

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

Le naturel et le mécanique : le Kinémacolor à la conquête de Paris, ou Charles Urban vs Charles Pathé

*The natural and the mechanical: Kinémacolor and the conquest of Paris, or
Charles Urban vs. Charles Pathé*

Benoît Turquety



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4772>

DOI : 10.4000/1895.4772

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2013

Pagination : 81-105

ISBN : 978-2-37029-071-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Benoît Turquety, « Le naturel et le mécanique : le Kinémacolor à la conquête de Paris, ou Charles Urban vs Charles Pathé », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 71 | 2013, mis en ligne le 01 décembre 2016, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4772> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4772>

Le naturel et le mécanique : le Kinémacolor à la conquête de Paris, ou Charles Urban *vs* Charles Pathé

par Benoît Turquety

Autour de 1910, moment crucial à maints égards pour l'histoire du cinéma comme celle de l'art et d'autres, apparaissent de manière pratiquement simultanée deux procédés couleurs radicalement différents : le Kinémacolor et le Pathécolor¹. La contemporanéité des deux techniques se trouve masquée par leur classement dans deux catégories distinctes : premiers procédés de cinématographie en « couleurs naturelles » pour le Kinémacolor ; derniers aboutissements des procédés de couleurs appliquées pour le Pathécolor. Pour l'histoire générale de la couleur telle qu'elle s'est construite, ces procédés ont en commun d'être voués à l'échec à plus ou moins court terme – alors que leur existence commerciale s'étendit sur plusieurs années, presque une vingtaine pour le Pathécolor. L'importance historique de ces deux procédés est donc sous-estimée.

Mais leur intérêt pour l'histoire du cinéma se trouve augmenté de ce que ces procédés, potentiellement concurrents, ont produit un ensemble de discours notamment promotionnels, particulièrement au moment de leur émergence, qui se trouve riche d'enseignements pour la compréhension d'une part du statut de la couleur dans le cinéma de cette « période de transition », mais aussi de la perception des différences entre « couleurs naturelles » et couleurs appliquées à l'époque, avec toutes les conséquences que cela peut avoir sur le rapport du cinéma d'alors au photographique et à l'indicialité. L'expression « couleurs naturelles » elle-même, désignant à l'époque les procédés d'enregistrement et de reproduction des couleurs « originales » d'un objet par des systèmes indiciels de type photochimique, mécanique et/ou optique, par opposition aux couleurs « artificielles », « appliquées », etc., dans lesquelles les couleurs ne proviennent pas « directement » du sujet filmé mais sont décidées et ajoutées dans un second temps, mériterait une analyse.

C'est ainsi particulièrement au « Kinémacolor »², avec un accent sur le e, que je m'intéresserai ici, c'est-à-dire à la présence en France – à Paris – du procédé anglais. Le pays de Pathé – si je puis dire – constitue un champ privilégié pour l'étude de la construction des discours des deux firmes autour de la couleur, ainsi que de la réception du dispositif de Charles Urban hors de l'Empire – réception encore mal connue, le rapport à la Couronne ayant été crucial pour le procédé en Angleterre.

La politique d'exploitation du Kinémacolor hors des frontières britanniques développée par Urban reposait sur la vente des brevets ou des droits d'exploitation à des sociétés basées localement, déjà existantes – c'est le cas en France avec Raleigh et Robert – ou créées spécifiquement, et auquel Urban

1. Remerciements à Bregt Lameris.

2. Pour simplification, j'adopte dans la suite systématiquement cette orthographe francisée, répandue dans la presse de l'époque.

pouvait être lié financièrement ou non³. Ces ventes produisaient un profit immédiat sans frais, donnant à Urban les fonds nécessaires pour la mise en place de son ambitieuse politique commerciale sur le sol anglais. Mais ce modèle lui causa de nombreux ennuis, aussi bien en France qu'aux États-Unis et dans d'autres pays, à cause notamment de la perte de contrôle qu'il impliquait. Urban avait une vue très claire des atouts et possibilités de valorisation de son procédé ; ce n'était pas le cas de tous les autres investisseurs. Les implications complexes de cette politique mériteraient un développement à part basé sur une étude concrète détaillée de chacun des cas, qui reste à faire...

Le Pathécolor

Les histoires du Kinémacolor et du Pathécolor sont profondément imbriquées, non pas quant à leurs bases scientifiques et techniques, qui restent absolument opposées, mais dans leurs développements et leurs positionnements commerciaux et idéologiques (qui auront en retour d'autres répercussions techniques). Les deux procédés se sont même largement construits l'un contre l'autre – le nom « Pathécolor », adopté en 1911, étant par exemple clairement destiné à placer le système Pathé en concurrence directe avec le Kinémacolor, ce qui n'échappa à personne à l'époque – j'y reviendrai.

Le Pathécolor constitue, pour la firme Pathé Frères, l'aboutissement d'une série de recherches développées alors depuis plusieurs années autour de la couleur. Ces recherches vont dans un sens très précis : il s'agit, pour Pathé et ses collaborateurs, d'améliorer le système de coloriage pour lequel Pathé est tôt réputé. Dans ce contexte, « améliorer » signifiera d'une part établir des procédés techniques donnant des résultats visuellement meilleurs, plus fins et plus précis. Les critères sont alors esthétiques si l'on veut, en tout cas basés sur une appréciation de l'image en fonction des attendus du système : la couleur ne doit pas déborder, elle doit être homogène – critères se présentant comme objectifs –, elle doit être juste en teinte, saturation et luminosité par rapport à l'image dans son ensemble, ou par rapport à l'objet – critères partiellement subjectifs, relevant des goûts personnels des techniciens mais aussi de la « mode » collective, des représentations dominantes, et donc de l'histoire culturelle.

Mais « améliorer » signifiera d'autre part augmenter le rendement et la fiabilité, abaisser les coûts de production (notamment par l'automatisation), rationaliser. Le critère est alors économique. Les ateliers de coloris Pathé, on le sait, emploient durant les toutes premières années du xx^e siècle un grand nombre de femmes pour le coloriage manuel des copies⁴. La tâche est longue, difficile et coûteuse :

3. Sur ces questions, voir notamment Luke McKernan, « “Something More than a Mere Picture Show” : Charles Urban and the Early Non-Fiction Film in Great Britain and America, 1897-1925 », PhD., Birbeck College-University of London, 2003, pp. 161 et suiv.

4. Le nombre donné varie selon les auteurs : 600 en 1906 selon Bregt Lameris (« Pathécolor : “Perfect in their rendition of the colours of nature” », *Living Pictures*, vol. 2, n° 2, « Colour », p. 48), plus de 200 en 1907 pour Maurice Gianati (« ...les Couleurs et les sons se répondent... », *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° hors série, « l'Année 1913 en France », octobre 1993, p. 286), 130 selon le procès-verbal de la séance du conseil d'administration Pathé du 28 décembre 1906, cité dans Laurent Le Forestier dans *Aux sources de l'industrie du cinéma : le modèle Pathé (1905-1908)*, Paris, l'Harmattan/AFRHC, 2006, p. 84.

chaque copie doit être coloriée indépendamment, photogramme par photogramme. Le procédé n'est envisageable que pour un nombre limité de copies – soit qu'un film dont le sujet réclamait la couleur ne fût tiré qu'à un petit nombre de positifs, soit qu'on tirât quelques exemplaires « de luxe » en couleurs de films qui existaient par ailleurs en un plus grand nombre de copies en noir et blanc. Il n'est surtout envisageable que pour des métrages relativement courts, et l'allongement progressif des films pendant cette première décennie devait forcer à l'abandon du procédé au profit du noir et blanc, de méthodes de coloriage chimique moins onéreuses (teintage, virage, mordantage), voire de systèmes permettant l'obtention « directe » (photographique) des couleurs « naturelles » ; ou à transformer ce procédé pour l'adapter aux nouvelles conditions de production.

Pathé, contrairement à Gaumont, ne parut pas s'intéresser particulièrement à la recherche de procédés photographiques – fait qui est en soi très intéressant. Selon Maurice Gianati, c'est seulement vers 1912, donc assez tardivement par rapport à ses concurrents Gaumont et Kinémacolor, que Pathé fit faire des essais qui aboutirent à la construction d'un prototype de caméra trichrome par modification d'une caméra Pathé type « Professionnel ». D'après Gianati, « [o]n ne trouve pas d'exploitation de ce système par Pathé à cette époque »⁵. Pathé a pu ne pas croire à la possibilité de faire aboutir de telles recherches en un temps et par des investissements économiquement raisonnables : les nombreux essais réalisés jusqu'alors n'étaient pas concluants, et n'étaient jamais sortis des laboratoires. Il faut rappeler ici que la photographie fixe en couleur n'est alors pas encore acquise : le premier procédé industrialisé, l'Autochrome Lumière, n'est exploité commercialement qu'à partir de 1907. Le contexte scientifique ne paraît donc pas laisser penser à une solution proche pour le cinéma – solution à laquelle Lumière lui-même ne croit guère, malgré – ou à cause de – ses propres essais : « le ciné en couleurs ne cessera pas de sitôt d'être une utopie » déclare-t-il encore en 1913⁶.

La rationalisation progressive du coloris par le principe du pochoir, manuel puis mécanique, paraissait plus sûrement permettre de continuer à profiter du succès des films en couleurs, à moindre coût. Néanmoins, Pathé ne méconnaissait pas les tentatives de ses concurrents, comme le laissent voir sa relation, ci-après décrite, avec Kinémacolor, et le prototype mentionné par Gianati. Il ne pouvait pas ignorer que la réussite de tels procédés de couleurs « photographiques » résoudrait de fait un certain nombre de limites objectives de son procédé – limites peut-être théoriques, mais aussi et surtout, dans sa perspective, financières, pourvu que leurs coûts propres ne fussent pas excessifs : si les couleurs sont obtenues directement par l'appareil de prise de vues, alors l'économie peut être faite de l'étape du coloriage, et des nombreux employé(e)s qu'elle requiert.

Ces motivations ne sont donc pas suffisantes pour inciter Pathé à dépasser ses réticences à investir dans des recherches aussi hasardeuses. Mais cette réticence, ainsi que la continuité de ses investisse-

5. Maurice Gianati, « les Appareils », dans Jacques Kermabon (dir.), *Pathé : premier empire du cinéma*, Paris, Centre Pompidou, 1994, p. 147. Le prototype est doté de trois objectifs filtrés selon les trois couleurs primaires rouge, vert et bleu, système proche du Chronochrome Gaumont breveté en 1911, exhibé pour la première fois en 1912 et exploité sporadiquement à partir de 1913.

6. *Le Progrès de Lyon*, n° 19 515, 4 octobre 1913, cité dans Jean-Jacques Meusy, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris, CNRS éditions/AFRHC, 1995, p. 339.

ments dans l'amélioration des techniques de coloriage, signalent par ailleurs autre chose : Pathé ne semble pas spécialement voir une supériorité évidente des couleurs photographiques, « naturelles », sur les couleurs appliquées, « artificielles ». Il paraît tout à fait convaincu que le système de coloriage mécanique des films est satisfaisant et viable à long terme. Il ne semble pas directement concerné par l'idée que le coloriage serait un palliatif, une solution par défaut, en attendant la « bonne » solution, la vraie, la solution « cinématographique » : les couleurs photographiques. L'indicialité ne lui est d'aucun charme particulier. Je me permets d'y insister, car ce problème constituera en fait un cœur de mon hypothèse ici : il se peut qu'il y ait eu un moment dans l'histoire du cinéma où la supériorité supposée des couleurs indicielles sur les couleurs appliquées n'ait pas été si évidente, pas si manifeste, pas si écrasante. On a pu penser, à un certain moment, que, pour la couleur en tout cas, l'indicialité n'était pas absolument nécessaire, pas un critère définitif, pas un *problème*. Si son attrait, sa valeur théorique, devaient être mesurés à l'argent que Pathé⁷ était prêt à consacrer à son obtention, ils n'étaient apparemment pas très élevés.

