

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

De presque toutes les couleurs : *Civilization* (Thomas H. Ince, Raymond B. West, 1916)

Almost all the colours : Civilization (Thomas H. Ince, Raymond B. West, 1916)

Marc Vernet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4773>

DOI : 10.4000/1895.4773

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2013

Pagination : 107-119

ISBN : 978-2-37029-071-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Marc Vernet, « De presque toutes les couleurs : *Civilization* (Thomas H. Ince, Raymond B. West, 1916) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 71 | 2013, mis en ligne le 01 décembre 2016, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4773> ; DOI : 10.4000/1895.4773

De presque toutes les couleurs : *Civilization* (Thomas H. Ince, Raymond B. West, 1916)

par Marc Vernet

Production en série et compétition

L'annonce, fin juillet 1915, de la conjonction de trois grands noms du cinéma américain, Griffith, Ince et Sennett, au sein d'une nouvelle maison de distribution baptisée Triangle Film Corporation, est à la fois un coup de tonnerre et une déclaration de guerre. Un coup de tonnerre parce que ces talents sont exfiltrés de la Mutual qui, en son temps, avait elle-même pillé la Biograph¹. On en est pleine restructuration de l'ensemble de l'industrie cinématographique américaine et l'annonce de l'alliance de ces trois talents de première magnitude est voulue spectaculaire. De plus, ces trois grands noms ne sont pas recrutés pour diriger ou réaliser des films, mais pour les superviser : chacun dispose de son studio distinct (Griffith à Hollywood, Sennett à Edendale et Ince dans le Santa Inez Canyon) et chacun est en charge d'une ligne de produits : Griffith le drame, Ince ce qui va s'appeler le western et Sennett le burlesque, les deux premiers pour des longs métrages (cinq bobines) et le troisième pour des courts métrages (deux bobines). Deux maisons de production sont à la base du montage : New York Motion Picture, d'Adam Kessel et Charles Baumann, qui a recruté Ince et Sennett, Reliance-Majestic, de Harry E. Aitken, qui a recruté Griffith. L'objectif, affiché et atteint pendant quelques mois, est de fournir deux programmes par semaine, chacun constitué d'un long dramatique et d'un court comique (un Griffith + un Sennett, un Ince + un Sennett²). Bref, ces trois-là sont parfaitement complémentaires, dans le cadre d'une politique qui tend d'une part à occuper tout le temps de projection (entre 1 h 30 et 2 h) en soirée (afin d'éliminer les courts métrages des concurrents), d'autre part à augmenter le prix des places (on rêve de passer de 25 cents à 2 dollars), et enfin à contraindre l'exploitant à changer en bloc son programme de films deux fois par semaine. Il s'agit d'être régulier (deux programmes par semaine), tout en étant à la fois divers (deux formes de drame et un comique), de qualité (garantie par les trois noms) et complémentaire (drame et comédie). L'idée est de fonctionner selon le modèle du *state rights*³, avec des *exchanges*⁴ (la Triangle en comptera 22 dans sa première

1. Je remercie Priska Morrissey qui, après avoir lu une première version de ce texte, a bien voulu me faire remarques et suggestions, dont j'ai pu suivre certaines.

2. Par « un Sennett, un Ince, un Griffith », il faut entendre un film supervisé par eux et relevant de leur marque Keystone, Kay Bee ou Fine Arts.

3. Par opposition au *road show*, qui consiste en projections exceptionnelles, au coup par coup, dans des salles prestigieuses, avec orchestre en fosse et un ticket à 2 dollars.

4. Agence locale pour la présentation, la location et la reprise des copies de films de la firme.

année) répartis sur le territoire et chargés de gérer la location des copies sur place. Jusque-là tout va bien.

On se souvient que l'idée de la Triangle naît avec le succès de *Birth of a Nation* (pas moins de douze bobines), film que Mutual n'a pas voulu assumer⁵ mais qui connaît finalement un énorme succès. Or Griffith, qui a emménagé à Hollywood dans les anciens studios de Kinemacolor, avait aussi comme ambition de faire de son film un film en couleurs⁶ : la fête célébrant la première grande victoire sudiste se déroule de nuit pour mettre en avant des couleurs. Rouge pour les feux de Bengale allumés dans la rue, ambre pour le bal des officiers ; la chevauchée finale du Klu Klux Klan est nocturne pour la même raison et mettre en avant la teinte bleue. On peut donc retenir trois ambitions : imposer le long métrage, imposer un changement de programme deux fois par semaine, faire des films où la couleur joue un rôle important. Mais on voit tout de suite que cette politique est plus volontaire qu'assurée : comment concilier production à la chaîne et innovation hebdomadaire, film d'exception et programme régulier, conditions du *state rights* au prix du *road show*... ? C'est qu'en 1915 les choses sont loin d'être stabilisées et que le modèle économique et esthétique n'est pas encore fixé. On joue à la fois sur le court et sur le long, voire le très long. Ceux qui font du long sont amenés à faire du court (Sennett ayant claqué la porte, Griffith et Ince sont un temps contraints de superviser des courts métrages comiques), et celui qui fait du court voudrait faire du long (Sennett, tenté par le film comique de long métrage). On ne sait vraiment ni assurer la régularité (la distribution hebdomadaire des programmes rencontre des difficultés de toute sorte, dont une grève des livreurs à Chicago, par exemple), ni faire merveille par de l'innovation (critiques et exploitants ne tardent pas à se plaindre du manque d'originalité des films). Mais il y a sans doute plus grave : l'accord de juillet 1915, signé par nos trois compères et leurs producteurs, indique bien qu'ils n'ont pas à réaliser eux-mêmes les films qu'ils sont chargés de superviser, mais on sait moins qu'ils n'en conservent pas moins leur liberté en tant que réalisateurs. Griffith, comme Ince, garde la possibilité de tourner ses propres films avec sa propre maison de production : simplement, ces films-là n'entreront pas dans le programme Triangle. Ils seront produits et distribués hors Triangle. En 1915, alors que la guerre a éclaté en Europe et que les États-Unis entendent rester à l'écart, Griffith et Ince ont chacun un projet personnel d'envergure, de même dimension que *Birth of a Nation*, et même avec une ambition qui va au-delà. *Birth of a Nation* est un film à dimension nationale, pour ne pas dire nationaliste. Les deux nouveaux projets, séparés, ont une ambition universelle. Pour Griffith, c'est *Intolerance*. Pour Ince, *Civilization*⁷. Deux monuments

