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

La couleur, naturellement ? Débats sur la couleur en France au sortir de la Seconde Guerre mondiale

Colour, naturally ? Debates about colour in France at the end of World War Two

Laurent Le Forestier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4794>

DOI : 10.4000/1895.4794

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2013

Pagination : 253-274

ISBN : 978-2-37029-071-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Laurent Le Forestier, « La couleur, naturellement ? Débats sur la couleur en France au sortir de la Seconde Guerre mondiale », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 71 | 2013, mis en ligne le 01 décembre 2016, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4794> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4794>

La couleur, naturellement? Débats sur la couleur en France au sortir de la Seconde Guerre mondiale

Laurent Le Forestier

Bien que les films à l'affiche en France pendant la guerre n'aient pas tous été en noir et blanc (pensons notamment à *la Ville dorée* et aux *Aventures fantastiques du Baron de Münchhausen*, deux productions allemandes en Agfacolor, respectivement de 1941 et de 1943¹), la Libération est presque immédiatement perçue comme la fin de la grisaille tant cinématographique qu'idéologique, pourrait-on dire. Cette double rupture, pensée comme totalement intriquée, est même annoncée dès 1944 par René Barjavel : « Ce soir-là verra mourir, en même temps que nos angoisses, un monde gris. Avec la paix commencera le règne de la couleur »². L'idée d'un cinéma en couleurs s'impose donc naturellement et bien évidemment le retour sur les écrans français des films américains, qui se produit sporadiquement dès avant la signature de l'arrangement Blum-Byrnes³ au printemps 1946, paraît très vite donner corps à ce rêve de/en Technicolor.

Pour autant, cette rupture n'en est pas strictement une, à double titre. D'abord parce que le cinéma en couleurs, même en Technicolor, ne constitue pas une nouveauté pour les spectateurs français, qui ont déjà connu plusieurs occasions de disserter des mérites et des limites du principe comme du procédé dans le courant des années 1930. Ensuite parce que les quelques films en couleurs exploités en France dans la seconde moitié des années 1940 ne paraissent pas avoir été envisagés comme les formes évidentes d'un renouvellement : certains textes publiés sur ces films ne mentionnent d'ailleurs même pas l'usage de la couleur, comme s'il s'agissait d'un épiphénomène⁴. Bref, en dépit de la relative rareté

1. Si ces films sont encore beaucoup commentés en France dans l'immédiat après-guerre, on sait peu de choses au sujet de leur accueil, sur un plan tant qualitatif (au-delà de quelques textes critiques) que quantitatif (succès ou non?). Le témoignage suivant, peu connu, mérite donc d'être reproduit : « Présenté à Paris le film allemand en couleurs *la Ville dorée* n'a eu qu'un succès relatif. Outre l'indigence du scénario sur la jeune fille attirée par la ville, la critique s'est accordée à reconnaître que le procédé Agfa n'était pas supérieur à ce que Technicolor nous donnait il y a quatre ans », dans Jean Vietti, « Lettre de France », *Ciné-Suisse*, n° 115, 24 avril 1943, p. 15. Jean Vietti est alors également rédacteur dans *Film magazine*.

2. René Barjavel, *Cinéma total*, Paris, Denoël, 1944, p. 38.

3. Lire à ce sujet Francesca Leonardi, « Les films du débarquement. Étude du lot de "40" longs métrages hollywoodiens sélectionnés par l'Office of War Information pour l'Europe (genèse, analyse et diffusion en Italie et en France, 1943-1945) », thèse de doctorat en études cinématographiques, sous la direction de Michel Marie, Université Paris 3, 2013.

4. Voir par exemple les comptes rendus de *Ziegfeld Folies* (Vincente Minnelli, Norman Taurog, George Sydney, Merrill Pye, Robert Lewis, Roy Del Ruth et Lemuel Ayers, 1945) et *San Antonio* (David Butler, 1945) publiés dans *l'Écran français*, n° 118, 30 septembre 1947, p. 4, *l'Écran français*, n° 131, 30 décembre 1947, p. 12. Très souvent, la critique ne fait que mentionner l'usage du Technicolor, sans le commenter, par exemple pour *Margie* (Henry King, 1946), dans le texte de J. de Ligny publié dans *Cinémonde* (n° 721, 25 mai 1948, n.p.) ou pour *la Princesse et le pirate* (David Butler, 1944), (anon., *Cinévue*, n° 48, 25 mars 1947, p. 14).