Un procédé de cinématographie en « couleurs naturelles »

Parallèlement aux avancées de Pathé dans le perfectionnement et la rationalisation des techniques de coloriage, d'autres recherches sont menées. Nous ne ferons pas ici le détail des nombreux procédés imaginés pour réussir la « cinématographie en couleurs naturelles » ; on peut simplement rappeler que cette histoire n'est pas postérieure mais parallèle à celle des recherches pour la photographie fixe en couleur, et s'effectue sur des bases scientifiques assez différentes, le seul principe commun assez universellement adopté (quoique discuté) étant celui de la trichromie, c'est-à-dire de la possibilité de décomposer l'ensemble du spectre à partir de trois couleurs primaires convenablement choisies⁸.

Le premier procédé de cinématographie en « couleurs naturelles » à atteindre l'étape de l'exploitation commerciale est le Kinémacolour, système inventé en 1906 par George Albert Smith. Avant de se consacrer à la mécanique de la couleur, Smith, membre de la Royal Astronomical Society, avait été lanterniste, célèbre pour ses conférences illustrées sur des sujets scientifiques, et cinématographe, l'un des « pionniers » rassemblés par Sadoul dans sa célèbre « école de Brighton ». Noël Burch⁹ notamment rappellera encore l'importance des expériences filmiques réalisées par Smith entre 1897 et 1903 : *The Miller and the Sweep* (1897), *Grandma's Reading Glass* (1900), *As Seen Through A Telescope* (1900), *Sick Kitten* (1903), *Mary Jane's Mishap* (1903), entre de nombreux autres – films dont la distribution était assurée par la Warwick Trading Company.

7. « Pathé » désigne ici bien sûr, faut-il l'expliciter, l'entreprise Pathé Frères, et non pas Charles Pathé en tant que personne.

8. Si les procédés trichromes remontent au moins à certaines techniques d'impression en couleur du dix-huitième siècle, l'histoire de la théorie de la trichromie commence avec le XIX^e siècle par les travaux successifs de Thomas Young et James Clerk Maxwell, puis en photographie spécifiquement Louis Ducos du Hauron et Charles Cros.

9. Noël Burch, *la Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2007 [1991], pp. 98 et suiv., 160-161 et 242-243.

Vers 1903-1904¹⁰, Smith, financé par l'entrepreneur Charles Urban, se consacre entièrement aux recherches sur le cinéma en couleur, qui aboutirent le 24 novembre 1906 au dépôt d'une demande de brevet pour des « améliorations dans et en relation avec le dispositif cinématographique [*Kinematograph Apparatus*] » consistant en « une méthode réalisable par laquelle les photographies animées ou films bien connus [*the well-known animated photographs or bioscope moving pictures*] peuvent être projetés dans les couleurs de la nature approximativement au lieu d'en noir et blanc comme il est habituel »¹¹. Ce simple énoncé initial de la nature de l'invention fait apparaître déjà plusieurs aspects. D'abord, le vocabulaire est en 1906 encore flottant pour désigner les images animées en Angleterre : *Kinematograph*, *bioscope*, *animated photographs* ou *moving pictures*... Mais ensuite et plus spécifiquement, deux éléments s'avèreront cruciaux : premièrement, il s'agit ici d'images *projetées* en couleur, la couleur étant obtenue au moment de la projection et non pas sur le support ; deuxièmement, le secret du procédé, mais aussi sa malédiction, tient dans l'adverbe « *approximately* ».

Si Smith est bien l'inventeur au sens technique du procédé, c'est en fait largement Charles Urban qui en est l'instigateur, et qui lui donnera toute sa cohérence. Américain d'origine, Urban est l'une des personnalités centrales des débuts du cinéma anglais. Sur bien des points, Urban est un personnage de la trempe de Pathé : homme d'affaires talentueux et ambitieux, il parvient en quelques années au plus haut de cette industrie naissante. Mais sa conception du cinéma, de sa nature et de sa place dans la société¹², de sa fonction et des moyens d'y faire fortune, sont – de manière intéressante – radicalement opposées à celles de Pathé.

Notamment, pour ce qui nous regarde ici, Urban donne une place cruciale à la question des « couleurs naturelles ». Elles sont pour lui non pas un supplément mais un accomplissement ; elles ne constituent pas une avancée, mais un retour. Commentant le programme de la séance inaugurale du 26 février 1909, Luke McKernan note :

Avec ses défilés, vues touristiques, animaux pittoresques et même ce sujet parmi les plus vieux du cinéma, des vagues se brisant sur le rivage, le premier programme de Kinémacolor se lit comme un programme Lumière de 1896, certainement un rejet du cinéma comme distraction et divertissement. [...] Urban réinventait le cinéma¹³.

10. Brian Pritchard reproduit une lettre de Smith à Urban du 21 mars 1904, évoquant des résultats probants déjà obtenus, et proposant « d'arranger un plan de coopération – vous me tiendriez informé & fourniriez votre appareillage le plus avancé & je lui adapterais mes méthodes de couleur. Selon cet arrangement votre compagnie aurait l'usage des résultats de ma méthode, & l'avantage serait mutuel. » Lettre de « G. Albert Smith F.R.A.S, Laboratory Lodge, Green Road, Southwick, Brighton » à « Mr Urban », « the Charles Urban Trading Co Ltd », 21 mars 1904, <http://www.brianpritchard.com/kinemacolor.htm> [date de la dernière consultation : 16 octobre 2012, ma traduction].

11. George Albert Smith, brevet anglais n° 26 671, 24 novembre 1906, « Improvements in & relating to Kinematograph Apparatus for the Production of Coloured Pictures », p. [1], « Provisional Specification », datée par Smith du 22 novembre (ma traduction).

12. Qu'Urban explicita dans un ouvrage publié par sa propre entreprise en 1907 : Charles Urban, *The Cinematograph in Science, Education, and Matters of State*, Londres, Charles Urban Trading Co.

13. Luke McKernan, « *Something More...* », *op. cit.*, pp. 132-133 (ma traduction).

Il ne s'agit donc pas de donner de la couleur aux films tels qu'ils sont produits par l'industrie naissante – programme qui sera celui, par exemple, de Technicolor –, mais de mettre à bas une industrie partie dans la mauvaise direction, de revenir aux sources du cinématographe tel qu'il pouvait apparaître dans le projet Lumière – et ainsi, de (re)conquérir un public enfin digne. Une idée similaire travaillait Pathé à l'époque, ainsi que le rappelle Laurent Le Forestier :

Entre 1906 et 1910, le tournage en extérieurs devient [...] une véritable volonté esthétique, nécessaire pour tenter de conquérir un public plus large, qui semble réclamer ce rapprochement entre le cinéma et le réel¹⁴.

Se donnant ainsi des buts partiellement similaires, la stratégie Pathé pour la conquête de ce public plus « large » (et plus « élevé ») se situait aux antipodes de celle d'Urban. Celui-ci ne peut bien sûr pas reproduire à l'identique le « coup » Lumière : presque quinze années après, les pratiques écraniques se sont transformées trop profondément, le contexte a trop changé ; mais l'idée est bien là, de biffer cette période de l'histoire, pour reprendre les choses de zéro. Et la situation de l'*entrepreneur* anglais est révélatrice d'un moment d'hésitation potentielle de l'industrie, du média et du médium cinématographiques, entre fiction, spectacle, divertissement, et science, document, « réel » – entre couleurs appliquées et couleurs naturelles...

Le Kinémacolor : principes et caractéristiques

C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre le projet et la réalisation de ce qui deviendra le Kinémacolor. Urban avait donc racheté en 1902 le brevet déposé en 1899 par les Anglais F. Marshall Lee et Edward R. Turner¹⁵ pour un procédé permettant de « produire des images cinématographiques de telle manière qu'elles puissent être montrées [*exhibited*] dans les couleurs des originaux »¹⁶ – procédé qui ne fonctionnait en fait pas. Le principe en était pourtant astucieux : il s'agissait de se servir de la « persistance rétinienne » pour non seulement réaliser l'illusion du mouvement à partir des images fixes, comme dans tout le cinéma, mais aussi pour réaliser la synthèse des couleurs à partir d'une sélection trichrome. Si l'on sait aujourd'hui que la persistance rétinienne n'est pas le phénomène qui explique l'illusion cinématographique, et que les zones du cerveau s'occupant du

14. Laurent Le Forestier, « Une disparition instructive. Quelques hypothèses sur l'évolution des “scènes à trucs” chez Pathé », *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 27, septembre 1999, p. 70. Le Forestier, s'appuyant notamment sur un texte de Roland Cosandey, expose l'existence alors d'une « lutte » entre spectaculaire et réel » (p. 71), à propos des scènes à trucs. On pourrait se demander quelle place tient la question de la couleur, « naturelle » ou artificielle, dans cette opposition.

15. Brevet anglais n° 6 202, 22 mars 1899 ; brevet américain n° 645 477, déposé le 14 octobre 1899.

16. Frederick Marshall Lee & Edward Raymond Turner, brevet américain n° 645 477, première page (ma traduction).

mouvement sont différentes de celles chargées de la couleur¹⁷, il faut constater à nouveau combien le cinéma s'est pensé à partir de ce principe structurant de « persistance rétinienne », principe qui apparaissait assez puissant et général pour réaliser d'autres prouesses encore. Le procédé de Lee et Turner proposait donc de faire tourner devant l'objectif de la caméra un disque muni de trois filtres colorés selon les primaires rouge, vert et bleu. Ainsi se succédaient sur la bande de film noir et blanc trois sélections chromatiques successives. La projection à travers le même filtre rotatif devait permettre de « surimpressionner », par la dite persistance rétinienne, les trois couleurs primaires dans l'œil du spectateur, et ainsi réaliser la synthèse des « couleurs naturelles ». Or, ce procédé ne donne pas le résultat escompté : la synthèse ne se réalise pas, sauf éventuellement, à accélérer la cadence de projection à une vitesse que la mécanique des projecteurs et la résistance du film n'autorisent pas.

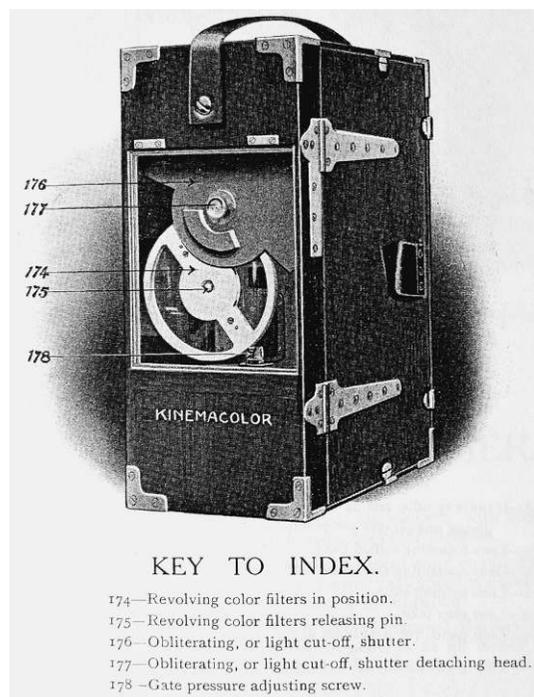


Fig. 1 : Caméra du procédé Kinémacolor. Source : *The Glories of Nature Permanently Recorded by the Action of Light Only: Handbook of Cameras, Projectors and Appliances for Reproducing and Perpetuating the World's Events in Natural Colors*, Londres, The Natural Color Kinematograph Co., 1910, p. 80.

