

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

84 | 2018

Varia

Jacques Malthête, Stéphanie Salmon (dir.), *Recherches et innovations dans l'industrie du cinéma. Les cahiers des ingénieurs Pathé (1906-1927)*

Benoît Turquety



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/6188>

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2018

Pagination : 204-208

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Benoît Turquety, « Jacques Malthête, Stéphanie Salmon (dir.), *Recherches et innovations dans l'industrie du cinéma. Les cahiers des ingénieurs Pathé (1906-1927)* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 84 | 2018, mis en ligne le 09 juillet 2018, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/6188>

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

Jacques Malthête, Stéphanie Salmon (dir.), *Recherches et innovations dans l'industrie du cinéma. Les cahiers des ingénieurs Pathé (1906-1927)*

Benoît Turquety

RÉFÉRENCE

Jacques Malthête, Stéphanie Salmon (dir.), *Recherches et innovations dans l'industrie du cinéma. Les cahiers des ingénieurs Pathé (1906-1927)*, Paris, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, 2017, 304 p.

- 1 Ainsi que *1895 Revue d'histoire du cinéma* s'en fait assez régulièrement l'écho, l'histoire des techniques a pris ces dernières années une place nouvelle dans les études cinématographiques. Nous ne reviendrons pas ici sur les circonstances qui ont permis une telle émergence – ou sur les raisons qui ont pu, auparavant, l'empêcher. La publication d'un ouvrage tel que celui dont il est question ici, qui réunit spécialistes et non-spécialistes de plusieurs générations et nationalités, constitue néanmoins un signe supplémentaire d'une présence nouvelle de cette problématique technologique au sein de la discipline.
- 2 Ainsi que le formule notamment d'emblée Stéphanie Salmon, cette perspective va de pair avec la valorisation d'un type de documents qui auparavant n'aurait pas été distingué. C'est bien « une nouvelle source de recherche » que constituent ces cahiers d'ingénieurs de la firme Pathé, retrouvés en 2012 après avoir longtemps été considérés comme perdus. Il faut souligner ici le contexte institutionnel de cette redécouverte, qui fut réalisée conjointement par deux associations à caractère privé, la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, vouée à la préservation du patrimoine de la société, et CECIL (Cercle des conservateurs de l'image latente), occupée quant à elle du patrimoine de Kodak en

France. Hors de toute intervention publique, ce sont donc ces deux associations qui ont réalisé le traitement archivistique et la numérisation de ces documents, et qui maintenant en opèrent la valorisation scientifique.

