1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

82 | 2017

Varia

Second International Conference of Colour in Film (Londres, 27-29 mars 2017)

Chloé Louw

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/5436>

DOI : 10.4000/1895.5436

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2017

Pagination : 179-182

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Chloé Louw, « Second International Conference of Colour in Film (Londres, 27-29 mars 2017) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 82 | 2017, mis en ligne le 01 juin 2017, consulté le 20 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5436> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5436>

Ce document a été généré automatiquement le 20 janvier 2022.

© AFRHC

Second International Conference of Colour in Film (Londres, 27-29 mars 2017)

Chloé Louw

- 1 La seconde édition du colloque international « Conference of Colour in Film », s'est déroulée en mars dernier au BFI et à la Friends House à Londres durant trois jours. Ce colloque annuel, présenté par Barbara Flückiger, Elza Tantcheva-Burdge et Ulrich Ruedel, coorganisé par différentes universités et organismes de Londres, Zurich et Bristol, a pour but de présenter les principales avancées en matière de recherches scientifiques et de restauration des films en couleurs.
- 2 La première journée, consacrée aux projections, accompagnées par le pianiste Neil Brand pour les films muets, s'est ouverte sur deux films Technicolor Scopitone 16 mm : *Mother Nature*, *Father Time* (1965) et *Web of Love* (1966). Ces deux amusants « clips » musicaux ont été scannés en 4K. Barbara Flückiger a présenté à cette occasion le programme ERC Advanced Grant Film Colors, commencé en 2015, qui a pour objectif de développer la recherche sur la sauvegarde des films en numérique. S'en est suivie la projection d'un film Pathé-Baby, *Trouville, la reine des plages* (1923), scanné en 2K, et d'extraits de films en Agfacolor, *Opfergang* (1944) et *Münchhausen* (1943), scannés en 4K par ArriMedia à Berlin. Deux dessins animés en Agfacolor sont venus ensuite compléter ce corpus, les *Verwitterte Melodie* (Allemagne, 1943) et *Ěeské hrady a zámky* (1942), réalisé par la Prague Film Company et restauré par la Cinémathèque tchèque. Dans les deux films, le graphisme et l'histoire sont inspirés des *Merry Melodies* de Disney. On y voit dans le premier une abeille s'amuser avec un tourne-disque, et, dans le second, un petit poisson sauver sa promesse d'une pieuvre. Jeanne Pommeau, représentante de la Cinémathèque tchèque, a ensuite énoncé les méthodes de préservation des films à Prague, et tout particulièrement des films teintés ou virés : depuis les années 1990, la cinémathèque a recours au procédé Desmet, mais aussi à l'internégatif couleur, au numérique avec retour sur film, au tirage en noir et blanc (sans préservation des couleurs), et enfin au teintage et au virage, par le biais de bains reproduisant ceux de

l'époque, de la pellicule positive noir et blanc. La matinée s'est poursuivie avec une deuxième session de films, anglophones cette fois, commençant par *The Boy Who Turned Yellow* (1972), présenté par Sarah Street et Kieron Webb. Ce film éducatif en Eastmancolor est une fiction sur l'électricité, tournée à Londres et destinée aux élèves britanniques : l'écolier et les autres passagers d'une rame, traversant un tunnel de métro, en ressortent tout jaunes, le garçon part ensuite en quête de sa souris, perdue dans la tour de Londres, grâce à l'aide de « l'homme électricité » qui lui explique comment voyager d'un poste de télévision à un autre pour arriver à ses fins. Paul Fritz a ensuite introduit six extraits de films amateurs des années 1960 aux années 1980 (trois Kodachrome, deux Ektachrome, et un Eastmancolor), tandis qu'Elizabeth Watkins a présenté ses recherches sur les films d'expédition en Antarctique, comportant à la fois des images fixes et des images en mouvement. Restaurés en numérique, ces films témoignent de la fonction narrative de la couleur : les séquences, teintées en jaune, sépia, bleu, vert et magenta, se réfèrent en effet à chaque fois à différents moments de la journée ou à différentes étapes de l'expédition. Ulrich Rüdel a montré ensuite un exemple particulier de restauration numérique par le BFI d'un film botanique en Kinemacolor à 48 images par seconde – les exemples courants étant plutôt entre 16 et 32 images par seconde.