des films en couleurs sur les écrans français⁵, l'engouement ne paraît pas alors être de mise au sujet de cette « nouveauté » technique, contrairement à ce que l'on pourrait (peut-être) croire⁶. Cette situation s'explique de plusieurs manières : la défiance héritée des premières réactions (durant les années 1930) devant ce que l'on juge alors être l'imperfectibilité technique des films en couleur ; la crainte d'un retrait/retard du cinéma français sur ce point face à ses concurrents internationaux ; enfin l'absence de consensus sur l'usage esthétique de la couleur en cinéma. La nature de ces questions justifie la vigueur des débats dont cet article va rendre compte, qui ne s'apaiseront progressivement qu'avec la mise en production de films français en couleurs – notamment à partir du *Mariage de Ramuntcho*, film de Max de Vaucorbeil, réalisé en Agfacolor et sorti en août 1947.

L'héritage d'une défiance initiale

Quelques mois après la Libération et peu de temps après l'entrée en application des accords Blum-Byrnes, Georges Charensol émet, sur la question du cinéma en couleurs, un avis très tranché, presque définitif⁷, bien que, par conséquent, peu étayé par la vision de films en couleurs :

De quoi demain sera-t-il fait ? (...) La couleur se perfectionnera (...) mais (...) je ne crois pas qu'on puisse attendre d'elle une révolution. Celle-ci viendra-t-elle du relief ? Mais qu'est-ce que le relief pourrait bien apporter sinon un nouvel effort pour approcher de la réalité, alors que l'art cinématographique est, comme les autres, transposition, interprétation.⁸

5. Ainsi, pour la semaine de fin mai 1949, *l'Écran français* (n° 205, 31 mai 1949) mentionne, sur un total de huit longs métrages, trois films en Technicolor : *Un mari idéal* (*An Ideal Husband*, Alexandre Korda, 1948), *Aladin ou la lampe merveilleuse* (*A Thousand and One Nights*, Alfred E. Green, 1945) et *le Grand Passage* (*North West Passage*, King Vidor, 1940). Si toutes les semaines ne ressemblent pas à celle-ci, cet exemple suffit néanmoins à suggérer l'importance que les Anglais et les Américains accordent au cinéma en couleurs dans leurs stratégies d'exportation.

6. Quels que soient les critiques et les supports éditoriaux, le consensus au sujet de l'inanité de la couleur dans les films paraît réel : des « couleurs bariolées, excessives, souvent fausses » de *Pour qui sonne le glas* (Sam Wood, *For Whom the Bell Tolls*, 1943, critique d'Olivier Lagarde, dans *Ciné-Miroir*, n° 846, 11 juillet 1947, n.p.) à la couleur qui « n'arrange rien, au contraire », dans *le Ciel peut attendre* (Ernst Lubitsch, *Heaven Can Wait*, 1943, critique de Jacques Guillon dans *Pour tous*, n° 22, 10 septembre 1946, p. 12 – Marcel Idzkowski a exactement la même remarque au sujet de *Pour qui sonne le glas*, dans *Cinéma*, n° 673, 24 juin 1947, p. 12), peu de films américains en couleurs trouvent grâce aux yeux de la critique française.

7. Fin 1948, son avis n'a pas changé, puisque, dans l'émission radiophonique « la Tribune de Paris » consacrée au « Roux-color, controverse sur le cinéma en couleurs » (enregistrée le 7 décembre et diffusée le 11 décembre 1948) Charensol s'exclame : « J'ai horreur de la couleur » (Merci à Pascaline Bonnet).

8. Georges Charensol, *Renaissance du cinéma français*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1946, pp. 15-16. Le livre est imprimé lors du 3^e trimestre 1946 et les films américains reviennent massivement sur les écrans français à partir de début juillet.

