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

L'aventure des films sonores teintés et virés aux États-Unis

The story of tinted colour sound films in the USA

Anthony L'Abbate

Traducteur : Céline Ruivo

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4777>

DOI : 10.4000/1895.4777

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2013

Pagination : 133-143

ISBN : 978-2-37029-071-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Anthony L'Abbate, « L'aventure des films sonores teintés et virés aux États-Unis », *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/1895/4777> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4777>

L'aventure des films sonores teintés et virés aux États-Unis

par Anthony L'Abbate

À la fin de l'année 1933 et au début de l'année 1934, quand la Fox Film Corp. s'occupe de distribuer le film *I am Suzanne!* (*Suzanne, c'est moi!*, réalisé par Rowland V. Lee¹), plusieurs publicités font état d'un nouveau procédé couleur. Le film était teinté en jaune, rose et sépia et il semble que ce film soit l'un des rares à avoir été teintés depuis l'introduction aux États-Unis de la bande-son optique en 1927.

Les techniques de teintage et de virage ainsi que d'autres formes d'application artificielle des couleurs sur la pellicule ont été utilisées dans le processus de fabrication des vues cinématographiques dès le milieu des années 1890. Les couleurs pouvaient être utilisées dans un sens très littéral – le jaune pour le jour ou le bleu pour les scènes nocturnes – ou bien pour leur impact. Le virage pouvait ajouter de la chaleur ou de la froideur à une scène, transformant les grains d'argent présents dans l'image en une couleur métallique tels que le sépia ou le bleu, tout en laissant les hautes lumières vierges et claires. Combinés, teintage et virage produisent un double effet de couleur, tel un virage bleu accompagné d'un teintage jaune par exemple.

Les histoires du cinéma nous ont longtemps enseigné à propos de la fin du teintage que « l'unique raison pour laquelle le procédé disparût était que le teintage interférait avec la bande-son des films parlants. De manière occasionnelle, des films sonores furent tirés sur des supports virés de couleur ambre [et que] la bande sonore et le décalage de vingt photogrammes entre l'image et la bande-son ont également contribué à la fin du teintage »². Ainsi, l'usage du teintage dans *I am Suzanne!* aurait dû faire sensation au moment de sa sortie au début des années 1930. Pourtant, les critiques parues dans le *New York Times* et dans *Variety* ne mentionnent pas la présence de couleurs. En fait, aucune critique du film ne mentionne jamais la couleur.

Un autre film du début des années 1930, *One Hour With You* (*Une heure près de toi*), réalisé par Ernst Lubitsch en 1932, utilise lui aussi des teintes pour des séquences nocturnes : bleu pour les extérieurs et ambre pour les intérieurs. Tout comme pour *I am Suzanne!*, aucune allusion au teintage dans la presse. Trouvant cela étrange, je commençais à me demander si le teintage s'arrêtait vraiment

1. Note du traducteur : le titre proposé ici est celui que nous pouvons trouver dans les articles parus au moment de la sortie du film (*Cinémonde*, n° 468, *Ciné-Miroir*, n° 285/288 et *Pour Vous*, n° 280). Cependant, il est également possible d'en trouver une autre traduction : *Je suis Suzanne*. Sauf indication contraire, les autres titres traduits, lorsqu'ils le sont, sont les titres effectivement utilisés au moment de leur sortie en France.

2. Traduction de : « The only reason the process died out was that tinting interfered with the soundtrack of talkies. Occasionally, sound films appeared on amber-toned stock. [...] Sound-on-film and the twenty frame separation between image and sound made tinting a process of the past », Paul Read, « An Introduction to Colouring Techniques in Silent Era Movies », *Film History*, vol. 21, n° 1, 2009, p. 23.

avec le passage au parlant et si sa présence dans les films était devenue si commune que les critiques comme le public ne le remarquaient plus.

L'apparition du Sonochrome dès 1929

En fait, le problème du film sonore et teinté avait été résolu dès 1929 par l'introduction du Sonochrome d'Eastman Kodak, à savoir une pellicule sonore préteintée. Le positif étant déjà coloré, la bande-son n'est plus masquée par un colorant comme pouvait l'induire la technique de plongeon des positifs dans les bains. Ce nouveau support a pu voir le jour grâce à l'ingénieur Lloyd A. Jones alors à la tête des recherches en physique du laboratoire Eastman Kodak. Dans le *Daily Star* du 9 mai 1929, un article annonce la mise sur le marché de ces toutes nouvelles pellicules :

Les films teintés contenant du rouge pour les scènes de feu, du bleu pour la nuit, du vert pour les forêts, ou du jaune pour représenter la lumière artificielle, vont maintenant revenir dans les salles de cinéma qui s'en étaient détournées pour des raisons techniques depuis l'arrivée du parlant. Ceci est possible grâce à une nouvelle série de films annoncés ce matin à la réunion de la Society of Motion Pictures Engineers au sein des laboratoires de Bell. [...] Seize couleurs de teintage ont été développées afin d'obtenir toutes les nuances du spectre. [...] Cependant, leur particularité vient du fait que, même si elles sont par exemple bleues, vertes et jaunes, etc. pour l'œil, chacune d'entre elles contient un peu de bleu violet afin de transmettre la couleur requise pour la cellule photo-électrique. [...] Selon Jones, l'utilisation de ces teintes permettra de susciter les émotions souhaitées dans le public³.

