

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

Les couleurs ornementales du cinéma des premiers temps

The ornamental colours of early cinema

Teresa Castro



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4766>

DOI : 10.4000/1895.4766

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2013

Pagination : 19-31

ISBN : 978-2-37029-071-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Teresa Castro, « Les couleurs ornementales du cinéma des premiers temps », *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/1895/4766> ; DOI : 10.4000/1895.4766

Les couleurs ornementales du cinéma des premiers temps

par Teresa Castro

Il a fallu attendre une époque récente pour que l'histoire et les enjeux de la couleur dans le cinéma des premiers temps commencent à nous être restitués dans toute leur complexité et splendeur¹. Les défis qui se posent au chercheur travaillant sur ce domaine renvoient, d'abord, à des aspects archivistiques : non seulement relativement peu de films coloriés nous sont parvenus, mais leur conservation et leur restauration sont une affaire complexe, en proie à l'instabilité chimique des colorants, à l'absence de référents concernant leur colorimétrie originale, etc. Mais les difficultés sont aussi d'ordre méthodologique et théorique : s'il est aujourd'hui acquis que la couleur dans le cinéma des débuts fit beaucoup plus – et parfois toute autre chose – que renforcer l'effet de réel du médium, il est compliqué de déterminer avec précision ce qui relève de sa dimension symbolique, narrative, esthétique et/ou « attractionnelle ». Autrement dit, et pour ce qui est de la période d'avant 1914, l'on saurait difficilement limiter la couleur à des fonctions précises et, surtout, exclusives : ainsi, un traitement colorimétrique « réaliste », plié aux exigences de l'utopie des couleurs naturelles, était aussi, aux yeux du public, une attraction majeure.

L'objectif de ce texte est de revisiter la pratique du coloriage des films à la lumière de la notion d'ornement. Dans ces films des débuts, les couleurs peintes à la main et au pochoir constituent littéralement un supplément, un ajout ornemental sur la surface de la pellicule². L'ornement (ation) est ici à entendre dans plusieurs sens : tout d'abord, en tant que pratique renvoyant à un débat esthétique et socioéconomique très présent dans le contexte européen au tournant du XIX^e siècle ; ensuite, en tant que procédure à la fois formelle et discursive ; enfin, en tant que valeur esthétique à part entière. Il s'agit, par là même, d'inscrire le cinéma dans une histoire longue de l'ornementation et d'aller au-delà d'une conception péjorative de l'ornement.

1. Citons, entre autres, Monica dall'Asta, Guglielmo Pescatore et Leonardo Quaresima (dir.), *Il colore nel cinema muto : atti del II convegno internazionale di studi sul cinema*, Università di Udine, Udine, 1995 ; Daan Hertogs et Nico de Klerk (dir.), *Disorderly Order : Couloers in Silent Film*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1996 ; Eirik Frisvold Hanssen, *Early Discourses on Colour and Cinema : Origins, Functions, Meanings*, Stockholm, Acta Universitatis Stockholmiensis, 2006 ; et enfin l'étude exemplaire de Joshua Yumibe, *Moving Color : Early Film, Mass Culture, Modernism*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 2012.

2. Utilisée depuis 1896, la peinture au pinceau est progressivement remplacée par le coloriage au pochoir à partir de 1906, grâce à l'industrialisation des procédures opérée notamment par Pathé (voir *infra*). Notons, par ailleurs, que les procédés de coloration uniforme de la pellicule – le teintage et le virage – sont utilisés occasionnellement entre 1900 et 1908, avant de devenir une « pratique généralisée » entre 1908 et 1925 (voir Paolo Cherchi Usai, « le Nitrate mécanique : l'imagination de la couleur comme science exacte », dans Jacques Aumont (dir.), *la Couleur en cinéma*, Milan/Paris, Mazzotta/Cinémathèque Française, 1995, pp. 95-109, p. 97).

L'ornement(al) dans le cinéma des premiers temps

Les liens à établir entre cinéma et ornementation sont à la fois d'ordre esthétique et historique, renvoyant non seulement à une histoire des formes, mais aussi à une histoire matérielle du cinéma. Le spectacle cinématographique s'est développé à une époque où la pratique de l'ornementation était (encore) très appréciée : transformé par les progrès de l'industrialisation et célébré notamment par l'Art nouveau et ses équivalents européens (le *Jugendstil*, le *Sezessionstil*, le *stile Liberty*, etc.), l'ornement dans toute sa diversité occupe une place centrale dans la culture visuelle du tournant du siècle. Sa place dans le cinéma d'avant la Première Guerre mondiale peut être envisagée sous plusieurs aspects. D'une part, l'ornement renvoie à une question de style ambiant, s'introduisant dans le décor d'époque de certains films et envahissant le graphisme d'affiches, programmes, prospectus et autres matériels. Il investit surtout les façades et les intérieurs des « palaces » qui, au moins à partir de 1906 pour le cas parisien, accueillent le spectacle cinématographique, dans la lignée des opulents « caf'concs », music-halls et théâtres. Siegfried Kracauer reviendra quelques années plus tard sur la tradition de ces salles de cinéma richement décorées et qui proliférèrent dans les métropoles européennes, leur reprochant de ne pas remplir leur véritable vocation et d'appeler à la distraction, comme si le cinéma s'y était « métamorphosé en [...] l'œuvre d'art totale des effets », capable d'« éclate[r] pour tous les sens et par tous les moyens »³. Or, le développement de cette « œuvre d'art totale des effets » s'appuie non seulement sur la coexistence de la projection d'images animées avec toutes sortes de numéros, mais aussi sur la profusion ornementale de ces espaces⁴. Dans ce contexte, aucun détail n'est négligé, celle-ci concernant autant des éléments de décor que des effets de lumière⁵. Nous sommes bien loin des baraques rudimentaires de l'exploitation foraine et du spectateur « primitif » : comme l'avait bien compris Kracauer, ces nouvelles conditions de réception du spectacle cinématographique transforment radicalement l'expérience spectatorielle et le spectateur lui-même. Les palaces, dont « le cadre architectural tend à affirmer la dignité, qui était le propre des institutions artistiques

3. Siegfried Kracauer, « Culte de la distraction ; les salles de spectacle cinématographique berlinoises », dans *L'Ornement de la masse : essais sur la modernité weimarienne*, Paris, La Découverte, 2008 (1^{re} éd. : 1926), pp. 286-291, p. 287.