L'affirmation de Charensol est intéressante à plus d'un titre. D'abord parce qu'elle relie, comme beaucoup de discours des années 1930 et 1940, relief et couleur⁹, deux innovations dont on pense la généralisation imminente et qui paraissent aller plus loin dans la voie d'un cinéma comme représentation parfaite et totale du réel; ensuite parce qu'elle entend envisager l'avenir à l'aune du passé, sans tenir compte de ce qu'est la couleur au moment où Charensol écrit. Il en convient un peu plus loin, reconnaissant, non sans une certaine ambiguïté, que « nous ne verrons qu'à la rentrée *Autant en emporte le vent*, *Pour qui sonne le glas* et *le Ciel peut attendre* »¹⁰, alors même que, quelques lignes plus bas, il commente justement *le Ciel peut attendre* en ces termes :

En voyant le film de Lubitsch, je pensais avec attendrissement au vieux *Becky Sharp* qui, il y a dix ans, nous avait donné l'espoir que couleur, au cinéma, ne signifierait pas inévitablement chromo.

La mention du cas *Becky Sharp* permet ainsi à Charensol de ne pas donner l'impression d'une position figée, d'une sorte de présupposé intangible : ce refus de la couleur, qu'il partage avec beaucoup d'autres commentateurs, proviendrait en fait d'un usage peu satisfaisant au regard des promesses déployées par les premiers essais des années 1930. Mais c'est oublier un peu vite que ce qu'il reproche au *Ciel peut attendre* – ses « fades tons ripolinés » – fut déjà opposé à *Becky Sharp*. Il n'est d'ailleurs pas inutile de revenir sur le cas de ce film, très largement commenté par les critiques français des années 1930 (qui, pour une bonne part, sont toujours actifs dans les années d'après-guerre et campent aussi sur leur position), car il a contribué à figer un certain nombre d'opinions sur le cinéma en couleurs, au point, dix ans après, de constituer encore une sorte de « référence ».

Son tournage, fortement médiatisé, fait l'objet d'articles intrigués, qui alternent entre réticences et spéculations optimistes sur les résultats esthétiques. Le texte que publie *Pour Vous* en constitue une bonne illustration. Si la couleur est louée, c'est uniquement par le discours des protagonistes du film, et en premier lieu par celui de Rouben Mamoulian :

Or, la couleur à l'écran, le nouveau procédé à base de trois tons dont nous nous servons, rend aux objets leur réalisme, leur couleur naturelle. Introduire le dialogue à l'écran, c'était rendre la parole à un monde de sourds-muets. L'avènement de la couleur va remettre au point les yeux de tout un monde d'astigmatiques qui allaient au cinéma portant des lunettes noires. Ils ne voyaient jusqu'ici qu'une silhouette. Demain, ils verront la beauté réelle de l'univers. (...)

Maintenant, ils ont deux éléments de couleur, dont il faudra tenir compte : la composition en couleurs (ensemble où il leur faudra tenir compte de la tonalité du décor, des costumes des artistes,

9. Voir par exemple Émile Vuillermoz, « la Couleur et le relief peuvent tuer le cinéma bavard », *Pour Vous*, n° 375, 23 janvier 1936, p. 2, ou, dans un registre très différent, l'association « film en couleur » / « film en relief » (deux chapitres successifs mais complémentaires), dans Lo Duca, *Technique du cinéma*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 1948.

10. Georges Charensol, *op. cit.*, p. 172. On le sait, *Autant en emporte le vent* ne sortira finalement qu'en mai 1950. *Pour qui sonne le glas* est projeté en France à partir de juin 1947 et *le Ciel peut attendre* en septembre 1946.

aussi bien que des objets) et l'éclairage. Car il ne suffira pas de composer ses plans avec un talent de peintre ; il faudra aussi que l'ensemble, l'alternance des couleurs, la succession des plans colorés représentent quelque chose. Chaque couleur suggère à l'homme certaines émotions, certains sentiments. Le sens d'une scène devra tenir dans son coloris aussi bien que dans son action.¹¹

Mais la description quelque peu lyrique de la palette d'effets rendus possibles par la couleur a été précédemment désamorcée, en quelque sorte, par le journaliste qui, dans son texte introductif, résume assez bien les griefs généralement émis à l'encontre de cette nouveauté technique :

L'éclairage est au moins trois fois plus fort que pour le blanc et noir, la caméra est deux fois plus grande (on photographie simultanément sur trois bandes différentes, qu'on réunit ensuite pour avoir toute la gamme de l'arc-en-ciel). Et puis la couleur est encore une chose tellement neuve : seulement un ou deux cameramen la connaissent assez bien pour y travailler. Aussi, comme les techniciens du son à l'avènement du parlant, sont-ils les dictateurs du plateau.¹²

