1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

71 | 2013

Le cinéma en couleurs

Pour une histoire de la couleur au cinéma : usages et procédés

Avant-propos

Priska Morrissey et Céline Ruivo

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4762>

DOI : 10.4000/1895.4762

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2013

Pagination : 9-13

ISBN : 978-2-37029-071-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Priska Morrissey et Céline Ruivo, « Pour une histoire de la couleur au cinéma : usages et procédés », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 71 | 2013, mis en ligne le 01 décembre 2016, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4762> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4762>

Pour une histoire de la couleur au cinéma : usages et procédés Avant-propos

par Priska Morrissey et Céline Ruivo

Comme l'indique le choix des photogrammes en couverture, il sera beaucoup question dans ce numéro des différentes versions « couleur » des films : qu'il s'agisse de l'analyse de la version retouchée du *Voyage dans la Lune* en 1929 pour le gala Méliès donné à la salle Pleyel, du tirage en noir et blanc de films sonores originellement virés et teintés, ou encore de l'échec de procédés en « couleurs naturelles » imposant une sortie d'un film en noir et blanc. Cette prise en compte de la variabilité des versions du point de vue de la couleur s'inscrit dans le récent développement des questionnements autour des versions multiples, questionnements qui rapprochent de manière fructueuse chercheurs universitaires et membres des grands centres d'archives. Le sommaire de ce numéro indique tout pareillement combien l'histoire des techniques implique une telle proximité. Ce rapprochement entre universitaires et archivistes n'est évidemment pas une nouveauté. Les conservateurs et restaurateurs ont compris depuis longtemps l'intérêt des recherches historiques pour diagnostiquer, archiver et/ou restaurer un objet. En effet, la simple identification d'un procédé additif de couleur sur une copie 35 mm ne constitue parfois pas une évidence, surtout si le nom du procédé n'est pas indiqué au générique (or, c'est bien souvent le cas pour le cinéma des années 1910 et 1920). On imagine la surprise du conservateur en chef de la George Eastman House, Paolo Cherchi Usai, lors de la découverte des Chronochromes dans les années 1990 : dans sa forme originale, un positif Chronochrome est noir et blanc et contient trois images en format scope 1,85 se succédant. Les signes physiques ne permettent pas, de prime abord, de certifier s'il s'agit d'un film en couleurs. De la même manière, les positifs et négatifs du procédé Audibert – décrit dans ce numéro – ont une allure que l'on peut qualifier de « bizarre », dans la mesure où l'on peut observer à l'œil nu trois petites images formant un triangle là où devrait normalement se trouver un seul photogramme en cadre 1,33 standard ; la projection des films Chronochrome ou Audibert impliquant la superposition de ces trois images auxquelles correspondent une couleur par l'intermédiaire de filtres de couleurs et, partant, un matériel de projection hors normes. L'identification doit donc être complétée par une recherche documentaire. D'un autre côté, on perçoit dans les travaux universitaires l'importance croissante accordée à l'objet, sa matérialité et ses usages et ce souci se révèle tout particulier dès lors qu'il s'agit d'écrire une histoire des techniques cinématographiques.

Bien sûr, ce numéro s'inscrit également et plus particulièrement dans le renouvellement des études sur la couleur au cinéma, ses usages, les différentes formes expressives que la couleur a cherché à atteindre. En témoignent les ouvrages récents de Paul Coates, Scott Higgins, Jessie Martin, Richard Misek, Sarah Street, Joshua Yumibe, et les ouvrages collectifs dirigés par Raphaëlle Costa de Beauregard, par le duo Angela Dalle Vacche et Brian Price ou par le trio Simon Brown, Sarah Street et Liz

Watkins¹ ou encore la toute récente base de données des procédés, créée et mise en ligne par Barbara Flueckiger, *Time Line of Historical Film Colors*². Autant de signes d'une actualité au sein de laquelle souhaite s'insérer ce numéro.