- 3 Face à cette source nouvelle se pose alors, pour l'historien, la question de son traitement, des éventuelles difficultés méthodologiques qui se trouvent impliquées, et du type de connaissance qui peut en être déduit. Sur ce plan encore, l'ouvrage est exemplaire, à la fois par les solutions apportées par les chercheurs présents, mais aussi parfois par les limites qui transparaissent dans les travaux.
- 4 Mais que sont exactement ces sources ? Il s'agit d'un « livre de fabrication » – « registre de société » écrit Stéphanie Salmon, rassemblant des rapports écrits par des ingénieurs de l'entreprise Pathé entre 1906 et 1908 – et pas moins de 138 cahiers nominatifs, qui réunissent chacun les rapports de recherche établis par un ingénieur durant sa carrière. L'existence même de tels documents et leur forme sont déjà bien sûr riches de renseignements sur l'organisation de Pathé sur la période considérée. En retour, leur exploitation se trouve grandement facilitée, si ce n'est tout simplement rendue possible, par la connaissance que nous avons déjà de la structure interne et de l'évolution économique de la société Pathé, grâce notamment aux travaux publiés par Henri Bousquet, Jacques Kermabon (*Pathé, premier empire du cinéma*), Richard Abel (*The Red Rooster Scare : Making Cinema American, 1900-1910* et *The Ciné Goes to Town : French Cinema, 1896-1914*), Laurent Le Forestier, seul (*Aux sources de l'industrie du cinéma. Le modèle Pathé, 1905-1908*) ou avec Michel Marie (*la Firme Pathé Frères, 1896-1914*), Stéphanie Salmon (*Pathé. À la conquête du cinéma, 1896-1929*), et d'autres. La première partie de *Recherches et innovations dans l'industrie du cinéma*, intitulée « Organisation et pratiques du travail », s'appuie plus ou moins explicitement sur ces recherches antérieures, et montrent la nécessaire interdépendance entre histoire des techniques, histoire économique, histoire sociale et politique, et aussi histoire des films. L'histoire des techniques appelée ici est d'ailleurs déjà large et complexe, puisqu'elle doit être aussi par exemple une histoire des matériaux. Ainsi, les cuves de développement du film pouvaient, selon Benjamin Alimi et Saïd Chaouni, être alors « en bois, en ardoise ou en marbre » ; les matériaux sont aujourd'hui « le polyéthylène, l'acier inoxydable 316 et le titane », notamment car les métaux « peuvent provoquer un voile chimique [sur la pellicule] ou une oxydation rapide si on les associe au révélateur » (p. 54). Ces exigences techniques engendrent des contraintes pratiques dans la construction des laboratoires, et donc dans leur organisation architecturale et sociale, et des coûts qui en retour vont avoir des répercussions en termes de rentabilisation, etc. Frank Kessler et Sabine Lenk s'intéressent à cette question de l'organisation sociale du travail telle qu'elle peut apparaître à travers les rapports, en se centrant sur l'année 1906. Ils se focalisent sur la volonté de rationaliser la production, en cette année nodale, à la fois selon un principe d'économie – notamment de gain de temps dans le processus de production – et de critères de qualité du produit final aussi bien que de sécurité des employés, l'agencement de ces exigences étant bien sûr le cœur de l'affaire. Dans cette perspective, il est important de pouvoir donner à ces rapports le statut politique qui est le leur dans la structure hiérarchique de l'entreprise : discours produit par les ingénieurs et non par les ouvriers, destiné à être lu par les patrons afin de faire éventuellement le bilan des contributions personnelles mais aussi des divers services, ces documents ne sont pas des sources neutres, et leur apport doit être mis en perspective avec précautions.

- 5 Sur le plan de ce que Lucien Febvre nommait « l'histoire technique des techniques », l'ouvrage est d'une impressionnante richesse. En fait, deux directions assez distinctes se dégagent des travaux, directions qui font écho à la distinction proposée par David Edgerton entre histoire des innovations et histoire des techniques en usage – ce qui peut-être ici correspondrait à ce que les éditeurs appellent les « pratiques ». Le premier cadre est de loin le plus répandu en historiographie des techniques, et les études cinématographiques n'y font pas exception. Elles se sont en effet dans leur grande majorité centrées sur trois innovations majeures : le son – absent de ce volume – le relief, et la couleur. Le relief fait l'objet d'une contribution d'Iris Deniozou, qui tend à conforter l'image traditionnelle que l'on peut avoir de la firme française : « le cinéma en relief n'était pas la priorité de la société Pathé », écrit-elle (p. 155). On a assez fréquemment schématisé le contraste entre les deux grandes firmes françaises des premiers temps en opposant un Pathé industriel, champion de la rationalisation de la production, et un Gaumont ingénieur, inventif et curieux, investi personnellement dans la recherche technique, ce qui lui permit de développer des systèmes de cinéma sonore (Chronophone, Chronomégaphone) et en couleur (Chronochrome). Deniozou montre ainsi que pendant la période considérée, Pathé ne soutient aucune recherche particulière dans cette direction ; mais elle révèle aussi que certains ingénieurs – Eugène Caslant, Eugène Planchat, et Jacques Marette – développèrent tout de même des recherches, se matérialisant en expériences plus ou moins poussées, et parfois en propositions de procédés. Nous sommes là concrètement dans le domaine de la recherche et de l'innovation, en ce que ces démarches – souvent très intéressantes – n'aboutirent pas réellement à des objets concrétisés, produits et exploités commercialement. Leur analyse ne sort pas des laboratoires.
- 6 Les recherches sur la couleur ont un statut différent, et font l'objet à elles seules des six contributions de la troisième partie de l'ouvrage. Dans ce domaine aussi, une certaine image de Pathé a émergé de l'historiographie traditionnelle : celle d'une entreprise qui fut le lieu principal d'exploitation et de développement des couleurs appliquées, avec notamment le fameux procédé de coloris au pochoir mécanique Pathécolor, au détriment de la recherche sur la cinématographie en « couleurs naturelles », supposée peu intéresser Pathé quand elle passionnait Gaumont, Lumière et d'autres. Les contributions de cette partie recomposent un paysage technique et intellectuel de l'entreprise Pathé plus complexe. L'importance des couleurs appliquées pour Pathé ne s'y dément pas, mais s'y déploie en un ensemble complexe, au-delà du cliché traditionnel cantonnant l'apport de Pathé à – encore – la rationalisation industrielle de procédés existants. Le Pathécolor – qui ne fait pas l'objet d'une contribution spécifique (mais des études existent, et l'on pourra se référer par exemple au n° 71 de 1895 *Revue d'histoire du cinéma*, co-dirigé par Priska Morrissey et Céline Ruivo) – y est ainsi replacé dans un vaste ensemble de recherches continues sur l'organisation mécanique, gestuelle et chimique des procédures de coloris, de teinture et de virage. La « machine à changement automatique des teintages » de 1922 présentée par Jacques Malthête (pp. 276-281), redécouverte grâce à l'entremise de Camille Blot-Wellens, est un bel exemple d'un dispositif passionnant, engageant un système complexe de mécanismes mais aussi d'agencements de pratiques – notamment le montage.
- 7 Mais cette section sur la couleur permet aussi de réévaluer la place des recherches sur les « couleurs naturelles » chez Pathé. Si celles-ci n'aboutirent pas à un procédé immédiatement exploité, elles n'en furent pas moins conséquentes, comme le montrent

