1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

93 | 2021

Le cinéma du diable : Méliès - L'Herbier - Epstein -
Autant-Lara - Batcheff

Harold Brown, *Physical Characteristics of Early Films as Aids to Identification*, nouvelle édition augmentée et commentée dirigée par Camille Blot-Wellens

Bruxelles, FIAF, 2020, 336 p.

Iris Deniozou

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/8454>

DOI : 10.4000/1895.8454

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2021

Pagination : 240-245

ISBN : 978-2-37029-093-9

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Iris Deniozou, « Harold Brown, *Physical Characteristics of Early Films as Aids to Identification*, nouvelle édition augmentée et commentée dirigée par Camille Blot-Wellens », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 93 | 2021, mis en ligne le 02 décembre 2021, consulté le 14 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/8454> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.8454>

Ce document a été généré automatiquement le 14 février 2022.

© AFRHC

Harold Brown, *Physical Characteristics of Early Films as Aids to Identification*, nouvelle édition augmentée et commentée dirigée par Camille Blot-Wellens

Bruxelles, FIAF, 2020, 336 p.

Iris Deniozou

RÉFÉRENCE

Harold Brown, *Physical Characteristics of Early Films as Aids to Identification*, nouvelle édition augmentée et commentée dirigée par Camille Blot-Wellens, Bruxelles, FIAF, 2020, 336 p.

- 1 Dans la première édition de *Physical Characteristics of Early Films as Aids to Identification*, parue en 1990, les personnels des archives membres de la FIAF retrouvaient, concentrés, les résultats de plus de 50 ans de recherches et d'observations de Harold Brown, ancien technicien des archives du British Film Institute, sur la pellicule cinématographique. Brown y décrivait les formes, les symboles et les inscriptions avec lesquels fabricants et producteurs ont marqué leurs produits et retraçait l'évolution de ceux-ci dans le temps. Cet ouvrage est, depuis sa parution, un des outils de travail principaux des archivistes du cinéma. Il constitue, comme son titre l'indique, une aide précieuse pour l'identification des collections de films du patrimoine, permettant souvent de déterminer la période de production d'une œuvre, d'identifier la société de production ou de retracer le parcours de sa distribution. Brown invitait ses collègues à utiliser ses découvertes comme des sources complémentaires aux sources écrites – en réalité, elles s'avèrent parfois comme les seules sources exploitables.