Avant même la rencontre du groupe SMPE en mai 1929, il semble que le Sonochrome ait déjà été employé. Le premier film tourné par la Fox en Movietone et entièrement parlant, intitulé *In Old Arizona* (Irving Cummings et Raoul Walsh, 1928) inclut plusieurs séquences sur un support préteinté de couleur lavande. En avril 1929, Pathé Exchange a produit la comédie musicale *Mother's Boy* avec Morton Downey et réalisée par Bradley Barker, qui fut sans doute le premier film entièrement exploité en Sonochrome. La première de *Mother's Boy* à New York s'est d'ailleurs déroulée le même jour que la

3. Traduction de : «Tinted motion picture films, with red for fire scenes, blue for night scenes, green for forest scenes or yellow where artificial light is represented, will now return to theatres, from which they were for technical reasons with the advent of talkies. This is made possible with a new series of films announced this morning at the meeting of The Society of Motion Picture Engineers at the Bell Laboratories here. [...] Sixteen separate tints have now been developed running the entire range of the spectrum. [...] The peculiar thing about these new colors, however, is that while they are blue, green, yellow, etc. to the eye, each of them contain some blue-violet as well, and so transmits the color required for the photoelectric cell. [...] According to Dr. Jones, the use of these tints will aid the movies in arousing the desired emotional moods of the audience», Science Service, «Talkies Aid Movies Overcome Obstacles to Color in Films», *The Daily Star*, 9 mai 1929, np, disponible sur <http://fultonhistory.com> [date de la dernière consultation : août 2013].

conférence SMPE. La critique de Richard Mason paru dans *Brooklyn standard Union* le 11 mai 1929 évoque d'ailleurs le teintage :

Les producteurs de *Mother's Boy*, projeté au George M. Cohan Theatre, ne l'ont jamais mentionné mais, à moins que mes vieux yeux ne m'aient trompé, cette comédie musicale avec Morton Downey est la première du genre à avoir été entièrement reproduite sur un film teinté. Il s'agit apparemment de la dernière merveille d'Eastman que les ingénieurs de la Society of Motion Picture ont salué mardi dernier. Grâce à ces seize teintes dont il fut question, les cœurs des spectateurs chavireront, seront bousculés voire brisés comme du verre blanc.

Dans *Mother's Boy* les teintes sont utilisées à cette fin. Quand le cœur de Morton s'affole, son visage également, grâce à la douce teinte « flamme de bougie », ou peut-être s'agit-il de la couleur « soleil » ? Quand la mère de Morton est sur le point de mourir, son teint blafard baigne dans un bleu turquoise très froid, mais pas aussi froid que les couleurs Azur ou Nocturne que l'on retrouve bien après dans le film, signe que celle-ci se rétablira. Tout est bien qui finit bien.

Mais Morton est appelé à quitter le salon « flamme de bougie » pour la chambre Azur dans laquelle s'est retirée sa mère or, le film reprend ensuite la teinte orangée, ce qui donne un résultat plus curieux qu'intéressant. En effet, son visage passe brusquement du chaud au froid, au point qu'on craint qu'il ne soit pris d'une soudaine fièvre, en lieu et place de l'empathie vis-à-vis des souffrances de sa mère. Les teintes peuvent induire parfois un certain ridicule. Les couleurs de *Mother's Boy* sont globalement assez légères, et par conséquent elles ne vous dérangeront pas trop, que vous les aimiez ou pas⁴.

Cette dernière phrase nous fournit un élément important de réponse quant au fait que le Sonochrome soit passé inaperçu en son temps, puis tombé dans l'oubli et pourrait expliquer qu'il ait été considéré comme un désastre économique⁵. Pourtant, le Sonochrome n'a probablement pas été ce

4. Traduction de : « The producers of *Mother's Boy* at the George M. Cohan Theatre have never mentioned it, but unless these old eyes deceive, Morton Downey's musical travail is the first to be recorded on tinted 'all-over' film. It is, apparently, the latest Eastman wonder over which members of the Society of Motion Picture Engineers bent their heads in admiration on Tuesday. By sixteen tints the engineers were told, the hearts of cinema customers will be wrung, jostled or broken twice as easily as with plain white. In *Mother's Boy* the tints are used on that theory. When Morton's heart glows, so does his face, with the mild and pleasant "Candleflame" or perhaps it is "Sunshine". When Morton's mother lies near death, her wan face is bathed in turquoise, coolish, but not so cold as Azure or Nocturne, for she is going to recover later. So far so good. But Morton is called on to walk from the Candleflame parlor into his mother's Azure retiring room and back again, which brings on a result more odd than interesting. His face goes hot and cold until you fear he has a fever, instead of sympathizing with his grief. And to that extant the tints lay an egg. The colors in *Mother's Boy* are almost unnoticeable, consequently they won't worry you whether you like them or not. But Morton is called on to walk from the Candleflame parlor into his mother's Azure retiring room and back again, which brings on a result more odd than interesting. His face goes hot and cold until you fear he has a fever, instead of sympathizing with his grief. And to that extant the tints lay an egg. The colors in *Mother's Boy* are almost unnoticeable, consequently they won't worry you whether you like them or not », Richard Mason, « The New Films », *Standard Union*, 11 mai 1929, p. 12.