5. La firme semble avoir été mise devant le fait accompli par les deux producteurs (Griffith et Aitken, président de Mutual et créateur de la Triangle), et ce monstre n'entre nullement dans sa politique de production, axée sur le court métrage.

6. On sait qu'il s'y attache depuis au moins huit ans, puisque c'était déjà son objectif pour *The Lonedale Operator*. Voir Joshua Yumibe, *Moving Color. Early Film, Mass Culture, Modernism*, New Jersey, Rutgers University Press 2012, p. 107. L'auteur souligne à très juste titre le rapport étroit entre usage de la couleur et montage alterné : une couleur vaut par rapport à une autre, et leur rapport est d'ordre dramatique.

7. La notice la plus complète pour ce film se trouve sur le site Silent Era : <http://www.silentera.com/PSFL/data/C/Civilization1916.html> [date de la dernière consultation : octobre 2013]. Elle donne toutefois le film comme étant en noir et blanc.

pacifistes à la gloire de la neutralité américaine. Je ne sais pas qui s'est lancé le premier. Ce qu'on sait est clair : *Civilization* sort au printemps 1916⁸ et est un immense succès, *Intolerance* sort à New York le 5 septembre 1916 et est un échec retentissant. Griffith a sans doute pris du retard en raison du succès et des difficultés de *Birth of a Nation*, qui connaît à travers le pays à la fois les foudres de la censure (que Griffith combat pied à pied) et le succès commercial (que Griffith accompagne pour l'amplifier). Quand *Intolerance* arrive sur le marché, *Civilization* est déjà passé par là et a sans doute asséché le marché. Mais la différence est surtout politique : au printemps les États-Unis sont pacifistes, et à l'automne ils s'engagent nettement dans le *preparedness*, la préparation à l'entrée en guerre : Griffith met à côté de la plaque. Bizarrement, la cinéphilie retiendra le Griffith et oubliera le Ince. Or aucun de ces deux films, de la conception à l'histoire, ne peut être pensé sans l'autre, au sein d'une compétition de chaque jour entre les deux géants puisque chacun manifestement ambitionne, avant DeMille, d'être le cinéaste national officiel (Ince prend soin de présenter *Civilization* à Woodrow Wilson en personne). Griffith trébuche en 1916 et ne passe pas en 1917 malgré sa volonté d'aller se présenter en Europe comme LE réalisateur américain de la guerre, Ince meurt prématurément en 1924 : DeMille aura le champ libre, notamment grâce à sa *Joan the Woman* bien calculée.

Une grosse mise

En tant que superviseur, Ince a un grand sens de la stratégie et de la publicité. Stratégie quand il s'agit d'investir dans un film important qui doit faire la différence avec la production ordinaire : il mobilise alors à la fois ses plus grands talents sous contrat et les moyens les plus importants, sans lésiner sur les décors et sur le nombre de figurants par exemple. Publicité car il est très attentif à entretenir la presse professionnelle des activités, des projets et des exploits de son unité de production Kay Bee. Même ses accidents donnent lieu à une communication orchestrée : victime d'un accident de voiture, il se fait photographe dans sa maison de Hollywood, dans son fauteuil roulant, en train de visionner les films en cours de tournage ; pris dans les flammes d'un incendie qui ravage début 1916 son bâtiment administratif, brûlé au visage et aux mains, il se fait photographe le lendemain sur place, avec moult épais bandages, en train de donner ses instructions pour la poursuite des opérations. Il ne se passe pas de semaine où la presse n'a pas quelque chose à raconter sur la vie de son studio⁹. Evidemment, à l'inverse, il sait entretenir le secret pour garantir la surprise. Ainsi, pour *Civilization*, rien sur sa préparation, sur sa réalisation, mais une fois le film prêt, la campagne de presse est d'importance et Ince accompagnera personnellement son exploitation de grande ville en grande ville, sur le mode *road show*. Le premier fait est un investissement qu'il situe à 1 million de dollars, et les autres portent tous sur l'énormité du film : 10 bobines (le double d'un *feature film*), des milliers de

8. À Los Angeles la première a lieu le 17 avril, à New York le 2 juin. Cette tactique, de prudence (tester l'impact du film hors de la côte est), avait été celle de Griffith pour *Birth of a Nation*.

9. A l'opposé, Griffith est d'une discrétion professionnelle constante : un des rares échos trouvés dans la presse de l'époque concerne la santé de sa maman.

figurants, des mois de travail. Pas moins de trois réalisateurs : lui-même et ses deux meilleurs (Raymond B. West et Reginald Barker), mais de plus secondés par Jay Hunt, ou encore Walter Edwards, au moins cinq directeurs de la photographie dont Joseph H. August, Clyde de Vinna et Irvin Willat¹⁰ (que nous allons retrouver dans un instant)¹¹, Ince s'occupant également du montage. Enfin, la composition de la musique originale est confiée à son poulain Victor L. Schertzinger qui ne tardera pas à passer lui-même à la réalisation.