- 3 La fin de l'après-midi s'est conclue par l'exposé d'Anke Mebold sur la restauration d'images chromolithographiques provenant du Deutsche Film Institut et projetées en DCP. Retrouvées dans des boîtes qui n'étaient pas les boîtes originales, les images ont été scannées en 3K par Arriscanner et travaillées sur le logiciel Diamant, le défi étant de reproduire les couleurs numériquement. Quelques titres produits entre 1898 et 1930 nous ont été projetés, dont *Lady Conjurer With Potted Flower*, *Dog on Ladder*, *Horse and Rider*. La journée s'est achevée par la projection du long métrage *Behind the Door* (Irvin Willat, 1919), introduit par Rob Byrne et Bryony Dixon.
- 4 Les deux jours suivants, les conférences ont eu lieu à la Friends House. Il ne s'agissait plus cette fois de projeter les films, ou de courts extraits, mais de se pencher sur les exposés et constats découlant des projections de la veille. La journée, divisée en trois sessions, a débuté par une introduction de Charles Fairall et Steve Bryant, avec un extrait de la série des Monty Python *This Room is Surrounded by Film I*, montrant que les couleurs de la télévision des années 1960 ne sont pas semblables à celles d'aujourd'hui. En effet, depuis l'apparition de la télévision en couleurs, la technologie et les procédés ont évolué, passant des tubes cathodiques au système des LED avec l'avènement du numérique.
- 5 La première session, « Film Colours », a débuté par l'intervention de Lea-Aïmee Frankenbach sur l'histoire et la préservation des images chromolithographiques. Ces animations étaient faites pour les enfants, elles présentaient des actions courtes avec une histoire simple. D'un point de vue technique, les chromolithographies étaient souvent des lithographies couleurs impressionnées sur du 35 mm en nitrocellulose avec des perforations Edison. Les séquences étaient prévues pour revenir rapidement au début et faire une boucle. La question qui subsiste aujourd'hui concerne un éventuel parallèle entre la coloration de ces animations et les techniques du virage, teintage et coloriage à la main, d'autant que certaines semblent s'inspirer de films coloriés de la même époque, comme ceux de Georges Méliès. Elizabeth Watkins s'est ensuite interrogée sur les questions d'authenticité et de performance dans la restauration des films des premiers temps. Travaillant sur les films d'expédition scientifique en

Antarctique, la restauration bute sur le problème de la restitution du film : doit-on privilégier la couleur ou l'aspect scientifique ? Les restaurations des années 1990 avaient tendance à privilégier ce dernier et reproduisaient le film en noir et blanc, contrairement aux restaurations contemporaines, qui cherchent à allier les deux aspects. En outre, le travail de reconstruction s'est appuyé sur le script et des photos en couleurs. On peut ainsi avoir deux exemples de restaurations effectuées à des périodes différentes avec *South Sir Ernest Shackleton's Glorious Epic of the Antarctic* (1919), restauré en 1998, et *The Great White Silence* (1924) en 2010.

- 6 La deuxième session, « History and Restoration », s'est ouverte avec Tom Vincent sur « Colour of Clay ». Revenant sur les grands films d'animation anglais réalisés par le studio Aardman Animations, il a présenté *Chicken Run* (2000), *Wallace et Gromit* (2005), *Les Pirates ! Bons à rien, mauvais en tout* (2012), *Shaun le mouton* (2015) ainsi que d'autres longs métrages du studio. Ces exemples sont venus appuyer le questionnement sur la restauration numérique des films d'animation : à quoi voudrait-on que le film ressemble lors du résultat final ? Quelle est la référence à adopter pour la couleur ? La restauration du film donne lieu à trois copies différentes : une pour les festivals, une pour la conservation et une pour la consultation en vidéo. Julius Muschaweck, du groupe Arri, est ensuite intervenu sur les technologies pour scanner les films en couleurs. Après un bref exposé comparatif sur le fonctionnement de l'œil humain et celui d'une projection, Muschaweck a souligné le besoin pour les laboratoires d'adapter les scanners à chaque film. Le film possède trois pigments, ce qui signifie trois degrés de liberté. La calibration du scanner se fait donc grâce à la connaissance des films (standards, échantillons) et des LED – utilisés pour le scan – et permet donc de l'adapter à chaque type de film. En ce qui concerne les vieux films, deux approches pourraient prolonger la méthode courante : les lasers réglables – méthode directe mais lente et coûteuse – ou les LED en grande quantité ajoutés à une acquisition comprimée – méthode économique et rapide mais indirecte. Enfin, Robert Byrne nous a éclairés sur la restauration du film *Behind the Door*, projeté la veille. La reconstruction du film a été délicate puisqu'il n'en subsistait que peu d'éléments. Le catalogue d'Eastman Kodak de 1918 sur les teintages et les virages a servi de support – le film comportant souvent un mélange des deux procédés – afin de déterminer ce qui convenait le mieux dans le choix des couleurs. La restauration a été effectuée grâce au procédé Desmet, par flashage de la pellicule. Les extraits montrés comportaient des combinaisons de virage bleu et teintage rose, et des teintages verts, bleus ou ambre.
- 7 Pour finir, Kathryn Millard, dans la dernière partie de la journée intitulée « Colour, Science and Optical Illusions », a mis en exergue les couleurs « autochtones » dans les films à idéologie coloniale, comme *The Queen in Australia* (1954) en Ferraniacolor, *Kangaroo* (1952) en Technicolor, ou *Jedda* (1955) en Gevacolor. *The Queen in Australia*, documentaire sur la visite de la reine Elizabeth II en Australie, est plus particulièrement connu pour être le premier film en couleurs australien, à l'époque vanté pour ses « couleurs naturelles ». Giorgio Trumpy est intervenu ensuite sur l'analyse des images dans les films en couleurs, sa communication portant sur l'écart entre les couleurs scannées et celles vues sur l'écran de projection. Tout proviendrait de la différence entre la lumière directe (des projecteurs) et la lumière diffuse (des scanners) : les images produites avec ce genre d'éclairage opposé diffèrent en contraste, en netteté et en couleurs. Cet effet est appelé en anglais « callier effect ». En exemple, Trumpy a comparé deux images issues de *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1919), montrant combien le ton de la couleur change selon que la lumière est diffuse ou

