distributeurs. C'est notamment ce que nous avons fait pour *Brazil* avec Universal, pour lequel Terry Gilliam s'est mobilisé à tous les niveaux. Le Blu-ray sort ce mois-ci, et c'est exemple parfait de la mission que nous nous sommes fixée.

Pourquoi les jaquettes Criterion ne reprennent-elles que rarement les affiches originales ? Parce que ces affiches sont conçues par les Studios dans un but marketing et que notre objectif à nous est d'ordre éditorial. Au même titre que les bonus, la jaquette doit selon nous participer à l'histoire que nous voulons raconter autour de l'œuvre. Elle en constitue à nos yeux une véritable extension. Voilà pourquoi il nous arrive en effet très souvent soit de prélever une image que nous jugeons particulièrement parlante de l'œuvre comme nous l'avons fait pour *La Ligne rouge* ou *Blow out*, soit de concevoir une pure création graphique comme pour *The Game*, qui nous a d'ailleurs posé énormément de difficultés, ou encore *Brazil*, dont le design correspond à la toute nouvelle version de Terry Gilliam que nous proposerons. Mais quand l'affiche originale est selon nous parfaite, nous la reproduisons en l'état. Voyez *Rosemary's Baby*, par exemple... Dans tous les cas, une jaquette Criterion doit pouvoir fonctionner aussi bien en tant que poster géant que timbre-poste sur Internet.

Vous avez évoqué tout à l'heure les livrets d'infos... Nous économiserions beaucoup d'argent si nous les supprimions ! Mais ils font partie intégrante de notre mission, dans la mesure où ce qu'on peut y lire ne double jamais avec les autres bonus. En outre, nous sommes très fiers de l'éventail d'écrivains qui acceptent de collaborer avec nous, qu'ils soient romanciers passionnés de cinéma, journalistes ou historiens spécialisés. Quand le géant Mexicain Carlos Fuentes souvent pressenti pour le prix Nobel rédige à notre demande un essai sur Luis Buñuel ou l'Américain Jonathan Lethem sur John Cassavetes c'est une œuvre à part entière qu'ils nous livrent, et nous en sommes véritablement honorés. Est-il légitime d'être surpris de voir des films comme *The Rock* et *Armageddon* de