tour à tour François Ede, Nicolas Le Guern et Jacques Malthête. Contrairement à Urban en Angleterre ou à Gaumont, les ingénieurs ne suivent pas la piste de la synthèse par filtres rotatifs devant l'objectif. Ils s'orientent plutôt vers les procédés lenticulaires, films gaufrés ou tramés, dans une tradition plutôt proche de l'Autochrome Lumière, qui procèdent par synthèse additive mais par un système intégré à l'émulsion et donc ne nécessitant pas de modification des projecteurs. La filiation avec le procédé 16 mm Kodacolor, lancé par Eastman en 1928, est montrée de manière très intéressante par Nicolas Le Guern.

- 8 L'ensemble de ces chapitres centrés sur les innovations participe à transformer l'image de Pathé, et à renouveler l'étude de ces objets. Mais les autres parties de l'ouvrage ouvrent vers une connaissance des pratiques en usage à l'époque, et décentrant la recherche sur les techniques des seules innovations perçues par le spectateur, montrent la richesse des sources tout autant que l'ampleur des recherches à mener dans ce domaine. La contribution de Claire Dupré La Tour par exemple explore la question des titres. Or cet objet engage un système complexe de problématiques : les titres sont à la fois le lieu d'une tension intermédiaire – entre plaque fixe et bande pelliculaire – qui implique une potentielle difficulté technique en exploitation – entre deux projecteurs dans chaque cabine –, et le lieu de l'affirmation d'une spécificité commerciale – devenant une « marque de fabrique » (p.119). Pathé voudra systématiser le titre sur bande (*ibid.*), et y résoudre les problèmes de contrefaçon. Mais en outre, l'auteure montre que réaliser des titres de belle qualité pose des problèmes techniques spécifiques, depuis l'écartement des lettres jusqu'au rendu des fonds en passant par la difficulté à obtenir des caractères nets et lisibles, sans halos, bien contrastés, etc. Cette pratique des titres s'avère ainsi fort intéressante, objet spécifique de l'époque révélant toute la complexité du système technique du cinéma de la période.
- 9 D'une manière similaire, Anne Gourdet-Marès s'attache à retracer dans les détails un objet extrêmement important même s'il n'entre jamais ni dans les studios ni dans les salles de projection et qu'il reste totalement invisible aux spectateurs : le contretypage. Là encore, ce support intermédiaire du film n'est pas le lieu d'une innovation spectaculaire, aisément repérable comme rupture dans le spectacle cinématographique, ce qui n'a pas aidé à le promouvoir comme objet de recherche. Pourtant, Gourdet-Marès montre combien les problématiques attachées au contretypage sont importantes et révélatrices de l'évolution de l'industrie cinématographique, à la fois sur les plans technique, commercial et culturel. Depuis des commencements marqués par le « piratage des films » (p.162), la question de la duplication se transforme à mesure que l'industrie se développe, et que les tirages de copies se font plus importants. Le négatif original change alors de statut. Mais l'auteure formule aussi l'hypothèse selon laquelle « les recherches sur le contretypage négatif vont être étroitement liées à l'histoire de la cinématographie destinée aux amateurs » (p. 163) – au départ car il s'agit de pouvoir tirer de nombreuses copies sur format réduit à partir de films 35 mm, et donc d'obtenir à partir de l'original un nouveau négatif de plus petit format. Se déploient alors des problématiques techniques complexes : recherches sensitométriques, notamment sur le contraste et la granularité, mais aussi détermination du meilleur protocole en tenant compte à la fois des exigences techniques et économiques... Ces fondements d'une histoire du contretypage s'avèrent alors révéler un objet aussi riche finalement que peu traité jusqu'ici par l'histoire et la théorie du cinéma.