Il n'est pas impossible que le passage au numérique, l'abandon progressif de l'argentique avec, pour en citer un seul exemple, l'arrêt de la production du Kodachrome en 2005 et les réactions passionnées que cet arrêt put entraîner, jouent un rôle dans ce désir de mieux cerner et investir cette histoire des procédés de prise de vues en couleurs qui recoupe, bien évidemment, l'histoire de la pellicule et de ses appropriations par les ingénieurs-chimistes comme par les praticiens. L'annonce très récente de la fin de l'exploitation sur pellicule par le studio Paramount ne fait que sonner davantage le glas du film en couleur. En effet, les procédés de prise de vues argentiques en couleurs, tel l'Eastmancolor, s'avèrent paradoxalement plus menacés aujourd'hui que le fut le film en noir et blanc à la fin des années 1950 : le coût de fabrication et de développement de la pellicule devient trop élevé (il y faut une alchimie complexe de composants capables de reproduire les couleurs primaires) et les archives de films préfèrent bien souvent sauvegarder les films teintés sur de la pellicule noir et blanc car celle-ci ne s'altère pas au cours du temps. La dernière restauration en couleur du *Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene, par exemple, a entièrement été réalisée en numérique. Les films colorisés au pinceau ou au pochoir sont également scannés en haute résolution. C'est le cas des versions du *Raid Paris Monte Carlo en automobile* (1905) de Georges Méliès³ qui ont, certes, fait l'objet d'un tirage de projection sur un film en couleurs, mais circuleront en copie numérique. Dès lors qu'un passage par le numérique est effectué et/ou que la sauvegarde sur pellicule noir et blanc ne signifie pas report sur un film argentique en couleurs, quelle garantie avons-nous de visionner une copie en couleurs conforme à la copie originelle ? Et qu'en est-il de la possibilité de restituer un procédé de prise de vues photochimiques lorsqu'il n'existe pas ou plus de copie de référence ? Comment, dès lors, retrouver l'étendue de leur palette et/ou leurs « défauts » techniques ? Autant de questions, cruciales pour l'historien comme pour le conservateur-restaurateur, qu'évoque François Ede dans l'étude qui ouvre ce volume.

1. Dans l'ordre chronologique de parution : Angela Dalle Vacche et Brian Price (dir.), *Color: The Film Reader*, Londres, Routledge, 2006 ; Scott Higgins, *Harnessing the Technicolor Rainbow: Color Design in the 1930's*, Austin, University of Texas Press, 2008 ; Raphaëlle Costa de Beauregard (dir.), *Cinéma et Couleur/Film and Colour*, Paris, Houdiard, 2009 ; Paul Coates, *Cinema and Colour: the Saturated Image*, Londres, Bfi, 2010 ; Richard Misek, *Chromatic Cinema: A History of Screen Color*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2010 ; Joshua Yumibe, *Moving Color: Early Film, Mass Culture, Modernism*, New Brunswick (N.J.)/Londres, Rutgers University Press, 2012 ; Sarah Street, *Colour Films in Britain: The Negotiation of Innovation (1900-1955)*, Londres, Bfi/Macmillan, 2012 ; Jessie Martin, *le Cinéma en couleurs*, Paris, Armand Colin, 2013 ; Simon Brown, Sarah Street et Liz Watkins (dir.), *Color and the Moving Image: History, Theory, Aesthetics, Archive*, New York, Routledge, 2013.

2. Voir le site internet : <http://zauberklank.ch/filmcolors/#/> [date de la dernière consultation : décembre 2013].

3. Merci à Jacques Malthête de nous avoir indiqué l'existence de ces deux versions, qui sont présentes sur le DVD joint. Les photogrammes en couverture du numéro sont issus des versions en question.

Frontières

Réfléchissant aux bornes chronologiques de ce numéro, nous avons fait le choix de ne pas retenir la transition du passage de l'argentique au numérique mais une période antérieure et qui constitue, selon nous, une rupture tout aussi signifiante, à savoir la progressive généralisation des procédés de prise de vues en couleurs, généralisation qui se réalise avec l'utilisation des procédés monopack (Eastmancolor, Agfacolor, etc.), aux dépens du procédé tripack Technicolor, jugé obsolète, trop contraignant et trop coûteux. Il est difficile de dater avec précision ce basculement : années 1950 ou début des années 1960, selon que l'on se place d'un côté ou de l'autre de l'Atlantique et selon la manière dont on définit « généralisation ». En amont, s'il est possible dès le milieu des années 1930 de tourner en monopack avec le Kodachrome (film inversible), c'est en 1949 qu'Eastman met au point son négatif couleur, commercialisé dès 1950 sous le nom d'Eastmancolor type 5247. La maniabilité, le coût moindre et l'adaptabilité aux formats larges expliquent l'adoption rapide de ce film monopack⁴. En aval, l'un des symptômes de cette généralisation fut la décision, en 1967, de l'Academy of Motion Picture Arts and Science de renoncer à attribuer l'Oscar de la meilleure photographie en couleurs, récompense qui existait depuis 1939.