Les moyens mobilisés sont considérables : construction de décors à l'échelle (palais, rues de village), foule de civils, armée de soldats, et autant que faire se peut, recours à des décors réels. Ainsi les canons sont de vrais canons, les navires de vrais navires : un paquebot, un sous-marin, un destroyer. Pour ces derniers, les images sont spectaculaires et extrêmement soignées. Elles ont été réalisées soit directement pour le film (accord des militaires), soit lors de manœuvres militaires (explosion d'un navire torpillé) : le gigantisme réaliste du film doit beaucoup, comme d'autres en 1915-1916¹², au concours gracieux prêté par l'armée et notamment par la cavalerie et par la marine, qui fournissent matériel et figurants pour des images spectaculaires et convaincantes. Il est évident que le fait de disposer de vastes terrains en collines sur Santa Ynez Canyon, le tout au bord de l'océan, facilite la mise en spectacle : on peut déployer de façon réaliste des troupes, faire charger la cavalerie ou défiler les fantassins, mais aussi (c'est l'une des spécialités d'Ince dont il ne se prive pas dans *Civilization*) faire exploser en vraie grandeur des mines, des bâtiments, des tours, des ponts : cela ne dérange pas les voisins et fait de belles images.

Et la couleur, alors ?

En 1917, on voit apparaître régulièrement dans les *continuity scripts* de la Triangle, avant le tournage, les indications de teintage des scènes, sans grande originalité : ambre pour l'éclairage d'intérieur de nuit, bleu pour l'extérieur de nuit (en studio ou non), et rouge pour les incendies. On peut voir mentionner le rose pour le reflet d'incendie et l'orange pour les levers ou couchers de soleil. Mais la plupart du temps on s'en tient à ambre, bleu et rouge (le registre de *Birth of a Nation*), la « lumière

10. Irvin Willat, qui a été acteur et monteur, sera réalisateur et producteur. Il est le frère d'Edwin C. Willat, lui aussi réalisateur, mais je ne connais pas sa relation à C. A. Willatowski, dit Doc Willat en raison de son expertise technique et de ses études de vétérinaire, créateur du très moderne Willat Studio à Fort Lee que la Triangle loue ces mêmes années. Voir Richard Koszarski, *Fort Lee : the Film Town*, Eastleigh, John Libbey, 2005, p. 15.

11. Cette démultiplication des réalisateurs et des directeurs de la photographie est monnaie courante pour ces films de plus de dix bobines, à commencer par *Birth of a Nation*, qui sont du coup de formidables écoles de cinéma pour les techniciens de l'époque. La démultiplication peut aussi s'expliquer par d'autres raisons : spécialisation dans tel ou tel type de filmage (les troupes terrestres, les troupes marines, les scènes d'intimité...), temps de tournage court qui demande des tournages simultanés (sur mer, sur terre, en studio...), degré de difficulté dans la technique et la réalisation, etc.

12. À partir de l'entrée en guerre (avril 1917), le gouvernement américain refuse l'usage de l'armée dans les films de fiction.

naturelle » étant rendue par le noir et blanc. Les choses ne sont pas à sens unique : on teinte les scènes qu'il faut teinter, mais surtout on ménage dans le scénario des scènes pour qu'elles soient teintées avec multiplication des scènes de nuit, des levers ou couchers de soleil, des scènes d'incendie. La motivation est moins le réalisme ou ce qui en tiendrait lieu que tout simplement le spectaculaire : en l'absence de pellicule couleur, et pour rivaliser avec la peinture, le théâtre et l'opéra, on cherche à faire des films colorés qui permettent aussi de magnifier des traitements en ombre chinoise comme pour une explosion, un incendie, un coucher de soleil¹³.

Je ne connais qu'une copie de *Civilization*, celle conservée par la Cinémathèque royale de Belgique¹⁴, en excellent état, et en noir et blanc¹⁵. Or la Cinémathèque française conserve, dans le fonds Aitken-Triangle, d'une part le *continuity script*, sur 130 pages comptant 638 *scenes*, mais aussi d'autre part trois pages dactylographiées simple interligne de *Coloring notes*¹⁶. Ces notes pour la coloration sont d'une très grande précision, pas à pas, indiquant quand commencer et quand s'arrêter, balayant l'ensemble du film. Cette précision écrite est rendue nécessaire par l'organisation de la Triangle : nombre de ses films (et c'est notamment le cas de ceux supervisés par Ince, qui a besoin du plein air de la Californie¹⁷) sont tournés sur la côte ouest, puis sont expédiés sur la côte Est pour y être traités en laboratoire : intégration des intertitres, teintage, tirage des copies d'exploitation. Il faut donc écrire les indications, et être le plus précis possible pour éviter les malentendus. L'ordre se formule sur la côte ouest et l'action s'effectue sur la côte est. L'étonnant est que pour son chef-d'œuvre sur cette période, Ince ne prévoit pas moins de seize nuances de couleurs, en combinant, comble du raffinement, le *tinting* (teintage) et le *toning* (virage).

Pour mieux mesurer l'exceptionnel de ces seize teintes, faisons un petit détour comparatif. Le même Irvin Willat envoie, de la côte ouest, le 1^{er} juillet 1916 une lettre au laboratoire de la New York Motion Picture sur la côte est pour indiquer quelles couleurs appliquer à *Lieutenant Danny U.S.A.*¹⁸. Ce film Kay Bee, dont l'action se passe sur le Rio Grande entre Mexicains sanguinaires et sages soldats américains, est un film important pour la firme compte tenu du conflit plus ou moins latent entre les États-Unis et le Mexique en cette année 1916 : un lieutenant, amoureux d'une Mexicaine aux yeux de velours (le titre de la nouvelle de départ est *Velvet Eyes*, autre référence à *Carmen*) malmenée en son

13. Pour *Intolerance* aussi, Griffith entend jouer de la couleur, mais il tient à préciser que ce n'est pas pour le réalisme mais bien pour la dimension symbolique et impressionniste. Voir à ce propos, Joshua Yomibe, *op. cit.* p. 132.

