

Continue





















[illegible]



[illegible]



et bien sûr Edison, montent des ateliers où s'écrit des dizaines de femmes qui colorisent au pinceau, au pochoir manuel, puis avec un système mécanique de découpe entraînant, par l'intermédiaire d'un parallélogramme ou de camées, un ou plusieurs pochoirs. Les « petites mains » au travail chez Pathé en 1906. Le processus de colorisation est un travail à la chaîne où chaque couleur est appliquée par un poste qui lui est exclusivement alloué. Cette technique est reprise de nos jours pour la colorisation des films Noir et Blanc, qui leur permet une seconde vie, soit en salle, soit à la télévision, soit dans les formats domestiques, cassettes, DVD, Blu-Ray, mais les petites mains sont remplacées dérivant par l'intelligence artificielle. Après avoir découvert le découpage en plans et bien d'autres innovations fondamentales du cinéma, le britannique George Albert Smith se désintéresse de la réalisation. En 1904, il prend goût à la recherche pure en mettant au point avec le soutien financier de l'Américain Charles Urban un procédé de film donnant l'illusion de la couleur sur film noir et blanc, le Kinémacolor dont le premier film, Un rêve en couleur, date de 1911. Ce procédé nécessite une caméra et un appareil de projection spécifiques. L'obturateur rotatif qui masque le déplacement de la pellicule est muni d'un filtre rouge-orangé dans l'un des secteurs ouverts qui permettent l'impression ou la projection des photographes, et d'un filtre bleu-vert dans le second secteur ouvert. La colorisation affecte la prise de vue (toujours en noir et blanc) en changeant les valeurs de gris par un phénomène proche de l'irisation, les changements s'effectuant pour chaque cadre filtré, une image sur deux. En projection, les mêmes filtres colorisent les valeurs de gris par le même phénomène. Les films paraissent bien en couleur, mais les inconvénients du Kinémacolor sont multiples : le bleu et le blanc sont peu ou mal rendus, les couleurs sont un peu pâteuses. Et surtout, le procédé nécessite l'investissement d'un équipement qui fonctionne exclusivement pour le Kinémacolor. De plus, le Kinémacolor est abandonné pour des raisons économiques, juste avant la Première Guerre mondiale. Un autre procédé, américain, va remplacer le Kinémacolor, mis au point pendant la Première Guerre mondiale, le Technicolor : Fleur de Lotus (1922). Le premier film de la société Technicolor date de 1917, The Gulf Between [133]. Ce film est tourné selon un procédé à une seule pellicule (alternance de filtres différents une image sur deux, vitesse de 32 images par seconde) qui ressemble à s'y méprendre au Kinémacolor de George Albert Smith, pour ne pas dire qu'il s'agit d'une contrefaçon. The Gulf Between est considéré comme perdu, sauf quelques photographes. Le procédé utilisé est abandonné. En 1922, Technicolor sort un nouveau procédé à deux pellicules superposées, tournant à la vitesse normale de l'époque, 16 images par seconde. The Toll of the Sea est le premier des films tournés avec ce procédé. D'autres suivront, parmi eux Les Dix commandements, la première version de Cecil B. DeMille, Le Roi des rois du même Cecil B. DeMille, mais également la première version de Le Fantôme de l'opéra, celle aussi de Ben Hur (avec Ramón Novarro dans le rôle-titre), et Le Pirate noir (avec Douglas Fairbanks), tous de très grands succès populaires qui feront plus tard l'objet de remakes. Enfin, en 1928, le procédé à trois pellicules est mis au point et donne le premier film du procédé Technicolor trichrome : Le Viking, réalisé par Roy William Neill. Camera Technicolor à trois pellicules (ouverte pour démonstration et sans bloop d'insonorisation) Le procédé trichrome utilise lui aussi le seul film disponible, le film noir et blanc. La prise de vues s'effectue avec une caméra lourde aux dimensions imposantes (surtout lorsqu'elle est munie de son bloop d'insonorisation), qui fait défiler en même temps trois pellicules noir et blanc synchronisées. Derrière l'objectif, un double prisme laisse passer en ligne droite l'image filtrée en vert qui impressionne l'une des pellicules. Par un premier filtrage, le même double prisme dévie le faisceau du rouge et du bleu sur un pack de deux pellicules qui sont impressionnées simultanément. Le second filtrage, qui se fait à l'aide d'un second double prisme, dévie le faisceau du vert sur une troisième pellicule. Le tirage des copies fonctionne selon le principe et la technique de la trichromie de l'imprimerie, avec les mêmes possibilités de régler l'intensité de chaque couleur. L'impression se fait par contact des reliefs de la gélatine de chaque matrice, au préalable durcie, qui déposent des encres spéciales sur une pellicule qui reçoit successivement le passage de chaque matrice et le dépôt des couleurs adhésives [134]. Très vite, il apparaît la nécessité d'ajouter une quatrième impression, un gris neutre dont la matrice est obtenue par la superposition photographique des trois matrices de la prise de vues, afin de souligner le contour des formes qui prennent ainsi plus de corps. Mais le procédé direct à la prise de vues est particulièrement onéreux à cause du déroulement simultané de trois pellicules utilisées à chaque prise de chaque plan. Or, les doublons sont destinés en principe, pour les meilleurs : à la conservation d'une sécurité en cas de détérioration de l'original, pour les autres : au recyclage. Ce recyclage apparaît comme une perte inutile d'argent. Une solution est trouvée par la mise au point de l'Eastmancolor, un film « monopak » dont le processus de création doit être précisé. Durant les années 1920, en France, la Société du film en couleurs Keller-Dorian tente de développer un procédé cinématographique en couleurs, mais échouera à le commercialiser : ses brevets seront récupérés par des sociétés américaines et