- 10 Le cas est bien sûr tout autre pour les deux contributions sur le montage, proposées par André Gaudreault et Laurent Le Forestier, qui sont tous deux co-directeurs, avec Gilles Mouëllic, du partenariat international Technès. Le montage est sans doute l'un des aspects du cinéma dont la présence est la plus longue et la plus lourde dans l'histoire de ses théories, et qui fut également l'enjeu des basculements historiographiques les plus importants – puisque l'un des points-clés du colloque de Brighton en 1978 fut la discussion du montage de *Life of an American Fireman*. André Gaudreault a depuis longuement travaillé – avec le *Grafics* – sur l'histoire et la théorie du montage alterné, notamment chez Pathé, tandis que Laurent Le Forestier a prolongé sa connaissance de la société Pathé avec une recherche terminologique qui, centrée sur l'opérateur Bazin, a travaillé entre autres la notion de « découpage ». Les préoccupations terminologiques sont également centrales chez Gaudreault, et il s'attache ici à la fois à voir émerger la pratique du montage, et le terme qui la désigne. Ce double mouvement parallèle amène ici à la valorisation d'une étape méconnue de la production de films : la vérification. Selon Gaudreault, « tout ``ça'' (c'est-à-dire le montage) a commencé de façon plus ou moins accidentelle... ou en tout cas de façon tout à fait contingente » par la réparation des « ruptures inopinées de bande » qui sont consubstantielles au système du Cinématographe, et par la nécessité de mettre en boucle la pellicule pour l'exploitation dans le Kinétoscope (p. 77). Ainsi les premières colleuses s'appellent « film repairer » (p. 78), et finalement l'auteur découvre chez Pathé l'existence d'un « service de vérification », où l'on répare les copies. Les ouvrières n'y font finalement que du montage, terme qui apparaît en lien avec la vérification (p. 83, 88). Il est certain que les services de vérification – qui existent encore aujourd'hui dans les organismes de distribution – jouent un rôle important dans l'industrie dès le départ, et plus encore quand le système de la location des copies est adopté, puisque les copies retournées à Pathé par un exploitant doivent bien être vérifiées et réparées le cas échéant avant d'être renvoyées à l'exploitant suivant. Mais s'il s'établit une concomitance, doit-on pour autant aller jusqu'à parler de « coalescence » voire de « fusion » (p. 88) entre les deux pratiques de vérification et de montage ? Les ouvrières, décrit Gaudreault, coupent et collent les bandes défectueuses assises à une table munie d'un verre dépoli, mais « elles ont recours à un ``plan de la bande [...] qu'[e]lles ont devant elles'' pour les aider à coller les pièces ``dans l'ordre indiqué'' » (p. 88). Ce n'est donc pas l'ouvrière qui réalise le « plan de la bande » (établi sur une éventuelle copie de travail ?), ce n'est pas elle qui est en charge du montage comme opération conceptuelle, même si c'est elle qui au final peut couper et coller les éléments destinés à la circulation dans les salles.
- 11 Si la distinction centrale qui occupe Gaudreault est celle entre « montage » et « vérification », c'est aux relations complexes entre « découpage » et « montage » que s'intéresse Laurent Le Forestier, ou plutôt ce sont elles qui constituent le prisme par lequel l'auteur aborde « une autre histoire du montage dans le cinéma français des années 1920 », comme le formule son titre. Le Forestier déploie son analyse en prenant en compte le rôle joué dans cette histoire par les pratiques de teinture et de virage, qui ont longtemps impliqué d'organiser les « tableaux » en rouleaux séparés selon les couleurs, rouleaux traités chacun dans les bains appropriés, puis redivisés en tableaux, « fragments » ou « bouts » et recollés dans l'ordre final du film (pp. 100-101). Le positif qui sera projeté est donc parsemé de collures à chaque changement de teinte, ce qui implique un travail important sur la solidité de ces collures et leur compatibilité avec les projecteurs dans les salles. Cela disperse la pratique du montage entre plusieurs moments et plusieurs métiers dans la chaîne de production. Parallèlement à cette