Cette période, qui court donc des années 1890 à la fin des années 1950, mêle procédés de couleurs « rajoutées » (coloris manuel au pinceau, virage, teintage, mordantage) et procédés de prise de vues photochimiques. Opposer ou refuser de traiter ensemble ces deux moyens d'obtenir de la couleur à l'écran aurait constitué une erreur : non seulement les procédés sont contemporains, y compris jusque dans les années 1950 – ainsi qu'en témoigne l'étude d'Anthony L'Abbate consacrée aux films sonores virés et teintés –, mais leur étude comparative, ainsi que le propose ici Benoît Turquety pour le Kinémacolor et le Pathécolor, se révèle fructueuse, sinon indispensable.

En revanche, nous avons décidé de ne pas fermer nos frontières géographiques, même si les études sont, finalement, centrées sur l'Occident. Non pas que l'on ne puisse envisager cette histoire d'un point de vue national – les textes rassemblés ici le prouvent assez –, mais justement, il est intéressant de voir à quel point cette histoire des procédés doit être envisagée d'un point de vue international et transnational. On le constate aisément à lire la correspondance entre Gaumont et Eastman à propos du Chronochrome citée par Victor Pranchère, les rebondissements de l'histoire du procédé Keller-Dorian, les usages de la couleur dans le cinéma scientifique ou les pratiques du coloris manuel. Le point de vue national est vecteur de discours et c'est bien la situation industrielle internationale, menée par Technicolor à partir des années 1930 et concernant les procédés de prise de vues photochimiques – qui explique par exemple la course aux brevets.

4. Pour un exposé synthétique, voir Jessie Martin, *op. cit.*, pp. 36-68.

Usages et procédés

Au sein de cette période ambitieuse qui couvre plus d'un demi-siècle et aux frontières géographiques élargies au monde occidental, nous avons choisi de rassembler des textes autour de deux thématiques, les procédés et leurs usages.

Nous trouvons donc dans ce numéro des histoires de procédés, renouvelées grâce à des sources inédites – le Keller-Dorian par François Ede ou le Rouxcolor par Pascal Martin et Alain Roux – ou bien un nouveau point de vue intégrant les procédés délaissés en raison de leur échec technique et/ou de l'absence d'archives qui rend difficile leur analyse. Tel fut le défi relevé par Leslie Dagneaux à propos du Splendicolor.

Articulant compréhension du procédé et stratégies de commercialisation et de présentation du procédé, les textes consacrés au couple Kinémacolor/Pathécolor ou au Chronochrome permettent de revisiter des trajectoires méconnues et de mettre au jour les conceptions spécifiques de tel ou tel procédé, son imaginaire, ses possibilités, les horizons d'attente des inventeurs et fabricants. Ce souci d'explorer les discours promotionnels rejoint celui qu'a pu avoir Jessie Martin lorsqu'elle s'est penchée sur le vocabulaire employé par les manuels de développement et tirage et donc son historicité ou celui de Laurent Le Forestier qui explore les débats sur la couleur en France après guerre, aux enjeux tant esthétiques que commerciaux et nationaux.

D'autres articles s'intéressent plus directement aux usages et pratiques de la couleur, qu'il s'agisse de la résistance méconnue des procédés de virage et teintage dans le cinéma sonore nord-américain ou des usages de la couleur dans un genre particulier, le cinéma scientifique. Roxane Hamery nous propose ici de revenir sur cette histoire longue qui se révèle plus complexe et plus paradoxale qu'on aurait pu l'imaginer de prime abord, concevant *a priori* que ce genre aurait été enclin à s'emparer rapidement et avec enthousiasme de cette nouvelle possibilité offerte à la prise de vues. Il s'agit encore des usages du coloris manuel, ici contextualisés dans une culture de l'imprimé par Joshua Yumibe ou mis en lien avec la notion d'ornement par Teresa Castro. Citons encore la codification narrative et esthétique des virages et teintages, exposée par Marc Vernet à propos de *Civilization* (1916), film cosigné Reginald Barker, Thomas H. Ince et Raymond B. West et dont la Cinémathèque française conserve les *Coloring notes*, document qui indique avec précision les couleurs attribuées à chaque scène.