- 2 La deuxième édition de cet ouvrage, revue et augmentée, comprend désormais des informations sur un plus grand nombre de marques de pellicule et de sociétés de production de la période muette et était, pour ces raisons-là, très attendue par les archivistes. L'édition préserve pleinement l'esprit de son auteur qui, déjà dans les années 1960, avait fait appel aux membres de la FIAF, en les incitant à mener des recherches de leur côté et contribuer ainsi à la création d'une documentation la plus complète possible autour de la pellicule (Brown a travaillé à partir du matériel qu'il avait à sa disposition (à l'époque National Film Archive, aujourd'hui BFI). Sous la direction rigoureuse de Camille Blot-Wellens, plusieurs spécialistes présentent les recherches poussées qu'ils ont menées sur le matériel que Brown avait examiné ainsi que sur des matériaux jusqu'alors moins connus ou moins étudiés, mais que l'on rencontre très régulièrement dans les collections des cinémathèques. La bibliographie est également étendue davantage pour intégrer une riche documentation industrielle et professionnelle relative à la fabrication et à la diffusion de la pellicule. L'archiviste et le chercheur ont désormais en leur possession un outil bien plus « puissant » pour déchiffrer les informations historiques que portent les négatifs, copies et autres éléments filmiques conservés.
- 3 Martin Koerber, directeur du Patrimoine Audiovisuel à la Stiftung Deutsche Kinematek et professeur à l'université des sciences appliquées d'ingénierie et d'économie à Berlin, a rédigé la préface pour l'édition 2020. Il y évoque sa propre expérience aux côtés de Brown, à l'occasion de la formation FIAF Summer School au centre de conservation du BFI à Berkhamsted en 1992. À travers le récit de sa rencontre avec l'humble pédagogue que fut Brown, Koerber rappelle que les éléments filmiques doivent impérativement être inclus dans les sources utilisées par la recherche sur l'histoire du cinéma. Il s'étonne notamment du retard que les historiens ont pris avant de mettre en place des collaborations avec les archives.
- 4 Le volume bénéficie de deux textes introductifs, chacun apportant une nouvelle lumière sur les travaux de Brown et soulignant l'objectif de cette édition, qui ne se différencie pas de celui de la première édition : le partage des informations dans le cadre d'échanges réguliers et généreux au sein de la FIAF, ainsi qu'entre archives et historiens. Les auteurs ont puisé avec persévérance dans de nombreux fonds d'archives dont la presse d'époque, essentiellement professionnelle. Les textes sont richement illustrés de photos de la carrière de Brown.
- 5 Grâce à pléthore de sources écrites et orales (l'auteur a interviewé Brown quelques années avant sa mort), Christophe Dupin, administrateur délégué de la FIAF et historien du mouvement des archives du film, retrace la vie de Harold Brown et nous révèle les origines populaires de cet adolescent curieux et brillant qui deviendra un personnage légendaire parmi les archivistes à la fin du siècle. Quinze ans après son arrivée au BFI (où il a commencé en 1935 à un poste de secrétariat), Brown était devenu un collaborateur étroit d'Ernest Lindgren, le premier conservateur des archives film du BFI. Il avait participé au déménagement des collections pendant la Deuxième Guerre mondiale et avait mis en place un test pour vérifier le degré de décomposition du nitrate, test largement utilisé pendant des décennies. Ingénieux, il a monté de toutes pièces, à la fin des années 1950, une tireuse qui permettait de dupliquer les films d'archives, notamment les vues Lumière. Dupin nous révèle que l'appareil en question avait été commandé par Henri Langlois pour la Cinémathèque française, mais jamais livré en raison du conflit entre Langlois et Lindgren. Il a toutefois fait ses preuves

pendant plus de trente ans au National Film Archive (Langlois ayant confié les négatifs Lumière à Jean Boyer qui créa un appareil spécial de son côté). Brown a été très actif au sein de la FIAF à partir de la fin des années 1960, par sa participation aux travaux de la Commission de conservation, ses nombreuses publications et interventions (notamment sur la couleur), ou encore sa contribution essentielle à l'organisation du mythique Congrès de Brighton (1978). Son implication enthousiaste dans la FIAF s'est poursuivie encore de nombreuses années après sa retraite en 1984. Il a reçu de nombreux prix pour ses travaux et il est mort le 14 novembre 2008.

- 6 Dupin conclut son texte en nous conseillant quelques lectures supplémentaires sur l'œuvre de Brown, puis Camille Blot-Wellens prend le relais pour attirer l'attention du lecteur sur l'histoire de l'écriture et de la diffusion de *Physical Characteristics of Early Films as Aids to Identification*. L'intérêt de Brown pour les caractéristiques de fabrication de la pellicule se développe effectivement dès ses débuts à la National Film Library. Avec l'encouragement de Lindgren, une toute première version de son ouvrage a été diffusée pendant le 23^e congrès de la FIAF à Berlin-Est en 1967, sous le titre *Film Identification by Examination of Film Copies*. Des initiatives de collaboration naissent par la suite, notamment avec la cinémathèque tchécoslovaque, mais il faut attendre 1978 et le congrès de Brighton pour qu'un événement lié aux travaux de Brown attire à nouveau l'attention des archives : Brown prépare et projette à cette occasion plus de 500 films de la période 1900-1906. L'idée de republier le document diffusé en 1967 ne surgit qu'à la fin des années 1980 pour une parution en 1990.
- 7 L'approche méthodologique de Brown permet de « remettre le film dans son contexte technologique, qui est inséparable de son contexte culturel [; elle] guide l'identification du film en tant qu'artefact culturel », note Blot-Wellens. Ses travaux précèdent effectivement ceux des chercheurs qui se sont intéressés à l'histoire des technologies du cinéma, comme André Gaudreault (qui avait assisté à la projection-marathon de films des premiers temps à Brighton).
- 8 Blot-Wellens évoque, par ailleurs, sa propre méthodologie de travail pour ce volume. Suivant le souhait de Brown, elle a fait appel à des archivistes qui ont accepté de partager leurs découvertes dans leurs domaines d'intérêt spécifiques. Elle a ensuite délimité le nombre et l'identité des fabricants et des sociétés de production qui seraient traités dans le livre, en choisissant ceux qu'on retrouve le plus souvent dans les collections des archives membres de la FIAF. La contribution d'archives d'entreprises, d'associations d'anciens professionnels de la pellicule (comme le CECIL – Cercle des Conservateurs de l'Image Latente – dont les archives sont disponibles à la fondation Jérôme Seydoux-Pathé) a enfin été primordiale : les documents techniques internes et de promotion, ainsi que les archives des départements de recherche et de développement ont permis aux auteurs de tracer l'histoire des sociétés examinées et de mettre en place, dans certains cas, des tableaux de datation des éléments filmiques d'une valeur inappréciable. La richesse des sources utilisées et des collaborations internationales que ce projet a engendrées est révélée par la liste des abréviations (comprenant 25 archives et personnes) et par les remerciements adressés aux collaborateurs et contributeurs (pp. 32-35).
- 9 Blot-Wellens a distingué deux grandes parties pour cette nouvelle édition, la première étant une reproduction de l'édition de 1990 et la deuxième réunissant les nouveaux textes rédigés sous sa direction. En 1990, Brown avait dédié un chapitre à chaque caractéristique particulière de la pellicule (perforations, inscriptions et marques sur les

