

Article

« À Montréal, des sujets hauts en couleur, dès 1897... »

[s.a.]

24 images, n° 78-79, 1995, p. 79-84.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/24302ac>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

16 IMAGES

LA GAZETTE CANADIENNE-FRANÇAISE DU CINÉMATOGRAPHE

VOL. 4 N°3

À MONTRÉAL, DES SUJETS HAUTS EN COULEUR, DÈS 1897...¹

«Le plus grand critique de Paris disait :

Le nouveau procédé [des couleurs] et l'ensemble des vues animées de
"La Passion" est comme l'apothéose des découvertes du XIX^e siècle.

*Dire qu'on peut voir ça pour 10¢ au Parc Sobmer, dimanche prochain,
c'est pas croyable.»*

La Presse, 11 janvier 1901

«Tout est fait d'un gris monotone»

Maxime Gorki fut vraisemblablement le seul écrivain réputé à rendre compte d'une projection du Cinématographe Lumière. Cela se passait en juillet 1896, à Nijni-Novgorod en Russie. Dans l'un des deux textes qu'il publia dans les journaux à cette occasion, l'écrivain russe insista avec une sensibilité remarquable, et quasi obsessionnelle, non seulement sur le silence de l'appareil (voir notre dernière chronique), mais aussi, et surtout pourrions-nous dire, sur l'absence des couleurs:

Hier soir, j'étais au Royaume des Ombres. Si seulement vous pouviez vous représenter l'étrangeté de ce monde. Un monde sans couleur, sans son. Tout ici — la terre, l'eau et l'air, les arbres, les gens — tout est fait d'un gris monotone. Des rayons de soleil gris dans un ciel gris, des yeux gris dans un visage gris, des feuilles d'arbres qui sont grises comme la cendre. Pas la vie, mais l'ombre de la vie. (...) les feuillages gris comme la cendre sont agités par le vent et les silhouettes grises de gens condamnés à un perpétuel silence, cruellement punis par la privation de toutes les couleurs de la vie, ces silhouettes glissent en silence sur le sol gris. (...) Une vie naît devant vous, une vie privée de son et du spectre des couleurs — une vie grise et silencieuse — une vie blafarde, une vie au rabais².

Gorki ne fut pas seul à remarquer l'absence de couleur sur l'écran du cinéma, plus d'un commentateur contemporain des premières projections l'ayant aussi soulignée. Ainsi, par exemple, ce journaliste montréalais qui, lors de la toute première projection publique attestée au Canada, en juin 1896 (soit à peu près au même moment que celle qui avait lieu de l'autre côté du globe, à Nijni-Novgorod), fit preuve d'un enthousiasme qui ne l'empêcha pas de remarquer l'absence du son et, à la fois, celle des couleurs (*La Presse*, 29 juin 1896): «On peut dire que le résultat obtenu est vraiment étonnant. Pour rendre l'illusion complète, il ne manquait que les couleurs et le phonographe reproduisant les sons. On y arrivera sous peu, croit-on.»

L'absence des couleurs fut assez fortement ressentie et c'est probablement ce qui explique que les premiers fabricants et exploitants de vues animées se firent fort, surtout à partir du tournant du siècle, de présenter aux spectateurs des films colorisés, et que les inventeurs redoublèrent d'imagination pour la mise au point de procédés ingénieux et, souvent fort laborieux, de coloration des images. Certains de ces procédés connurent une assez grande fortune et furent d'un emploi généralisé. Tant et si bien que, entre 1895 et 1920, les écrans furent beaucoup plus souvent occupés par des «films couleur», toutes techniques confondues, que ce que l'on croit généralement. Les procédés

SPECIALITÉ DE COLORIS DE FILMS

Mise en Couleurs de Vues à Projections

Stéréoscopes sur Verre et sur Papier

COULEURS A L'ALBUMINE

M^{ME} B. THUILLIER

87, Rue du Bac, 87

PARIS



En-tête de lettre provenant de l'atelier de coloris de madame Élizabéth Thuillier à Paris.

employés furent nombreux et divers: coloriage à la main ou au pochoir, coloriage à la machine, virage, teintage, etc. Le procédé le plus ancien, et qui donnait des résultats assez spectaculaires, fut le coloriage de la pellicule image par image, une technique qui exigeait, on peut facilement l'imaginer, un travail colossal.