4. Un article paru en 1908 dans les pages de *Phono-cinéma-revue* célèbre ainsi l'affranchissement du cinéma de ses modestes « abris de jeunesse » et se félicite de le voir désormais « royalement installé dans des salles de théâtre bien à lui, où pas une forme de luxe ne lui est étrangère ». Voir anonyme, « Perles électriques Weissmann », *Phono-cinéma-revue*, n° 3, mars 1908, pp. 26-28, p. 26).

5. À Paris, des « décorateurs-électriciens » s'occupent de l'installation et de l'aménagement de plusieurs cinémas : un article du *Courrier cinématographique* loue ainsi, à propos du récemment ouvert Passy Cinéma-Théâtre, « la salle [...] joliment ornée de motifs lumineux d'un effet ravissant » dans le *Courrier cinématographique*, 27 décembre 1912, cité dans Jean-Jacques Meusy, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris, CNRS Éditions, 1998, p. 355. Toujours dans les pages de *Phono-cinéma-revue*, on peut lire : « [Le cinéma] s'accommode aujourd'hui de la lumière. L'obscurité favorisait ses humbles débuts. La clarté fait valoir désormais sa richesse et le cinématographe triomphe facilement dans des salles éclairées » (dans « Perles électriques Weissmann », *art. cit.*, p. 26). Notons que quelques spectacles de revue de la fin du XIX^e siècle proposaient déjà des « apothéose[s] éclairé[s] à la lumière électrique » (affiche de Charles Levy, *Concert de la Ruche. Place du Château d'Eau*, circa 1879, collection Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, AF 221495 MF).



Phot. Reutlinger.

porté, croirait-on, sur la roue de la Fortune, — glisse en secouant ses ailes tremblantes, à la façon d'une chauve-souris. Maintenant Loïe Fuller vire sur elle-même, s'enlourme; sa longue jupe se gonfle, se raidit, se tuyaute, ressemble au calice renversé d'une fleur. Puis, la voici au milieu du théâtre, brassant, de ses bras allongés encore par des bâtons, l'ampleur de ses vastes manches, leur faisant décrire des cercles, s'arrondir en O immenses; la voici, projetant en spirales le tissu au-dessus de ses épaules,

Danseuse de Tanagra.
(Dumont et Chaplais, Céramiques.)

l'enroulant en volutes, lui donnant l'aspect d'eaux agitées, de vagues qui s'élèvent, s'enflent et se creusent, qui tournoient furieuses sous l'action d'une hélice cachée, sous la rafale d'un invisible cyclone. Durant que le rythme s'accélère, que la cadence se précipite, durant que la créature disparaît dans l'envahissement des tourbillons qui l'encadrent, l'aureolisent, plus vite les tons se succèdent, se contrastent, les tons d'azur et de sang, de vermillon et de flamme; plus vite ils se dégradent, se mélangent, se marient: l'émeraude à l'améthyste, le rubis au saphir; plus violents miroitent les reflets. Et l'étoffe, vertigineusement bouillonnante, s'em-

ROGER MARX.

Miss Marie-Louise Fuller, dite Loïe Fuller, est née à Chicago (États-Unis) vers 1871. Ses parents, dans l'aisance, lui firent donner une éducation soignée. Miss Loïe était une bonne musicienne et chantait à ravir, lorsque, prise de la passion du théâtre, elle s'engagea dans une troupe nomade. Elle parcourut ainsi les États-Unis, jouant tour à tour le vaudeville et la tragédie, chantant l'opérette et l'opéra. Un jour, elle reçut d'Orient une robe au tissu merveilleux de finesse et d'éclat. La jeune fille s'en enveloppa. Comme elle était trop longue pour elle, elle en releva les plis et se contempla devant son miroir en prenant des attitudes diverses. « Le soleil qui, par derrière, éclaire la chambre et se joue dans la gaze, écrit M. Ch. Fromentin, fait surgir sous ses yeux une apparition exquise: non,



Ménades dansant. (D'une pyxis athénienne.)

non, ce n'est plus elle, l'artiste bohème des troupes en tournée; comme la Marguerite de Faust sous les bijoux, elle ne reconnaît plus son visage; c'est une femme idéale, féerique; c'est un gracieux fantôme qui, dans un reflet, est là, devant elle et lui sourit. Ce jour-là, la danse serpentine fut trouvée. » A partir de ce moment, miss Loïe travailla sans relâche à chercher des poses, des gestes, des mouvements qui firent d'elle tour à tour, en modifiant et en agitant les plis de sa robe, une violette, un oiseau, un papillon. Engagée, non sans peine, au théâtre de New-York, elle y obtint un succès d'enthousiasme. Pour faire consacrer sa réputation à Paris, elle accepta un engagement de l'administration des Folies-Bergère, au prix de 8 000 francs par mois, et débuta en novembre 1892. Ce fut pour elle un véritable triomphe. Blonde, aux grands yeux brillants et clairs, jolie, toute pée de grâce et de souplesse, Loïe Fuller est de petite taille, avec des formes sculpturales. C'est une femme exquise et une hallerine chaste. Elle vit accompagnée de sa famille, et, en bonne Américaine, elle montre un sens très pratique pour ses intérêts matériels: elle a eu le soin de prendre à Paris, comme elle l'avait fait en Amérique, des brevets pour les figures qu'elle a imaginées avec de nouvelles combinaisons de couleur et de mouvement, la danse serpentine et la



Phot. Reutlinger.

La figure et les spectacles de Loïe Fuller envahissent l'imaginaire de la fin du XIX^e siècle, comme l'illustre bien cet article de Roger Marx, « Chorégraphie: Loïe Fuller », *Revue Encyclopédique*, n° 52, 1^{er} février 1893. Collection: BnF.

supérieures »⁶, accueillent désormais la masse urbaine, dont la condition mondaine (fut-elle réelle ou imaginée), s'appuie, en bonne partie, sur les effets d'une ornementation foisonnante.