Ce numéro ne vise pas à l'exhaustivité et souhaite ouvrir des pistes, proposer aux chercheurs de poursuivre ces recherches sur les usages et procédés invitant à l'écran une palette excédant le noir, le gris et le blanc. C'est dans cette optique que nous avons conçu le DVD joint, réuni grâce à la Cinémathèque française, aux Archives françaises du film, à la Cinémathèque de Toulouse, au Bfi et à la Cineteca di Bologna. On y trouve un film sonore anglais teinté, *The Riddle of Rhodesia* de Joseph Albrecht (1933), présenté par Mehdi Taïbi, la version teinte et retouchée du *Voyage dans la Lune* de 1929 analysée par Jacques Malthête dans ce numéro, les deux versions coloriées manuellement de façons très différentes du *Raid Paris Monte-Carlo en automobile* de Georges Méliès (1905), les images restaurées et tournées en Kinemacolor – *Girl Draped in Patterned Handkerchiefs*, de George Albert Smith (1908) et deux vues des premiers temps coloriées manuellement – *Carnevale di Milano* de Luca Comerio (1908) et *Cascades de feu* éditée par Pathé frères (1905). Enfin, le lecteur-spectateur pourra

visionner les deux versions d'un film français, produit et mis en scène par Jean-Claude Bernard, *Montmartre par Technicolor*, sorti en 1955. Les deux versions, présentes sur le DVD, renverraient à deux courts métrages du metteur en scène : *Montmartre en couleur par Technicolor* (visa 10242) et *Peintres et artistes montmartrois en Technicolor* (visa 10243). Peu de films français bénéficient alors du procédé Technicolor et il est intéressant de croiser ce film avec la lettre de Jean-Claude Bernard à Jean Vivié, retrouvée dans le fonds Vivié, déposé aux Archives françaises du film et ici présenté, documents à l'appui, par Béatrice de Pastre. En effet, toujours dans la perspective d'ouvrir des chantiers, nous avons souhaité proposer des présentations plus succinctes de documents et de fonds qui demandent à être explorés du point de vue de la couleur. C'est le cas du Livre de fabrication de la compagnie générale des phonographes cinématographes et appareils de précision de Pathé Frères (Fondation Jérôme-Seydoux-Pathé) présenté par Céline Ruivo, du fonds Audibert (Cinémathèque française) présenté par Precious Brown, du fonds Vivié mentionné ci-dessus. Ces présentations documentées sont autant d'invitations à poursuivre, au sein du numéro, ce voyage vers une meilleure compréhension des usages, des horizons d'attente comme des contraintes techniques, esthétiques ou économiques qu'implique le choix, pour une maison d'édition, un metteur en scène ou un fabricant de matériel d'ouvrir l'éventail de la couleur au-delà du noir et blanc.

Ce livre comprend un DVD édité en partenariat avec les Archives Françaises du Film du CNC, la Cinémathèque française, la Cinémathèque de Toulouse, la Cineteca di Bologna et le British Film Institute. Il comprend les films suivants :

Le Raid Paris-Monte-Carlo en automobile (Georges Méliès, 1905) – deux versions (courte et longue) – coloris manuel. Film issu des collections de la Cinémathèque française.

Cascades de feu (inconnu, Pathé Frères, 1905) – coloris manuel. Film issu des collections de la Cinémathèque de Toulouse et numérisé par les Archives Françaises du Film du CNC.

Carnevale di Milano (Luca Comerio, 1908) – coloris manuel. Film issu des collections de la Cineteca di Bologna.

Woman draped in patterned handkerchiefs (George Albert Smith, 1908) – procédé Kinemacolor. Film issu des collections du British Film Institute.

Voyage dans la Lune (Georges Méliès, 1902/1929) – version teintée et retouchée – coloris manuel. Film issu des collections des Archives Françaises du Film du CNC.

Riddle of Rhodesia (Joseph Albrecht, 1933) – film sonore et teinté – film issu des collections de la Cinémathèque française.

Montmartre en Technicolor (Jean-Claude Bernard, 1955) – deux versions – procédé Technicolor. Film issu des collections de la Cinémathèque française.