5. Paul Read, *op. cit.*, p. 23.

désastre annoncé. Kodak a d'ailleurs poursuivi sa fabrication jusque dans les années 1970 et Dupont a également mis sur le marché son propre film sonore et préteinté. S'il n'y avait eu réellement aucune demande pour ces supports préteintés, on se demande dès lors pourquoi ces deux compagnies auraient continué à fabriquer cette pellicule durant des décennies.

La plupart des grands studios ont utilisé ces stocks préteintés et pour une quantité non négligeable de leur production [Fig. XIX, XX et XXI, cahier couleur]. Paramount a ajouté des séquences en Sonochrome dans *The Virginian* (Victor Fleming, 1929), *Gloryfying the American Girl* (Millard Webb, 1929) et *Let's Go Native* (Leo McCarey, 1930), et bien d'autres films tournés dans le courant des années 1930. L'épique film de guerre *Hell's Angels (les Anges de l'enfer)*, 1930 d'Howard Hughes comporte également des plans teintés montés avec des plans en noir et blanc ou en Technicolor bichrome. La MGM a utilisé des films Dupont teintés en lavande pour les copies originales d'*Anna Christie* (Clarence Brown, 1930). La RKO Radio Pictures a sorti *Bird of Paradise (l'Oiseau de paradis)*, King Vidor, 1932) avec plusieurs teintes comme le rouge, le rouge orangé, le vert, et l'orange pâle. *Flying down to Rio (Carioca)*, Thornton Freeland, 1933) contenait des séquences chantées aux nombreuses teintes. Le grand classique d'Universal, *Dracula* (Tod Browning, 1931), fut tiré sur des pellicules vertes pour accentuer l'horreur des images. Les scènes nocturnes en forêt du film *A Midsummer Night's Dream, (le Songe d'une nuit d'été)*, Max Reinhardt et William Dieterle, 1935), produit par la Warner, furent tirées sur une pellicule bleue. La scène de l'enfer dans *Dante's Inferno (l'Enfer)*, Harry Lachman, 1935) produit par Fox, fut intensifiée par une teinte rouge.

De la possibilité de combiner teintage et virage

Quoique moins courante que le teintage, la pratique du virage se perpétue également au début des années 1930. Les copies originales du film *Reaching for the Moon, (À la conquête de la lune)*, Edmund Goulding, 1930), avec Douglas Fairbanks, étaient virées en sépia. Le film *This is the Night (la Belle Nuit)* Frank Tuttle, 1932) a été, quant à lui, exploité avec des virages bleus pour les séquences vénitiennes nocturnes.

Les courts métrages combinant teintage et virage sont également produits en grande quantité au début du parlant ; ils sont d'ailleurs probablement plus nombreux que les longs métrages virés et teintés. Les actualités sonores Pathé et Fox Magic Carpet (séries Movietone) teintées parfois offraient des combinaisons des deux techniques. Dans les actualités de Paramount, on utilisait la couleur pour des reportages aux sujets plutôt légers, tels que la nouvelle mode parisienne portée par les starlettes de Broadway [Fig. XXII, cahier couleur]. Le Sonochrome vert fut notamment utilisé dans un film d'animation de Popeye, *A Dream Walking* (Dave Fleischer, 1934) ainsi que dans l'un des Silly Symphonies, *Frolicking Fish* (Walt Disney, 1930) tandis qu'un autre Silly Symphony, *Night (ibid., 1930)* était bleu.

La MGM et le procédé « Sepia-platinum »