14. Je remercie Gabrielle Claes de m'avoir facilité l'accès au film.

15. On peut aussi voir le film sur Youtube : <http://www.youtube.com/watch?v=UwU035gIGO8> [dernière consultation : octobre 2013]. Une copie est conservée à la Library of Congress et le film a été édité en vidéo, toujours en noir et blanc. La version de Bruxelles est un remontage, écourté, fait en 1931, de sorte que les parties et les cartons ne correspondent que rarement aux indications de couleur conservées à Paris. La version de Youtube correspond à celle de Bruxelles, de sorte que le film que nous voyons est de 1931 et non la première version de 1916.

16. Cinémathèque française, fonds Aitken-Triangle, cote : Triangle 403 B20. Cette liste, présente avec le *continuity script*, a toutes les chances de dater de 1916.

17. Les décors de *Civilization*, et notamment le palais présidentiel, ont été construits dans les collines du Santa Inez Canyon où ils sont restés en place plusieurs années.

18. Cinémathèque française, fonds Triangle Aitken, cote : Triangle 49 T1040.

Coloring Notes

CIVILIZATION.

Foreword from caption THOS. H. INCE PRESENTS CIVILIZATION goes straight up to caption THE NARRATIVE.

Caption THE NARRATIVE and following title IN THE VAST DOMAIN OF THE CHRISTIAN KINGDOM OF WREDPRYD color a red (as per sample number one).

After the title IN THE VAST DOMAIN OF THE CHRISTIAN KINGDOM OF WREDPRYD all scenes color a very light pink (as per sample no.2) up to title the THE BORDER VILLAGE OF MARAMERE.

After and including THE BORDER VILLAGE OF MARAMERE exteriors go straight interiors of blacksmith's shop color a very light orange (as per sample no.3) up to title AT THE CAPITAL.

After and including title AT THE CAPITAL color all exteriors a very light orange (as per sample no.3) up to title THE MIGHTY MONARCH OF A MIGHTY NATION.

After and including title THE MIGHTY MONARCH OF A MIGHTY NATION color interiors King's palace a very light pink (as per sample no.2) exteriors color a very light orange (as per sample no.3) interiors of foundry color a blue tone red (as per sample no.4) up to title THE SPECIAL SESSION OF THE NATIONAL PARLIAMENT ECT.

After and including title THE SPECIAL SESSION OF THE NATIONAL PARLIAMENT ECT color interiors of parliament a very light yellow (as per sample no.5) cut backs to exteriors go a very light orange (as per sample no.3) up to title THE NATION'S SECRET.

After and including title THE NATION'S SECRET color interiors a very light blue (as per sample no.7) up to title THE GUARDED ARSENAL.

After and including title THE GUARDED ARSENAL color exteriors a very light orange (as per sample no.3) interiors of arsenal a very light blue (as per sample no.6) up to title THE PRINCESS, NIECE OF THE KING.

After and including title THE PRINCESS EUGENIE ECT color all interiors a very light pink (as per sample no.2) exterior cut backs to populous sheering a very light orange (as per sample no.3) up to title THE FIRST REGIMENTS LEAVE THE CAPITAL FOR THE FRONT.

After and including title THE FIRST REGIMENTS LEAVE THE CAPITAL FOR THE FRONT color all scenes a very light orange (as per sample no.3) up to title THE BEGINNING OF THE BATTLE THAT APPALLED THE WORLD.

After and including the title THE BEGINNING OF THE BATTLE THAT APPALLED THE WORLD all scenes go straight up to title THEN THE STARS AND REST, WHILE PHANTOM GLORY RIDES ADOWN THE TRAIL O'DREAMS.

After and including title THEN THE STARS AND REST ECT. color soldiers dream scene a very light blue (as per sample no.6) up to title WITH THE FIRST DEFEAT THE CRY FOR MORE FIGHTING MEN GOES UP ect.

After and including title WITH THE FIRST DEFEAT THE CRY FOR MORE FIGHTING MEN ECT

Fig. 1 : « Coloring Notes », *Civilization* de Thomas H. Ince, Raymond B. West, 1916, fonds Triangle-Aitken.
Crédits : Cinémathèque française. Les trois illustrations qui suivent (page ou détail) proviennent du même document.

hacienda par des révolutionnaires, est ramenée par son amoureux en lieu sûr au nord du Rio Grande. Là encore, un grand soin est apporté à l'histoire et à la réalisation. Alors qu'en 1917 les *continuity scripts* ne comportent que trois grands types de couleur (bleu, ambre, noir et blanc) avec, en plus, le rouge en cas d'incendie, la lettre d'Irvin Willat en mentionne six différents :

1. Orange
2. Bleu
3. Virage bleu teinte orange foncé (*blue tone and deep orange*)
4. Rouge
5. Rose.

Leur fonction est très claire, qui vaut aussi bien pour les intertitres que pour les images. Orange vaut pour ambre et s'applique soit à un extérieur avec coucher de soleil, soit à un intérieur nocturne éclairé par des bougies. Bleu vaut soit pour un extérieur de nuit, soit pour un intérieur sans autre éclairage que la lune. Rouge est pour l'incendie de l'hacienda de la belle sous le feu des méchants. Rose clôt le film pour une aube, après la bataille, quand tout le monde rentre au fort américain, du bon côté du Rio Grande, sous la bannière étoilée. Quant au virage bleu teinte orange foncé, où sont associés virage et teintage, il est réservé à une courte scène avec un feu d'alarme (*beacon fire*) prise entre des scènes d'extérieur de nuit (bleu) et des scènes d'intérieur de l'hacienda éclairées (orange). Voilà un premier degré de sophistication pour un film important tourné en 1916¹⁹, différenciant les couleurs de l'aube (rose) de celles du soir (orange).