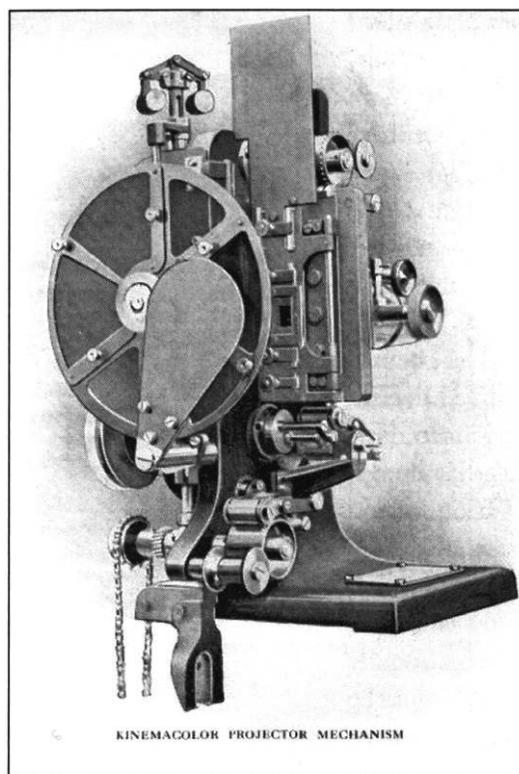


Fig. 2 : Projecteur du procédé Kinémacolor. Source : *Ibid.*, p. 25.

17. Voir Joseph & Barbara Anderson, « The Myth of Persistence of Vision Revisited », *Journal of Film and Video*, vol. 45, n° 1, printemps 1993, pp. 3-12.

Mais Urban croit néanmoins assez au système, ou désire suffisamment un système de cinématographie en « couleurs naturelles », pour financer des recherches par Turner puis par Smith pendant quatre années. La « réussite » finale de Smith, aboutissant au dépôt du brevet de 1906, tient à une idée osée ou désespérée, en tout cas *a priori* étrange et peu convaincante. Smith ôte purement et simplement l'une des trois primaires, en l'occurrence le bleu. Les couleurs de la nature doivent donc être reproduites, dans l'ensemble de leur spectre, à partir de deux couleurs fondamentales, convenablement choisies : un certain rouge, et un certain vert¹⁸. Or il se trouve que dans ces conditions de bichromie, auxquelles on devra adjoindre le doublement de la cadence de défilement de la caméra et du projecteur (32 images par seconde au lieu des 16 alors « officiellement » en vigueur), la synthèse des couleurs se réalise bel et bien pour le spectateur. Il se trouve également – seconde surprise de Smith et Urban – que le rendu coloré final, l'impression visuelle en elle-même et la sensation de fidélité par rapport au sujet original, sont bien meilleurs qu'on pourrait s'y attendre, finalement tout à fait satisfaisants, suffisamment en tout cas pour envisager une exploitation commerciale¹⁹.

Cette bichromie aura toutefois un certain nombre d'implications. Elle amènera d'emblée, dès le brevet original, à devoir tempérer les revendications d'un « *approximately* » quelque peu regrettable. Elle entraînera à plus long terme l'annulation du brevet en 1914, le juge Lord Justice Buckley déclarant invalide un brevet prétendant reproduire les « couleurs naturelles », fût-ce approximativement, et se trouvant de fait dans l'impossibilité concrète de reproduire du bleu²⁰. Il faut toutefois noter deux éléments importants. D'une part, George Albert Smith était bien sûr parfaitement conscient des limites de son procédé, et avait développé pour le justifier des arguments très intéressants, basés sur la psychologie de la perception des couleurs :

18. Dans les textes de Smith, le choix de l'élimination du bleu – couleur pourtant on ne peut plus présente dans la nature – n'est jamais justifié autrement que par le constat empirique de la qualité du résultat. On peut le justifier en rappelant qu'étant donné la sensibilité spectrale de l'œil humain, le bleu est la couleur qui entre en plus faible proportion dans la reconstitution d'un blanc pur à partir de faisceaux colorés selon les trois primaires rouge/vert/bleu (synthèse additive). De plus, dans le jugement du rendu coloré d'une image, le critère le plus important, reconnu par les fabricants d'émulsion comme par les étalonneurs, est la teinte chair ; dans sa constitution n'entre que peu de bleu *a priori*.

19. Notons que le dispositif implique de rendre sensible au rouge une émulsion qui ne l'est pas à l'époque, c'est-à-dire de « panchromatiser » la pellicule. Cette opération n'est pas encore effectuée de manière institutionnalisée dans les laboratoires ; elle sera donc réalisée par Smith lui-même, ou sous ses instructions, d'une manière exemplairement « abstraite » au sens de G. Simondon : artisanale, efficace mais aux résultats partiellement aléatoires (pouvant varier par exemple de bobine à bobine selon les bains d'origine des émulsions). Sur ce point, voir la lettre de Smith à Urban du 9 avril 1913. Voir <http://www.brianpritchard.com/kinemacolor.htm> [date de la dernière consultation : 18 octobre 2012] où l'inventeur chimiste détaille les procédures nécessaires.

20. « La chose peut être résumée ainsi : Le titulaire du brevet dit que son procédé reproduira les couleurs naturelles ou approximativement. Le bleu est une couleur. Il dit : Laissez tomber le bleu trichrome ; n'employez pas l'extrémité bleue du spectre – le bleu ou approximativement le bleu sera tout de même reproduit. Ce n'est pas vrai. Le brevet est par conséquent invalide. » « In the Supreme Court of Judicature. Court of Appeal. Royal Courts of Justice, Wednesday, 1st April 1914. Before the Master of the Rolls, Lord Justice Buckley, Mr. Justice Channell. In the Matter of G. A. Smith's Letters Patent n° 26 671 of 1906 and In the Matter of the Patents and Design Act 1907 » (cité dans Luke McKernan, « *Something More than a Mere Picture Show* »..., *op. cit.*, pp. 184-185 [ma traduction]).

Les critiques théoriques feront remarquer que [...] nos blancs seront si déficients en bleu et en violet qu'ils ne seront plus blancs du tout, mais oranges ou jaunes.

Une réponse à cette objection est que le blanc est très largement une sensation comparative. Ce que nous convenons d'appeler blanc dans une peinture, par exemple, est souvent très différent de ce que nous convenons d'appeler blanc dans une autre peinture si nous comparons concrètement les deux blancs l'un avec l'autre. L'un peut être jaunâtre ou grisâtre comparé à l'autre, pourtant les deux sont suffisamment blancs à leur place propre dans l'image, quand ils sont entourés des couleurs de la bonne « tonalité », si l'on peut dire²¹.

D'autre part, et plutôt curieusement, cette bichromie, dont on pourrait penser qu'elle serait rédhibitoire, ne fut en fait pratiquement pas un problème²². Un dépouillement du magazine *Variety* durant l'année 1913 – où le succès du procédé est encore large – montre qu'il n'y est pas une seule fois fait référence à cette limitation, tandis qu'y sont systématiquement vantées la richesse, la fidélité, la diversité voire la magnificence des couleurs²³. Le compte rendu anonyme de la première séance commerciale du Kinémacolor, le 26 février 1909 au Palace Theatre de Londres, dans la revue corporative *The Bioscope*, tenait déjà à préciser qu'il n'était pas dupe des prétentions des inventeurs :

Dans la brochure distribuée au public, MM. Smith et Urban revendiquent de présenter « les teintes et tons véritables de la nature ». C'était vrai de la plupart des scènes, mais le moins expert dans le public pouvait affirmer qu'un bleu plomb n'était pas les teinte et nuance véritables d'un bras de demoiselle [...]²⁴.

C'est donc ici non point par défaut, mais par excès de bleu que pêche le Kinémacolor...

21. George Albert Smith, « Animated Photographs in Natural Colours », *Journal of the Royal Society of Arts*, vol. 57, 11 décembre 1908, p. 74 (ma traduction).

22. Les pages que Jacques Ducom consacre au Kinémacolor dans *le Cinématographe scientifique et industriel* (2^e éd., Paris, Albin Michel, 1924, pp. 395-397) sont révélatrices. Ducom y semble pris entre son savoir sur le procédé (bichrome, il ne peut scientifiquement pas être juste) et son expérience visuelle concrète, par laquelle il doit admettre la surprenante réussite de l'effet. Il en vient d'ailleurs lui aussi à relativiser l'inexactitude de certains tons par la variabilité des couleurs dans la perception ordinaire.

23. La recension du *Variety* du 3 janvier 1913 par exemple porte sur deux films : *The Making of the Panama Canal* (1912 – le film, projeté pour la première fois au Scala Theatre de Londres en octobre 1912, est passablement long – 9 bobines –, mais il fut montré très probablement seulement en partie) et *The Balkan War* (1912), projeté au Carnegie Lyceum, salle de 600 places dans le Carnegie Hall (New York). Je traduis : « La Kinemacolor Co. a réalisé une série splendide. Les scènes dans leurs couleurs véritables [actual] sont plus vives et plus saisissantes qu'aucune description ne pourrait l'indiquer. On peut bien dire que cette entreprise a écrit les gros titres d'un événement historique capital. [...] Les touches de couleurs vives sont vraiment sidérantes. [...] La série s'ouvre avec une marine extrêmement belle du "Lever de soleil sur l'Atlantique" et se ferme avec une autre intitulée "Coucher de soleil sur le Pacifique". [...] Les deux sujets sont de parfaits exemples du nouvel art. Ils feront beaucoup pour l'ensemble du champ de la photographie animée. Ils démontrent certainement que la Kinemacolor Co. peut accomplir de grandes choses. » (*Variety Film Reviews 1907-1920. Volume One*, Londres/ New York, Garland Publishers, 1983, [n.p.]). On voit ici que les marines ne font pas peur aux opérateurs du Kinémacolor, les levers et couchers de soleil autorisant en l'occurrence des couleurs moins franchement bleues que le plein jour.

24. [S. n.], « The Kinemacolor Pictures », *The Bioscope*, 4 mars 1909, p. 23 (ma traduction).

Le procédé comporte d'autres spécificités techniques ou visuelles, parmi lesquelles une doit être mentionnée. Dans le principe du dispositif, les sélections colorées verte et rouge correspondent à des photogrammes successifs sur la bande de pellicule, mais aussi à des instants successifs à la prise de vue, décalés d'environ un trentième de seconde. Tout mouvement à l'image – déplacement d'objet ou mouvement d'appareil – va se retrouver traduit en un intervalle de position à l'écran – c'est le principe même du cinéma –, mais va également en l'occurrence avoir pour résultat l'apparition de franges vertes et/ou rouge autour de la figure. Ainsi que le décrivait Jacques Ducom en 1913 :

Lorsque l'on enregistre des mouvements rapides, les deux images du couple coloré du Kinemacolor peuvent être suffisamment dissemblables, pour que sur l'écran toutes les parties de ces images ne se superposent pas complètement. Une partie de l'image projetée : un bras, une jambe, une voiture, par exemple, peuvent montrer des dominantes soit rouges, soit vertes²⁵.