description des pratiques, Le Forestier introduit la notion de « découpage », en renvoyant pour sa définition à deux citations, l'une de Moussinac de 1923 (« le découpage, autrement dit la valeur en durée, mathématique ou sentimentale, donnée à chaque image, par rapport aux images qui la précèdent et à celles qui la suivent », p. 97), l'autre de Raymond Bernard de 1929 (« un découpage – la prévision d'un film ``dans ses plus minutieux détails : angles de prise de vues, possibilités techniques, succession et rythme des scènes'' », p. 98). Cela lui permet d'émettre l'hypothèse que pendant les années 1920 « on passe progressivement d'un système basé essentiellement sur le découpage à un système accordant un rôle plus décisif au montage » (p. 97). Mais cette distinction semble interférer avec une autre, d'une manière qui n'a pas toujours été claire pour nous : celle s'opérant pour l'auteur au sein de la notion de montage non seulement entre « plusieurs montages » (« colleuses de négatif/colleuses de positif », pp. 100-101), mais aussi entre ce qui apparaît comme un « programme fort » – le montage incluant la sélection des plans et l'organisation de leur place dans la structure du film – et un « programme faible » – le montage comme la sélection des bonnes prises (p. 98) et leur élagage (p. 106) au sein d'un ordre pré-établi. Cette seconde conception du montage est systématiquement présentée comme pauvre, « limitée » (pp. 98, 106), et Le Forestier s'étonne qu'elle puisse être adoptée par « certains articles visant pourtant à le valoriser » (p. 106). Or on pourrait arguer qu'elle ne demande pas moins d'expertise et de sens esthétique que la première – ce sera par exemple celle qui, beaucoup plus tard, sera toujours défendue par Huillet et Straub, comme on le voit dans le film sur leur travail réalisé par Pedro Costa, et c'est déjà à l'époque la conception que défend finalement Moussinac dans sa définition du découpage. Ces distinctions amènent en tout cas à envisager que ces différents montages ne soient finalement pas seulement l'activité de la monteuse, mais puisse relever aussi du travail du metteur en scène. C'est ce que semblent affirmer plusieurs sources citées par Le Forestier, sans qu'il le note explicitement (Le metteur en scène « sera chargé du découpage et du montage », selon le *Code du cinéma*, 1924 [p. 104], « Le bureau où le metteur en scène fait le montage [...] assisté par son premier opérateur et par une ou deux monteuses », *Cours de technique générale du cinéma*, 1930 [p. 111]).

- 12 L'ampleur des découvertes introduites par les deux chercheurs sur ce champ du montage, autant que les problèmes qu'ils soulèvent, confirme exemplairement combien la prise en compte des sources et des enjeux techniques se trouve à même de profondément renouveler aussi bien le travail historique que les concepts qui structurent depuis longtemps la discipline. Cette prise en compte peut déjà nous aider à redéfinir avec une rigueur accrue nos objets mêmes. Camille Blot-Wellens montre en effet que la connaissance précise du « processus de fabrication et de traitement des films » (p. 189), telle qu'elle peut être mieux établie à partir de ces cahiers d'ingénieurs, permet d'affiner de manière cruciale la datation des productions Pathé, et de rétablir ainsi la complexité du parcours historique de nos objets (date de production du négatif, date de la copie, etc.). La datation des éléments est bien sûr essentielle au travail historique ; mais au-delà, elle renvoie plus largement à la question de la possibilité d'appréhender le cinéma comme une réelle « culture matérielle »... L'intégration de ces questions, de cette attention aux supports chimiques autant qu'aux récits, reste largement à faire dans l'historiographie du cinéma ; mais après tout, il se pourrait qu'elles intéressent aussi les personnes qui vont simplement voir les films...