bords, cadres des photogrammes, titres et intertitres, numéros de catalogue, lettres, logos dans les décors) et avait par la suite consacré des textes spécifiques à certains fabricants et producteurs. L'auteure s'est permis une certaine restructuration du volume initial en intégrant certains de ces « essais » situés à la fin du livre dans les chapitres principaux. Ce choix éditorial est de fait cohérent et permet une lecture beaucoup plus claire. Il en est de même pour les illustrations en noir et blanc qui sont intégrées au texte principal dans l'édition 2020. Les listes des titres de films que Brown avait constituées pour certaines sociétés de production (incluant les dates de première occurrence dans la presse et des caractéristiques observées sur les éléments filmiques correspondants) sont désormais placés en forme d'Appendice vers la fin de la première partie. On y trouve également 16 pages en couleur sur les titres et intertitres des films muets qui permettent d'appréhender (et d'apprécier) les choix de couleurs et de styles des différentes sociétés de production à travers les années. Tout rajout contemporain à l'édition 2020 (texte ou illustration) est signalée par un astérisque. Dans le respect de l'œuvre de Brown, Blot-Wellens a d'ailleurs souhaité retrouver et reproduire les photogrammes choisis par Brown en 1990. Cela a été possible pour une grande partie des illustrations, grâce aux fonds mis à disposition par le BFI et la FIAF. La deuxième partie réunit les résultats des recherches contemporaines – menées dans la suite de celles effectuées par Brown. Elle présente également un grand nombre d'illustrations, indispensables à la lecture des textes.