allemandes [135]. Dans les années 1930, l'Allemagne, sous la botte du Parti national-socialiste, développe un cinéma de propagande doté d'énormes moyens financiers. La recherche d'un procédé de film en couleur, utilisant un support unique léger qui favoriserait la prise de vue documentaire (dans un but politique), est menée hâtivement. Le procédé Agfacolor, inventé à l'origine pour la photographie sur plaques de verre, est alors décliné sur film souple, le Agfa Super 8, qui est commercialisé en 1935. Le procédé Agfa Super 8 est abandonné pour des raisons économiques, juste avant la Première Guerre mondiale. Un autre procédé, américain, va remplacer le Kinémacolor, mis au point pendant la Première Guerre mondiale, le Technicolor : Fleur de Lotus (1922). Le premier film de la société Technicolor date de 1917, The Gulf Between [133]. Ce film est tourné selon un procédé à une seule pellicule (alternance de filtres différents une image sur deux, vitesse de 32 images par seconde) qui ressemble à s'y méprendre au Kinémacolor de George Albert Smith, pour ne pas dire qu'il s'agit d'une contrefaçon. The Gulf Between est considéré comme perdu, sauf quelques photographes. Le procédé utilisé est abandonné. En 1922, Technicolor sort un nouveau procédé à deux pellicules superposées, tournant à la vitesse normale de l'époque, 16 images par seconde. The Toll of the Sea est le premier des films tournés avec ce procédé. D'autres suivront, parmi eux Les Dix commandements, la première version de Cecil B. DeMille, Le Roi des rois du même Cecil B. DeMille, mais également la première version de Le Fantôme de l'opéra, celle aussi de Ben Hur (avec Ramón Novarro dans le rôle-titre), et Le Pirate noir (avec Douglas Fairbanks), tous de très grands succès populaires qui feront plus tard l'objet de remakes. Enfin, en 1928, le procédé à trois pellicules est mis au point et donne le premier film du procédé Technicolor trichrome : Le Viking, réalisé par Roy William Neill. Camera Technicolor à trois pellicules (ouverte pour démonstration et sans bloop d'insonorisation) Le procédé trichrome utilise lui aussi le seul film disponible, le film noir et blanc. La prise de vues s'effectue avec une caméra lourde aux dimensions imposantes (surtout lorsqu'elle est munie de son bloop d'insonorisation), qui fait défiler en même temps trois pellicules noir et blanc synchronisées. Derrière l'objectif, un double prisme laisse passer en ligne droite l'image filtrée en vert qui impressionne l'une des pellicules. Par un premier filtrage, le même double prisme dévie le faisceau du rouge et du bleu sur un pack de deux pellicules qui sont impressionnées simultanément. Le second filtrage, qui se fait à l'aide d'un second double prisme, dévie le faisceau du vert sur une troisième pellicule. Le tirage des copies fonctionne selon le principe et la technique de la trichromie de l'imprimerie, avec les mêmes possibilités de régler l'intensité de chaque couleur. L'impression se fait par contact des reliefs de la gélatine de chaque matrice, au préalable durcie, qui déposent des encres spéciales sur une pellicule qui reçoit successivement le passage de chaque matrice et le dépôt des couleurs adhésives [134]. Très vite, il apparaît la nécessité d'ajouter une quatrième impression, un gris neutre dont la matrice est obtenue par la superposition photographique des trois matrices de la prise de vues, afin de souligner le contour des formes qui prennent ainsi plus de corps. Mais le procédé direct à la prise de vues est particulièrement onéreux à cause du déroulement simultané de trois pellicules utilisées à chaque prise de chaque plan. Or, les doublons sont destinés en principe, pour les meilleurs : à la conservation d'une sécurité en cas de détérioration de l'original, pour les autres : au recyclage. Ce recyclage apparaît comme une perte inutile d'argent. Une solution est trouvée par la mise au point de l'Eastmancolor, un film « monopak » dont le processus de création doit être précisé. Durant les années 1920, en France, la Société du film en couleurs Keller-Dorian tente de développer un procédé cinématographique en couleurs, mais échouera à le commercialiser : ses brevets seront récupérés par des sociétés américaines et allemandes [135]. Dans les années 1930, l'Allemagne, sous la botte du Parti national-socialiste, développe un cinéma de propagande doté d'énormes moyens financiers. La recherche d'un procédé de film en couleur, utilisant un support unique léger qui favoriserait la prise de vue documentaire (dans un but politique), est menée hâtivement. Le procédé Agfacolor, inventé à l'origine pour la photographie sur plaques de verre, est alors décliné sur film souple, le Agfa Super 8, qui est commercialisé en 1935. Le procédé Agfa Super 8 est abandonné pour des raisons économiques, juste avant la Première Guerre mondiale. Un autre procédé, américain, va remplacer le Kinémacolor, mis au point pendant la Première Guerre mondiale, le Technicolor : Fleur de Lotus (1922). Le premier film de la société Technicolor date de 1917, The Gulf Between [133]. Ce film est tourné selon un procédé à une seule pellicule (alternance de filtres différents une image sur deux, vitesse de 32 images par seconde) qui ressemble à s'y méprendre au Kinémacolor de George Albert Smith, pour ne pas dire qu'il s'agit d'une contrefaçon. The Gulf Between est considéré comme perdu, sauf quelques photographes. Le procédé utilisé est abandonné. En 1922, Technicolor sort un nouveau procédé à deux pellicules superposées, tournant à la vitesse normale de l'époque, 16 images par seconde. The Toll of the Sea est le premier des films tournés avec ce procédé. D'autres suivront, parmi eux Les Dix commandements, la première version de Cecil B. DeMille, Le Roi des rois du même Cecil B. DeMille, mais également la première version de Le Fantôme de l'opéra, celle aussi de Ben Hur (avec Ramón Novarro dans le rôle-titre), et Le Pirate noir (avec Douglas Fairbanks), tous de très grands succès populaires qui feront plus tard l'objet de remakes. Enfin, en 1928, le procédé à trois pellicules est mis au point et donne le premier film du procédé Technicolor trichrome : Le Viking, réalisé par Roy William Neill. Camera Technicolor à trois pellicules (ouverte pour démonstration et sans bloop d'insonorisation) Le procédé trichrome utilise lui aussi le seul film disponible, le film noir et blanc. La prise de vues s'effectue avec une caméra lourde aux dimensions imposantes (surtout lorsqu'elle est munie de son bloop d'insonorisation), qui fait défiler en même temps trois pellicules noir et blanc synchronisées. Derrière l'objectif, un double prisme laisse passer en ligne droite l'image filtrée en vert qui impressionne l'une des pellicules. Par un premier filtrage, le même double prisme dévie le faisceau du rouge et du bleu sur un pack de deux pellicules qui sont impressionnées simultanément. Le second filtrage, qui se fait à l'aide d'un second double prisme, dévie le faisceau du vert sur une troisième pellicule. Le tirage des copies fonctionne selon le principe et la technique de la trichromie de l'imprimerie, avec les mêmes possibilités de régler l'intensité de chaque couleur. L'impression se fait par contact des reliefs de la gélatine de chaque matrice, au préalable durcie, qui déposent des encres spéciales sur une pellicule qui reçoit successivement le passage de chaque matrice et le dépôt des couleurs adhésives [134]. Très vite, il apparaît la nécessité d'ajouter une quatrième impression, un gris neutre dont la matrice est obtenue par la superposition photographique des trois matrices de la prise de vues, afin de souligner le contour des formes qui prennent ainsi plus de corps. Mais le procédé direct à la prise de vues est particulièrement onéreux à cause du déroulement simultané de trois pellicules utilisées à chaque prise de chaque plan. Or, les doublons sont destinés en principe, pour les meilleurs : à la conservation d'une sécurité en cas de détérioration de l'original, pour les autres : au recyclage. Ce recyclage apparaît comme une perte inutile d'argent. Une solution est trouvée par la mise au point de l'Eastmancolor, un film « monopak » dont le processus de création doit être précisé. Durant les années 1920, en France, la Société du film en couleurs Keller-Dorian tente de développer un procédé cinématographique en couleurs, mais échouera à le commercialiser : ses brevets seront récupérés par des sociétés américaines et allemandes [135]. Dans les années 1930, l'Allemagne, sous la botte du Parti national-socialiste, développe un cinéma de propagande doté d'énormes moyens financiers. La recherche d'un procédé de film en couleur, utilisant un support unique léger qui favoriserait la prise de vue documentaire (dans un but politique), est menée hâtivement. Le procédé Agfacolor, inventé à l'origine pour la photographie sur plaques de verre, est alors décliné sur film souple, le Agfa Super 8, qui est commercialisé en 1935. Le procédé Agfa Super 8 est abandonné pour des raisons économiques, juste avant la Première Guerre mondiale. Un autre procédé, américain, va remplacer le Kinémacolor, mis au point pendant la Première Guerre mondiale, le Technicolor : Fleur de Lotus (1922). Le premier film de la société Technicolor date de 1917, The Gulf Between [133]. Ce film est tourné selon un procédé à une seule pellicule (alternance de filtres différents une image sur deux, vitesse de 32 images par seconde) qui ressemble à s'y méprendre au Kinémacolor de George Albert Smith, pour ne pas dire qu'il s'agit d'une contrefaçon. The Gulf Between est considéré comme perdu, sauf quelques photographes. Le procédé utilisé est abandonné. En 1922, Technicolor sort un nouveau procédé à deux pellicules superposées, tournant à la vitesse normale de l'époque, 16 images par seconde. The Toll of the Sea est le premier des films tournés avec ce procédé. D'autres suivront, parmi eux Les Dix commandements, la première version de Cecil B. DeMille, Le Roi des rois du même Cecil B. DeMille, mais également la première version de Le Fantôme de l'opéra, celle aussi de Ben Hur (avec Ramón Novarro dans le rôle-titre), et Le Pirate noir (avec Douglas Fairbanks), tous de très grands succès populaires qui feront plus tard l'objet de remakes. Enfin, en 1928, le procédé à trois pellicules est mis au point et donne le premier film du procédé Technicolor trichrome : Le Viking, réalisé par Roy William Neill. Camera Technicolor à trois pellicules (ouverte pour démonstration et sans bloop d'insonorisation) Le procédé trichrome utilise lui aussi le seul film disponible, le film noir et blanc. La prise de vues s'effectue avec une caméra lourde aux dimensions imposantes (surtout lorsqu'elle est munie de son bloop d'insonorisation), qui fait défiler en même temps trois pellicules noir et blanc synchronisées. Derrière l'objectif, un double prisme laisse passer en ligne droite l'image filtrée en vert qui impressionne l'une des pellicules. Par un premier filtrage, le même double prisme dévie le faisceau du rouge et du bleu sur un pack de deux pellicules qui sont impressionnées simultanément. Le second filtrage, qui se fait à l'aide d'un second double prisme, dévie le faisceau du vert sur une troisième pellicule. Le tirage des copies fonctionne selon le