D'autre part, la place de l'ornement dans le cinéma peut être envisagée dans des termes strictement filmiques, en interrogeant ce qui peut constituer, au sein d'un film, une procédure d'ornementation. L'ornement(ation) est ici à entendre en tant qu'occurrence formelle et discursive et c'est en ce sens que le coloriage à la main et au pochoir de certains films d'avant 1914 sera considéré. Cet appareillage entre ornement et couleur n'a rien d'original : comme l'observe Georges Roque, pour qui la couleur est « l'ornement par excellence », tous les traits par lesquels ce dernier peut être défini « – accessoire, secondaire, supplémentaire, périphérique, féminin, plaisant à regarder – sont par excellence ceux dont la couleur a été affublée dans l'imaginaire occidental »⁷. À l'instar de l'ornement, la couleur en cinéma, et en particulier la couleur dans le cinéma des premières décennies du xx^e siècle, fut souvent reléguée par la critique à un rôle subalterne : considérée, au mieux, comme « décorative » et « pittoresque », la couleur fut aussi jugée ridicule et dangereuse (obsédée par la question de la ressemblance au monde réel, on lui reprocha soit de trop s'en éloigner, soit pas assez). Dans les nombreux débats qui accompagnèrent le développement et la mise au point des différentes procédures en couleurs dites « naturelles », en particulier dans les années 1920, l'association entre couleur et ornement est parfois explicite. Ainsi, dans un pamphlet intitulé « Plaidoyer pour le noir et blanc », Jacques-Bernard Brunius déplore les dernières productions américaines qui « s'ornent déjà de quelques scènes en bonbons fondants »⁸, tandis que René Jeanne (répondant à la controverse initiée par son collègue) signale la façon dont la couleur « fait riche »⁹. En 1930, on se rappelle qu'« aux beaux temps d'avant-guerre, pour quelques sous du mètre, des gens patients *peinturluraient* au pochoir chaque image du film »¹⁰. Les termes du débat sont significatifs : ils renvoient à un contexte historique précis où l'ornementation est en passe de devenir le signe résolument antimoderne d'une société dépassée et où la couleur en cinéma est encore perçue, à l'instar de l'ornement, comme un surplus inutile, sinon nocif.

6. Siegfried Kracauer, « Culte de la distraction... », *art. cit.*, p. 290.

7. Georges Roque dans Thomas Golsenne, Michael Dürfeld, Georges Roque, Katie Scott et Carsten-Peter Warncke, « l'Ornemental : esthétique de la différence », *Perspective*, n° 1, 2010, pp. 11-26, p. 20.

8. Jacques-Bernard Brunius, « Plaidoyer pour le noir et blanc », *Cinéa-ciné pour tous*, n° 69, 15 septembre 1926, pp. 21-22, p. 21. Brunius reproche justement le penchant naturaliste de la couleur, précisant dans un autre texte : « Il n'est pas question de bannir un réalisme qui peut être un signe de sincérité, mais de dénoncer la poursuite d'une imitation exacte de la nature, forcément imparfaite, dénuée d'intérêt et signe d'impuissance créatrice » (« Pour le noir et blanc », *Cinéa Ciné pour tous*, n° 79, 15 février 1927, p. 14).

9. René Jeanne, « la Controverse de la Couleur », *Cinéa-ciné pour tous*, n° 77, 15 janvier 1927, p. 27. L'auteur y résume ainsi sa position : « Vouloir utiliser la couleur pour serrer de plus près la réalité n'est pas plus excusable que pour "faire riche", d'abord parce que le procédé technique quel qu'il soit n'étant pas au point, c'est en fin de compte [...] substituer une convention à une autre convention et ensuite, et surtout, parce que le cinéma n'est pas un art d'expression réaliste ».

10. Raymond Huguenard, « Après le son, la couleur », *Cinéa-ciné pour tous*, n° 147, 1^{er} janvier 1930, pp. 25-27, p. 25 (c'est nous qui soulignons).

Le coloriage des films : une entreprise d'ornementation appliquée

C'est en 1908 que l'architecte Adolf Loos publie à Vienne sa célèbre diatribe, « Ornement et crime ». Le texte, devenu l'un des récits fondateurs du modernisme, condamne (presque) toute forme d'ornementation en art et en architecture, prétextant son incompatibilité de fond avec la production industrielle et les principes de la vie moderne. Polémiquant contre le *Sezessionstil*, l'argument de Loos est à la fois moral (l'ornement est l'apanage du primitif ou du dégénéré) et socioéconomique, dans la mesure où ce « fléau » correspond à un gâchis de matières premières et de capital, ainsi qu'à une dilapidation de la santé et de l'énergie humaines. Pour Loos, l'ornement est un crime : un crime de goût, mais aussi un crime économique, puisque « c'est un crime [...] que d'anéantir ainsi le travail des hommes, l'argent et les matériaux »¹¹.

L'entreprise de coloriage à la main (et au pochoir) des films des premiers temps du cinéma n'est pas un « crime » au sens de Loos, mais elle demeure une activité à la fois coûteuse et laborieuse. S'appuyant sur les techniques de coloriage des plaques de lanterne magique et profitant de toute une série de développements survenus au XIX^e siècle (dont la prolifération des colorants industriels et synthétiques qui nourrissent différentes industries de l'ornement), elle se mue rapidement d'activité artisanale en entreprise industrielle. Comme le coloriage au pochoir plus tardif, le coloriage à la main des films cinématographiques repose sur les talents de véritables ouvrières « ornemanistes » : des femmes dont le métier est celui de recouvrir, photogramme par photogramme, la pellicule positive des films des teintes appropriées. Il s'agit d'un travail demandant de la précision et de l'acuité visuelle, puisque les ouvrières doivent appliquer les colorants sur des surfaces minuscules, à l'aide de pinceaux très fins¹². Attestant de la transformation rapide imposée par le développement du cinéma, la plus célèbre des coloristes françaises, Mme Élisabeth Thuillier (qui se spécialise dans la peinture de films après avoir tenu un atelier de peinture de photographies sur verre) se rappelle avoir employé deux cents ouvrières dans son atelier parisien. Selon elle, le coût de la tâche s'élevait à « six à sept mille francs par copie pour une bande de 300 mètres, et cela avant-guerre »¹³. Puisque les ouvrières réalisaient « en moyenne soixante copies pour chaque production », le coloriage à la main « grevait donc assez lourdement le budget des producteurs »¹⁴.

Le développement de l'ancienne technique du pochoir (utilisée notamment dans la fabrication de cartes postales) essaie, entre autres, de réduire les coûts et d'accélérer la procédure de coloriage. La mécanisation du procédé tente aussi de pallier d'autres inconvénients, comme l'instabilité des contours (malgré l'utilisation de loupes puissantes, ils demeurent souvent approximatifs) et l'inégalité des copies (chaque copie étant coloriée manuellement des différences notables de qualité pouvaient exister entre

11. Adolf Loos, « Ornement et crime », dans *Ornement et crime et autres textes*, Paris, Rivages Poche, 2003 (1^{re} éd. : 1908), pp. 71-94, p. 77.