Il est intéressant de noter la corrélation entre le nombre de films entièrement ou partiellement teintés et/ou virés et celui des films utilisant des procédés de prise de vues dits en « couleurs naturelles » tels que le Technicolor ou le Multicolor. Au moment où explose le nouveau genre de la comédie musicale, en 1929 et 1930, on trouve de nombreux films totalement ou partiellement en « couleurs naturelles ». Or, au même moment, au tout début des années 1930, le nombre de copies de films préteintés atteint son sommet. Quand la production de films en couleurs s'effondre au milieu des années 1930, on note le même phénomène pour les films préteintés. 1935 fut sans doute l'année la plus « noir et blanc » de l'histoire du cinéma. Technicolor introduit en 1932 son système trichrome pour les films d'animation, et l'adapte en 1934 pour les films à prise de vues réelles. La compagnie contribue alors à la production de *Becky Sharp* (Rouben Mamoulian, 1935), premier long métrage tourné en trichrome Technicolor or, seulement deux longs métrages de fiction sont produits en couleurs cette année-là. L'année suivante, le nombre de films en Technicolor double et, alors que l'intérêt pour la « couleur naturelle » augmente, le plus grand studio hollywoodien développe un nouveau procédé de virage. La MGM était alors considérée comme un studio moins aventureux techniquement comparé aux autres *majors*. L'attitude de Louis B. Mayer vis-à-vis des films parlants se résumait en une phrase « Laissez-les d'abord le développer. Alors, peut-être, nous le considérerons »⁶. Avec cette mentalité, on peut s'étonner que la MGM incarne le studio ayant développé le second procédé de colorisation artificielle le plus ambitieux des années 1930. Toujours est-il qu'en 1937, sort *The Good Earth* (la Terre chinoise, Sidney Franklin, Victor Fleming) qui peut être considéré comme le premier film exploité en virage Sepia-platinum, le fameux procédé développé par la MGM. Le numéro *International Photographer* d'avril 1937 décrit cette invention :

Le lion [de la MGM] va « virer » tous ses films... tel est le résultat du succès de *The Good Earth* [la Terre chinoise] et de *Maytime* [le Chant du printemps, Robert Z. Leonard, 1937]... Nouvelle idée sortie du cerveau aiguisé de l'homme de spectacle qu'est Irving G. Thalberg, le virage sépia qui a suscité tant d'intérêt depuis son utilisation par la MGM dans *The Good Earth* et *Maytime*, est considéré par le studio comme pouvant être systématisé pour les longs métrages de la firme. Le virage, qui adoucit la photographie et accentue le contraste jusqu'à donner un effet tridimensionnel à l'image, a été mis au point par John Nickolaus – chef du laboratoire du studio –, et ses collègues quand Thalberg décida que l'histoire et la mise en scène ternes de *The Good Earth* nécessitaient une forme de stimulation pouvant raviver les images sur un plan psychologique. [...] Le chef du laboratoire de la MGM n'a pas fait grand cas de cette brillante découverte, l'idée de créer des effets en modifiant chimiquement les sels d'argent de la pellicule étant connue depuis longtemps dans l'industrie du cinéma. Le studio désigne ce virage sous le terme de « sepia platinum », résultat de l'inspiration de l'agent de presse [...] Nickolaus et ses acolytes ont craint un temps la répercussion de cette technique de virage sur la bande sonore mais il n'y a eu aucun effet néfaste.

6. Kevin Brownlow et David Gill, *Hollywood: episode 13*, Thames Television, diffusé pour la première fois en Angleterre le 1^{er} avril 1980.

Bien au contraire, l'enregistrement sonore s'est révélé à de nombreuses reprises meilleur et plus aiguïté. Le chef du laboratoire MGM insiste sur le fait que le virage ne concoure pas avec les films en couleurs naturelles. En fait, l'objectif est de donner au public davantage de plaisir d'après la photographie du film sans que celui-ci n'ait vraiment conscience de sa présence. [...] ⁷.

Et l'article de conclure (de manière erronée) :

Un problème important affectant le processus est que chaque copie doit être remplacée par une nouvelle après 28 projections environ. Ceci a été déterminé lors de tests au Carthay Circle au moment de la sortie mondiale à Hollywood de *The Good Earth*⁸.

Des excuses furent publiées dans l'éditorial du numéro suivant, précisant que ce commentaire provenait d'un agent de presse ayant fait preuve de zèle, et que les copies sépia avaient une durée de vie égale à celle des positifs en noir et blanc.

Ce nouveau procédé de virage devint dès lors un très grand succès, tant critique que public. La MGM le réemploie dans *Maytime* (*le Chant du printemps*, Robert Z. Leonard, 1937), usant une nouvelle fois de sépia pour la séquence de carnaval ainsi qu'un effet combiné à deux couleurs (virage sépia et teintage rose) pour la séquence finale. Cet effet qui n'a pas survécu produisait sans doute un effet spectaculaire puisqu'on y voyait alors, se détachant sur le fond marron et chaud, un arbre fleurissant. Les autres studios se sont vite alignés sur cette pratique. Dans le numéro de juillet 1937 de *l'International Photographer*, on peut d'ailleurs lire :

Le virage est devenu une grande tendance.

Darryl Zanuck adopte le procédé sépia développé par Nickolaus de MGM pour un film de Shirley Temple.