Les trois pages de « coloring notes » pour *Civilization* (tourné en 1915) sont relativement étranges. D'ordinaire, les indications de couleurs sont données dans le *continuity script* lui-même, dans la dénomination de la scène à laquelle on ajoute la teinte à utiliser. Or ici la liste est à part, comme si on ne s'était avisé qu'à retardement de la nécessité de mettre de la couleur. Pourtant, à y regarder de plus près, ce n'est pas tout à fait exact : si la première partie (de la *scene* 1 à la *scene* 354) est dénuée de toute indication de teintage (mais pas d'indication d'éclairage et d'ambiance), la seconde partie, par exemple les *scenes* allant de 561 à 577, comporte de nettes indications de teintage. On y reviendra, mais il est clair que la colorisation n'a pas été prévue dès le départ et qu'il y a eu deux rectifications : la première dans la seconde partie du *continuity script* et la seconde avec notre liste de trois pages.

En sortant de l'ordre des scènes évoquées par rapport au *continuity script* et en reprenant la numérotation proposée, on trouve ainsi, selon la liste conservée par la Cinémathèque française :

1. *Red*
2. *Very light pink*
3. *Very light orange*
4. *Blue tone red*
5. *Very light yellow*
6. *Very light blue*

19. Comme pour *Civilization*, on note pour les *Coloring notes* de *Lieutenant Danny USA* des écarts par rapport aux indications sporadiques que l'on trouve dans le *continuity script*.

7. *Very light blue (sic)*
8. *Blue tone – orange red*
9. *Blue tone – blue tint*
10. *Blue tone – red (ou blue tone fire red)*
11. *Blue tone deep pink*
12. *Blue tone yellow*
13. *Sepia yellow (very light application of permagnate)*
14. *Blue tone orange*
15. *Dark orange*
16. *Very light green*²⁰.

After and including title THE MIGHTY MONARCH OF A MIGHTY NATION color interiors King's palace a very light pink (as per sample no.2) exteriors color a very light orange (as per sample no.3) interiors of foundry color a blue tone red (as per sample no.4) up to title THE SPECIAL SESSION OF THE NATIONAL PARLIAMENT ECT.

After and including title THE SPECIAL SESSION OF THE NATIONAL PARLIAMENT ECT color interiors of parliament a very light yellow (as per sample no.5) cut backs to exteriors go a very light orange (as per sample no.3) up to title THE NATION'S SECRET.

After and including title THE NATION'S SECRET color interiors a very light blue (as per sample no.7) up to title THE GUARDED ARSENAL.

After and including title THE GUARDED ARSENAL color exteriors a very light orange (as per sample no.3) interiors of arsenal a very light blue (as per sample no.6) up to title THE PRINCESS, NIECE OF THE KING.

After and including title THE PRINCESS EUGENIE ECT color all interiors a very light pink (as per sample no.2) exterior cut backs to populous cheering a very light orange (as per sample no.3) up to title THE FIRST REGIMENTS LEAVE THE CAPITAL FOR THE FRONT.

After and including title THE FIRST REGIMENTS LEAVE THE CAPITAL FOR THE FRONT color all scenes a very light orange (as per sample no.3) up to title THE BEGINNING OF THE BATTLE THAT APPALLED THE WORLD.

After and including the title THE BEGINNING OF THE BATTLE THAT APPALLED THE WORLD all scenes go straight up to title THEN THE STARS AND REST, WHILE PHANTOM GLORY RIDES ADOWN THE TRAIL O'DREAMS.

Fig. 2. *Ibid.*

20. La précision des indications et des portions de film concernées n'empêche toutefois pas, après la liste, le rajout de trois indications non numérotées, pour des portions listées ou non (la dactylographie est directe alors que la liste est un double) : jaune clair pour des intérieurs, « blue tone and pink » (différent de 11) pour des intérieurs de sous-marin, et « blue tone and blue » (9?) pour les extérieurs du sous-marin.

Le redoublement du *very light blue* ne semble pas une erreur, les n° 6 et 7 étant indiqués dans le même passage, le premier valant pour les intérieurs de l'arsenal et pour le rêve des soldats, quand le second est mentionné pour d'autres intérieurs. Le document fait référence à des échantillons (*samples*) qui sont joints pour chaque nuance, mais ces derniers ne figurent pas dans les archives. Il se peut qu'il y ait eu trois bleus différents : deux nuances de bleu clair (6 et 7) et une teinte bleue (9 : *blue tone blue tint*, utilisée pour les scènes avec des avions dans le ciel). L'erreur est également possible pour le *blue tone red* (4 et 10) qui vaut pour l'intérieur d'une fonderie et pour une explosion, quoiqu'une deuxième mention du 10 offre une autre nuance (*blue tone fire red*). Quand on met au regard les nuances et les scènes concernées, on s'aperçoit que les numéros de 2 à 7 sont les plus souvent convoqués (teintage), alors que le virage est plus rare. Le 13 (*sépia*) n'est utilisé qu'une fois pour la cour martiale, alors que le 16 (*very light green*) n'est utilisé que deux fois : pour les femmes en prière et pour l'apparition en surimpression du Christ, mais il est vrai que ce segment (la présence du Christ en surimpression) est long pour marquer la lente reconversion du roi guerrier en roi pacificateur. Les couleurs chaudes sont plus souvent utilisées et nuancées : on va du rouge vers le rose clair en passant par le rose foncé, puis du rouge au jaune clair en passant par orange foncé, orange, et jaune. Les nuances les plus nombreuses sont celles autour de l'orange : *red*, *blue tone orange red*, *dark orange*, *blue tone orange*, *very light orange*. La coloration commence toujours avec un carton, un intertitre, qui donne en quelque sorte la tonalité des images à suivre. Puis les choses se compliquent encore un peu plus.