du support. 1 a et b Mannoni 1995, p. 13. 1 Photographie/Emulsions argentiquesLa gelatine sur Wikibooks 1 Marie-France Brissac et Jean-Claude Morin, Grammaire du cinéma, Nouveau Monde, coll. « Cinéma », 2010, 588 p. (ISBN 978-2-84736-458-3), p. 15. 1 Georges Sadoul, Histoire du cinéma mondial, des origines à nos jours, Paris, Flammarion, 1968, 719 p., p. 11 et 16. 1 a et b Sadoul 1968, p. 16. 1 Brisselance et Morin 2010, p. 23. 1 Brisselance et Morin 2010, p. 13-14 1 (en) Charles Musser, History of the American Screen to 1907, New York, Charles Scribner's Sons, 1990, 613 p. (ISBN 0-684-18413-3), p. 13-106 1 M. le Chevalier d'Arcy, Sur la Durée de la Sensation de La vue, page 20, Collection académique (Mémoires de l'Académie des sciences de Paris), G.J.Cuchet, Paris, 1786, 670 pages 1 📄ma 1 L'Abbé Moigno, « Répertoire d'optique moderne », Analyse complète des travaux modernes relatifs aux phénomènes de la lumière. 1re partie. Expériences de M.Faraday (pages 568-569), A.Franck, éditeur, Paris, 1847 1 Joseph Plateau, Sur un nouveau genre d'illusions d'optique, Correspondance mathématique et physique no 6, Bruxelles, 1832Cité par Frédéric Zarch, De l'idée de l'image à l'image en mouvement, in Corps en mouvement, sous la direction d'Alain Vaillant, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1996 (ISBN 2-86272-093-3) 1 (en) Max Wertheimer, « Experimental Studies on the Seeing of Motion », ed. Thorne Shipley, New York, 1912 1 leccervau.mcgill.ca/flash/a/a\_02/a\_02\_s/a\_02\_s\_vis.htmlconsulté le 05/04/2013 1 Brisselance et Morin 2010, p. 528 1 1 Jacques Aumont, L'Image, Paris, Nathan, 1990, 7, « Le cas du cinéma » 1 1 André Bazin, Qu'est-ce que le cinéma ?, Paris, Éditions du Cerf, coll. « 7e Art », 1994, 372 p. (ISBN 2-204-02419-8), « Le Mythe du cinéma total », p. 20 1 Quatrième exemplaire de la caméra film 60 mm non perforé de Marey et Demeny, 1890, collection de la Cinémathèque française, site cinematheque.fr. 1 Appareil chronophotographique à pellicules "A56", ouvert, 1890, collection du musée des arts et métiers, site cugnot.cnam.fr. 1 Études de mouvements humains, 1890 à 1894, films de Marey et Demeny, dont à 6 min 03 s des scènes d'écriture de 1890 réalisées à Naples, site youtube.com. 1 Le Mouvement, Paris, G. Masson, 1894 1 Appareil chronophotographique de projection pour bandes négatives, 1893, provenant du laboratoire d'Étienne-Jules Marey, collection du Musée des Arts et Métiers, site cugnot.cnam.fr. 1 Phonoscope : visionneuse et projectiounneuse de clichés chronophotographiques, 1892, collection de la Grémathèque française, site cinematheque.fr. 1 Appareil chronophotographique de projection pour bandes négatives, 1893, provenant du laboratoire d'Étienne-Jules Marey, collection du musée des arts et métiers, site cugnot.cnam.fr. 1 Une archéologie du cinéma sonore, Gussy Pisano, éditions du CNRS, 2004, p. 208. 1 Georges Sadoul, Histoire du cinéma mondial, des origines à nos jours, Paris, Flammarion, 1968, 719 p., p. 116 1 (en) James Card, « The Art of Silent Film », in Review of Seductive Cinema, Alfred A.Knopf, New York, 1994 1 Brisselance et Morin 2010, p. 14-15 1 (en) William Kennedy Laurie Dickson et Antonia Dickson (préf. Thomas Edison), History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kinetio-Phonograph, New York, The Museum of Modern Art, 2000, 55 p. (ISBN 0-87070-038-3, lire en ligne), p. 3 1 Musser 1990, p. 65 1 a b c d e f e t g Le Cinématographe Lumière - Institut Lumière 1 Histoire du cinématographe de ses origines à nos jours, G.-Michel Coissac, 1925, p. 129, sur Gallica, site gallica.bnf.fr. 1 a et b Laurent Manoni, « Cinéma des premiers temps », in Théorème 4, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1996 (ISBN 2-87854-100-6) 1 La Photographie en 1892 : première exposition internationale de photographie, progrès de la chromophotographie, union nationale des sociétés photographiques de France, enseignement de la photographie, etc., Gaston-Henri Niewenglowksi, éditeur Ch. Mendel, Paris, 1893, p. 23. 1 Catalogue officiel de la première exposition internationale de photographie, Photo-Club de Paris, éditeur P. Dupont, Paris, 1892. 1 a et b (en) William Kennedy Laurie Dickson et Antonia Dickson (préf. Thomas Edison), History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kinetio-Phonograph (facsimile), New York, The Museum of Modern Art, 2000, 55 p. (ISBN 0-87070-038-3, lire en ligne) 1 Musser 1990, p. 66 1 a et b Thomas Edison (trad. Max Roth), Mémoires et observations, Paris, Flammarion, 1994. 1 Musser 1990, p. 74 1 Brisselance et Morin 2010, p. 19-20 1 (en) John Barnes (dir.), The Beginnings of the cinema in England : 1894-1901, vol. 1 : 1894-1896, Exeter (Devon), University of Exeter Press, 1998 (1re éd. 1976), 294 p. (ISBN 078-0859895644), préface, 1 a et b Sadoul 1968, p. 11 1 Brisselance et Morin 2010, p. 16 1 (en) En 2005, tous les films d'Edison ont été numérisés et font partie d'un coffret de DVD que distribuent King Video et le MoMa (le Musée d'art moderne de New York), à qui Edison a légué toute sa production filmée 1 Sadoul 1968, p. 583 1 Musser 1990, p. 72 1 (en) William Kennedy Laurie Dickson et Antonia Dickson (préf. Thomas Edison), History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kinetio-Phonograph (facsimile), New York, The Museum of Modern Art, 2000, 55 p. (ISBN 0-87070-038-3, lire en ligne), p. 21 1 Musser 1990, p. 78 1 Brisselance et Morin 2010, p. 5-26 1 Musser 1990, p. 200 1 Thomas Edison (trad. Max Roth), Mémoires et observations, Paris, Flammarion, 1949, p. 43 1 Michelle Aubert (dir.) et Jean-Claude Seguin (dir.), La Production cinématographique des frères Lumière, Paris, Bifi-éditions, coll. « Mémoires du cinéma », 1996, 557 p. (ISBN 2-95090481-5) 1 Musser 1990, p. 15 et suiv. 1 Idem |passage=253 1 Bernard Lonjon, Émile Reynaud, le véritable inventeur du cinéma, Polignac, éditions du Roure, 2007, 510 p. (ISBN 978-2-906278-65-3) 1 Brisselance et Morin 2010, p. 22 1 Ina, « Auguste Lumière, sur la naissance du Cinématographe », interview image et son, 1 min 22 s, Bry-sur-Marne 1 Brisselance et Morin 2010, p. 11 1 À propos de la comparaison des systèmes Edison et Lumière, lire le compte-rendu de 1995 de la revue Nature. 