directe. Concernant la référence pour les couleurs, il s'est reporté au catalogue d'Agfa *Kine-Handbuch*, datant du milieu des années 1920. La fin de cette journée s'est terminée par une communication d'Andrew Stockmann, « Seeing is not always believing : visual illusions », où il a examiné la sensibilité spectrale à travers des études d'illusions d'optique afin de démontrer à quel point nous sommes dépendants des couleurs, puis par une table ronde où a été présenté l'Ufacolor, un procédé produit entre 1931 et 1940, fonctionnant selon un principe soustractif, ayant donné par exemple le film *Bunte Tierwelt* (1931).

- 8 Le colloque s'est conclu par une matinée organisée autour d'un *workshop*, de quatre interventions et d'une table ronde, consacrés au procédé Eastmancolor, introduit aux États-Unis en 1948 par Kodak, et au cinéma britannique. Le *workshop* de Sarah Street a abordé la question de la révolution Eastmancolor et du cinéma britannique entre 1955 et 1985. Des exemples comme *Horrors of the Black Museum* (1959), *Sapphire* (1959), *Poor Cow* (1957), *Look at Life* (1959-69), ont permis de comprendre la transition entre le noir et blanc et l'apparition de la couleur, utilisée pour produire des effets sur le public. Outre les longs métrages, il a aussi été question des films amateurs (utilisant également le Kodachrome) et des expériences cinématographiques comme la 3D en Cinémascope avec *King's Rhapsody*. Heather Heckman a commenté les premières expériences et implantations dans les laboratoires américains du procédé, plus coûteux que les autres et moins facile d'utilisation, s'appuyant sur l'exemple de *The Lion and the Horse* (1952) de la Warner. Kirsty Sinclair Dooston a rappelé à son tour, dans son intervention sur *Peeping Tom* (1960) et l'Eastmancolor, que le Technicolor faisait encore loi dans ces années. La révolution Eastman est aussi à mettre en relation avec le développement du film d'horreur. Réalisés à la même époque, *Peeping Tom* et *Psycho* (1960) parlent ainsi tous deux de psychopathes, l'un utilisant la couleur comme moyen sensationnel, l'autre étant en noir et blanc. Le premier film d'horreur en Angleterre, *The Curse of Frankenstein* (1957), est le premier d'une longue série en noir et blanc, alors qu'Hollywood commença à expérimenter la couleur dans ce genre dans les années 1940. Le film d'horreur britannique, resté jusqu'en 1965 en noir et blanc, prend un virage radical en optant pour la couleur. Laura Mayne en est arrivée finalement au constat que « les gens préfèrent la couleur » – clin d'œil à Kodak utilisant pour ses publicités le slogan « *People prefer color* ». Avec cette arrivée de la couleur, les films criminels et les thrillers en noir et blanc disparaissent progressivement à partir de 1964, mais ceux en couleurs diminuent aussi dès 1969. Un nouveau genre en Eastmancolor apparaît parallèlement, la comédie-parodie, comme *Carry On Cleo* (1964), parodie de *Cléopâtre* (1963). Même si la couleur favorise l'entrée en jeu de nouveaux genres, elle en fait mourir d'autres. Tout comme le cinéma, selon Richard Farmer, la publicité a elle aussi profité de l'Eastmancolor. Au début en noir et blanc, la publicité se farde de couleurs et emprunte finalement au film ses standards et ses images de vedettes. C'est en 1969 que la publicité en couleurs arrive sur les écrans anglais, alors qu'aux États-Unis elle existait depuis 1954.
- 9 Le colloque s'est terminé par une discussion avec tous les intervenants et une table ronde. Furent évoqués les problèmes de la référence à utiliser dans la restauration, du rendu final des couleurs et des formats à l'ère du numérique. Cette conclusion sous forme de débat ouvrit sur l'avenir de la restauration et la troisième édition du colloque : que restaure-t-on ? Quel résultat souhaite-t-on ? Jusqu'où peut-on aller ?