Le coloriage à la main consistait à peindre, au pinceau ou à la brosse, avec des couleurs à l'aniline (transparentes, celles-ci étaient très lumineuses et préservaient l'effet de profondeur) les pellicules positives des films, image par image, teinte par teinte, copie par copie. Heureusement, les films étaient courts à l'époque mais on peut mesurer l'immensité des efforts requis si l'on songe que pour un film de dix minutes, il fallait colorier l'une après l'autre, couleur après couleur, plus de 10 000 images ! Et tous ces efforts, pour n'obtenir qu'une seule copie couleur... Ce travail minutieux était exécuté par des ouvrières sous-payées. L'un des plus importants «ateliers de coloris» fut celui que dirigeait Elizabeth Thuillier à Paris: «J'occupais deux cents ouvrières dans mon atelier. Je passais mes nuits à sélectionner et à échantillonner les couleurs. Pendant le jour, les ouvrières posaient la couleur, suivant mes instructions. Chaque ouvrière spécialisée ne déposait qu'une couleur³.»

À partir du tournant du siècle, les maisons éditrices de vues animées offraient un certain nombre de leurs vues en coloris. Les copies étaient donc vendues soit en noir et blanc, soit en couleur, moyennant un prix plus élevé (le double généralement), au choix du client. Georges Méliès fit ainsi colorier plusieurs de ses films⁴. Au tournage, celui-ci faisait d'ailleurs appel à une technique pour le moins étonnante: il peignait les décors en camaïeu de gris. Et il soumettait les costumes des acteurs et leur maquillage au même traitement. Comme les pellicules orthochromatiques de l'époque ne restituaient que certaines couleurs, peindre tout en divers tons de gris évitait de se retrouver à l'étape du coloriage avec des masses noires et opaques pratiquement impossibles à colorier. Méliès s'est lui-même expliqué sur sa pratique :

La peinture [des décors] est exclusivement exécutée en grisaille, en passant par toute la gamme des gris intermédiaires entre le noir pur et le blanc pur. (...) Les décors en couleurs viennent horriblement mal. (...) le mieux est de n'employer (...) que des objets fabriqués spécialement, et peints également dans diverses tonalités de gris (...). Par la même rai-

son, la plupart des costumes doivent être fabriqués spécialement dans des tonalités qui viennent bien en photographie et susceptibles de recevoir plus tard le coloris. (...) Ici plus de rouge sur les joues, ni sur les lèvres, sous peine d'obtenir des têtes de nègres. Le maquillage se fait exclusivement au blanc et au noir⁵.

Une «novelty» très appréciée

Au Québec, l'introduction des films couleur s'est faite par l'entremise des exploitants ambulants qui venaient présenter leur spectacle de «vues animées coloriées» dans les principales villes de la province pour quelques semaines, parfois pour quelques jours seulement. Le premier d'entre eux fut probablement un certain «prof Dohan» qui vint avec son Phantascope à Québec en 1897 (*Le Soleil*, 7 et 27 janvier 1897; 2 février 1897)⁶. En mai de la même année, pour l'ouverture de la saison d'été du Parc Sohmer, on annonce au kiosque du Radioscope une représentation de vues animées «coloriées et infiniment supérieures à tout ce que nous avons vu à Montréal», sous la direction de M. Bonneville (*La Presse*, 21, 24 et 26 mai 1897). Deux ans plus tard, au tournant du siècle, des exploitants ambulants, MM. Prince & Harvey, présentent «leur chant dramatique illustré». Il s'agit d'«un magnifique panorama (vues coloriées) [qui] se déroule devant vos yeux; tout ce que dit la chanson est mis en scène avec un réalisme surprenant et l'effet est saisissant» (*La Presse*, 30 décembre 1899 et 6 janvier 1900).