1 1 a et b Michelle Aubert (dir.) et Jean-Claude Seguin (dir.), La Production cinématographique des frères Lumière, Paris, Bifi-éditions, coll. « Mémoires du cinéma », 1996, 557 p. (ISBN 2-95090481-5) 1 Pierre-André Hélène, Une légende au cœur de Paris, Hôtel Scribe Paris, p. 33-45. 1 Claude Beylie et Jacques Pinturault, Les Maîtres du cinéma français, Paris, Editions Bordas, 1990, 256 p. (ISBN 2-04-018496-1) 1 Brisselance et Morin 2010, p. 36-37 1 Musser 1990, p. 92-94 1 Musser 1990, p. 96-97 1 Sadoul 1968, p. 12 1 Brisselance et Morin 2010, p. 38-39 1 Dans une caméra, aussi bien amateur que professionnelle, le film n'est censé passer qu'une seule fois. 1 Les formats d'amateurs sont des petits formats, en général. 1 Croix de Maite - Projectionniste.net 1 Eric Hobbsbawm, L'ère des empires. 1875-1914, Pluriel, 2012, p. 308-310. 1 (en) William Kennedy Laurie Dickson et Antonia Dickson (préf. Thomas Edison), History of the Kinetograph, Kinetosope and Kinetio-Phonograph (facsimile), New York, The Museum of Modern Art, 2000, 55 p. (ISBN 0-87070-038-3, lire en ligne), p. 15 1 a et b Sadoul 1968, p. 24 1 Robert Planquette, paroles, Paul Cezano, musique, « Le Régiment de Sambre et Meuse », 1879 1 a et b Georges Sadoul, « Louis Lumière », Seghers, collection Cinéma d'aujourd'hui, Paris, 1964 1 Madeleine Malthête-Méliès (petite-fille du cinéaste), préface du livret d'accompagnement du DVD « Georges Méliès », Fechner Productions - Studio Canal, 2007 1 Sadoul 1968, p. 35 1 a et b Yoana Pavlova, « Gaumont et Pathé », dans Jean-Michel Frodon et Dina Iordanova, Cinémas de Paris, Paris, CNRS éditions, 2017 (ISBN 978-2-271-11480-8, BNF 45259628, présentation en ligne), p. 165-170. 1 a et b Sadoul 1968, p. 42 1 Brisselance et Morin 2010, p. 66-67 1 Sadoul 1968, p. 43 1 Brisselance et Morin 2010, p. 88 1 George Albert Smith, James Williamson, William Haggar, « Early Cinema, Primitives and Pioneers », DVD du British Film Institute (bfi), où figurent également des films Lumière et Pathé-Cinéma 1 Sadoul 1968, p. 41 1 Sadoul 1968, p. 38-39 1 Brisselance et Morin 2010, p. 29 et 47 1 Brisselance et Morin 2010, p. 112 1 L'image prémonitoire s'appelle le flashforward. Elle est le contraire d'un élément de narration plus usité : le flash-back, dont la première apparition en 1901 est due au cinéaste français Ferdinand Zecca avec Histoire d'un crime 1 Brisselance et Morin 2010, p. 83-84 1 Sadoul 1968, p. 30 1 Brisselance et Morin 2010, p. 139-143 1 Linda Arvidson, « When the movies were young », Dutton, New York, 1925, rééd. Dover, N.Y., 1969 1 Billy Bitzer, « Billy Bitzer : his story », Farrar, Straus and Giroux, New York, 1973, traduit et cité par Jean Mottet (sous la direction de) / Colloque international sur D.W.Griffith, page 50, L'Harmattan, Paris, 1984 1 G.W. Bitzer, Billy Bitzer : his Story, op cité, cité et traduit par Jean Mottet, page 68, op. cité 1 Brisselance et Morin 2010, p. 397-398. 1 Sadoul 1968, p. 174 1 Brisselance et Morin 2010, p. 390. 1 G.W. Bitzer, « Billy Bitzer : his Story », Farrar, Straus & Giroux, New York, 1973, cité et traduit par Jean Mottet, Colloque international sur D.W.Griffith, page 68, L'Harmattan, Paris, 1984 1 Brisselance et Morin 2010, p. 394 1 a et b Brisselance et Morin 2010, p. 392 1 Sur les autres projets Wikimedia : Histoire du cinéma, sur Wikimedia CommonsHistoire du cinéma, sur Wikiversity Cinéma muet Cinéma sonore (histoire de la transition du muet au parlant à travers le cinéma français) Histoire du cinéma français Cinéma américain Cinéma québécois Cinéma expérimental Lumière 1 L'aventure commence Plateforme numérique Philippe Binant, « Éléments d'histoire du cinéma numérique », La Lettre de la CST, no 177, Paris, mai 2021, p. 42-44, (en) W.K.L.-Dickson et Antonia Dickson, History of the Kinetograph, Kinetoscope, and Kinetio-Phonograph, New York, Facsimile edition/Museum of Modern Art, 2000, Patrick Louguet et Fabien Maheu (coord.), Cinéma(s) et nouvelles technologies, L'Harmattan, Paris, 2011. Bernard Lonjon, Émile Reynaud, le véritable inventeur du cinéma, Éditions du Roure, 2007. Laurent Mannoni, Trois siècles de cinéma, de la lanterne magique au cinématographe, Paris, Réunion des musées nationaux, coll. « Collections de la cinémathèque française », 1995. Jean-Jacques Meusy, Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918), Paris, CNRS Editions, 1995 et 2002 (Disponible sur Academia). Jean-Louis Renoux, Grand écran, no 70, Gaumont, Neuilly-sur-Seine, 2000. Georges Sadoul, Histoire générale du cinéma, 6 t., Paris, Denoël, 1946-1975. Georges Sadoul, Histoire d'un art : le cinéma, Paris, Flammarion, 1949. Georges Sadoul, Histoire du cinéma mondial, des origines à nos jours, Ernest Flammarion, Paris, 1949. Georges Sadoul, Histoire du cinéma, Paris, Ditis, 1961. Jean Tulard, Dictionnaire du cinéma. Tome I : Les Réalistes, 1982, rééd. 1996-1997. Jean Tulard, Dictionnaire du cinéma. Tome II : Acteurs, producteurs, scénaristes, techniciens, 1985, rééd. 1996-1997. Cinéma numérique : une bibliographie, Cahiers du cinéma Chronologie du cinéma analogique et numérique - Groupe Réalisation Ciné inc. et BeKura, 2011 [PDF] Histoire de la projection numérique - La Cinémathèque Française (en) Who's Who of Victorian Cinema (en) The American WideScreen Museum Notice dans un dictionnaire ou une encyclopédie généraliste : Universalis Notices d'autorité : LCCN Israël Tchèque Lettisme Portail du cinéma Portail de la réalisation audiovisuelle Ce document provient de « La photographie, cliché d'un instant figé dans le temps, est inventée en 1826 par Joseph Nicéphore Niépce via l'héliographie puis perfectionnée par Louis Daguerre en 1839. Dès lors, inventeurs et scientifiques n'ont cessé de chercher à capturer et reproduire le mouvement. Différents dispositifs sont mis au point pour restituer un mouvement à travers une série d'images fixes. Parmi eux, le praxinoscope, créé par Émile Reynaud en 1876. Cette amélioration du zootrope (inventé par William Georges Horner en 1834) est