7. Traduction de : « Leo May 'Tone' All Pictures... result of success on *The Good Earth* and *Maytime*... An off-shoot of the keen showmanship brain of the late Irving G. Thalberg, the sepia toning which has elicited much comment since its use in MGM's *The Good Earth* and *Maytime*, is under consideration by the studio chiefs as a regular feature for the company's features. The toning, which softens photography and accentuates contrast to an almost three-dimensional effect, was worked out by John Nickolaus studio laboratory head, and his cohorts when Thalberg decided that the drab story and setting of *The Good Earth* needed something that would have a psychologically brightening effect. [...] The MGM lab chief makes no claim for a brilliant discovery in working out the process, since the idea of producing effects by chemicals that would react on the silver salts on the film has long been known in the industry. Around the studio, the toning is known as "sepia platinum," the result of a press agent's inspiration. [...] Nickolaus and his aides were worried for a time about the effect of film-recorded sound, but there has been no bad effect on recording and in many instances a sharpening and rounding out of the sound resulted. The MGM lab chief emphasizes that the toning process is in no sense an attempt to compete with color. In fact, the aim is to give audiences a feeling of increased pleasure from photography without making them directly conscious of the source. An important problem affecting the process is that the prints must be replaced with new ones after around 28 showings », Anonyme, « Leo May "Tone" All Pictures... result of success on *The Good Earth* and *Maytime*... », *International Photographer*, vol. 9, n° 3, avril 1937, p. 15.

8. Traduction de : « This was determined in tests at the Carthay Circle during the current world premiere run in Hollywood of "Good Earth" », *ibid.*

[...] Zanuck a été très intéressé par *Wee Willie Winkle*, [*la Mascotte du régiment* John Ford, 1937] produit par la 20th Century-Fox, et qui a bénéficié d'un traitement sépia spécial pour les premières du film, dans les grandes villes. Grâce à la coopération des responsables de la MGM, le service de Nickolaus a effectué le virage d'une demi-douzaine de copies pour la Fox, utilisées comme modèles par le laboratoire DeLuxe qui s'occupe du tirage de copies de la Fox. Le virage a généré des commentaires favorables auprès du public lors de la première au Cathay Circle Theater, à Los Angeles, le mois dernier⁹.

Un article publié le 5 août 1937 donne des détails plus précis sur *Wee Willie Winkle* (*la Mascotte du régiment*) et son utilisation de teintes et de virages :

Le virage et le teintage comme pratiques artistiques cinématographiques sont aussi vieux que la fabrication des films et reviennent en force alors qu'ils étaient tombés dans l'oubli depuis près d'une décennie. Évitant la rudesse occasionnelle et l'incertitude de la photographie en couleurs, le virage et le teintage ajoutent au film une beauté, une qualité dramatique au film lorsque leur usage est justifié. *Wee Willie Winkle* fait partie des premières grandes productions signalant le retour des teintages et virages. L'intégralité du film possède un sépia doux et plaisant, accompagné de couleurs bleues qui augmentent l'authenticité de ces scènes comme leur qualité dramatique. Il existe trois grands types de virage et de teintage. Pour les scènes de jour, les images en noir et blanc sont virées avec un léger sépia. Les scènes d'aube et de crépuscule sont tirées sur des supports préteintés, soit colorées de manière permanente puis traitée par le procédé de virage. Pour de telles scènes la pellicule « leur de flamme », de couleur ambre est utilisée. Afin de figurer la nuit, le film est préteinté en sépia puis viré avec du bleu. Même s'il ne peut s'adapter à tous les genres de films, l'utilisation du teintage et du virage est reconnue depuis longtemps comme un dispositif inestimable, essentiel à la dramaturgie de certains films¹⁰.

9. Traduction de : « Toning Clicks – Zanuck adopts sepia processing developed by Nickolaus for MGM on Shirley Temple picture. [...] Darryl Zanuck was so interested that *Wee Willie Winkle* latest 20th Century-Fox starrer, was given the sepia effect toning treatment for its key city premieres. Through the cooperation of MGM executives, Nickolaus' department toned a half-dozen prints of the 20th feature which were used as samples for the benefit of the eastern DeLuxe lab, which processes the 20th release prints. The toning drew much favorable critical comment in the Los Angeles premiere late last month at the Carthay Circle Theatre », Anonyme, « Toning Clicks », *International Photographer*, vol. 9, n° 6, juillet 1937, p. 21.

10. Traduction de : « Toning and tinting, cinematic arts as old as the making of motion pictures again are coming into prominence after nearly a decade of disuse. Avoiding the occasional harshness and the uncertainty of color photography, yet relieving a picture of the unvarying black and white photography, toned and tinted films add beauty and dramatic quality to a picture when the occasion for their use presents itself. *Wee Willie Winkle* is among the first of the major productions signaling the return of tones and tints. In its entirety the picture is presented in soft, pleasing sepia and blue colors that greatly enhance the fidelity of its scenes as well as their dramatic quality. There are three general types of toning and tinting. For day scenes the images on regular black and white are toned a light sepia. Dawn and twilight scenes are first printed on tinted film : that is permanently colored before use and then treated by the toning process. For such scenes "firelight stock" which is amber color film is used. For night scenes, sepia tinted film is used and subsequently toned with blue. Although not suitable for all pictures, the use of toning and tinting has long been recognized as an invaluable dramatic device in certain cases », Anonyme, « Toning, Tinting, Old Movie Arts, Again in Vogue », *Schenectady Gazette*, 5 août 1937, p. 8.