Ou comme le synthétisait plus lapidairement le fondateur de la compagnie Technicolor, Herbert Kalmus, en 1938, « rien de plus naturel alors pour un cheval que d'avoir deux queues, une rouge et une verte »²⁶. Nous ne développerons pas ici plus avant les conséquences théoriques, esthétiques ou épistémologiques d'un aussi passionnant dispositif²⁷, mais la « fatigue visuelle » éventuelle qui résulte de la perception de ces images aux contours parfois partiellement troubles fournira un argument publicitaire facile aux concurrents, et suscitera une certaine inventivité argumentative fort intéressante chez Urban.

Le Kinémacolor à Paris

Après le dépôt initial du brevet en 1906, les choses ne se mettent pas immédiatement en place pour le Kinémacolor. La chronologie de la concrétisation des appareils de Smith (et Joy) et du projet d'Urban se trouve mêlée de manière très serrée avec l'évolution de la mécanisation du coloris chez Pathé – Maurice Gianati par exemple n'y voit aucun hasard possible²⁸. Les premiers brevets sont contemporains à un mois près (22 octobre 1906 pour Pathé, 24 novembre pour Smith). Le 14 janvier

25. Jacques Ducom, « Les procédés de cinématographie en couleurs naturelles. Le Kinémacolor et le nouvel appareil des établissements Gaumont », *L'Industrie cinématographique*, 2^e année, n° 3, 15 janvier 1913, p. 73.

26. Herbert T. Kalmus, « Technicolor Adventures in Cinemaland », *Journal of the Society of Motion Pictures Engineers*, vol. 31, décembre 1938, repris dans Raymond Fielding (dir.), *A Technological History of Motion Pictures and Television : an Anthology from the Pages of the Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1967, p. 52 (ma traduction).

27. Je me permets de renvoyer à B. Turquety, « Cinéma, couleur, mouvement : Kinemacolor et abstraction », *EU-topias : revue d'interculturalité, de communication et d'études européennes*, vol. 1-2, 2011, pp. 25-37 et « Pour une archéologie des techniques cinématographiques. L'exemple du Kinemacolor », dans Alessandro Bordina, Sonia Campanini et Andrea Mariani (dir.), *L'Archivi : FilmForum 2011, XVIII Convegno internazionale di studi sul cinema*, Udine, Forum, 2012, pp. 163-169.

28. Maurice Gianati, « ... les Couleurs et les sons se répondent... », *op. cit.*, p. 286.

1907, Pathé dépose un nouveau brevet. Le Kinémacolor est breveté en France le 22 août 1907²⁹, et le 6 décembre, le *British Journal of Photography* fait recension de la première présentation publique du procédé dans les locaux de la Charles Urban Trading Company (Rupert St., Londres), projection qui est aussi une performance à caractère « scientifique » et une conférence illustrée, où le journaliste raconte avoir pu « comparer les couleurs dans les images projetées avec les véritables accessoires utilisés »³⁰. Le 1^{er} mai 1908, une nouvelle projection de Kinémacolor est organisée à Londres pour l'inauguration de la Urbanora House, « le premier immeuble en Europe construit spécialement pour le commerce cinématographique » selon Urban³¹. Le 19 août 1908 est déposé par Pathé le brevet de la machine à colorier à pantographe, développée par Méry avec Henry Fourel, qui servira de base à la mécanisation du coloris par le pochoir dans les années suivantes. Et le 8 juillet 1908, G. A. Smith vient à Paris donner une conférence, organisée par la société d'Urban Éclipse, à la salle des Ingénieurs civils de France, rue Blanche. On y montre des vues en Kinémacolor de Brighton et de Paris, mais aussi une bande tournée la veille même au Grand Prix de l'Automobile Club de France, à Dieppe. Or, cette rapidité de traitement, cette possibilité de montrer des vues en couleurs d'un événement quelques heures seulement après qu'il se soit déroulé, était absolument inaccessible au système Pathé de coloriage, fût-ce au pochoir, quel que soit son niveau de mécanisation.

Cette intrusion, très tôt, du système d'Urban dans la capitale française est bien sûr, pour Pathé, maître des lieux et souverain mondialement reconnu de la production de films en couleur, impardonnable : « la guerre avec Pathé allait commencer aussitôt », résume Jean-Jacques Meusy³². Cette guerre se jouera simultanément sur plusieurs fronts : dans les relations de Pathé avec ses actionnaires, devant les tribunaux, sur les plans technique et commercial (amélioration des procédés de coloris et augmentation de la production, ouverture de salles), et dans la presse, générale et corporative.

L'exploitation du Kinémacolor en Angleterre commença en 1909. Le Kinémacolor fut dès cette époque exhibé trois mois aux Folies Bergères³³ ; il faudra néanmoins attendre 1911 pour que Raleigh et Robert, qui avaient acquis les droits d'exploitation du procédé pour la France, n'exploitent continûment le procédé dans leur salle de l'American Biograph (7, rue Taitbout, dans le IX^e arrondissement de Paris, près du boulevard des Italiens). Le lieu fermera quelques semaines plus tard, avant que Raleigh et Robert n'ouvrent « le 2 décembre 1911, une salle spéciale pour le Kinémacolor au 19, rue Le Peletier (9^e), entre le boulevard des Italiens et la rue La Fayette, l'American Biograph-Kinémacolor »³⁴. Comme

29. Brevet n° 376 837 pour un « Procédé et appareil pour la projection d'images colorées ».

30. Cité par Luke McKernan, « *Something More...* », *op. cit.*, p. 128 (ma trad.).

31. Charles Urban, « Terse History of Natural Colour Kinematography », *op. cit.*, p. 62 (ma traduction).

32. Jean-Jacques Meusy, *Paris-Palaces...*, *op. cit.*, p. 335.

33. À partir de septembre 1909, voir Luke McKernan, « *Something More...* », *op. cit.*, p. 163.

34. Jean-Jacques Meusy, *Paris-Palaces...*, *op. cit.*, p. 336. Meusy affirme ici que « La représentation tourne autour d'un grand reportage sur le Durbar de Delhi, intitulé *l'Apothéose de l'Empire des Indes*, dont les fastes prodigieux mettent en valeur le nouveau procédé, accompagné de quelques petits sujets complémentaires. » Or, si ce film de 16 000 pieds (deux heures et demie de projection, avec attractions, orchestre, chœur, cornemuses, etc.) fut un succès extraordinaire et la carte de visite mondiale du Kinémacolor, sa première n'eut lieu que le 2 février 1912 au Scala Theatre de Londres, la cérémonie principale au cœur de l'événement, le couronnement de George V, ayant eu lieu le 12 décembre 1911.

Urban le fut en Angleterre avec le Palace Theatre et le Scala Theatre, on est ici hautement attentif aux détails, et l'ambition d'attirer un public choisi a pour conséquence l'établissement d'un décor prestigieux, ainsi que le souligne l'annonce de l'ouverture dans *le Matin*:

C'est ce soir à 8 h 1/2 qu'aura lieu l'ouverture du théâtre du Kinémacolor dans la nouvelle salle qu'American Biograph vient de faire construire à cet effet [...] et qui est bien la plus confortable, la plus luxueuse et la plus coquette qu'on puisse imaginer. À cette merveille qu'est le Kinémacolor, il fallait un cadre irréprochable; l'écrin devait être digne du joyau. Tout Paris voudra admirer dès ce soir le goût parfait, la tonalité exquise de cette bonbonnière ravissante qui va devenir le lieu de rendez-vous des élégances les plus raffinées³⁵.

On présente « l'extraordinaire programme de cette première sensationnelle », non sans préciser que :

Ces films ont fait partie du spectacle arrêté cet été par S.M. George V et la reine Mary, et donné à Balmoral Castle devant la cour et les enfants royaux; nous ajouterons que la plupart de ces vues ont été placées *by order* (par ordre royal) à la Tour de Londres pour servir d'archives au gouvernement britannique³⁶.

Les vues sont bien sûr du meilleur aloi: militaires, touristiques, artistiques – « un programme royal » comme le dit le titre de l'annonce :

L'inauguration du monument de la reine Victoria devant LL. MM. l'empereur et l'impératrice d'Allemagne; la Revue navale de Spithead; le Défilé des délégations de l'armée britannique; le Lac de Côme, tout frissonnant d'air et de lumière, une merveille qui fera rêver les artistes, etc³⁷.

Les prix annoncés sont à l'avenant: « Promenoir: 3 fr.; fauteuils 2^e série: 5 fr.; fauteuils 1^e série: 10 fr.; loges de côté, la place: 15 fr.; loges de face, la place: 20 fr. » – prix valables pour la première mais aussi pour les projections quotidiennes à partir du lendemain. Pour comparaison, l'American Biograph du 55 rue de Clichy³⁸ propose, le même soir, un programme pour lequel les fauteuils sont tous au prix d'un franc.

Dix jours plus tard, le même quotidien dresse, dans sa section « Théâtres & concerts. Indiscrétions – communiqués », le bilan de cette opération – je cite la notice complète :

Kinémacolor. – Vingt-cinq mille francs depuis l'ouverture, telle est la recette réalisée au Théâtre Kinémacolor (19, rue Le Peletier), pendant le cours de cette première semaine d'exploitation. C'est là

35. Anonyme, « le Théâtre du "Kinémacolor": un programme royal », *le Matin*, 2 décembre 1911, p. 4.

36. *Ibid.* (*by order* en anglais avec sa traduction sont comme dans l'original).

37. *Ibid.*

38. Selon Jean-Jacques Meusy, cette salle de concert de 500 places, la salle Berlioz, fut louée également par Raleigh et Robert à partir de juillet 1911 (*Paris-Palaces...*, *op. cit.*, p. 337).

un chiffre qui dépasse en éloquence les commentaires les plus élogieux, et que ne désavouerait pas un grand théâtre.

Si l'on songe à l'exiguïté de cette exquise bonbonnière où l'on compte à peine deux cents places de fauteuils et loges, on verra quel extraordinaire succès remporte le Kinémacolor et quelles recettes il est appelé à faire, lorsqu'il disposera, comme à Londres et en Amérique, de plus grands théâtres à Paris, en province et aux colonies, où il va d'ici peu étendre son exploitation.

Rappelons que le merveilleux programme du Kinémacolor est accompagné de chants et de deux orchestres qui charment le public, même pendant les entr'actes. Bar américain. Five o'clock tea. Séances de 2h.½ à 6h.½ et de 8h.½ à minuit. Location sans augmentation de prix. (Téléphone : 159-79). Entrée : 3 francs³⁹.

On mesure ici d'une part la réussite commerciale du procédé – au moins de curiosité pendant cette première semaine, mais cela se prolongera⁴⁰ – et d'autre part la magnificence de ces séances où l'on peut prendre le « tea », et qui fait entendre de la musique « même pendant les entr'actes ». On apprend même, le 22 février 1912, que « Pendant les entr'actes, le petit Paganini, virtuose âgé de neuf ans, se fera entendre dans son répertoire »⁴¹. On note malgré tout que le prix des places est descendu à 3 francs. Le même jour, le Cinématographe des Grands Magasins Dufayel annonce son « succès colossal avec les dernières de la merveilleuse adaptation en couleurs de *Madame Sans Gêne*⁴² », production du Film d'Art de 1911⁴³.