un cylindre rotatif percé de fentes. À l'intérieur se trouvent des images qui, une fois en rotation, donnent l'illusion du mouvement. En 1882, la chronophotographie développée par Étienne-Jules Marey permet de capturer des images successives d'un mouvement sur une seule plaque photographique. Le film est sur le point de naître… Les inventeurs majeurs : Lumière, Edison et Méliès En 1891, Thomas Edison invente le kinétoscope, considérée comme la première caméra argentique du cinéma. Cet appareil de visionnage personnel marque le début de l'ère des films animés car il permet de voir de courts films en mouvement sur un rouleau de pellicule. En 1895, l'invention du cinématographe par les frères Lumière marque une étape clé grâce à l'invention d'un appareil capable de filmer et de projeter des images animées devant un public. Les premiers films sont néanmoins des plans fixes et ne peuvent excéder 50 secondes, soit la longueur d'une bobine. Georges Méliès, considéré comme l'un des pionniers du 7ème art, vient apporter une dimension artistique à l'industrie naissante du cinéma. On lui doit en effet la réalisation des premiers effets spéciaux empruntés directement au monde du théâtre et de l'illusionnisme ainsi que la création du premier studio du cinéma à Montreuil. Le 28 décembre 1895 à Paris a lieu la première projection cinématographique française payante et publique, projetée sur grand écran. Les frères Lumières, à l'origine de l'évènement, dévoilent à cette occasion leur première œuvre : « La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon », tournée à Lyon la même année. Pour le tournage, Louis Lumière avait installé sa caméra face au hangar, devant le grand portail de l'usine. On y voit des ouvriers sortant de l'usine, encore vêtus de leurs vêtements de travail. Il existe 3 versions de ce court métrage dont 2 autres où les ouvriers portent leurs « habits du dimanche ». Ce film d'une minute maximum, est suivi d'un autre de même durée « L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat ». Ces deux productions marquent le début du cinéma tel que nous le connaissons aujourd'hui. La Première Guerre mondiale stoppe l'essor du cinéma en Europe, ce dont les États-Unis profitent. En 1915, un film sur la guerre de Sécession « Naissance d'une nation », au scénario pourtant raciste, connaît un vif succès en raison de sa longueur, de la qualité de l'image et de la mise en scène. Dès lors, le système de production hollywoodien assés sa suprématie et entame son ascension vers la gloire. L'évolution technique du cinéma au XXe siècle L'invention du cinéma sonore - un tournant majeur La transition du cinéma muet vers le cinéma parlant ne s'est pas réalisée du jour au lendemain. Jusqu'au début des années 1930, les films sont muets, uniquement accompagnés de musique, de bruitages et de sous-titres pour faciliter la compréhension de l'intrigue. Les studios introduisent peu à peu des dialogues dans les films. Ils ont dû pour cela relever bon nombre de défis techniques dont la synchronisation du son et de l'image, le bruit des matériels de tournage et le captage de la voix par les microphones. Avec la fin du muet, les acteurs ont également dû adapter leur jeu et leur expression vocale qui devient aussi importante que leur expression faciale et leur gestuelle. Désormais, la voix revêt une importance majeure dans le succès de l'acteur. Pour les stars du muet, rester au firmament d'Hollywood dépend désormais de leur voix. Greta Garbo, actrice du muet en pleine gloire dévoile alors son accent suédois qui, loin de la desservir, accentue son charme troublant. En revanche, bon nombre d'acteurs et d'actrices aux voix perchées et criardes tombent dans l'oubli à l'arrivée du sonore. À la fin des années 1920, la Warner préfère même engager des acteurs inconnus comme Al Jolson, au seul prétexte que leur voix « passse » bien. The Jazz Singer », sorti par la Warner le 6 octobre 1927, est le premier long métrage intégrant des dialogues synchronisés, des chansons et des effets sonores. L'avènement des films parlants transforme le cinéma en une industrie à part entière qui développe ses studios à Hollywood et s'attache à produire des films plus longs et plus élaborés. Le passage au cinéma en couleur - une révolution visuelle À la fin du XIXe siècle, les courts métrages de Méliès sont colorisés à la main par les employés des studios. La révolution visuelle apparaît par la suite avec le Technicolor. Symbole de l'âge d'or du cinéma hollywoodien, le Technicolor reste le procédé de colorisation le plus renforcen les émotions, ont fait naître de véritables stars comme Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, Harold Lloyd, Mary Pickford ou encore Buster Keaton. Tous ont en commun un don unique pour la comédie gestuelle et une incroyable capacité à transmettre des émotions à travers leur seuls expressions physiques et faciales. Les performances des stars du muet atteignent des sommets, donnant lieu à de véritables chefs-d'œuvre comme le « Kid » (1921) avec un Charlie Chaplin remarquable de tendresse et d'humour. On retrouve aussi le talent de Charlot dans « La ruée vers l'or » (1925), un film burlesque qui mêle avec maestria tragédie et comédie. « Loulou » (1929), drame qui met en scène l'inoubliable Louise Brooks, marque aussi l'ère du muet. À la liste de ces chefs-d'œuvre, s'ajoutent « Le mécano de la Générale » (1926), une production américaine avec Buster Keaton ou le « Cuirassé Potemkine » (1925), un thriller et film de guerre soviétique. Le réalisme social et le néoréalisme italien Le réalisme social émerge en Europe à partir des années 1930-1940. Ce courant cinématographique vise à dépeindre la vie de gens ordinaires en mettant souvent l'accent sur les difficultés, les inégalités, parfois les injustices sociales. Il se concentre sur les aspects ordinaires de la vie pour dépeindre