12. Pour une description détaillée de leurs méthodes et conditions de travail, y compris pour le coloriage au pochoir, voir Laurent Mannoni, « De la lanterne magique au cinématographe », dans Laurent Mannoni, Donata Pesenti Campagnoni (dir.), *Lanterne magique et film peint*, Paris, Éditions de la Martinière, 2009, pp. 254-263.

13. « Mme Thuillier nous rappelle... le temps où le cinéma ne manquait pas de couleurs », *l'Ami du peuple du soir*, 13 décembre 1929, p. 4.

14. *Ibid.*

elles). Pathé réussit les premiers essais de coloriage en 1903 et l'introduction des machines à pochoir permet, effectivement, d'augmenter la production. Si la procédure reste chère, les bénéficiaires sont tels que la maison décide, en 1905, de bâtir un grand atelier à coloris dans les terrains de Vincennes : en 1907, ces établissements sont déjà « insuffisants pour [traiter] les quantités de films négatifs et positifs produits »¹⁵. Si la chaîne de production est de plus en plus rationalisée, la mécanisation n'est encore que partielle : il faut attendre 1908 pour que des machines à découper les pochoirs et des machines à colorier très performantes viennent améliorer la vitesse du travail. À Vincennes, une multitude de découpeuses, coloristes et essuyeuces s'appliquent ainsi à colorier des métrages de pellicule de plus en plus longs, sous l'orientation d'un chef coloriste¹⁶. Le rôle de ces femmes est essentiel, leur travail étant envisagé comme une occupation essentiellement féminine, à l'instar de nombreuses entreprises d'ornementation. La question est, d'abord, d'ordre culturel : le coloriage est un travail manuel, demandant « de bons yeux, de bonnes pointes coupantes et beaucoup d'habileté »¹⁷. Un *Guide pour le choix d'une profession à l'usage des jeunes filles et des dames* publié en 1909 mentionne ainsi le coloriage de lithographies, gravures et photographies comme une occupation convenable, rémunérée entre 2 francs 50 et 4 francs par jour¹⁸. L'aspect économique de la question est tout aussi important : si, dans l'un des rares témoignages sur le sujet, l'ancienne employée de Pathé Germaine Berger évoque les salaires des coloristes comme étant supérieurs à ceux de certains travailleurs masculins (« les hommes qui [...] faisaient les grandes affiches »), il faut savoir que les vingt-et-un francs par semaine gagnés par ces femmes correspondent alors au salaire moyen d'une ouvrière parisienne – et que ce salaire moyen est nettement inférieur à celui d'un ouvrier masculin¹⁹. Les conditions de travail de ces coloristes ne

15. Archives Pathé, citées dans Laurent Mannoni, « De la lanterne magique au cinématographe », *op. cit.* p. 261.

16. Un compte rendu du « Premier Congrès International des Exploitants du Cinématographe » rend compte d'une visite des congressistes aux usines Pathé à Vincennes et mentionne le nombre grandissant de coloristes : « le nombre des ouvrières employées au coloriage était, il y a 8 ans [en 1904], de 8 ; elles sont actuellement [en 1912] plus de 450 », dans [Cinéma-revue] « Renseignements utiles aux cinématographistes : syndicats, ordonnances de Police, transports, douanes, etc. », *Cinéma : annuaire de la projection fixe et animée*, Paris, Charles Mendel, 1912, pp. 3-9, p. 5.

17. Georges Mareschal, « Coloriage automatique des films », *la Nature*, n° 2698, 19 décembre 1925, pp. 415-416, p. 415. Voir la description détaillée qu'en fait Laurent Mannoni dans « De la lanterne magique au cinématographe », *op. cit.*

18. François Tulou [F. de Donville], *Guide pour le choix d'une profession à l'usage des jeunes filles et des dames : les professions des femmes*, nouvelle édition revue, augmentée et mise à jour, Paris, Garnier Frères, 1909 (1^{re} éd. : 1894), p. 76. À propos du coloriage de photographies, on peut y lire p. 448 : « Dans l'industrie photographique il serait bon que les dames et jeunes filles fassent un apprentissage de deux ans, car après un tel laps de temps passé dans le même atelier, la femme un tant soit peu intelligente doit connaître un peu toutes les manipulations : travaux de laboratoire, collage des épreuves, repique des épreuves et satinage, retouche des clichés, retouche sur épreuves positives, tirages d'après négatifs sur tous papiers ».

19. Jorge Dana, « Couleurs au pochoir : entretien avec Germaine Berger, coloriste chez Pathé », *Positif*, n° 375-376, mai 1992, pp. 126-128. Concernant la question salariale, voir l'ouvrage de William Oualid et Charles Picquenard, *Salaires et tarifs – conventions politiques et grèves : la politique du ministère de l'Armement et du ministère du Travail*, Paris, Presses universitaires de France, s.d., pp. 16-17. Toujours au sujet des salaires peu élevés des coloristes, voir pour le cas nord-américain, H. B. Ingram, « The Wages of Girls Who Color Slides », *The Moving Picture World*, t. 4, n° 25, 19 juin 1909, pp. 830-831, cité dans Joshua Yumibe, *op. cit.*, p. 45.

sont certes pas celles des brodeuses et des dentellières de province (artisans-ornemanistes très peu rémunérées) : elles évoquent plutôt celles d'autres ouvrières dont l'ornement peut servir « à soulager [...] de la monotonie de son travail »²⁰. Cette fonction « psychologique » de l'ornement est suggérée par Adolf Loos lui-même, dans un texte de 1924 :

La femme qui se tient au métier à tisser huit heures pas jour dans un fracas d'usine assourdissant éprouve comme une joie, mieux comme une délivrance, que de temps à autre un fil multicolore passe dans la trame. Le fil multicolore détermine l'ornement²¹.

Dans les usines à coloris de Pathé, ce sont les couleurs qui inspirent l'ornement : la pellicule y est bien le lieu d'un « embellissement », la couleur étant une parure « qui fait riche ». Les films en couleurs demeurent une marchandise plus chère que les autres : si le film colorié devient vite populaire auprès des spectateurs, il reste « un luxe » que les forains et les petites salles populaires « rechignent à payer »²²...