Le 22 décembre, *le Gaulois* prévient ses lecteurs que le spectacle du Kinémacolor, « d'une beauté incomparable, est la chose la plus intéressante à voir et sera certainement le plus couru à l'occasion des fêtes de Noël et du jour de l'An, pour lesquelles il est prudent de retenir ses places à l'avance » [Fig. XIV, cahier couleur] :

Si le succès du Kinémacolor (19, rue Le Peletier) augmente de jour en jour, c'est qu'il est le seul établissement donnant actuellement à Paris un programme complètement composé de vues en couleurs naturelles et comprenant plus de vingt numéros sensationnels⁴⁴.

39. *Le Matin*, 12 décembre 1911, section « Théâtres & concerts. Indiscrétions – communiqués », p. 4.

40. Le 21 mars 1912, *le Gaulois* écrit par exemple (p. 1) : « Après cent cinquante représentations de *l'Apothéose des Indes*, au Kinémacolor (19, rue Le Peletier), on fait tous les jours salle comble. En matinée, c'est la foule ; en soirée, fauteuils et loges sont occupés par quantité de notabilités artistiques et élégantes que la vue de ces richesses fabuleuses, reproduites dans tout l'éclat de leurs couleurs naturelles, étonne et déconcerte. » Le 18 janvier 1914 encore, *le Temps* annonce un « [t]rès gros succès hier soir pour le renouvellement complet du programme kinémacolor » alors au nouveau Théâtre Edouard VII, construit par Urban. Le même jour, le Gaumont Palace (Hippodrome) propose un programme contenant des phonoscènes, mais aussi de « merveilleuses vues en couleurs naturelles par le "Chronochrome Gaumont" » (p. [4], section « Music-halls et cinématographes »). Jean-Jacques Meusy indique que l'American Biograph-Kinémacolor fit une recette de 370 645 francs pour l'année 1912 (*Paris-Palaces...*, *op. cit.*, p. 337).

41. *Le Gaulois*, 22 février 1912, p. 1.

42. *Ibid.*

43. Réalisée par Henri Desfontaines et André Calmettes, avec Réjane dans le rôle-titre.

44. « Spectacles divers. Soirée parisienne », *le Gaulois*, vendredi 22 décembre 1911, p. 3. Il y a dans cette notice une ambiguïté intéressante sur le terme « numéros », semblant inclure à la fois les vues et les autres attractions.

Quatre mois plus tard, l'arrivée d'un nouveau film, *l'Apothéose des Indes*⁴⁵, qui fut un succès absolument phénoménal de par le monde, est l'occasion pour *le Matin* d'évoquer à nouveau des...

scènes pittoresques qui suffiraient à elles seules pour justifier la vogue de ce succès sans précédent, lequel ne paraît pas devoir s'interrompre de sitôt, étant donné l'affluence quotidienne des notabilités artistiques et élégantes dont le Kinémacolor est aujourd'hui devenu le lieu de rendez-vous⁴⁶.

À cette date, l'American Biograph de la rue de Clichy a introduit des vues en Kinémacolor dans son programme en noir et blanc, accomplissant ainsi commercialement une possibilité technique du procédé. Le prix des places de la salle de la rue Le Peletier est alors descendu à 2 francs.

C'est de *l'Apothéose des Indes*, vu à l'âge de sept ans, que Jean Vivié gardera un souvenir émerveillé⁴⁷. C'est aussi au Kinémacolor qu'en 1913, ainsi que le rappela Maurice Gianati, l'actrice Ève Francis décida d'emmener son futur mari Louis Delluc afin de le rendre sensible aux beautés du cinématographe : « Vision fantastique ; Delluc est sidéré, sans le manifester apparemment, mais je suis gonflée de satisfaction »⁴⁸.

Dans son volume sur l'histoire du cinéma américain, Eileen Bowser présente ainsi la position de la Kinemacolor Company of America, productrice et distributrice de films Kinémacolor aux États-Unis :

La place singulière occupée par American Kinemacolor dans l'industrie est signalée par le fait que les recensions dans les journaux corporatistes étaient divisées en trois groupes : les productions affiliées, les indépendantes, et les Kinémacolor. Le *New York Dramatic Mirror* donnait parfois des nouvelles du Kinémacolor dans sa section théâtre plutôt que dans sa section cinéma. Le Kinémacolor a été important dans la lutte pour élever l'industrie et attirer le public des classes moyennes. Opérant à l'extérieur du système organisé de distribution des salles de cinéma, il était doté d'un prestige particulier [...] on le jouait dans de véritables théâtres, auditoriums, opéras, et autres lieux similaires de grand standing [...]⁴⁹

Le Kinémacolor fait donc assez radicalement exception par rapport à l'ensemble de la production cinématographique – même si la Kinemacolor Company of America, compagnie indépendante fondée en avril 1910⁵⁰, avait sa propre politique de production, nettement moins hostile à la fiction que ne l'était la Natural Color Kinematograph Company d'Urban. E. Bowser montre également que l'apport central du Kinémacolor dans l'histoire du cinéma tient peut-être au moins autant à ce « prestige », lié à

45. *With Our King And Queen Through India*, 1912, film déjà évoqué sur le Delhi Durbar de 1911...

46. Anonyme, « Le Porte-Bonheur du Kinémacolor », *le Matin*, 14 avril 1912, p. 4.

47. Voir Jean-Jacques Meusy, *Paris-Palaces...*, *op. cit.*, p. 336.

48. Ève Francis, *Temps héroïques*, Paris, Denoël, 1949, cité dans Maurice Gianati, « ...les Couleurs et les sons se répondent... », *op. cit.*, p. 276. Le film est *The Making of the Panama Canal*, 1912, déjà mentionné ici.

49. Eileen Bowser, « Kinemacolor », dans *The Transformation of Cinema 1907-1915 (History of the American Cinema, vol. 2)*, New York, Charles Scribner's Sons, 1990, p. 228 (ma traduction).

50. Sur la Kinemacolor Company of America, voir Luke McKernan, « *Something More...* », *op. cit.*, pp. 165-170, et Gorham Kindem, « The Demise of Kinemacolor: Technological, Legal, Economic, and Aesthetic Problems in Early Color Cinema History », *Cinema Journal*, vol. 20, n° 2, printemps 1981, pp. 9-12.

l'agencement de la politique de production, de la stratégie promotionnelle et des modes de diffusion du Kinémacolor, qu'aux avancées techniques proprement dites vis-à-vis de la couleur. Car le « prestige » culturel n'est pas lié *a priori* à la couleur – plus tard, le cinéma dominant semblera même la réserver au cinéma spectaculaire, « donc » populaire⁵¹ – même si le « Film d'Art » présente lui aussi à l'époque des films colorisés.

Ainsi, il semble y avoir un moment où le Kinémacolor représente précisément une sorte d'« apothéose du cinématographe » : version luxueuse, marquée d'un bon goût un peu austère à mille lieues des cabrioles usuelles, version légitimée indépendamment du cinéma dans son ensemble par la bourgeoisie cultivée, version susceptible de plaire à la fois aux « notabilités artistiques et élégantes », aux enfants, aux têtes couronnées, et à un jeune intellectuel un peu poète. Le Kinémacolor est à la fois un peu en dehors du cinéma, et son essence même.

Pathé a donc des raisons de s'inquiéter quelque peu, quand bien même le procédé semble limité dans son exploitation par les contraintes qu'il impose aux exploitants⁵².

Kinémacolor vs Pathécolor

Une semaine exactement après l'ouverture de l'American Biograph Kinémacolor, Pathé fait publier dans le *Ciné-journal* une annonce vantant les mérites du nouveau procédé « Pathécolor ». Cette appellation, « apparue vers novembre 1911 dans les catalogues » selon Maurice Gianati⁵³, ne désigne rien d'autre que le système de coloriage au pochoir mécanique en usage depuis trois ans déjà ; mais l'introduction du nouveau nom vise clairement à placer le système de couleurs artificielles sur le même plan que le Kinémacolor : une invention scientifique de production d'images colorées. Raleigh et Robert ne s'y sont d'ailleurs pas trompé : on peut lire dans *le Rayon* du 25 février 1912 :

On a appelé hier [7 janvier 1912], au tribunal de commerce [...] un procès en concurrence déloyale intentée [*sic*] par la maison Raleigh et Robert, propriétaire du théâtre du Kinémacolor, à plusieurs sociétés de cinémas [dont Pathé Frères] employant des enseignes qui empruntent la terminaison « color » agrémentée d'un préfixe quelconque. Le Kinémacolor demande 1 600 000 francs de dommages-intérêts. (mentionné plus tôt je crois : peut-être expliquer ou citer plus haut ?) [...] *Nous tiendrons nos lecteurs au courant de cette intéressante cause.*⁵⁴.

51. Voir Steve Neale, *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour*, Londres, Macmillan, Bfi Cinema Series, 1985, pp. 145-158.

52. C'est selon Eileen Bowser la principale raison de l'échec final du Kinémacolor : « Si, ainsi qu'il semble, l'équipement de projection ne pouvait être rendu utilisable simplement pour le grand nombre des salles de cinéma ordinaires, le marché n'était pas assez important pour justifier les coûts élevés de production. » (*The Transformation of Cinema 1907-1915*, *op. cit.*, p. 232, ma traduction). Ceci devrait être complexifié : comme on l'a vu, le Kinémacolor constitue un dispositif technique, esthétique et commercial cohérent, dont on ne peut aisément isoler un élément.

53. Maurice Gianati, « ... les Couleurs et les sons se répondent... », *op. cit.*, p. 284.

54. *Le Rayon: bulletin mensuel de l'œuvre des conférences & catéchismes*, 7^e année, n° 2, 25 février 1912, p. 19 (souligné dans l'original). Voir aussi Maurice Gianati, *ibid.*

Ce mouvement tactique est déjà intéressant : il s'agit pour Pathé d'annuler la supposée supériorité de principe du Kinémacolor, de nier la différence « ontologique » entre couleurs « naturelles » – photographiques, indicelles – et couleurs appliquées – artificielles. Dans l'annonce du *Ciné-journal*, le PATHÉCOLOR (en majuscules) est ainsi présenté comme une « application de la Cinématographie en couleurs. Le dernier progrès de la science moderne, auquel aucun autre procédé ne peut être comparé »⁵⁵. Le Pathécolor va même jusqu'à finement reprendre à son compte l'appellation alors entérinée pour désigner les couleurs photographiques : « PATHÉCOLOR n'est ni un procédé en noir coloré par des écrans ni un procédé en deux couleurs, mais une bande normale en couleurs naturelles »⁵⁶. C'est ici le Kinémacolor qui est désigné comme l'usurpateur, prétendant reproduire les couleurs naturelles alors que la pellicule est en noir et blanc – il y a donc mystification – et qu'il ne fait que synthétiser la couleur à partir de deux fondamentales. Ce n'est pas tant la bichromie qui est ici dénoncée en tant que telle, par opposition au « bon » système que serait la trichromie ; mais le fait que la couleur du Kinémacolor n'est pas réelle, qu'elle est synthétisée par un procédé abstrait, qu'elle n'est matériellement nulle part : une illusion, une fausseté. Ce sont ainsi les couleurs du Pathécolor qui, portées concrètement sur le support physique, la pellicule « normale », apparaissent comme « réelles », « naturelles », visibles simplement comme toutes les autres couleurs de la nature.