Le rouge vaut pour le carton du titre et le prologue²¹, le *blue tone red* pour, on l'a vu, l'intérieur de la fonderie et une explosion, de sorte que le *blue tone deep pink* vaut pour les reflets de l'explosion après-coup, mais aussi pour des avions. *Blue tone yellow* est réservé aux vues extérieures du sous-marin quand il est sous la surface, mais aussi quand il est émergé, ainsi que pour le navire qu'il torpille. L'intérieur du sous-marin est teinté orange très clair²², comme l'intérieur du forgeron, l'extérieur du Palais, l'extérieur du Parlement et un coucher de soleil.

Si on prend la chose du côté des lieux, on s'aperçoit que les intérieurs peuvent être rose très clair, orange très clair, jaune très clair, bleu très clair, et enfin *blue tone orange*. Mais la nuance *blue tone orange red* vaut pour la vue d'une ville dans le lointain et pour le faisceau lumineux d'un phare sur la côte (dans les deux cas il semble s'agir de maquettes, mais Santa Ynez Canyon disposait à son débouché sur l'océan d'un phare).

On peut donc ici repérer au moins trois fonctions aux couleurs appliquées : la première est d'être un indicateur de temps (le matin ou le soir, le jour, la nuit), un indicateur de lieu géographique (intérieur, extérieur, sous la mer) – ces deux premières fonctions peuvent se conjuguer –, et enfin un indicateur de lieu mental (le rêve, la vision, l'apparition). Quant au traitement de la lumière diégétique naturelle, il est non marqué (noir et blanc, *straight*) quand il s'agit de la lumière du jour sans inflexion particulière. Sinon, elle est bleue la nuit, jaune sous l'eau, rose très clair le matin et orange très clair au

21. Le prologue se détache sur un fond noir, à droite d'un vitrail qui sans doute justifie la couleur rouge.

22. Les ajouts à la liste indiquent jaune clair pour les extérieurs de sous-marin et « blue tone and pink » pour les intérieurs. Correction ou ajout ?

all scenes go straight up to title MORE CANNON FODDER.

After and including title MORE CANNON FODDER color interiors a yellow (as per sample no.5) exteriors a very light orange (as per sample no.3) up to skyline shot of horsemen with sunset effect.

Sunset effect with horsemen in silhouette color a blue tone- orange red (as per sample number 8) up to title THE COMBINED ATTACK OF THE FLEETS OF THE AIR AND SEA ECT.

After and including title THE COMBINED ATTACK OF THE FLEETS OF THE AIR AND SEA ECT color airplane scenes a blue tone-blue tint (as per sample no.9) city in distance a blue tone orange red (as per sample no.8) interior of king's council chamber an orange (as per sample no.3) princess at window blue tone-blue tint (as per sample no.9) Naval scenes and coast defense guns a blue tone-blue tint up to time firing begins- thence go a blue tone red (as per sample no.10) deck scene with light house flashes color a blue tone orange red (as per sample no.8) interior of Count's workshop an orange (as per sample no.3) up to title THE ATTACK FROM THE SKIES.

After title THE ATTACK FROM THE SKIES color shots of miniature city and streets scenes where explosions occur a blue tone-fire red (as per sample no.10) naval scenes remain a blue tone-blue tint until time of firing- then go blue tone red (as per sample no.10) airplanes now color a blue tone deep pink (as per sample no.11) scenes of submarine below surface of water and above color a blue tone yellow (as per sample no.12) interiors submarine an orange (as per sample no.3) battleship blown up by submarine goes a blue-tone yellow (as per sample no.12) up to time explosion occurs then change to blue tone-red as per sample no.10 interiors of submarine remain an orange (as per sample no.3) until explosion occurs in interior of submarine then color a blue tone red (as per sample no.10) exteriors of submarine of men trying to escape go a blue tone yellow (as per sample no.12) interiors of arsenal and King's palace go an orange (as per sample no.3) until time explosions occur then change to blue tone -red as per samples no.10) also scene of explosion through window goes blue tone red, close up of airplane over arsenal goes a blue tone blue (as per sample no.9) until after explosions which color a blue tone pink (as per sample no.11) exteriors of arsenal during explosions go a blue tone-red (as per sample no.10) interior arsenal after explosions have occurred and they are carrying the body of countout color a light blue (as per sample no.7) up to title THAT WHICH WAS ONCE THE COUNT FERDINAND IS CARRIED TO THE KING.

After title THAT WHICH WAS ONCE THE COUNT FERDINAND IS CARRIED TO THE KING color interiors a very light pink (as per sample no.2) up to title ON THE SHADOWY BORDERLAND THAT FLOWS BETWEEN EARTH AND ETERNITY.

After title ON THE SHADOWY BORDERLAND THAT FLOWS BETWEEN EARTH AND ETERNITY, go straight up to title DAWN.

After title DAWN color a very light pink (as per sample no.2) up to title AS ANOTHER BLOOD-STAINED MONTH IS TORN FROM THE CALENDAR ECT.