Au-delà de la combinaison virage/teintage : la recherche de la trichromie

L'utilisation de supports préteintés combinés au nouveau procédé de virage devient un autre atout de vente et popularité pour le Sonochrome de Kodak. La combinaison teintage-virage aurait pu perdurer au moins une bonne vingtaine d'années, sinon plus mais en 1937, l'application de couleurs artificielles atteint son sommet dans l'ère des films sonores. Deux films, sorties à la fin de cette année montrent tout ce dont le procédé était capable : *Ali Baba Goes to Town*, (*Nuits d'Arabie*, David Butler) et *The Firefly* (*l'Espionne de Castille*, Robert Z. Leonard). Non seulement ces deux films étaient entièrement virés et possédaient des effets de bichrome mais ils bénéficient aussi d'un nouveau procédé permettant un effet à trois couleurs, développé par la MGM et permettant de colorer les demi-teintes. Un article relativement long, paru dans l'*American Cinematographer* en septembre 1937, évoque le procédé « Sepia-Platinum » et détaille son usage dans *The Firefly*:

Variation infinie d'effets.

De multiples tons et combinaisons entre virages et teintages permettent une variation infinie d'effets où les hautes lumières sont d'une couleur, les moyennes lumières d'une seconde teinte et les ombres d'une troisième couleur. L'exemple le plus récent usant de cette technique est *The Firefly* [*l'Espionne de Castille*] qui fait grand profit de combinaisons telles que sépia-rose, sépia-orange, sépia-bleu-rose, etc. Certaines scènes nocturnes romantiques en extérieur, par exemple, utilisent cette dernière combinaison de trois couleurs, produisant ainsi des effets de nuit ne pouvant absolument être rapprochés d'un noir et blanc ordinaire¹¹.

Le laboratoire Deluxe fabriqua alors un procédé similaire à trois couleurs pour le film d'Eddie Cantor, *Ali Baba Goes to Town* (*Nuits d'Arabie*). Le *Mount Vernon*, *New York Daily Argus* du 24 novembre 1937 commente les couleurs du film en ces termes :

Tout aussi important est ce nouveau procédé de teintage à trois couleurs utilisant comme bases le sépia et le cuivre. Une combinaison de bleu et d'orange, mixé avec le cuivre est utilisé pour les séquences nocturnes tandis que le sépia, l'ambre et le cuivre colorent les séquences diurnes¹².

11. Traduction de : « Effects of Infinite Variety – Multiple tones and multiple tone-and-tint combinations allow infinitely varied effects in which the highlights are one color, the halftones another, and the shadows yet a third color. The most recent example of this technique, *The Firefly*, made extensive use of such combinations as sepia-pink ; sepia-orange ; sepia-blue-pink, etc. Certain romantic night exteriors, for instance, made extensive use of the latter combination and produced night effects which absolutely could not be approached in ordinary black-and-white », J.M. Nickolaus, « MGM to Make Wide Use of Tone-Tint Merging », *American Cinematographer*, vol. 18, n° 9, pp. 372-376, p. 373.

12. Traduction de : « Equally as important is a revolutionary new three-tone tinted process utilizing sepia and copper as the basic effects. A combination of blue and orange, mixed with copper, is used for the night sequences, while sepia, amber and copper provide the special effect for the daytime episodes », Anonyme, « Eddie Cantor Opens Tomorrow at Proctor's », *The Daily Argus*, 24 novembre 1937, np. L'article est disponible sur <http://fultonhistory.com> [date de la dernière consultation : août 2013].

Il semble qu'aucun autre film produit par la Fox ou la MGM n'a utilisé ces combinaisons à trois couleurs et la combinaison bichrome alliant teintage et virage, va, quant à elle, survivre jusqu'au début des années 1940. Les autres studios pouvaient utiliser le laboratoire de la MGM pour leurs copies teintées. Ainsi, la Columbia Pictures fut un gros client, utilisant une combinaison sépia-bleu pour *Holiday* (*Vacances*, George Cukor, 1938) et le virage sépia pour *Only Angels Have Wings* (*Seuls les anges ont des ailes*, Howard Hawks, 1939). Des producteurs indépendants comme Samuel Goldwyn et David O. Selznick ont tous deux essayé le procédé; Goldwyn le met notamment en avant dans *The Adventures of Marco Polo* (*les Aventures de Marco Polo* Archie Mayo, 1938) tandis que Selznick l'utilise pour quelques séquences de *The Prisoner of Zenda* (*le Prisonnier de Zenda*, John Cromwell et W. S. Van Dyke, 1937) et pour l'intégralité du film *The Young in Heart*, (*la Famille sans-souci*, Richard Wallace, 1938).