une tranche de vie réelle, décrire les gens tels qu'ils sont et non tels que l'imagination peut les idéaliser. Le réalisme social a touché le cinéma La Nouvelle Vague et son influence sur le cinéma mondial La Nouvelle Vague française, l'un des mouvements les plus influents de l'histoire du cinéma marque la période entre 1950 et 1960, tout particulièrement en France mais aussi à l'étranger. Les cinéastes de la Nouvelle Vague, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Claude Chabrol choisissent de filmer des histoires simples de la vie, dans la rue, dans des lieux réels tout en donnant la part belle à l'improvisation. Le courant Nouvelle Vague se caractérise aussi par de nouvelles méthodes de tournage comme l'utilisation de la caméra à main. Plus légère, elle apporte aussi plus de spontanéité, d'authenticité et de dynamisme au film, impliquant davantage le spectateur dans l'action. « À bout de souffle » (1960) de Jean-Luc Godard, œuvre emblématique de la Nouvelle Vague, rompt ainsi avec les conventions du cinéma classique. La Nouvelle Vague a impacté le cinéma mondial à travers une approche plus personnelle du cinéma qui réinvente la forme et le contenu en repoussant les limites créatives. Le courant a influencé des cinéastes européens italiens (Frédérico Fellini ou Pier Paolo Pasolini), espagnols (Luis Bunuel), américains (Martin Scorsese, Woody Allen, Brian De Palma, Francis Ford Coppola) ou polonais (Andrzej Wajda, Roman Polanski). Le cinéma expérimental et d'avant-garde On désigne par cinéma expérimental ou cinéma d'avant-garde des courants cinématographiques éloignés des conventions narratives et formelles traditionnelles pour explorer de nouvelles façons de créer et de percevoir le film. Le cinéma expérimental allie les arts plastiques et le cinéma d'art et d'essai. Les films expérimentaux utilisent par exemple des images abstraites, des jeux de lumière, des superpositions ou des manipulations physiques de la pellicule pour créer des effets visuels uniques. Né à Paris, Georges Méliès (1861-1938) est à la fois cinéaste, magicien, artiste et inventeur, à qui l'on doit les premiers trucages de l'histoire du cinéma. En 1888, fort de son expérience de prestidigitateur acquise à Londres, il rachète puis dirige le théâtre parisien Robert-Houdin, (père de la magie moderne), où il développe une passion pour les effets spéciaux et les illusions. Méliès joue dès lors un rôle majeur dans le développement des techniques de mise en scène, des effets spéciaux et de la narration cinématographique. Son film « Le Voyage dans la Lune » (1902), reste aujourd'hui l'un des plus emblématiques de son œuvre. Georges Méliès est reconnu comme le précurseur des films de science-fiction. Charlie Chaplin : l'icône du cinéma muet Charles Spencer Chaplin, dit Charlie Chaplin (1889-1977) est né dans un quartier populaire de Londres, au sein d'une famille pauvre. Celui que l'on surnommea plus tard le « roi du cinéma muet », montre dès son plus jeune âge un vrai talent comique, un charme unique et une capacité exceptionnelle à transmettre des émotions profondes sans préférer le moindre mot. Charlie Chaplin fait ses premiers pas dans la danse et le théâtre. Il se tourne ensuite vers le cinéma muet où il débute aux studios de Keystone Film Company, à l'âge de 24 ans, en créant son personnage le plus célèbre « le vagabond ». Les gags et scènes comiques de Chaplin, souvent basés sur des situations absurdes, traitent de thématiques profondes telles que la pauvreté, la solitude, l'injustice sociale et la dignité humaine. Alfred Hitchcock : le maître du suspense Alfred Hitchcock (1899-1980), réalisateur, scénariste et producteur de cinéma britannico-américain, a marqué le cinéma par des films aux intrigues palpitantes, aux mises en scène remarquables, capables de maintenir une tension insoutenable. Arrivé à Hollywood en 1940, il s'impose comme le maître du suspense. On lui doit l'essor du cinéma d'angoisse et du thriller, à travers des films qui sondent l'âme de ses personnages, qui radiographient leurs tourments mentaux et leur paranoïa. Hitchcock utilise également la musique pour manipuler les émotions du spectateur et intensifier l'atmosphère oppressante de l'intrigue. On retiendra, à ce titre, la musique stridente et angoissante qui décuple la terreur dans le film « Psychose » (1960). Hitchcock est aussi l'un des premiers à pratiquer le plan séquence , un procédé cinématographique qui consiste à filmer une scène en une seule prise continue, sans coupe ni montage visible. Dans le film « La Corde » (1948), une série de longues prises savamment réunies captivent l'attention et intensifient l'émotion par la seule illusion d'un plan unique. Stanley Kubrick : une vision cinématographique révolutionnaire Stanley Kubrick (1928-1999) reste l'un des réalisateurs les plus visionnaires et influents de l'histoire du cinéma. Obsédé par la perfection technique, il repousse, durant toute sa carrière, les limites de l'art cinématographique et de la perfection visuelle. Réalisés avec des plans larges ou avec des mouvements de caméra très calculés, les films de Kubrick se définissent comme des modèles de précision esthétique et visuelle. La bande-son (souvent de la musique classique), joue aussi un rôle fondamental. Stanley Kubrick est aussi reconnu pour sa capacité à traiter des questions universelles notamment sur la condition humaine, sur la violence (Orange mécanique - 1971), sur la folie (Shining - 1980), sur les questions profondes liées à l'humanité, à la technologie, et à l'univers (2001 : l'Odyssée de l'espace-1968). Quentin Tarantino : l'innovateur du cinéma moderne Quentin Tarantino réalisateur américain né dans le Tennessee en 1963 est l'un des cinéastes les plus emblématiques et influents du cinéma moderne. Il réinvente ce dernier à travers une approche novatrice, rafraîchissante qui crée