After title AS ANOTHER BLOOD STAINED MONTH IS TORN FROM THE CALENDAR ECT color interiors a very light yellow (as per sample No.5) and exteriors an orange (as per sample no.3) up to title THE COURT MARTIAL.

coucher de soleil. Pour autant, il ne faudrait pas en conclure qu'en 1916, avec le teintage et le virage²³, on se contente de colorer du noir et blanc filmé en lumière naturelle ou artificielle. On ne se contente pas d'appliquer de la couleur sur de la pellicule noir et blanc, on ne se contente pas d'insérer des scènes à colorer dans le scénario (un incendie, une explosion, une nuit avec lune...). On intègre cette dimension dès la conception même du plan (à l'époque: *scene*) pour faire en sorte que la couleur semble naturelle et soit mise en valeur: pour la nuit, on s'emploiera à mettre du noir, de l'ombre dans le champ et si possible au premier plan (par exemple, on multipliera les feuillages pour tacher le plan de noir), pour un coucher de soleil, on encadrera un personnage en ombre chinoise de rochers sombres, et pour un incendie on multipliera aussi les personnages passant devant en ombre chinoise. L'esthétique de la couleur n'est donc pas, en 1916, réductible à une application mécanique de teintes codées. Elle participe d'une stratégie d'ensemble qui inclut la dramaturgie (scènes prêtant à couleur), le montage (colorer, c'est changer les couleurs), la composition de l'image (répartition des masses sombres et des masses claires), et finalement la technique (on est souvent dans l'innovation et dans les limites testées)²⁴.

Rappelons que la copie dont j'ai pu disposer, conservée à Bruxelles, est une version remontée de 1931²⁵. Les libellés des cartons ont manifestement été changés, toute une partie (la grande attaque du royaume par les airs et par les mers) a disparu (sans doute parce qu'elle faisait appel à trop de maquettes et affaiblissait le propos du film), la présentation par le Christ au roi des méfaits de la guerre est dans la liste quasiment passée sous silence (le Christ n'est mentionné que dans la cellule du comte), et l'ordre de certains plans a été changé sur la fin pour le rapport entre les pacifistes priant, le roi réfléchissant et le comte enfermé dans sa cellule. Bref, si on se plaçait dans la perspective d'une restauration de la copie de Bruxelles, par exemple, la chose ne serait pas aisée pour le centre du film, le début et la fin étant relativement stables par rapport à la liste conservée à Paris, mais le centre du film a subi des modifications si importantes que le rapport de la liste au film n'est pas évident. En effet, la première grande bataille, qui convoque avions et navires dans les deux camps, et qui a intégré (voir le *continuity script*) des ballons dirigeables à la fois pour l'image (ils font partie des armées) et pour le filmage (certaines scènes sont clairement indiquées comme filmées à partir de ces dirigeables), avec des

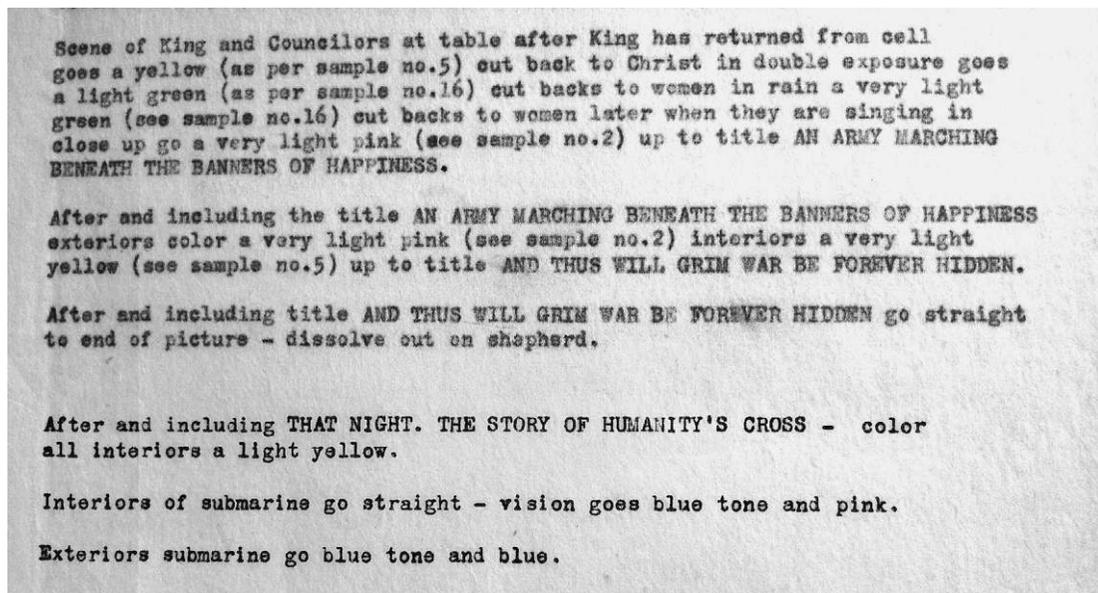
23. Priska Morrissey attire mon attention sur le fait que Paolo Cherchi Usai date de 1916 le premier manuel de teintage et virage, édité par la George Eastman House (« Tinting and Toning of Eastman Positive Motion Picture Film », *Image*, vol. 34 n° 1-2, International Museum of Photography at George Eastman House, pp. 29 et 33). Eastman était, via Jules Brulatour, le fournisseur de la Triangle et donc sans doute aussi d'Ince. Je ne sais pas si les nuances et les échantillons indiqués proviennent de ce manuel datant de la même année. Rappelons que le film a été tourné en 1915, entre le 6 mai et le 30 novembre.