La danseuse et la femme-papillon : l'ornement du mouvement et de la durée

Mais, c'est au sein des films eux-mêmes que la couleur fait ornement au tournant du siècle, parfois dans une frappante imbrication de motifs et d'effets, comme l'attestent plusieurs films coloriés sur le phénomène des danses serpentine. Le célèbre spectacle inventé par la danseuse américaine Loïe Fuller (1862-1928) introduit l'ornement linéaire de l'Art nouveau dans le domaine des arts vivants : dans ses performances mythiques, Fuller surgit du noir de la scène comme une apparition, envoutant les spectateurs avec les mouvements virevoltants de ses immenses voiles, sur lesquels on projette des faisceaux de lumière colorée. L'immense fascination qu'exerce la danseuse s'inscrit pleinement dans un contexte culturel et visuel hanté non seulement par le décoratif, mais aussi par l'ornement, comme le confirme la lecture de quelques écrits de l'époque. L'écrivain Jean Lorrain se rappelle ainsi les « spirales » et les « capricieuses volutes » formées par le tourbillonnement des voiles de Fuller, tandis que Philippe Nozière lui accorde un rôle essentiel dans le développement de l'art moderne de son temps, affirmant que « certaines courbes de nos meubles, de nos lampes, de nos bibelots, sont empruntées aux mouvements de ses voiles »²³. Les spectacles de Loïe Fuller inspirent, en effet, une foule d'objets et d'images : si la danse est bien « l'ornement du mouvement »²⁴, Fuller est elle-même un ornement vivant, comparable à une pierre précieuse qui « abandonne les blancheurs éclatantes du diamant, pour revêtir toute la gamme diaprée d'un écrin de pierreries »²⁵.

20. Adolf Loos, *op. cit.*, p. 246.

21. *Ibid.*

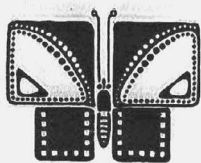
22. Laurent Mannoni, *op. cit.*, p. 257.

23. Jean Lorrain et Philippe Nozière cités (sans référence supplémentaire) dans Giovanni Lista, *Loïe Fuller : danseuse de la Belle Époque*, Paris, Stock, 1994, pp. 129 et 321.

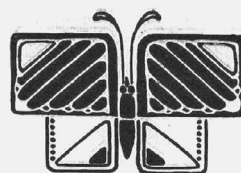
24. Béla Bálazs, *l'Esprit du cinéma*, Paris, Payot, 1997 (1^{re} éd. : 1930), p. 168.

25. Roger Marx, « Chorégraphie : Loïe Fuller », *Revue encyclopédique*, n° 52, 1^{er} février 1893, pp. 107-110, p. 107.

Art et Décoration

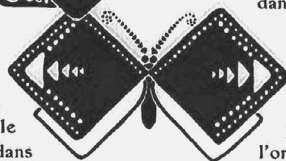
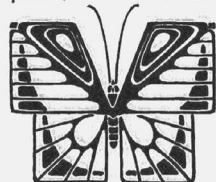


profond et grave vient de se faire entendre, mystérieusement, dans le grand silence crépusculaire. Ce fut comme un passage rapide, le frôlement, presque, d'un être invisible, étrange, inexplicable. Et voici que



parmi les lourdes, ombre tient mobile, peine visible phosphores loppe, semble-t-basse continue des ailes

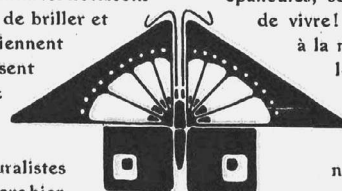
Si émus, apeurés presque un mouvement trop rapide, le paraît, se fond dans



dans la nuit. Le sphinx a fui, rapide, loin du danger pressenti, à la recherche de fleurs nouvelles débordant d'enivrantes senteurs, des sucres capiteux dont il se gorge longuement.

Quel contraste entre cet être mystérieux, furtif, et le brillant papillon de jour, étalant au soleil, parmi les floraisons

éclatantes, son vol capricieux, sa joie de briller et dant sont de même espèce, et appartiennent des Papillons, des Lépidoptères disent mologistes. Combien le nom vulgaire cependant mieux que ce vocable petits êtres légers, immatériels, les classifications des savants naturalistes



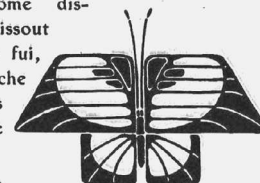
Interprétations géométriques du papillon.
M. P.-VERNEUIL

brusquement une apparaît, se main-suspendue, im-soutenue en l'air inexplicablement. Ombre à

dans l'ombre, aux yeux allumés d'une cence rouge et sombre, et qu'enve-il, l'étrange bourdonnement en rapides et invisibles.

par cette apparition, nous faisons petit fantôme dis-

l'ombre, se dissout

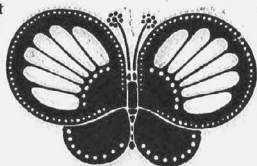


épanouies, ses ailes aux couleurs de vivre! Tous deux cepen-à la même grande famille lourdement les ento-de papillon dépeint barbare ces aériens! Mais nous tiennent en

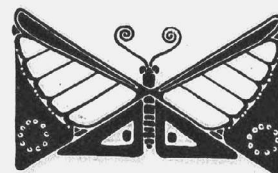
réserve encore bien d'autres surprises pour le moment où nous allons examiner quelques-uns des plus caractéristiques parmi les papillons de nos pays. Car c'est à ceux-là seuls que nous borne-rons notre étude, estimant que le champ est assez vaste qui est ainsi ouvert à nos curiosités et à nos recherches. Et de même qu'il semble plus logique de porter nos études florales sur les plantes qui nous

entourent, sur la flore indigène qui nous est familière, au milieu de laquelle nous vivons, de même la faune de notre pays doit être préférée à la faune exotique, aux formes trop étranges, aux colorations trop violentes, qui nous surprennent plus qu'elles ne nous charment. Nulle

orchidée ne vaut tine ou un lis; et mouche aux reflets tèreuse moins que aux coloris plus en harmonie avec



pour nous une églan-combien l'oiseau-métalliques nous in-la fauvette, ou le geai sobres, mais aussi plus notre ciel plus gris,



Le motif ornemental du papillon est très présent dans la culture visuelle du tournant du siècle, comme l'atteste une étude de Maurice Pillard (dit Verneuil), parue dans la revue *Art et Décoration* en 1909. Source : M.P. Verneuil, « les Papillons : leur étude, leur interprétation décorative », *Art et décoration; revue d'art moderne*, janvier-juin 1909, t. xxv, pp. 1-20. Collection : BnF.