Tout comme le Sonochrome fut utilisé pour la production de courts métrages au début des années 1930, le nouveau procédé sépia envahit également cette production à la fin de la même décennie et au début des années 1940. Les séries de la MGM, comme celles de Pete Smith ou de John Nesbitt, utilisent régulièrement du virage. Au même moment, la 20th Century Fox emploie également toutes les méthodes de teintage et de virage, combinées ou pas, sur ses séries courtes. La plupart des films d'animation de la MGM, *Captain and the Kids* tout comme les *Terry Toon Puddy the Pup* Shorts, sont alors virés sépia. C'est réellement en 1942 que la production de films virés commence à chuter. En 1943, les nouvelles restrictions du gouvernement américain quant à l'utilisation de l'uranium (élément clé du virage sépia), renforcent le déclin de la technique du virage pendant la guerre. *Dragon Seed* (*le Fils du dragon*, Jack Conway et Harold S. Bucquet, 1944) est considéré comme le dernier long métrage MGM exploité avec le procédé « Sepia-platinum ». La mort du procédé est mise en évidence dans cette lettre adressée au *screen editor* du *New York Times*. Elle paraît le 14 octobre 1945 :

Il semble juste un peu curieux que les fabricants de films, dans leurs efforts continus à stimuler notre imaginaire, fassent aussi peu cas du procédé photographique que l'on nomme le ton sépia, celui-ci donnant à l'écran une véritable illusion de profondeur de champ. Des œuvres comme *The Prisoner of Zenda* ou comme *Dragon Seed*, où l'ambiance repose sur des décors exotiques, la présence suave de ces effets procurait un changement bienvenu à la platitude du noir et blanc. Avec l'acceptation plus large de la photographie en couleurs, on a assisté à l'éclipse de ce qu'on a pu désigner comme un procédé « entre-deux ». Dans la mesure où la photographie en couleurs témoigne encore de limites et n'est pas totalement efficiente, les producteurs pourraient apporter intérêt et diversité à nos écrans avec le ton sépia¹³. Thomas G. Morgansen

13. Traduction de : « It seems just a bit odd that motion picture makers in their untiring efforts to stimulate our imaginations have made so little use in their photography of the process known as sepia tone. It provides the screen with a semblance of the much-sought illusion of depth. In period pieces such as *The Prisoner of Zenda* or in films on the order of *Dragon Seed*, where much of the mood depends upon exotic setting, the mellowness of the effects procured constituted a welcome change from the prevalent flatness of ordinary black-and-white. With increasing acceptance of color photography, though has come an eclipse of what at times was curtly dismissed as merely an "in-between" process. Since there are indications that some recognition still exists of limitations on the full effectiveness of color photography, producers could add interest and diversification to our screen through an occasional use of sepia tone. Thomas G. Morgansen ». Thomas G. Morgansen, « For More Sepia Tone », *New York Times*, 14 octobre 1945, p. 49.

Avec l'augmentation du nombre de films tournés en « couleurs naturelles » à la fin des années 1940, les producteurs revinrent au teintage et au virage afin de donner un peu de couleur au public. Teinter ou virer un film demeurait une alternative bien plus abordable à une époque où les coûts de production commençaient à croître et qu'il n'y avait pas suffisamment de caméras Technicolor disponibles pour tous les projets. L'un des premiers grands films en sépia sortis après-guerre fut *The Exile*, (*l'Exilé*, Max Ophüls, 1947). Douglas Fairbanks Jr. en était à la fois l'acteur principal et le producteur, désireux d'être associé à un film aux accents de piraterie. Il choisit d'utiliser le sépia en hommage aux films des années 1920 qu'avait tournés son père. Au même moment et avant la fin des années 1940, d'autres films furent teintés et virés. C'est le cas de *The Luck of the Irish* (Henry Koster, 1948, 20th Century Fox) qui propose logiquement des séquences teintées en vert pour les séquences en Irlande et, moins logiquement, des séquences en rose pour les scènes se déroulant à New York. *Le portrait de Jennie* (William Dieterle, 1948) produit par le studio Selznick propose une séquence d'orage teintée en vert et un virage sépia pour le matin qui suit la tempête [Fig. xxxiii, cahier couleur]. Ce film semble avoir bénéficié du dernier procédé sépia effectué par le laboratoire de la MGM. La séquence de l'orphelinat en proie aux flammes de *Mighty Joe Young* (*Monsieur Joe*, Ernest B. Schoedsack, 1949, Argosy Pictures) est ravivée par un virage rouge combiné à une teinte jaune. Ces trois films incarnent très probablement les dernières grandes productions utilisant des combinaisons de teintage et de virage.

À travers les années 1950 et jusque dans les années 1960, le virage sépia fut utilisé quasi exclusivement sur des westerns à petits budgets, des films se déroulant dans la jungle, comme la série des *Jungle Jim* avec Johnny Weissmuller (1955, 1956, Screen Gems Television). Les westerns, sans doute en raison de leur usage des décors naturels, continuèrent de bénéficier de la photographie sépia. Avec l'introduction du négatif couleur Ansco Color ou Eastmancolor à la fin des années 1940 et au début des années 1950, n'importe quelle caméra ordinaire peut tourner en « couleurs naturelles ». Pour les producteurs de cette époque qui ne pouvaient pas encore s'offrir la couleur, le sépia demeurait la seule alternative. L'ère du ton sépia prit cependant fin en 1961 avec *Gold of the Seven Saints* (*le Trésor des sept collines*, Gordon Douglas) produit par la Warner Bros. Ce film utilise le sépia comme un choix délibérément esthétique, davantage pour susciter un sentiment nostalgique que par souci budgétaire.