Raleigh et Robert croient suffisamment à la spécificité radicale du principe même des « couleurs naturelles », pour imaginer qu'un système de coloriage au pochoir ne peut s'affubler de la terminaison « -color ». Mais la justice n'entérinera pas cette différence supposée de nature entre les deux types de dispositifs : Raleigh et Robert seront déboutés⁵⁷. Les deux systèmes apparaissent donc effectivement concurrents sur le même champ ou le même marché, sans spécificité particulière d'un côté ni de l'autre. Comme généralement dans ce type de cas, les discours vont alors déployer divers types d'argumentaires pour distinguer les adversaires – discours des journalistes, et discours promotionnels des entreprises elles-mêmes, adressés aux exploitants (comme dans l'annonce du *Ciné-journal*) ou aux spectateurs.

Dès le 25 juin 1911, Georges Ludwig avait publié dans *le Rayon* un article décrivant « Le “Kinémacolor”. La cinématographie en couleurs naturelles par photographie directe. La vie projetée sur l'écran dans tout son éclat et toute sa qualité », suite à l'inauguration en février des projections du procédé au Scala Theatre. Son texte présente un condensé des arguments présentés fréquemment à l'appui de l'invention de G. A. Smith :

Le Kinémacolor, c'est le dernier mot de la cinématographie ; c'est, devant nos yeux émerveillés, la vie transportée sur un écran avec toutes les couleurs de la nature ; cela avec une vérité et une intensité telles qu'il est impossible de rien rêver de plus beau. Et surtout que chacun ici me comprenne bien : il s'agit non de photographie, mais de cinématographie, c'est-à-dire du seul procédé existant à l'heure actuelle

55. *Ciné-journal*, 9 décembre 1911, pp. 36-37. Cette annonce est commentée par Bregt Lameris dans « Pathécolor : “Perfect in their rendition of the colours of nature” », *op. cit.*, pp. 53-54.

56. *Ibid.*

57. Le jugement du 20 janvier condamne Raleigh et Robert à payer 3 000 francs à Pathé Frères et à Cinéma-Exploitation, les deux principales sociétés visées. Maurice Gianati, « ...les Couleurs et les sons se répondent... », *op. cit.*, p. 284.

pour projeter sur un écran des vues animées dans les couleurs réelles de la nature, sans aucun subterfuge, sans recourir à aucun des moyens artificiels employés journellement pour colorier, soit à la machine, soit à la main, les films noirs et blancs, moyens qui ne donnent que des résultats très approximatifs, primitifs, et inexacts, des couleurs conventionnelles et non des couleurs réelles. Au surplus, ces procédés nécessitent un travail de plusieurs semaines, et, si l'on veut obtenir un prix de revient raisonnable, obligent à colorier une très grande quantité de copies en employant un nombre très limité de couleurs.

Le Kinémacolor, tout au contraire, enregistre instantanément les tons les plus inattendus avec une souplesse remarquable; il arrive à rendre les couleurs dominantes non seulement dans leur riche et somptueux éclat, mais encore dans leurs nuances les plus délicates, les plus effacées, donnant des combinaisons sans fin, comme seule est capable d'en produire la bande du spectre dans sa gamme splendide.

[...] J'ai vu – et tout Paris, d'ici peu, verra comme moi – des merveilles indescriptibles, des tableaux si artistiques qu'il n'en est aucun dans nos plus grands musées qui puisse être comparé à ceux que reproduit si fidèlement le Kinémacolor. L'art, la science et l'industrie ont rivalisé pour arriver à la production de ces « films » débordants de vie, frissonnants d'air et de lumière, où chaque chose est à son plan, bien à sa place, et que les yeux regardent sans fatigue, n'ayant plus à supporter cette opposition brutale du blanc et du noir des « films » ordinaires, opposition qu'accroît encore, malgré tous les perfectionnements, un léger scintillement qu'on ne retrouve plus dans les films en couleurs naturelles⁵⁸.

Ce texte articule ensemble la plupart des champs argumentatifs que l'on retrouve systématiquement invoqués durant cet affrontement commercial. Les raisonnements en faveur de la supériorité de tel ou tel procédé se développent en fait simultanément sur plusieurs niveaux distincts. Chaque camp pourra accentuer l'un ou l'autre des niveaux selon l'importance qu'il lui accorde idéologiquement, ou selon le public visé – car, comme déjà évoqué, il faut convaincre à la fois exploitants et spectateurs⁵⁹. La plupart des arguments auront force dans les deux cas, mais pas tous, et certains devront être reformu-

58. Georges Ludwig, « Le "Kinémacolor". La cinématographie en couleurs naturelles par photographie directe. La vie projetée sur l'écran dans tout son éclat et toute sa qualité », *le Rayon : bulletin mensuel de l'Œuvre des conférences et des catéchismes*, 6^e année, n° 6, 25 juin 1911, pp. 194-195. L'usage de « film », entre guillemets, est tel que reproduit et non homogène dans le texte, les guillemets n'étant pas utilisés à chaque occasion. Cet usage n'est pas spécifique à Ludwig (on le retrouve dans certaines notices contemporaines du *Matin* par exemple), témoignant du moment où le terme commence à se diffuser en remplacement de « vue », « tableau », etc.

59. Étant donné le mode d'exploitation du procédé adopté par Urban, la question de convaincre les producteurs de films de la valeur du Kinémacolor ne se posait pas : le procédé n'avait pas vocation à être employé par d'autres que les sociétés ayant spécialement licence dans chaque pays. Paolo Cherchi Usai a raison d'insister, dans « le Nitrate mécanique. L'imagination de la couleur comme science exacte (1830-1928) », sur l'importance de la résistance professionnelle au Kinémacolor, qui fut cruciale sans doute particulièrement aux États-Unis ; mais elle ne tient pas directement au fait que « les producteurs résistaient à l'idée de devoir produire des bobines de 300 mètres dont la durée effective de projection serait équivalente à celle d'un rouleau de 150 mètres » (dans Jacques Aumont (dir.), *la Couleur en cinéma*, Paris-Milan, Cinémathèque Française-Mazzotta, 1995, p. 100), puisqu'il n'en est pas question *a priori* – sauf à imaginer à terme une diffusion générale du procédé à l'ensemble du cinéma. C'est bien plutôt ce fantasme d'un renversement complet de l'industrie, entretenu par la posture d'Urban de « réinvention » du cinéma, qui fait peur alors à la profession.

lés. De plus, comme il doit être d'usage dans ces occasions, la confrontation s'opère point par point, et on rechigne à laisser du terrain à l'adversaire sur quelque champ que ce soit. Presque tous les thèmes seront donc utilisés de manière réversible par les deux protagonistes.

L'un des domaines où se joue la lutte est bien sûr l'économique. Ludwig insiste sur le fait que le Kinémacolor ne nécessite pas le long, fastidieux et coûteux travail de coloriage, qui demande à être médiocre pour n'être pas d'un prix de revient impossible. Pathé de son côté aura beau jeu de constater que le Kinémacolor semble contraindre à hausser les tarifs pour le spectateur (« PATHÉCOLOR n'exige pas de frais considérables qui forcent l'exploitant à augmenter le prix de ses places »⁶⁰), impliquant un changement de matériel, et un doublement de cadence qui « avait l'énorme inconvénient de nécessiter double métrage et de doubler le prix de la bande »⁶¹, accélérant de surcroît la dégradation de la pellicule (« Pour présenter PATHÉCOLOR, il ne faut pas de Machine spéciale, à vitesse multipliée augmentant l'usure ; il passe sur tous les Appareils connus »⁶²). L'argument, destiné aux exploitants, pourrait être légèrement contradictoire avec un autre avancé par Pathé : l'incapacité ou le refus de Kinémacolor de changer régulièrement ses programmes. Cet aspect constitue clairement un avantage de Pathé, lié à la production en masse qui est la spécificité de la compagnie et pour la couleur permise par le système du pochoir mécanique. On a toutefois

60. *Ciné-journal*, 9 décembre 1911, pp. 36-37.

61. *Ciné-journal*, 2 juillet 1910, pp. 16-17, cité dans Bregt Lameris, *op. cit.*, p. 53. L'annonce est formulée au passé, à un moment où les premières démonstrations publiques n'ont pas encore laissé place à Paris à l'exploitation commerciale continue.

62. *Ciné-journal*, 9 décembre 1911, pp. 36-37.

EMPIRE THEATRE
Sub-Lessee—EMPIRE CINEMA Co.
**Enormous Success,
Unparalleled Enthusiasm
Unanimous Opinion.**
KINEMACOLOR
Is the Greatest thing ever seen in
the world of Cinematography.
KINEMACOLOR
Can be seen only at the Empire.
KINEMACOLOR
Has been installed at a cost of over
£500.

PALACE THEATRE
W. R. PATERSON, PROPRIETOR.
The Amusement Sanatorium.
When you're colour blind, and
your head aches, and you want
relief and variety of amusement,
come to the Palace where they
change every night, and guarantee
the Best.
**TO-NIGHT'S
PROGRAMME.**
**THE DARLING OF THE
C.S.A.**
(Powerful "Kalem" Military Drama).
AN INDIAN'S GRATITUDE
(Lubin Drama).
GAUMONT'S GRAPHIC

Fig. 3 : Publicité extraite d'un journal sud-africain, 1915. Source : D.B. Thomas, *The First Colour Motion Pictures*, Londres, Her Majesty's Stationery Office, 1969, p. 32.

Presented by **KINEMACOLOR**
A £10,000 Picture Play in Actual Colors.

**A
MELO-DRAMA**
seething
with
Sensations.
—
Don't
miss
it!

Also
amazing
Programme
of the
World's
Wonders
in
Nature's
Colors.

Box Office
Tel.: 5367 Holborn. **THE HOLBORN EMPIRE** Daily, 2.30 to 5 p.m. Matinees only

... (Watch in the World the Flesh and the Devil!)

Fig. 4 : Dépliant publicitaire pour *The World, the Flesh and the Devil*, l'une des rares fictions produites par la Natural Color Kinematograph Co., écrite par Laurence Cowen et réalisée par F. Martin Thornton, sortie en 1914. Source : D. B. Thomas, *The First Colour Motion Pictures*, Londres, Her Majesty's Stationery Office, 1969, p. 29.

beaucoup insisté sur cette constance des programmes de Kinémacolor, qui pendant des mois restent centrés sur *l'Apothéose des Indes* ou *le Percement du canal de Panama* ; mais il semble qu'autour de ces « films » qui sont la vitrine du procédé, et effectivement maintenus pendant de très longues périodes, la composition de la séance pouvait tout de même évoluer : *le Matin* du 13 octobre 1912 annonce au théâtre Kinémacolor, où « tous les jours il y a foule »,

le plus splendide programme cinématographique qu'on puisse voir. Les grandes manœuvres, les régates de Henley, en Laponie, nos élégantes, les rois du volant, etc., sont des merveilles qu'on ne se lasse pas d'admirer et le « durbar », avec ses innombrables défilés de maharajahs, d'éléphants gigantesques et de troupes de toutes armes, est bien la plus étonnante et la plus magnifique page d'histoire qu'on ait jamais enregistrée. Ajoutez à cela quantité d'actualités⁶³.

L'Apothéose des Indes est alors à l'écran en continu depuis quelque six mois, mais tout le reste du programme a changé, et les actualités impliquent bien sûr un principe de renouvellement permanent.

Autre point important, évoqué par Ludwig, du conflit : la rapidité du Kinémacolor. Le système Pathé a un inconvénient incontournable sur son concurrent : il y faut « un travail de plusieurs semaines », quand le Kinémacolor, lui « enregistre *instantanément* » les couleurs et peut, comme il l'a montré dès la séance de présentation en France, montrer dès le lendemain, en couleur, l'événement de la veille. La firme Pathé s'étant fait une spécialité des actualités et de la couleur, sa lenteur est un peu gênante.