Les spectacles de Fuller sont aussi à l'origine de quelques kinéographes ou folioscopes, ainsi que de plusieurs films portant sur les performances de ses nombreuses imitatrices²⁶. Dans la tradition de ces folioscopes²⁷, ces films sont souvent peints au pinceau, comme pour mieux recréer les effets spectaculaires de ces danses lumineuses : c'est le cas des célèbres *Annabelle Serpentine Dance* [n° 2] (Edison, 1895) et *Danse serpentine* [vue n° 765] (frères Lumière, 1896)²⁸. Filmés en plan fixe, en vision frontale rapprochée (*Annabelle Serpentine Dance*) ou sur un axe légèrement oblique et plus éloigné (*Danse serpentine*), ces deux films ont été peints à la main²⁹. Si aucun de ces courts métrages « ne rend compte du déferlement de toutes les nuances connues de la couleur avec des effets kaléidoscopiques infinis »³⁰, la succession kaléidoscopique de couleurs constitue une forme d'attraction puissante qui va bien au-delà de la simple recréation d'effets. Dans ce contexte, le corps en mouvement de la danseuse fait un avec la couleur et incarne le déploiement ornemental de taches et de formes³¹. De façon emblématique, dans *Annabelle Serpentine Dance* seulement le corps et les parures de la danseuse ont été coloriés, sa chevelure étant ornée, non pas de fleurs et de bijoux (comme dans de nombreuses représentations Art nouveau), mais d'une couleur orange flamboyant, tandis que dans *Danse serpentine*, l'accent est clairement mis sur les voiles (le visage et les jambes de la danseuse sont en noir et blanc et le plancher de bois sur lequel elle évolue est peint en un beige discret)³².

26. Selon Giovanni Lista, « c'est vers 1894 [...] que sont imprimés les premiers kinéographes sur *la Danse serpentine*. [...] C'est avec les images de *la Danse serpentine* qu'apparaissent pour la première fois les kinéographes ayant des reproductions photographiques coloriées au pochoir », dans Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 16. L'auteur mentionne notamment un kinéographe photographique intitulé *la Danse serpentine de Loïe Fuller*, comprenant quatre-vingt-dix photographies, numérotées et teintées par séquences, publié vers 1894 et dont au moins deux exemplaires nous sont parvenus (*ibid.*, p. 638). Pour une filmographie concernant Loïe Fuller et les danses serpentine, voir *ibid.*, pp. 638-648.

27. Selon Laurent Guido, le coloriage de ces films renvoie, entre autres, « à d'autres dispositifs techniques basés sur l'animation d'images », demandant ainsi à être approché selon une perspective intermédiaire : Laurent Guido, « Entre spectacles paradoxaux et dispositifs techniques : retour sur les danses serpentine du premier cinéma », dans Gilles Mouëllic et Laurent Le Forestier (dir.), *Filmer l'artiste au travail*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 125-148, p. 141.

28. *Annabelle Serpentine Dance* [n° 2] correspond à la vue n° 49 de la filmographie de référence établie par Charles Musser (*Edison Motion Pictures: an Annotated Filmography 1890-1900*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto/Smithsonian Institution Press, 1997, p. 111). Le film a été tourné par William Heise. Pour ce qui concerne *Danse serpentine*, il s'agit de la deuxième version de la vue n° 765 du catalogue Lumière, tournée en 1897 et projetée en 1899 (Archives Françaises du Film/CNC).

29. Si nous ne connaissons ni la date de coloriage ni le coloriste de la vue Lumière n° 765, la vue *Annabelle's Serpentine Dance* a été coloriée par Mme Kuhn, l'épouse d'un employé d'Edison, en 1896. Voir Joshua Yumibe, *op. cit.*, pp. 49-50.

30. Giovanni Lista, « Loïe Fuller et le cinéma », dans Musée de l'École de Nancy (dir.), *Loïe Fuller : danseuse de l'Art nouveau*, catalogue de l'exposition organisée par le Musée de l'École de Nancy, Nancy, 17 mai-19 août 2002, Paris, Éditions de la RMN, 2002, pp. 71-81, p. 73.

31. Philippe Dubois écrit à ce propos : « À une esthétique de la couleur comme ajout, comme couche posée sur la surface, s'oppose donc une esthétique de l'*incarnat* », dans Philippe Dubois, « Hybridations et métissages : les mélanges du noir-et-blanc et de la couleur », dans Jacques Aumont (dir.), *op. cit.*, pp. 74-92, p. 78.

32. Remarquons, par ailleurs, que ce film est constitué par deux tirages du même plan, mis bout à bout, et que sur le second tirage, d'autres couleurs ont été appliquées sur les voiles de la danseuse.

Avec Loïe Fuller et sa foule d'imitatrices, « c'est le geste féminin, tout de grâce et de charme, qui s'illumine et à l'infini se colorie »³³. Si, comme l'écrit Joshua Yumibe, féminité et couleur sont, au cinéma, intimement liées, il faudrait ajouter à cette équation l'ornement³⁴. Car, si les corps (et les parures) des femmes ont été parmi les premiers motifs à être peints et associés au coloriage, c'est aussi parce que l'esthétique occidentale n'a eu de cesse d'associer le féminin à l'ornement, entre dénonciation (morale) de la vanité et éloge (formel) du geste. L'on sait à quel point l'Art nouveau se sert du corps féminin, de sa chevelure et de ses vêtements pour explorer la ligne courbe, sinueuse et ondoyante et l'on se rappelle la façon dont elle l'associe à des motifs floraux et végétaux. Dans *les Fleurs animées* de Gaston Velle (Pathé Frères, 1906)³⁵, les fleurs qui poussent dans le jardin piétiné par un Mandarin dépité se transforment en danseuses chatoyantes, dont les robes furent coloriées à la main par Segundo de Chomón dans son atelier barcelonais³⁶. Dans *Métamorphoses du papillon* (Pathé Frères, 1904, coloriage à la main par Segundo de Chomón)³⁷, le même Velle réinvente la femme-papillon de René Lalique. Une chenille jaune se transforme en un cocon blanc dont sort un lépidoptère aux ailes multicolores ; dans un autre plan, ce papillon se révèle être une femme qui continue d'agiter ses voilures. Si les métamorphoses de la femme-papillon sont aussi celles de la couleur, il est ici question d'une érotique, à laquelle la notion contemporaine d'ornement n'est pas étrangère : « l'ornement de la femme, lui, correspond au fond à celui du primitif, il revêt une signification érotique »³⁸. Le coloriage du corps féminin lui confère, par ailleurs, un étonnant relief haptique : comme l'écrit Joshua Yumibe, « l'image colorée semble [...] se projeter hors de l'écran et s'adresser directement au spectateur d'une manière quasi érotique »³⁹. Dans leur matérialité, les variations chromiques de ces images et leur articulation systématique à des fonds noirs ont tendance à déjouer la fiction optique de profondeur et à insister sur des effets de surface et de relief évoquant, encore une fois, la problématique de l'ornement.