Au fil de mes recherches, j'ai pu établir une filmographie de plus de 400 films sonores exploités entre 1928 et 1961, ayant utilisé les couleurs artificielles et ce, de manière partielle ou intégrale. Au vu de cette longue liste (qui s'allongera encore sans aucun doute), on vient à se demander pourquoi l'utilisation des techniques de virage et de teintage pour les films parlants est aujourd'hui oubliée. La première et la plus importante raison provient sans doute du transfert de ces films sur pellicule *safety* à partir des années 1950. Déjà, en 1949 (époque où il y avait encore des films nitrate), un premier phénomène d'oubli se fait ressentir à la ressortie de *The Wizard of Oz* (*Magicien d'Oz*, Victor Fleming, 1939, MGM). En effet, le prologue et l'épilogue qui se déroulent au Kansas étaient originellement virés en sépia, mais furent alors tirés sur une pellicule noir et blanc ordinaire. Le deuxième élément qui a généré l'amnésie est le médium télévisuel qui diffuse, en noir et blanc, de vieux films dans les années 1950. Si l'on se rappelle que des films en Technicolor bichrome, voire trichrome, sont alors retirés en noir et blanc pour les ondes télévisuelles, on imagine que personne n'a eu l'idée de refaire

des virages et des teintages sur des copies destinées au petit écran. Un dernier facteur vient de la mémoire collective du public. Il semble avéré que la couleur fait partie des choses les plus difficiles à se remémorer dans les films. Dès lors, quand tous ces films virés ou teintés ont été reproduits sur du noir et blanc, les gens qui les avaient vus à leur première sortie se souvenaient de films en noir et blanc. Quelques rares films ont été malgré tout conservés avec leur couleur originale. On citera notamment *The Emperor Jones* (Dudley Murphy, 1933), *The Moon and Sixpence* (Albert Lewin, 1942) et *The Buccaneer* (les *Flibustiers* Cecil B. DeMille, 1938), ainsi que les dernières restaurations de *I am Suzanne!* (1933) et *Paramount on Parade* (1930). La grande majorité de ces films sonores, teintés et/ou virés n'existe cependant aujourd'hui qu'en noir et blanc, privant le public de cette diversité photographique qui était alors disponible entre les années 1930 et les années 1960.

En guise d'appendice, voici quelques exemples remarquables de longs métrages parlants teintés et virés datant des années 1920 et 1930 :

Lonesome (Universal, 1928) [s : séquences] ; *In Old Arizona* (Fox, 1928) [s] ; *Taming of the Shrew* (UA, 1929) ; *Lucky Boy* (Tiffany-Stalh, 1929) [s] ; *The Virginian* (Paramount, 1929) [s] ; *Fox Movie-tone Follies of 1929* (Fox, 1929) [s] ; *Mother's Boy* (Pathe, 1929) ; *Hell's Angels* (UA, 1930) [s] ; *The Arizona Kid* (Fox, 1930) [s] ; *Anna Christie* (MGM, 1930) ; *Playboy of Paris* (Paramount, 1930) [s] ; *Rango* (Paramount, 1931) ; *Dracula* (Universal, 1931) ; *Fair Warning* (Fox, 1931) [s] ; *This is the Night* (Paramount, 1932) [s] ; *Forgotten Commandments* (Paramount, 1932) [s] ; *Bird of Paradise* (RKO, 1932) ; *Flames* (Monogram, 1932) [s] ; *Zoo in Budapest* (Fox, 1933) ; *Emperor Jones* (UA, 1933) [s] ; *Flying Down to Rio* (RKO, 1933) [s] ; *Golden Harvest* (Paramount, 1933) [s] ; *Black Moon* (Columbia, 1934) [s] ; *White Heat* (Seven Seas Corp., 1934) [s] ; *A Midsummer Night's Dream* (WB, 1935) [s] ; *Dante's Inferno* (Fox, 1935) [s] ; *A Day at the Races* (MGM, 1937)[s] ; *Borneo* (20th Century-Fox, 1937) ; *The Great Garrick* (WB, 1937) ; *The Sheik Steps Out* (Republic, 1937) ; *Girl of the Golden West* (MGM, 1938) ; *Kidnapped* (20th Century-Fox, 1938) ; *Boys Town* (MGM, 1938) ; *Suez* (20th Century-Fox, 1938) ; *They Made Me a Criminal* (WB, 1939) ; *Ice Follies of 1939* (MGM, 1939)[s] ; *Tarzan Finds a Son!* (MGM, 1939) ; *Of Mice and Men* (UA, 1939) ; *Golden Boy* (Columbia, 1939).

Traduit de l'anglais par Céline Ruivo