- 10 Brown a défendu une étroite collaboration entre la recherche et les archives, un esprit que la directrice de cette nouvelle édition incarne par son propre parcours : dès ses premières expériences dans les archives (aux côtés de Luciano Berriatúa), Camille Blot-Wellens a concentré son travail sur l'observation des éléments filmiques (notamment en tant que directrice des collections films de la Cinémathèque française entre 2007 et 2011) et est à l'origine de nombreuses publications – à la fois en tant qu'archiviste et qu'historienne – sur l'histoire des technologies du cinéma et notamment celle de la pellicule. Les contributeurs de l'ouvrage – Blot-Wellens étant par ailleurs l'auteure ou co-auteure d'une bonne partie des différents chapitres – ont tous mené des recherches exceptionnelles.
- 11 Nous nous concentrons dans ce compte-rendu sur la deuxième partie de l'ouvrage. Les nouveaux chapitres, voués chacun à une société de production de la période muette (six premiers chapitres) ou à une marque de pellicule, comprennent tous une partie plus ou moins longue sur l'histoire du sujet traité. Les auteurs y révèlent des aspects jusqu'alors inconnus ou méconnus de l'histoire de l'industrie cinématographique qui devraient intéresser tout historien du cinéma. Ces nouveaux éléments s'avèrent par ailleurs essentiels pour la lecture des parties techniques des chapitres, car ils permettent de comprendre les choix effectués par les fabricants et par les producteurs quant à l'introduction de marques caractéristiques sur leurs pellicules.
- 12 La partie commence par le texte d'Éric Loné, rédigé avec la participation de Jean-Marc Lamotte et Camille Blot-Wellens, exposant les résultats du projet Lumière lancé par le CNC en 1995. Les caractéristiques déjà connues des pellicules Lumière sont évoquées, notamment la mono-perforation ronde sur les côtés de l'image (des négatifs et d'une partie des copies) et la couleur majoritairement jaune et parfois rouge (copies) ou verte (négatifs) du support, propre à sa fabrication (il n'existe malheureusement pas encore une explication définitive sur cette « coloration » de la pellicule). De même pour les films de Georges Méliès : Jacques Malthête présente, dans un texte qui réunit les

conclusions d'un travail de longue haleine, les divers attributs propres aux films de Méliès. Ces attributs ne constituent pas réellement des aides pour la datation des copies des films de Méliès mais, heureusement, l'identification et la datation de la filmographie Méliès a déjà été majoritairement effectuée par la famille Malthête et des chercheurs comme Laurent Mannoni. L'auteur souligne que les attributs présentés sont néanmoins absents de la majorité des films de non-fiction produits par Méliès, ce qui rend leur identification particulièrement difficile.

- 13 La société Parnaland, créée en 1895, et Éclair, issue de la première société créée en 1907, sont présentées au chapitre 3 par Blot-Wellens et Pierrette Lemoigne du CNC. Camille Blot-Wellens est une spécialiste des films Parnaland, méconnus du grand public puisque rarement identifiés comme tels. L'auteure espère que les caractéristiques présentées (repérables au niveau du cadre des photogrammes, des décors et des titres) contribueront à une identification plus ample de ce corpus dans le futur. Les films Éclair, plus tardifs, présentent un plus grand nombre de caractéristiques reconnaissables, que Brown avait déjà énumérés dans la première édition de l'ouvrage (inscriptions sur les bords de pellicule, intertitres et logos). Le chapitre comprend un tableau listant un certain nombre de titres produits par Éclair, indiquant les numéros de catalogue correspondants (repérés sur les copies d'exploitation) et leurs dates de sortie. Ce tableau permet de situer la date de production d'un film Éclair en fonction de son numéro de catalogue et peut, par conséquent, s'avérer utile, faute d'autres sources écrites. Les deux chapitres suivants, sur Éclipse et Lux, rédigés par Loné (le second avec Blot-Wellens) comprennent le même type de tableau permettant de dater, sur une période plus ou moins longue, les films produits par ces deux sociétés.
- 14 Le chapitre sur Pathé (chapitre 6), qui était déjà développé dans la version Brown, apporte des nouvelles connaissances sur les méthodes de production de la société. Pendant de longues années, Pathé fabriquait sa pellicule, produisait et distribuait ses films, ce qui lui permettait d'introduire sa « signature » à toutes les étapes de la production et de la diffusion et ceci de diverses manières. Blot-Wellens a expertisé un grand nombre de copies et de négatifs auxquels Brown n'avait pas eu accès et a longuement étudié les cahiers des ingénieurs Pathé à la fondation Jérôme Seydoux-Pathé (la société entretenait un département de recherche et de développement très actif et innovateur). L'auteure conseille de prendre en compte un maximum de repères sur les éléments filmiques Pathé et de comparer, quand c'est possible, toutes les copies et les négatifs correspondant à un titre. Le lecteur sera particulièrement impressionné par les deux tableaux, le premier pour les pellicules positives et le deuxième pour les pellicules négatives, présentés à la fin du chapitre. Ces tableaux permettent de dater un élément filmique fabriqué par Pathé entre 1920 et 1932, en relevant le numéro d'émulsion sur la pellicule (informations figurant dans les cahiers des ingénieurs Pathé).
- 15 Le texte sur la pellicule Kodak (chapitre 7), rédigé par James Layton, réunit également de façon admirable pléthore de nouveaux détails sur la fabrication de cette pellicule à travers les âges et selon les pays de fabrication. Layton a étudié plus de 1 500 bobines au MoMA et au BFI et a fait appel à de nombreux spécialistes. Son texte nous révèle que le système de datation Kodak, connu depuis longtemps grâce à Brown et Lindgren, varie plus qu'on ne le pensait en fonction du pays, de l'époque de fabrication et du format. On prend conscience que ces variations ont pu parfois induire des archivistes en erreur, d'où l'intérêt de prendre désormais en compte toutes les informations fournies par