33. Roger Marx, « Chorégraphie : Loïe Fuller », *art. cit.*, p. 107.

34. Joshua Yumibe, *op. cit.*, p. 51.

35. Gaumont Pathé Archives, 1906CNCPFIC 00017.

36. Pendant plusieurs années, Pathé sous-traite le coloriage de ses films à l'atelier barcelonais de Segundo de Chomón. C'est par le biais de sa femme, Juliette Chomón (ou Chaumont), qui travaille avec Mme Thuillier dans l'atelier de coloriage à la main des films de Méliès, que de Chomón découvre cette pratique. En s'inspirant des techniques de coloriage des cartes postales, il développe une technique d'application au pochoir à l'aide de trames. En 1902, il s'installe avec sa femme à Barcelone : il représente commercialement Pathé et Méliès et il ouvre un petit atelier de coloriage, dont le principal client reste la firme Pathé. De Chomón retournera définitivement en France quelques années plus tard, entrant au service de Pathé entre 1906 et 1907. Voir Juan-Gabriel Tharrats, *Segundo de Chomón : un pionnier méconnu du cinéma européen (Espagne, France, Italie : 1902-1928)*, Paris, L'Harmattan, 2009.

37. Gaumont Pathé Archives, 1904PFIC 00011.

38. Adolf Loos, *op. cit.*, p. 248.

39. Joshua Yumibe, *op. cit.*, p. 78.

Effets de surface

Dans *la Peine du talion* (Gaston Velle, Pathé Frères, 1906, film colorié au pochoir)⁴⁰, un entomologiste capturé par des femmes-papillons est condamné à être épinglé – avant que ses gentils bourreaux ne le laissent partir (et finissent par déployer avec joie leurs ailes colorées). Dans l'un des plans du film, filmé à partir d'un point de vue strictement vertical, nous découvrons le malheureux chasseur de papillons cloué sur une fleur : l'image fait écho à d'autres plans, où le spectateur regarde, comme si à travers un cache circulaire, des (faux) papillons aux ailes chatoyantes [Fig. I, cahier couleur]. Ces plans caractéristiques du cinéma des débuts (on y trouve un parfait exemple de l'exhibitionnisme et du voyeurisme qui le distinguent) s'illustrent aussi par leur frappante absence de perspective, l'ajout de la couleur venant appuyer leur dimension surfacique. Plusieurs de ces films renvoient non pas à la fiction de l'image comme une fenêtre à travers laquelle regarder le monde (et suivre la narration d'une histoire), mais plutôt à l'idée du film comme une surface sur laquelle la lumière et, surtout, la couleur peuvent s'inscrire. Joshua Yumibe a insisté à juste titre sur la « dimensionnalité projective » de la couleur, c'est-à-dire la façon dont celle-ci semble accentuer l'effet de jaillissement des figures et des motifs coloriés ; or, cet effet va souvent de pair avec l'opacité du fond contre lequel ceux-ci se dressent. Ceci est particulièrement frappant dans *les Kiriki, acrobates japonais* (Segundo de Chomón, Pathé Frères, 1907), un film qui non seulement réunit plusieurs types d'attractions (la couleur, les acrobates, un angle de vue spectaculaire), mais qui illustre bien l'appel (japonisant) de l'ornement⁴¹.

Dans les *Kiriki*, une famille d'acrobates « japonais » s'applique à réaliser les plus stupéfiants numéros, incarnant une succession de figures géométriques et de motifs floraux. En réalité, ces acrobates exécutent leurs voltiges à même le sol du studio, l'angle de vue strictement vertical de la caméra bouleversant la perspective. Malgré le décor illusionniste, ce qui frappe, c'est précisément l'aplat antinaturaliste de ce fond noir sur lequel évoluent de véritables « ornements humains » [Fig. II, cahier couleur]. Les couleurs qui rehaussent une partie des parures des acrobates accentuent la valeur plastique de l'image : elles y relèvent d'un véritable principe de composition visuelle qui s'empare la surface du film pour offrir au regard du spectateur des visions surprenantes. L'image se prête à la composition de figures géométriques plus ou moins éblouissantes et à la succession d'effets visuels. Si les fonds noirs caractéristiques de ces films des premiers temps ont l'avantage de dissimuler les débordements de couleur, ils accentuent aussi ces étonnants effets d'aplatissement (ou, tout au moins, d'annulation de la perspective en profondeur) et renforcent, par ailleurs, l'idée d'une image-écran. Celle-ci doit être entendue à la fois comme une surface de comparaison des motifs ornementaux et comme espace de projection onirique : l'apparition (et les métamorphoses) de la couleur touche au rêve.

40. Gaumont Pathé Archives, 1906PFIC 00012.

41. Ce film n'existait plus que dans sa version en noir et blanc : il a été colorié image par image, utilisant pour charte de couleurs un fragment de deux mètres d'un nitrates original retrouvé dans une collection particulière. Le film a été restauré par Lobster Films. Voir le DVD, *Retour de Flamme*, vol. 2, Paris, Lobster Films, 2003.