24. Sur le plan de la concurrence entre grands réalisateurs de l'époque, rappelons que Cecil B. DeMille est dit être le premier à utiliser en 1916 dans un long métrage, *Joan the Woman*, le procédé couleur Handschiegl, avec la collaboration du directeur de la photographie Alvin W. Wycoff. Pour les copies de *Birth of a Nation* distribuées après 1916, Griffith aura recours à ce même procédé. Ce procédé, développé en interne chez Famous Players-Lasky, permettait de ne colorer que certaines portions de l'image, mais ne comportait que trois couleurs maximum.

25. Le film a fait l'objet de plusieurs remontages. Peu de temps après la sortie du film, Ince rajoute 2500 pieds pour insérer des scènes de combats sur mer, sur et sous l'eau, avec l'aide de l'armée, comme l'indique *Moving Picture World* en date du 26 mai 1916, vol. 28 n° 9 p. 1516.

images documentaires intégrées, cette première bataille dans sa dimension motorisée a disparu de la copie dont nous disposons aujourd'hui, alors que la mission du sous-marin et ses conséquences sur les navires marchands semble correspondre aux 2500 mètres ajoutés après la première sur la côte Ouest.

J'ai déjà signalé que la comparaison des *Coloring notes* avec la seconde partie du *continuity script* réserve quelques surprises et différences. On retrouve certes dans le *continuity script blue tint* (scenes 356 à 373), ou encore *light blue tint* (scene 575), mais on trouve le très classique *amber* (scene 576) qui ne figure pas dans la liste, ou encore une *gray* (sic) *tint* pour la 564, ou encore une *dawn tint* pour la scene 484. Mais on retrouve peut-être aussi la différence entre deux rouges : *fire tint* pour la scene 561 et *red tint* pour la scene 562, la première représentant une vallée embrasée par la guerre et la seconde les murs extérieurs d'une maison, reflétant sans doute cet embrasement. Enfin, on s'étonne d'un enchaînement curieux. Dans une scène où le Christ montre au roi les méfaits d'une guerre, il l'amène devant un grand livre où les actes des responsables politiques sont inscrits. Le plan resserré sur le grand livre est marqué comme devant recevoir une *light blue tint*, le gros plan qui suit sur une page du livre une *amber tint*, et le plus gros plan sur la page où le nom du roi coupable est inscrit *dull red tint*. Toute cette scène avait semblé affectée d'un *very light green* dans les notes pour la couleur, alors que le *continuity script* donne *very light blue*.



Scene of King and Councilors at table after King has returned from cell goes a yellow (as per sample no.5) cut back to Christ in double exposure goes a light green (as per sample no.16) cut backs to women in rain a very light green (see sample no.16) cut backs to women later when they are singing in close up go a very light pink (see sample no.2) up to title AN ARMY MARCHING BENEATH THE BANNERS OF HAPPINESS.

After and including the title AN ARMY MARCHING BENEATH THE BANNERS OF HAPPINESS exteriors color a very light pink (see sample no.2) interiors a very light yellow (see sample no.5) up to title AND THUS WILL GRIM WAR BE FOREVER HIDDEN.

After and including title AND THUS WILL GRIM WAR BE FOREVER HIDDEN go straight to end of picture - dissolve out on shepherd.

After and including THAT NIGHT. THE STORY OF HUMANITY'S CROSS - color all interiors a light yellow.

Interiors of submarine go straight - vision goes blue tone and pink.

Exteriors submarine go blue tone and blue.

Fig. 4. *Ibid.*

Les couleurs de la *pax americana*

Encore une fois, la dimension stratégique se déploie aussi bien sur le plan industriel qu'esthétique, au sein d'une compétition qui n'a pas d'autre ambition en 1916 que de s'imposer au plan national et de s'imposer au plan international : c'est exactement ce à quoi Ince, avec *Civilization*, s'emploie, y compris en frappant fort et en appliquant seize nuances de couleurs. Il s'agit de distancer Griffith et DeMille au plan national, les Français et les Italiens au plan international. Ince s'appuie sur son Santa Ynez Canyon, sur ses troupes (chevaux, acteurs, figurants, techniciens...) et sur celles de l'armée (canons, navires, soldats...), ainsi que sur ce large nuancier de teintes. *Civilization* n'est pas tant un film universaliste (la paix dans le monde chrétien) qu'un film impérialiste : conquérir la première place, dans le monde, afin de lui imposer sa loi. Le tout en appuyant la politique de son président, Woodrow Wilson, qui, au printemps 1916, pense encore avoir suffisamment de poids pour imposer par la voie diplomatique à tous les belligérants de cesser les hostilités. Au grand dam de Griffith, Woodrow Wilson devra changer à l'automne son fusil d'épaule et accepter, contrairement au héros de *Civilization*, d'engager toute son armée et toute son industrie pour arriver au même résultat.

Cela dit, et cela fait partie de la stratégie d'ensemble du film, il faut noter que toute la fin, bucolique, du berger immobile au-dessus de son troupeau, portant l'agneau dans la paix retrouvée des collines, est « *straight* », c'est-à-dire dépourvue de toute teinte pour un grand retour au noir et blanc²⁶, au même titre que le générique et que la partie dans le village juste avant la déclaration de guerre, comme si la guerre était d'affrontement de couleurs et la paix noir et blanc.

26. Cette affirmation doit être relativisée. Elle peut être maintenue si l'on s'en tient aux *Coloring notes*, mais elle ne peut l'être au regard du *continuity script* qui indique clairement pour la *scene* 635 (sur un total de 638) : « Close up on a rainbow in sky. Wonderful light effects here – this rainbow, tinted, should make a wonderful shot ».