l'auteur. Les travaux de Layton et de ses collègues permettent de dater de façon plus précise les éléments en 35 mm, mais aussi en 16 mm et 8 mm, grâce, notamment à des nouveaux tableaux auxquels le lecteur peut se référer (pour certaines périodes de production). Malheureusement, les pellicules Kodak fabriquées en France entre 1952 et 1982 restent un mystère, car elles ne recourent pas au système de datation utilisé par Kodak dans le reste du monde.

- 16 Le décryptage des inscriptions sur les bords des pellicules AGFA (chapitre 8) était également très attendu par les archives. Le travail de Berriatúa et de Blot-Wellens met en évidence (moyennant des photos de marges de pellicule) les minimales variations du logo AGFA dans les années 1920-1940 et nous fait découvrir un système de datation jusqu'alors méconnu, appliqué à partir de 1956 et utilisé par ORWO après la fusion entre Agfa et Gevaert Belgium en 1964 (ORWO est d'ailleurs présenté par Blot-Wellens au chapitre 10, particulièrement intéressant d'un point de vue historique). Autre bonne nouvelle : Blot-Wellens a établi un tableau qui permet désormais la datation des pellicules (Agfa-) Gevaert fabriquées à partir des années 1930 (chapitre 9). Le système de datation de la pellicule Fuji (à partir de 1948), jusqu'alors méconnu, étonne par sa simplicité (chapitre 11, par Hidenori Okada).
- 17 Le texte de Peter Bagrov sur les pellicules soviétiques, d'une longueur correspondant à la richesse et à la complexité de leur histoire, étonne pour sa part en raison du nombre de sources exploitées et le détail des informations fournies sur les politiques de production de pellicule et sur les expérimentations des usines soviétiques. Concernant les caractéristiques qui peuvent s'avérer utiles comme « aide à l'identification », on apprend que les symboles sur le bord de la pellicule n'apparaissent en URSS que dans les années 1940 et qu'un système de datation est appliqué partiellement une décennie plus tard.
- 18 Parmi les marques de moindre envergure mentionnées au chapitre 13 (3M, Ansco, Deko, Ensign, Ferrania, Foton, Ilford, Indu, Lucky Film, Mafe et Perutz), seule Ilford a utilisé un système de codes imprimés en bord de pellicule qui peut aujourd'hui aider à l'identification.
- 19 Arrivé à la fin de cet ouvrage, où l'on peut lire quelques mots sur le parcours des contributeurs, le lecteur est enrichi d'un volume remarquable de nouvelles connaissances sur les pratiques de fabrication et de production des films dans l'histoire. Les informations, comme les chapitres, se répondent et sont souvent d'un tel degré de précision qu'elles semblent impossibles à assimiler. L'index qui clôt *Physical Characteristics of Early Films as Aids to Identification* est ainsi d'une grande utilité (on dirait même d'une grande nécessité), plus particulièrement pour l'archiviste qui utilisera l'ouvrage dans le cadre du catalogage et de la restauration des films. Blot-Wellens propose, plus précisément, quatre index distincts, un premier comprenant tous types de noms, de termes et de sujets, un deuxième pour les logos de firmes présents dans l'image, un troisième pour les inscriptions en bord de pellicule et le dernier pour les titres de films mentionnés.
- 20 La parution de cet ouvrage en français, n'est malheureusement pas prévue pour l'instant.