Michael Bay arborer le label Criterion ? Beaucoup de gens ont effectivement bondi à ce sujet, et nous nous sommes posé la question au moment de prendre notre décision. Rien dans nos statuts ne stipule la moindre obligation "Art et essai". Rien n'indique qu'une parution chez nous équivaut à une médaille. Ça, c'est l'image que les gens ont de nous. Nous n'avons jamais eu cette sorte de prétention ou d'arrogance. Un "film Criterion" doit simplement à nos yeux être significatif dans son genre, et dans celui du blockbuster d'action qui est le leur, *The Rock* et *Armageddon* remplissent parfaitement leur contrat, d'autant que ce sont aussi, voire avant tout, des productions Jerry Bruckheimer et que le cinéma américain moderne doit énormément à cet homme-là, qu'on peut considérer comme un auteur à part entière. Pourquoi le snober ? Pourquoi n'aurait-on pas aussi le droit de nous amuser ? Il y avait là encore des histoires à raconter, et aussi bien Bruckheimer que Michael Bay se sont montrés particulièrement généreux pour nous aider à y parvenir. On imagine que le succès a été au rendez-vous ; Les doubles DVD des deux films se sont très bien vendus. Ils ont beaucoup fait pour notre visibilité et attiré vers nous un tout nouveau public, celui qui aime les cinéastes contemporains tel Wes Anderson, un de nos "chouchous" que nous suivons depuis ses débuts et en lequel nous croyons dur comme fer. Le catalogue DVD/Blu-ray de Criterion comporte 166 films français, soit près d'un quart du total et le plus grand nombre de titres non anglo-saxons. Comment expliquez-vous cette énorme représentation ? Tout simplement parce que le cinéma français est un des plus beaux, novateurs et influents du monde. Si on tient compte du ratio population/nombre de films produits, il constitue même la toute première cinématographie de la planète, tant du point de vue qualitatif que quantitatif. Et la notion de "cinéphilie" est tout bonnement inimaginable sans la France, les frères Lumière, Georges Méliès, le tandem Cahiers du Cinéma/Positif, Renoir, la Nouvelle Vague ;. Comme la "librairie" de films français est en outre une des mieux conservées et entretenues qui soient, la place qu'ils occupent chez nous est d'autant plus logique. Quels sont vos liens avec les sociétés de production et de distribution françaises ? Très étroit, que ce soit avec Gaumont et Pathé, qui accomplissent un somptueux travail de préservation et de restauration, ou, plus récemment, Canal+ et des indépendants comme Carlotta, sans oublier nos contacts permanents avec les Cinémathèques française et de Toulouse. Opérez-vous vos propres restaurations de films français ? Jusqu'à il y a quelques années, on le faisait presque toujours, comme pour *Le Cercle rouge* de Melville qui a connu plusieurs liftings successifs avec la participation de son chef opérateur Pierre Lhomme. Mais depuis que le Festival de Cannes a encouragé les restaurations de patrimoine avec la section Cannes Classics, nous travaillons à partir de masters ravivés par Pathé ou Gaumont. Comment se fait-il que certains Blu-ray de films français édités aux USA par Criterion soient toujours inédits chez nous sur le support ? À quels titres pensez-vous ? *La Belle et la Bête* version Jean Cocteau, *Les Visiteurs du soir*, *La Graine et le mulet* ; C'est votre première question à laquelle je ne me sente pas autorisé à répondre complètement. Si vous me permettez cette unique incursion dans la langue de bois, je peux vous dire que notre réputation et notre très assidu public "de niche" jouent beaucoup en notre faveur. Vous arrive-t-il de vendre ou de céder des restaurations Criterion de films français à des distributeurs hexagonaux ? Oui. Quand nous le faisons, ce qui est très fréquent, c'est soit sur la base d'un partenariat établi dès le début du processus, soit à partir de restaurations 100% Criterion dont une société française amie nous demande les droits. Mais ce genre de bon précédé fonctionne également avec d'autres compagnies européennes, pas seulement sur les restaurations, mais aussi sur les bonus. Là encore, excusez-moi de ne pas être plus précis. Y a-t-il une question qu'on vous pose plus souvent que d'autres ? Nous sommes la seule compagnie d'édition et de distribution vidéo à laquelle, chaque fois ou presque que nous sortons un film, les gens demandent : "Pourquoi ?" Alors nous avons décidé de faire réaliser des petits clips intitulés *Three Reasons*, visibles sur YouTube, qui sont des espèces de bandes-annonces maison à base d'extraits particulièrement choisis de nos nouveautés. Quels sont les films que vous rêvez de voir un jour arborer le label Criterion en Blu-ray ? Il y en a tant ! *Citizen Kane*, *King Kong* ; Mais j'ai confiance. Si vous me l'aviez demandé il y a deux ans, je vous aurais cité *Rosemary's Baby* ; Que nous venons d'éditer. Votre catalogue propose un film au titre impossible dont nous n'avons jamais entendu parler : *Symbiopsychotaxiplasm Take One*. De quoi s'agit-il ? Je suis très heureux que vous m'en fassiez parler, car il représente un des aspects les plus méconnus et intéressants de notre travail. En marge des classiques éternels, nous avons aussi l'ambition de mettre en lumière des œuvres totalement confidentielles, cultes ou oubliées pour lesquelles nous éprouvons d'énormes coups de cœur. C'est le cas de *Symbiopsychotaxiplasm*, que Steven Soderbergh m'a fait découvrir sur VHS, une pure folie tournée en 1968 par William Greaves, une sorte de mise en abyme du cinéma où le réalisateur demande à ses interprètes d'imaginer le film et le scénario qu'ils sont censés jouer pendant qu'une autre équipe les filme en train d'improviser et qu'une seconde équipe filme la première, tout ça en pleine rue, avec les passants qui interviennent. Jetez-y un œil à notre double DVD : je vous jure que vous n'en reviendrez pas. Quel est le DVD ou le Blu-ray Criterion dont vous êtes le plus satisfait ? J'ai tendance à préférer les derniers titres que nous venons d'éditer, chaque film est pour nous la chose la plus importante du monde lorsque nous nous y consacrons, et ma réponse peut donc varier d'une semaine à l'autre. Mais j'avoue ma fierté particulière d'avoir sorti *La Bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo, une œuvre extraordinaire sur l'indépendance algérienne, aussi capitale que si les acteurs de la Révolution française s'étaient filmés au moment même où elle se produisait. En concevant les bonus, nous avons été amenés à rencontrer des hommes qui avaient littéralement fait l'Histoire, ils nous ont apporté un éclairage totalement inédit sur la notion de "terrorisme", et j'en garde des traces inoubliables qui font encore trembler ma voix au moment où je vous parle. Je pourrais aussi mentionner le commentaire audio sur *Le Silence des agneaux*, un des meilleurs que j'aie jamais entendus, ou encore nos éditions de *8 ½* et de *La Double vie de Véronique*. Le cinéma est un art global, la vidéo est devenue le moyen le plus démocratique d'y accéder ; Pourquoi les Blu-ray Criterion sont-ils tous encodés Région A et ostracisent ainsi tous les cinéphiles qui ont le "malheur" de ne pas vivre aux USA ? C'est une remarque complexe, et je comprends que ce qu'elle implique puisse déboucher sur de la frustration. Mais les raisons en sont assez simples. D'une part, nous n'avons pas les droits de distribution internationale de nos titres ; et d'autre part, des sociétés nationales ne veulent pas que nos Blu-ray soient accessibles en France. Même si nous ne pouvons pas empêcher Amazon d'expédier nos

titres chez vous et les gens de s'acheter des platines Région A, notre identité est fondamentalement nord-américaine, et il est déjà assez extraordinaire qu'un public réputé aussi "protectionniste" que le nôtre soit capable de s'ouvrir à des cinématographies étrangères. Mais lorsque des Français nous félicitent pour nos éditions de films hexagonaux, je vous assure que c'est pour nous le plus beau des compliments : ce n'est pas notre culture, et c'est comme s'ils nous disaient qu'un chef yankee faisait aux États-Unis de la meilleure cuisine française qu'un 3 étoiles parisien au Guide Michelin !