C'est également le Parc Sohmer qui sera, à ses débuts, le port d'attache à Montréal du vicomte Henry de Grandsaignes d'Hauterives, un Breton qui, avec l'aide de sa mère, sillonna les routes de la province pour montrer et bonimenter des vues grâce à son appareil, l'Historiographe. En août 1900, le vicomte en est déjà à sa quatrième tournée en sol québécois et il arrive de France avec un plein bagage de «vues animées coloriées», produites par Méliès (dont on sait qu'elles sont en principe passées par l'atelier de Mme Thuillier à Paris) et par Pathé. En 1903, le vicomte d'Hauterives s'exprimera lui-même sur la technique de Méliès, à la faveur d'un long article publié par *La Presse* (19 septembre):

Naturellement les décors sont peints en blanc et noir et des artistes spéciaux, sortant de l'école des Beaux-Arts [Ndlr :

en fait, les ouvrières sous-payées dont nous venons de parler...) ont entrepris une étude spéciale de ces fonds photographiques et sont arrivés grâce à une judicieuse disposition des couleurs à obtenir des reproductions photographiques de toute beauté et d'une délicatesse extrême. De même il a fallu se servir de costumes spéciaux, venant bien en photographie.

La première vue couleur que le vicomte présente au Parc Sohmer, en 1900, est le *Cendrillon* de Méliès, qui est fort bien reçu par la presse: «Une véritable merveille, la féerie de Cendrillon, représentée avec un luxe inouï, changements fondants, ballets apothéoses, etc., tout en couleurs naturelles» (*La Presse*, 4 août 1900). Plusieurs milliers de personnes vont voir le spectacle. Après deux semaines d'exploitation sur place, le vicomte part faire la visite de ses clients habituels en région. Il revient à Montréal en décembre et installe son Historiogra-

phe à l'Eden Musée sur semaine et au Parc Sohmer la fin de semaine. Il montre pour l'occasion «ses merveilleux tableaux animés en couleur, les chefs-d'œuvre de la Passion d'Oberrammergo [sic], Cendrillon, le Petit Poucet, etc.» (*La Presse*, 29 décembre 1900). Au Parc Sohmer, *La Passion* attire les foules et on vient même des campagnes pour voir le spectacle (*La Presse*, 18 janvier 1901). On y présente également *Le diable chassé du couvent* et, à partir de février, le drame de *Jeanne d'Arc*, un film de Méliès en douze tableaux «avec un nouveau procédé de vues animées dissolvantes. Les pellicules qui sont colorées sont beaucoup plus transparentes, et les sujets apparaissent en relief.» (*La Presse*, 29 janvier 1901).