Un argument de nature différente, davantage centré sur l'expérience spectatorielle, est plus spécifique au fonctionnement du procédé Kinémacolor : la fatigue oculaire. Ce reproche est souvent fait au procédé de Smith et Urban⁶⁴, sous deux motifs en fait relativement différents. Le premier est évident, lié au brouillement des contours produit par l'apparition incessante des franges vertes et rouges sur les objets en mouvement⁶⁵. Le second apparaît plus rarement, et est plus subtil. L'idée est que le Kinémacolor réalisant la synthèse des couleurs par la « persistance rétinienne », demande un effort supplémentaire à l'œil du spectateur. Il ne doit pas seulement réaliser l'illusion du mouvement par la synthèse des photographies fixes, mais aussi celle de la couleur. Cela ne peut que le fatiguer⁶⁶.

Les adeptes du Kinémacolor vont trouver des moyens de renverser le raisonnement, afin de montrer qu'au contraire, le Kinémacolor est un soulagement pour les yeux, une détente optique pour le spectateur. Ludwig démontre la chose par deux faits : « les yeux regardent sans fatigue » le

63. *Le Matin*, 13 octobre 1912, p. 5.

64. Voir par exemple Frederick A. Talbot, *Moving Pictures: How They Are Made And Worked*, Londres, William Heinemann, coll. « Conquests of Science », 1912, p. 298 ; ou John B. Rathburn, *Motion Picture Making and Exhibiting*, Chicago, Charles C. Thompson Co., 1914, pp. 218-219.

65. On remarquera néanmoins une fois encore que si cette critique est fréquente chez les « spécialistes » (Talbot, Rathburn, Ducom, etc.), elle n'est *jamais* mentionnée dans les comptes rendus de la presse généraliste, à l'exception des annonces publicitaires des concurrents.

66. Voir par exemple Colin N. Bennett, *The Handbook of Kinematography: The History, Theory and Practice of Motion Photography and Projection*, Londres, The Kinematograph Weekly, 1913, p. 303.

Kinémacolor car ils n'ont plus « à supporter cette opposition brutale du blanc et du noir des “films” ordinaires », et de plus, le nouveau procédé est libéré du « scintillement » de ces derniers par le doublement de la cadence. Le raisonnement figurait déjà dans le *Kinemacolor Handbook* de 1910 [Fig. xv, cahier couleur]. Y apparaissait notamment une page reprenant partiellement un article de W. W. Harmon dans le *Moving Picture World* du 25 décembre 1909, somptueusement intitulé « la Désirabilité optique de la couleur dans les images animées », et commençant ainsi :

Il a été montré que l'œil, accoutumé à la lumière éblouissante et au scintillement des sujets en noir et blanc, ressent du soulagement chaque fois que des images en Kinémacolor y sont mêlées. Ce résultat apparaît naturellement, premièrement, du fait que le film de Kinémacolor est projeté au double de la cadence ordinaire (ce qui réduit le « scintillement », comme le sait tout opérateur), et, deuxièmement, parce que l'introduction des couleurs naturelles est en elle-même reposante pour l'œil⁶⁷.

Cette thématique est intéressante en ce qu'elle fait référence à un contexte culturel et technique absolument daté, et se trouve donc à peu près invérifiable aujourd'hui. Le Kinémacolor est actuellement, sauf en de très rares occasions expérimentales, montré par reconstruction numérique, où la cadence est ramenée à la « normale » de 24 ou 25 images par seconde⁶⁸. L'écart de scintillement et de confort visuel sur des machines de l'époque, à des cadences différentes quoique déjà munies d'obturateur multi-pales compensant sans doute quelque peu cette différence, est inquantifiable.

Mais l'argumentation centrale entre les deux procédés concerne bien sûr avant tout les images elles-mêmes, et leurs couleurs.

Les discours là sont complexes, et celui de Ludwig dans *le Rayon* ne fait pas exception. Sont entremêlés deux niveaux dont il faut reconstruire nettement le caractère distinct. Intervient d'abord le jugement esthétique : les images produites par le Kinémacolor sont *belles* – « de simples mots ne suffisent pas pour en décrire toute la beauté », ce sont des « merveilles », des « tableaux [...] artistiques »⁶⁹... Le second-niveau concerne le rapport de ces couleurs au réel, leur fidélité, leur exactitude, « dans leurs nuances les plus délicates, les plus effacées », par opposition aux couleurs « conventionnelles », « inexactes » des « moyens artificiels » et de leurs « subterfuges ». Les deux lignes sont agencées par le discours – les « tableaux artistiques » ne sont pas *produits*, mais « *reproduit[s] fidèlement* » par le Kinémacolor, ce sont donc ceux de la nature même – mais elles restent théoriquement distinctes. Elles sont, pourrait-on dire en suivant les évocations suggérées par le texte de Ludwig, l'art et la science.

Cet aspect scientifique est crucial pour le Kinémacolor, comme l'a déjà suggéré le protocole mis en place par Smith et Urban lors de leurs séances de démonstration, invitant les spectateurs à comparer les images avec les objets mêmes qui furent filmés, exposés devant l'écran. Ils maintinrent de tels

67. *The Glories of Nature Permanently Recorded by the Action of Light Only...*, *op. cit.*, p. 10. Et voir W. W. Harmon, « The Optical Desirability of Color in Moving Pictures », *Moving Picture World*, 25 décembre 1909, p. 916 (ma trad.).

68. Ce fut le cas même des restaurations spécifiques, par ailleurs fort belles, réalisées pour le colloque Domitor de Brighton 2012, montrées en « Blu-Ray ».

69. Georges Ludwig, « Le “Kinémacolor”... », *op. cit.*, pp. 194-195.

dispositifs de « cinéma expérimental » lors de leurs séances commerciales. On lit dans *le Gaulois* du 7 décembre 1911, donc peu après l'ouverture de l'American Biograph-Kinémacolor :

Parmi les « vues » toutes si intéressantes, si curieuses, qui composent le spectacle actuel du théâtre Kinémacolor (19, rue Le Peletier), il en est une qui démontre d'une façon indiscutable que le Kinémacolor n'a rien à voir avec les films plus ou moins bien coloriés à la main ou à la machine : celle du verre d'eau. Un monsieur verse dans un verre ordinaire qu'il tient à la main l'eau d'une carafe ; la teinte de l'eau et du verre est reproduite avec une exactitude absolue ; il laisse tomber dans ce verre quelques gouttes de vin et le mélange se fait lentement, graduellement le vin se dilue sous l'œil amusé du spectateur, prouvant mieux que tous les commentaires qu'il n'y a aucun truc, aucune supercherie et surtout aucun rapport avec les films coloriés artificiellement.

Cette expérience très concluante établit que le Kinémacolor donne fidèlement l'impression de la réalité ; la finesse, l'exactitude et l'intensité du rendu sont les mêmes dans toutes les autres vues, et cela explique l'énorme succès de cette découverte sensationnelle⁷⁰.

Cette démonstration « indiscutable », « expérience très concluante », prouve l'exactitude du rendu ; mais surtout, elle place le procédé sur le terrain scientifique, visant précisément à établir que « le Kinémacolor n'a rien à voir avec les films plus ou moins bien coloriés à la main ou à la machine ». Mais ici, nulle question d'art (l'œil du spectateur peut être « amusé », non point émerveillé) – et pour cause.

Pour distancier la concurrence, le Kinémacolor doit poser comme critère radical celui de l'indicia-lité. Le catalogue de matériel de la Natural Color Kinematograph Co. de 1910 comporte, avant la description des items proprement dits, plusieurs sections d'explications générales du procédé, et des raisons de sa supériorité – des raisons, pour un exploitant, d'investir dans cet équipement passablement cher, pour un procédé qui ne date que de quelques années. L'une est intitulée : « Kinemacolor and its Ghostly Rivals » – le Kinémacolor et ses fantomatiques rivaux. Elle porte sur les autres procédés brevetés ou potentiellement en passe de l'être de cinématographie en couleurs naturelles : le texte montre sur trois pages⁷¹ à quel point leurs tentatives sont ridicules, sans fondement, vouées à l'échec. Ce sont là les concurrents que se reconnaît le Kinémacolor. Une autre section, plus avant dans le catalogue, est intitulée « Kinemacolor : What It Is », je la traduis ici intégralement :

LE KINÉMACOLOR : CE QUE C'EST

C'est absolument la Plus Incroyable Nouveauté et la Plus Grande Attraction depuis l'introduction de la Photographie Animée.

C'est la dernière phase et la plus parfaite de la Cinématographie ; le seul procédé existant montrant les images animées dans les tons, teintes et nuances véritables de la Nature.

D'autres procédés ayant prétention à ces effets sont constamment annoncés, mais jamais produits. On fait la publicité de soi-disant films de « Cinématographie en Couleur », mais ceux-là sont susceptibles de

70. *Le Gaulois*, jeudi 7 décembre 1911, p. 4.

71. *The Glories of Nature Permanently Recorded by the Action of Light Only...*, *op. cit.*, pp. 12-14.

tromper le public, pour autant que ces images sont coloriées à la machine par la méthode du pochoir, qui présente des résultats plats, grossiers et inartistiques.

Les effets du Kinémacolor sont produits naturellement ; des présentations précises et fidèles de toutes les somptueuses couleurs que le photographe a tant désiré et qu'il s'est efforcé en vain de réaliser depuis le jour où une image visible fut projetée par un objectif ; et une distinction forte et nette doit, par conséquent, être faite entre la Cinématographie en Couleur par le procédé Urban-Smith, et toutes les photographies coloriées par le pochoir ou tout autre système mécanique.

Le Kinémacolor reproduit toutes les couleurs du spectre, avec leurs nuances délicates, tonalités adoucies et teintes les plus riches, dans des images dorées de soleil. Ces couleurs sont mélangées harmonieusement par la Nature elle-même, et non pas collées ou barbouillées sur du film noir et blanc ordinaire par des procédés mécaniques dénués de tout charme stéréoscopique et de toute réalité.

De telles images produites artificiellement sont palpablement irréelles, manifestement non-naturelles, et douloureusement inartistiques : mécaniques, en effet⁷² !

Ce passage permet de souligner un autre type d'argument, spécifique cette fois au procédé de Smith et Urban et sans équivalent chez Pathé : le « charme stéréoscopique ». Le catalogue insiste beaucoup sur cet aspect :

Aujourd'hui, l'exigence du public pour la qualité, le détail, la valeur stéréoscopique, l'abondance de mouvement ET LA COULEUR est insistante et même assourdissante [...] ⁷³

[...] la cadence accélérée nécessaire pour l'acquisition et la projection des images KINEMACOLOR leur donne détail, définition, et de merveilleuses qualités stéréoscopiques [...] ⁷⁴

Le texte en vient à formuler un thème frappant des textes élogieux sur le procédé : « Ainsi présentées, les images brillamment illuminées du Kinémacolor ne sont plus des images, mais des réalités [...] »⁷⁵. Pour prendre un seul exemple, dans le numéro suivant l'article cité ci-dessus du *Rayon*, Georges Ludwig revient à nouveau sur le procédé. Selon lui, le Kinémacolor « donne à chaque scène un relief et une intensité de vie tels qu'on croit assister à une véritable pantomime jouée par des personnages vivants ; c'est presque du théâtre »⁷⁶. En 1912, dans *The Bioscope*, on trouve que le procédé « donne l'impression que les scènes devant le public ne sont pas des images, mais des événements advenant réellement [*actual happenings*] »⁷⁷.