La description colorisée, ou « l'éducation à la mémoire pittoresque »

Le coloriage à la main et au pochoir des films des premiers temps du cinéma ne se cantonne pas aux « féériques » et aux films « à trucs » mentionnés jusqu'à maintenant. Souvent décrié pour son caractère décoratif et sa « carte-postalisme », l'ajout de couleurs concerne aussi bon nombre de vues de voyage ; si la couleur y est appliquée en fonction de critères et de conventions naturalistes (inspirés, entre autres, de ceux appliqués dans le domaine de la photographie, des estampes et, surtout, des cartes postales), elle recèle aussi une puissance ornementale. Ces films fourmillant de détails, font penser à une forme d'exultation descriptive et le coloriage y joue un rôle important, comme semble l'illustrer un film colorié au pochoir, *Die schönsten Wasserfälle der Ostalpen* (anonyme, Emelka-Kultur-Film, circa 1905-1910)⁴². Ce film s'identifie à ce que Tom Gunning désigne par l'« esthétique de la vue »⁴³, caractérisée par la ressemblance à l'acte de regarder et par un mode descriptif fondé principalement sur la succession de prises individuelles (ressemblant à des cartes postales mouvantes et en couleurs). Comme le signale Gunning dans une autre étude, « portraying »⁴⁴ – c'est-à-dire dresser le portrait (une des formes de la description) –, est un terme souvent utilisé dans les catalogues des films des premiers temps : dans *Die schönsten Wasserfälle* nous visualisons la physionomie « typique » des lieux et des gens, des vallées d'eaux cristallines aux alpages verdoyants. Le caractère descriptif de ces images – c'est-à-dire leur énumération plus ou moins détaillée des différents aspects de la réalité – fonctionne comme une surprenante « éducation à la mémoire pittoresque »⁴⁵ : ces images stéréotypées, frôlant la banalité, saisissent et retiennent des aspects de la réalité, en installent une conscience et participent activement à la construction d'une imagination géographique et anthropologique sur les différentes contrées du monde. Ces images sont aussi des images « excessives », comme l'illustre bien le plan de la fileuse (ou d'une fileuse « typique »), la couleur rouge très forte de sa jupe et de sa veste, ainsi que le rose du fuseau, débordant les contours : l'esthétique de l'ornement se caractérise notamment par la tendance de celui-ci à dépasser les limites du cadre [Fig. III – cahier couleur].

Quelque part entre le naturalisme et l'esthétisme, les couleurs de ces vues essaient de décrire le monde, tout en demeurant une attraction pour le spectateur de l'époque. Leur puissance ornementale

42. Deutschland Bundesarchiv-Filmarchiv ; voir le DVD, *Exotic Europe. Reisen ins Frühere Kino. Exotic Europe: Reisen in de vroege film*, München, Filmmuseum, 2003.

43. Tom Gunning, « Before Documentary: Early Nonfiction Films and the 'View Aesthetic' », dans Daan Hertogs et Nico Klerk (dir.), *Uncharted Territory: Essays on Early Nonfiction Films*, Amsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1997, pp. 9-24, p. 22.

44. Tom Gunning, « 'The Whole World Within Reach': Travel Images Without Borders », dans Roland Cosandey et François Albera. (dir.), *Cinemas sans frontières. Aspects de l'internationalité dans le cinéma mondial: représentations, marchés, influences et réception (1896-1918)/Images Across Borders. Internationality in World Cinema: Representations, Markets, Influences and Reception (1896-1918)*, Lausanne, Payot, 1995, pp. 21-36, p. 21.

45. Nous détournons ici le titre de l'ouvrage du peintre et pédagogue Horace Lecoq de Boisbaudran, *l'Éducation de la mémoire pittoresque et la formation de l'artiste*, Paris, Henri Laurens, 1920 (l'ouvrage compile des textes de Lecoq de - Boisbaudran qui remontent à 1848). Voir, à ce propos, Rossella Froissart Pezone, « Théories de l'ornement en France au tournant du XIX^e siècle: l'abstraction entre nature et géométrie », *Ligeia*, XII^e année, n° 89-92, janvier-juin 1992, pp. 47-64.

est ici indissociable de cette ambition descriptive. Considérée comme un « embellissement » par la rhétorique classique, la description a souvent été réduite à des fonctions accessoires et décoratives (au sens négatif du terme) : plusieurs furent les auteurs qui tout au long du XIX^e siècle (et bien après) l'associèrent à un excès « de luxe », à un détail inutile « de trop », à une forme d'hétérogénéité esthétique. Nous ne sommes pas loin des termes employés dans les débats de la fin des années 1920 sur la couleur au cinéma : même ceux qui la défendent se gardent alors d'apprécier « le genre bonbon fondant » ou la « carte postale en couleurs » qui véhicule des stéréotypes et se plaît dans le pittoresque⁴⁶. Mais les liens entre ornementation et description seraient aussi à trouver dans tout un courant de la littérature française du XIX^e siècle traversé par la question de l'ornement⁴⁷.

De l'ornement à l'ornemental

Revisiter la pratique du coloriage des films à la lumière de la notion d'ornement nous renvoie à la fois aux projets d'une histoire matérielle du cinéma et d'une histoire des formes. Mais il s'agit aussi de réhabiliter une notion – l'ornement – et une pratique – l'ornementation – dont la présence dans la culture visuelle (et conceptuelle) de la fin du XIX^e et des débuts du XX^e siècle est extraordinairement importante. Interroger la dimension ornementale de la couleur dans les films des premiers temps nous permet non seulement de mieux comprendre le rôle complexe et parfois contradictoire que celle-ci assume au sein des films, mais surtout de reconstituer les termes historiques d'un débat esthétique et social. Dans ce tournant de siècle, l'ornement est partout et il s'insinue aussi dans les pratiques et les débats sur le cinéma. Si, quelques années plus tard, Robert Mallet-Stevens écrit qu'au cinéma « l'ornement, l'arabesque, c'est le personnage mobile qui les crée »⁴⁸ et Béla Bálázs voit dans le montage une façon de composer « une structure ornementale en mouvement »⁴⁹, la rencontre entre le cinéma et l'ornementation date bien d'avant. L'on peut même penser que quelques films coloriés à la main et au pochoir constituent les prémices d'un cinéma ornemental, pour lequel les questions de la représentation et de la signification sont loin d'adresser toute la complexité.

46. Georges H. Gallet, « la Controverse de la couleur », *Cinéa-ciné pour tous*, n° 74, 1^{er} décembre 1926, p. 12, p. 12. L'auteur ne soutient pas non plus « la reproduction trop fidèle et trop sèche des couleurs dites “naturelles” ».

47. Rae Beth Gordon, *Ornament, Fantasy, and Desire in Nineteenth-Century French Literature*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1992.

48. Robert-Mallet Stevens, « Architecture et cinéma », *les Cahiers du mois*, n° 16-17, septembre-octobre 1925, pp. 95-98, p. 96.

49. Béla Bálázs, *op. cit.*, p. 169.