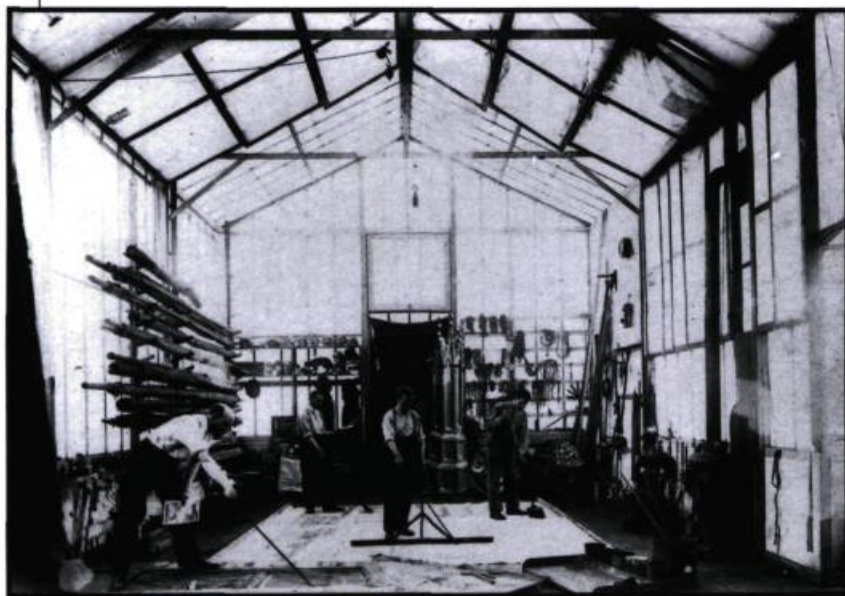
En mars, les d'Hauterives transportent aussi leur «exposition de tableaux-rayons colorés» (sic) (*La Presse*, 15 mars 1901) au Karn Hall (une salle vraisemblablement installée dans l'ouest de la ville, sur Ste-Catherine), puis à la salle Montcalm (rue St-Hubert) tout en continuant d'attirer les foules au Parc Sohmer la fin de semaine. Jusqu'en avril, ils repassent leurs films en couleur et quittent ensuite le Québec au terme d'une tournée qui les a amenés à parcourir la province avec comme attraction principale ces «vues coloriées» qui attirent les foules. Fin 1901, les d'Hauterives présentent un film intitulé *La guillotine*, obtenu grâce à un «nouveau procédé de vues animées en couleurs naturelles»: «M. d'Hauterive [sic] nous a donné de très jolies vues



Atelier de coloris de l'usine Pathé de Vincennes.

animées sur canevas, dont l'une surtout contient une morale que plusieurs devraient étudier.» (*La Presse*, 10 décembre 1901). Plusieurs autres exploitants lui emboîtent le pas; ainsi de la «Cie kinetographique de New York» (*La Presse*, 13 décembre 1902) ou la «Living Canada Bioscope Co.» (*La Presse*, 28 juin 1904) qui présentaient des «vues coloriées» américaines ou européennes. Le Ouimetoscope est fort probablement la première salle permanente à présenter des vues animées en couleur: «Toutes les vues animées, et il y en a en couleur, sont d'un réalisme saisissant, et d'une netteté que le Ouimetoscope seul peut donner.» (*La Presse*, 3 février 1906).

Bien qu'elle soit largement répandue au début du siècle, la couleur n'est pas la norme; elle est encore une «novelty» qui donne une valeur supplémentaire à la représentation de vues animées. Bien souvent, les vues coloriées sont le clou des programmes, non seulement en raison de la couleur, mais surtout parce que seuls les films ayant le plus d'envergure (comme les Passions et les grandes féeries de Méliès) ont droit à ce traitement de luxe. Lors de sa neuvième et dernière tournée au Québec, le vicomte d'Hauterives fit état des coûts importants auxquels devait faire face l'exploitant qui voulait montrer des vues coloriées: «Les scènes sont toutes en couleurs naturelles et chacune d'elles contient des milliers de petits tableaux, tous peints à la main par des



La peinture des décors au fond du studio de Montreuil. On reconnaît au premier plan Méliès brossant un décor.

artistes français. Les couleurs aident à donner l'illusion de la vie. Cette série de vue est estimée à 20 000\$ et appartient au comte d'Hauterives, de Paris.» (*La Presse*, 26 décembre 1905). Comme tout ce que disait notre vicomte bonimenteur, les chiffres rapportés sont sans doute démesurément exagérés, mais ils donnent quand même une idée de ce qu'un film couleur pouvait représenter, à tout le moins sur le plan fantasmatique, à l'époque.