72. *Ibid.*, p. 7 (ma traduction).

73. *The Glories of Nature Permanently Recorded by the Action of Light Only...*, *op. cit.*, p. 6 (majuscules dans l'original, ma traduction).

74. *Ibid.*, p. 11 (ma traduction).

75. *Idem.*

76. Georges Ludwig, « Le "Kinémacolor" et le couronnement de S. M. George V », *le Rayon : bulletin mensuel de l'œuvre des conférences & catéchismes*, 6^e année, n^o 7 et 8, juillet-août 1911, p. 212.

77. Anonyme, *The Bioscope*, 4 avril 1912, p. 7 (ma traduction).

Cette idée d'une « valeur stéréoscopique » des images du Kinémacolor est difficile à démêler. Certainement, les couleurs du procédé, l'homogénéité du rendu, différente du noir et blanc doté de plages colorées du Pathécolor, donne un poids de réalisme spécifique à l'image qui, dans son contexte culturel historique, induit cet effet d'effacement de la matérialité de l'image. On peut également imaginer que l'alternance des filtres verts et rouges évoque par analogie les systèmes stéréoscopiques de type anaglyphe, très diffusés à l'époque. Pourrait-on imaginer que le Kinémacolor produise réellement un « effet stéréoscopique » ? Ce n'est peut-être pas tout à fait impossible... En tout cas un inventeur comme Theodore Brown a longtemps cru que ce genre de système pourrait être une piste pour la stéréoscopie directe (sans lunettes), par alternance rapide de deux vues⁷⁸. Il est clair que l'effet de franges intervient différemment selon la distance de l'objet en mouvement à la caméra, ainsi qu'il fut noté dès l'époque, ce qui tend à séparer les plans en profondeur, et sur les objets en mouvement proches de l'appareil, les franges signalent un léger décalage de point de vue sur le sujet, qui pourrait servir à reconstruire une vue stéréoscopique... En outre, on peut se souvenir que Paolo Cherchi Usai signalait, à propos du Chronochrome Gaumont, que « [d]ans les vues d'objets inanimés, surtout en plan rapproché, le Chronochrome confère une forte impression de relief »⁷⁹. Toutefois, le Chronochrome est un système à plusieurs objectifs, de points de vue forcément légèrement décalés, ce qui fut sa malédiction mais explique ici plus aisément l'effet...

Mais le cœur de cette définition de « ce que c'est » que le Kinémacolor consiste donc à nouveau à opposer explicitement et radicalement le procédé aux systèmes « artificiels ». Le Pathécolor n'est pas un « rival », il est posé ici comme sans commune mesure, mais par là-même, une commune mesure est établie. La « distinction forte et nette » doit être établie, et rappelée : elle n'est pas une évidence. L'entrelacs apparaît encore serré avec le niveau esthétique : les images artificielles sont « *unreal* », « *un-natural* », et inséparablement (donc ?) « *inartistic* ».

L'insistance du texte à qualifier ces couleurs « artificielles » de « mécaniques » est intéressante, voire surprenante. On pourrait aisément tenir un raisonnement inverse : le Kinémacolor apparaît bel et bien comme le procédé purement « mécanique », obtenant une image fidèle et exacte car entièrement photographique. Le « mécanique » dans le Pathécolor ne concerne que l'application des couleurs, mais si les couleurs du procédé sont « artificielles », c'est justement parce que le procédé n'est pas entièrement mécanique, parce que quelqu'un a choisi d'appliquer certaines couleurs sur l'image, choix forcément subjectif. C'est donc le défaut de « mécanicité » qui fait le problème du Pathécolor, par la subjectivité qui s'y introduit ; mais c'est aussi cette subjectivité qui pourrait signer son caractère artistique. On a donc là, sous-jacente, une conception de l'art absolument non évidente, singulière. D'une certaine manière d'ailleurs, Pathé entérine sourdement cette conception, s'il faut accepter le constat de Laurent Le Forestier selon lequel au moment de l'« organisation industrielle de la production » chez Pathé, la « mécanisation croissante concerne tous les ateliers où la création artistique n'a pas

78. Voir Stephen Herbert, *Theodore Brown's Magic Pictures: The Art and Inventions of a Multi-Media Pioneer*, Londres, The Projection Box, 1997, notamment pp. 48-55.

79. Paolo Cherchi Usai, « le Nitrate mécanique. L'imagination de la couleur comme science exacte (1830-1928) », *op. cit.*, p. 101.

sa place »⁸⁰ : notamment tous les travaux de laboratoire, coloris y compris. Le coloris ne doit pas être une étape « artistique » (subjective, expression d'une personnalité singulière, etc.) pour que les images puissent être artistiques, car c'est dans la fidélité à la nature, donc dans l'effacement du sujet, que cette artistictité-là réside.

Ces problématiques font parfois écho aux thèses proposées par François Brunet à propos de la « naissance de l'idée de photographie » au XIX^e siècle, par lesquelles le statut fondamentalement technique de l'image photographique est contredit par « l'idée » d'une image photographique comme « essentiellement naturelle ou "a-technique" »⁸¹. Elles renvoient aussi à ce que décrivent Lorraine Daston et Peter Galison dans leur livre sur la naissance de l'objectivité dans les sciences. Ils y exposent, à partir de l'étude de l'évolution de l'illustration des atlas scientifiques, l'opposition complexe entre une *épistémè* de la « fidélité à la nature » (pour simplifier, l'illustration doit montrer le type « pur », fût-il abstrait – le spécimen idéal, doté de tous les traits caractéristiques) et une *épistémè* de l'« objectivité mécanique » (elle doit montrer un individu singulier de l'espèce, fût-il condamné à n'être jamais un exemple canonique), issue notamment (mais pas seulement) de l'apparition de la photographie⁸². L'adaptation de ces questions et distinctions de l'intérieur du domaine scientifique au commerce des images animées est bien sûr problématique à maints égards ; néanmoins, le Kinémacolor, de par sa nature technique et la place dans la culture que l'on peut construire par l'analyse des discours, semble exemplairement pouvoir aider à suivre la présence de ces enjeux dans la société profane. Procédé photographique bichrome, le Kinémacolor est indiciel, peut relever de « l'objectivité mécanique », mais ne peut rendre parfaitement l'intégralité du spectre ; le Pathécolor quant à lui, s'il est « artificiel » en ce sens étrange spécifique à l'histoire de la couleur au cinéma, peut lui être supérieur en termes de « fidélité à la nature ». Daston et Galison discutent à plusieurs reprises, dans leur ouvrage, la place ambiguë de l'appréciation esthétique chez ces illustrateurs d'atlas scientifiques, concluant par exemple à propos de l'atlas de Hunter (1774) que « le naturalisme dans les atlas scientifiques n'implique pas forcément la peur des distorsions ou la méfiance de l'esthétique »⁸³. Les discours produits par cette confrontation entre Pathécolor et Kinémacolor montrent combien, dans l'intervalle, s'est produit un profond déplacement de la question de l'art⁸⁴.

80. Laurent Le Forestier, *Aux sources de l'industrie du cinéma : le modèle Pathé (1905-1908)*, op. cit., p. 151.

81. François Brunet, *la Naissance de l'idée de photographie* Paris, Presses universitaires de France, 2012 (1^{re} éd. : 2000), p. 7.

82. Voir Lorraine Daston et Peter Galison, *Objectivity*, New York, Zone Books, 2007 (*Objectivité*, Dijon, Presses du réel, coll. « Fabula », 2012).

83. *Ibid.*, p. 77 (ma traduction). L'atlas en question est : William Hunter, *The Anatomy of the Human Gravid Uterus, Exhibited in Figures*, Birmingham, Baskerville, 1774.

84. De tels déplacements s'opèrent bien sûr de manière complexe, non linéaire, à des allures différentes selon les champs culturels engagés. Si Flaubert ou Mallarmé par exemple ont alors déjà engagé depuis longtemps une réflexion sur les conditions de possibilité d'un art « objectif », « impersonnel », Ernst Cassirer pourra encore écrire en 1930 que le seul critère permettant de distinguer nettement entre « œuvre artistique » et « œuvre technique » est celui de l'*expression*, par lequel le mode d'existence de l'objet artistique ne peut jamais se présenter comme totalement détaché de la subjectivité de son auteur (Ernst Cassirer, « Forme et technique » [1930], dans *Écrits sur l'art*, Paris, Cerf, coll. « Passages », 1985, pp. 94-97).

Par ailleurs, et bien que Kinémacolor ne s'en vante jamais ni ne mentionne ce fait d'apparence purement technique et donc anecdotique, la dimension d'interprétation subjective n'est pas totalement absente du rendu des couleurs par le procédé. Le catalogue de 1910 propose en effet à l'achat un lot de « extra color filters » pour les caméras, en plus de ceux installés d'emblée sur la machine :

Ces filtres de verre bicolores sont disponibles en deux densités de couleurs : sombre pour usage dans les pays où la lumière solaire est généralement intense ; et une version de densité colorée moindre pour usage où la lumière solaire est intermittente et de moindre force⁸⁵.

Un opérateur anglais, par exemple, se trouvera donc en possession de deux jeux de filtres. Il peut adopter l'un ou l'autre ; il pourrait même – ce n'est pas explicitement envisagé ici – en changer selon le sujet ou les conditions météorologiques. Aucun équivalent de cette possibilité de modulation n'est envisagé pour le projecteur. Le choix de l'un ou l'autre des filtres aura bien sûr une incidence sur le rendu coloré final, qui s'en trouvera plus ou moins saturé – sans qu'aucune possibilité d'étalonnage en laboratoire ne puisse le compenser⁸⁶. Ceci introduit au cœur du dispositif une dimension – fût-elle minimale – d'interprétation subjective de la part de l'opérateur. En outre, si la décision de Kinémacolor de proposer ce choix de filtres relève certainement d'un pragmatisme technico-commercial, le simple fait que la compagnie envisage la possibilité d'une dissymétrie entre prise de vues et projection, précisément sur le point critique de la teinte des filtres, n'est pas sans enseignements. Les couleurs du Kinémacolor doivent être fidèles, scientifiquement exactes, mais cela ne peut être le seul et unique critère pour la production des images.

Ainsi, la distinction nette et tranchée – ontologique – entre des couleurs photographiques indicielles et des couleurs artificielles appliquées ne peut être considérée comme une évidence anhistorique. Elle ne prend consistance qu'à l'intérieur d'un certain paradigme, historiquement construit et daté, survalorisant le cinématographique comme trace, empreinte, reproduction du réel – paradigme dans lequel les études cinématographiques se situent encore certainement aujourd'hui, et qui semble précisément bousculé par l'arrivée des procédés numériques, eux aussi basés d'ailleurs sur la synthèse additive des couleurs. La confrontation des discours des rivaux Kinémacolor et Pathécolor, la nature de leurs argumentations, articulées à la politique commerciale d'ensemble des dispositifs, permettent de retrouver, de reconstruire un certain moment de l'histoire, autour des années 1910 – années de bouleversement profond pour le médium et de l'industrie cinématographiques comme pour l'art en général – dans lequel ce paradigme n'est pas encore

85. *The Glories of Nature Permanently Recorded by the Action of Light Only...*, *op. cit.*, p. 78 (ma traduction).

86. Mais on peut tout de même sur- ou sous-développer la pellicule noir et blanc, changeant le contraste et donc, finalement, la saturation des couleurs.