des dialogues percutants et mémorables et déconstruit la narration traditionnelle. Tarantino surprend le spectateur, en allant à contre-courant des règles classiques du cinéma, en particulier en matière de structure narrative et de rythme. Les films commencent de manière intense ou inattendue, pour ensuite évoluer de manière imprévisible. Il possède aussi l'art de magnifier, styliser et chorégraphier la violence qu'il rend esthétique comme dans « Pulp Fiction » (1994). Enfin, le cinéma de Tarantino mélange aussi les genres en les réinventant et en les fusionnant. On citera pour exemple « Kill Bill » (2003) un mix d'influence de Kung-Fu, de films samourais et de western spaghetti. Le cinéma contemporain : une industrie en mutaton L'avènement du cinéma numérique et du streaming L'arrivée du cinéma numérique et du streaming a radicalement transformé l'industrie cinématographique, à travers la production, la distribution et la consommation. Aujourd'hui les salles sont en majorité équipées de projecteurs numériques qui offrent une meilleure qualité d'image, une plus grande flexibilité en termes de formats et de projections, ainsi qu'une réduction des coûts de distribution. Le cinéma numérique rend la production plus accessible et plus flexible à travers l'accès à des films indépendants et à de nouvelles productions. Le streaming a transformé la manière dont les films sont consommés. Il a permis aux utilisateurs de visionner des films et des séries en ligne, à la demande, en téléchargeant des vidéos via Internet, souvent sur des plateformes dédiées comme Netflix, Amazon Prime Video, Disney+, HBO Max … Un abonnement mensuel donne accès continu à une large gamme de films, séries, documentaires et autres contenus. L'influence des plateformes de VOD sur le cinéma traditionnel L'un des changements les plus significatifs apportés par les plateformes de VOD réside dans leur modèle économique basé sur l'abonnement ou le paiement à la demande. Il diffère ainsi de celui des cinémas traditionnels, où les films sont principalement financés par les recettes de la billetterie. La nouvelle concurrence des plateformes de VOD a impacté le cinéma traditionnel au regard notamment de la fréquentation des salles. Par ailleurs, certains films produits pour le streaming ont commencé à s'inclure dans des festivals de cinéma prestigieux, comme Cannes ou Venise, alimentant ainsi leur légitimité dans des événements traditionnellement dédiés aux productions cinématographiques traditionnelles. Le cinéma mondial et la montée des productions internationales Avec l'ouverture des marchés, l'internationalisation des festivals et l'émergence de nouvelles plateformes de distribution, la multiplication des écoles de cinéma dans le monde, le cinéma se libère de toutes frontières géographiques et culturelles. Cette mondialisation a enrichi le cinéma par l'apport d'une diversité de scénario, de récits, par le développement d'esthétiques variées et la mise en lumière de talents venus du monde entier. La multiplication des productions internationales facilite la collaboration entre des studios du monde entier et la participation de talents internationaux. Les budgets, aussi plus élevés, favorisent des co-productions qui n'auraient pas pu voir le jour sans de telles collaborations. On citera pour exemple le film « Avatar » qui a bénéficié du rapprochement entre les productions américaines, européennes et asiatiques. L'impact de l'histoire du cinéma sur la société et la culture Le cinéma comme miroir de la société Tout au long de l'histoire du 7ème art, les réalisateurs ont utilisé la caméra pour traiter des comportements, des valeurs et des problèmes de la société, tout en offrant une représentation visuelle des préoccupations collectives. Le cinéma joue ainsi le rôle d'un miroir social, reflétant les tensions, les aspirations, les contradictions, les traverss et les évolutions des sociétés humaines. L'influence du cinéma sur la mode, la musique et l'art Le cinéma a souvent joué le rôle de vitrine des dernières tendances de la mode, influençant les styles vestimentaires dans le monde entier. Grâce au cinéma, le style « Bardot » a connu son heure de gloire 1 Bon nombre de stylistes tel Hubert de Givenchy qui habilla à plusieurs reprises Audrey Hepburn, ont collaboré avec l'industrie cinématographique en créant des tenues devenues iconiques. Le cinéma a aussi immortalisé de nouveaux genres musicaux comme le disco avec la « Fièvre du Samedi soir », rendant l'expérience visuelle et auditive indissociables. Le cinéma a aussi permis d'explorer de nouveaux horizons artistiques. Les films de certains réalisateurs comme Pedro Almodóvar ont clairement puisé dans l'héritage pictural. Le réalisateur espagnol utilise souvent une palette de couleurs vives rappelant les œuvres de Goya ou Dalí. Des films d'animation de Miyazaki comme Le Voyage de Chihiro ou Mon Voisin Totoro se dégage aussi une influence tirée des arts visuels traditionnels japonais, devenus des références incontournables pour les artistes contemporains. Les films culte et leur impact sur la culture populaire On définit un film culte par sa capacité à toucher une base de fans fidèles qui l'aiment de manière irrationnelle, pendant des années, voire des décennies. Devenues quasiment immortelles, ces œuvres cinématographiques, adorées du public, ne correspondent pas nécessairement aux critères traditionnels du box-office. Elles trouvent néanmoins leur place dans la culture populaire grâce à un style distinctif, des personnages mémorables ou des dialogues et répliques iconiques. De la « Grande Vadrouille » à la « Boum » en passant par « Forest Gump », « E.T. », « La Dolce Vita », « Star Wars », « Les Visiteurs », « Le Père Noël est une ordure », « Bienvenue chez les Ch'tis » …. Tous ces films ont en commun d'être vus et revus avec toujours le même indelible plaisir.