La couleur mécanisée

Justement, le coût élevé du coloris, attribuable à la main-d'œuvre ainsi que les relatives imperfections du procédé et la lenteur du travail à effectuer ont conduit à rechercher un procédé mécanique, plus rapide et plus précis que le coloriage à la main. À partir de 1903 ou 1904, on commence à appliquer la technique dite du «pochoir»: en premier lieu, les ouvrières découpent à l'aide d'un styilet, dans une copie positive, les parties qui devront être colorées, disons en bleu; pour chacune des couleurs voulues, l'opération est répétée dans autant de copies différentes; chacune des copies ainsi découpée sert ensuite de pochoir (ou de stencil, si l'on veut). On fait coïncider la copie à colorier et celle ajourée (le pochoir) et on applique la couleur à l'aide d'un coton imbibé.

On introduit, vers 1907, des machines pour faciliter le découpage des pochoirs (notamment avec un pantographe) et plusieurs procédés sont ensuite mis au point pour colorier directement les bandes cinématographiques avec une machine qui contrôle à la fois la superposition du pochoir et l'application des couleurs. Indépendamment de ces techniques de coloriage, les sociétés de production pouvaient faire appel à d'autres moyens moins coûteux et plus faciles d'exécution (parfois, conjointement au coloriage): le teintage et le virage. La technique du teintage (avec un colorant) n'affectait que les parties claires de la pellicule, tandis que le virage (par lequel on transforme l'argent métallique de la pellicule positive en un sel coloré) colorait les parties sombres. Ces deux procédés (que l'on appliquait parfois

ensemble) visaient à pallier modestement l'absence de couleur. Comme on l'a écrit à l'époque: «En l'absence de couleurs proprement dites, les virages et les teintures permettent de simuler des effets de nuits, de coucher de soleil, aurore, verdure qui font une heureuse diversion avec les vues noires⁷.»

Les arguments en faveur de l'ajout de la couleur, de la part des fabricants de vues animées et des «critiques» et journalistes, sont fort nombreux. L'argument qui, cependant, ne cesse de nous étonner aujourd'hui, et qui revient pourtant souvent dans les textes de l'époque, est celui ayant trait au «naturel» et au «réalisme» des couleurs. Quand on pense, par exemple, que la presque totalité des vues animées coloriées à la main ou au pochoir faisaient se côtoyer, dans la même image, des plages coloriées et des plages en noir et blanc, on ne peut que s'en étonner. Il est vrai à l'opposé, chaque époque ayant ses mythes, qu'aujourd'hui, pour faire vrai en cinéma, on a souvent une attitude qui, même si elle se situe aux antipodes de celle-ci, est tout aussi paradoxale: le recours à la très «réaliste» pellicule noir et blanc... C'est

Gorki qui serait étonné! ■

1. Ce dossier a été réalisé dans le cadre des travaux du GRAFICS (Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique) de l'Université de Montréal, subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et le fonds FCAR du Québec.
2. Article paru à l'origine dans le quotidien *Nijegorodskilistok*, le 4 juillet 1896. Version française parue dans Jay Leyda, *Kino. Histoire du cinéma russe et soviétique*, Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 1976, p. 472-474.
3. Cité dans Emmanuelle Toulet, *Cinématographe, invention du siècle*, Paris, Découvertes Gallimard, 1988, p. 44.
4. À ce sujet, voir Jacques Malthête, «Les bandes cinématographiques en couleurs artificielles. Un exemple: les films de Georges Méliès coloriés à la main», 1895, n° 2, avril 1987, p. 3-10.
5. Georges Méliès, «Les vues cinématographiques de M. Georges Méliès» in *Annuaire général et international de la photographie*, Paris, Plon, 1907, p. 376 sq.
6. Voir Germain Lacasse (en collaboration avec Serge Duigou), *L'Historiographe*, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1985, p. 30.
7. Léopold Löbel, *La technique cinématographique*, Paris, H. Dunod et E. Pinat, éditeurs, 1912, p. 268-269.

16 IMAGES

Dossier préparé sous la direction de
André Gaudreault
avec la collaboration de
Germain Lacasse

Recherche et rédaction
André Gaudreault et
Jean-Pierre Sirois-Trahan