Tant dans les avantages avancés (surcroît de réalisme, gain d'artisticité) que dans les limites posées (problèmes techniques à résoudre, notamment pour ce qui concerne l'éclairage, manque de compétences, mainmise des techniciens sur le processus de création), ce texte résume parfaitement les débats parfois contradictoires de l'époque, qui se rejouent partiellement après la guerre. Au moins laisse-t-il quelque espoir quant à la réussite esthétique des films en couleurs. Mais, contrairement à ce que suggèrent les souvenirs de Charensol, la réception du film s'avère finalement loin d'être unanime : avant même sa sortie en France, *Becky Sharp* est attaqué pour son usage de la couleur. En effet, quelques critiques français le voient en Angleterre et affutent des arguments qui vont souvent servir par la suite :

Cela sent le chromo ou la carte coloriée. Il y a, si l'on peut dire, une telle débauche et un tel débordement de couleurs criardes que l'on a, à chaque instant, envie de crier grâce. (...) Arrivera-t-on, un jour prochain, à produire le ton, la luminosité, la couleur de la vie ?¹³

En un sens, le reproche formulé s'accorde au discours même de Mamoulian. Car les deux directions possibles pour le cinéma en couleurs (réalisme et « couleurs naturelles » *vs* applications picturales et dramatiques des couleurs) indiquées par le cinéaste américain correspondent aux deux principaux horizons d'attente du public des années 1930, du moins tels qu'on peut les percevoir dans la presse de l'époque. Mais, en tournant *Becky Sharp*, Mamoulian s'expose, dès lors qu'il s'agit de conférer une certaine unité au film, à décevoir les tenants de l'une ou de l'autre de ces deux directions. Cette division des appréciations de la couleur en deux camps opposés peut paraître quelque peu

11. Cité dans Harold J. Salemsen, « la Révolution de la couleur », *Pour Vous*, n° 335, 18 avril 1935, p. 3.

12. *Ibid.*

13. Léon Boussard, « La grande querelle du cinéma en couleurs », *Pour Vous*, n° 351, 8 août 1935, p. 10.

manichéenne. Néanmoins elle correspond assez bien aux discours en présence, dont on peut se demander dans quelle mesure ils ne sont pas eux-mêmes hérités, au moins partiellement, des usages originels de la couleur en cinéma : d'un côté les couleurs peintes, utilisées pour des films et/ou des séquences fortement attractionnelles et donc bien loin du réalisme (le coloris tel qu'envisagé par Méliès, entre autres) ; de l'autre les couleurs « filtrées », plutôt dévolues à des plein-air, à la captation de moments quotidiens ou à des sujets réalistes et donc à des films documentaires (voir par exemple les productions du Chronochrome). Peut sembler se jouer ici une sorte d'opposition (qui va se prolonger même si on sait bien qu'elle est plus ou moins factice) entre, d'une part, un cinéma manufacturé pour lequel l'intervention humaine (dans le profilnique aussi bien que sur la pellicule, par le montage) est le gage d'une certaine artisticité et, d'autre part, un cinéma machinique pour lequel l'effacement humain est le gage d'une captation réussie du réel. Et la couleur et ses modalités d'application se superposent idéalement à chacune de ces conceptions, puisque les couleurs « filtrées », à partir des années 1930, peuvent à loisir reproduire le style « coloris » comme le style « couleurs naturelles ». Précisons néanmoins que ces deux conceptions du cinéma (« l'être-là naturel et la tendance créatrice », pour reprendre les termes d'Eisenstein¹⁴) ne se confrontent pas réellement, en France, dans les années 1930, au sein du cinéma dominant et des discours qu'il génère : si elles ont été en quelque sorte fortement présentes dans les années 1920, la première conception paraît largement dominer dans la décennie suivante, mais l'opposition reprendra de sa force et de sa pertinence après-guerre, en France. En d'autres termes, les débats sur la couleur n'engagent pas encore vraiment, dans les années 1930, deux conceptions du cinéma mais juste deux conceptions de la couleur.

Logiquement, pour *Becky Sharp* – dont on voit que le metteur en scène hésite, selon ses dires, entre l'une et l'autre de ces tendances, tentant même de les concilier –, c'est donc moins au nom de leur déficit de réalisme qu'à cause de l'inadéquation entre le rendu permis par l'état de la technique et l'aspiration à un type d'usage très particulier de la couleur, que les couleurs sont critiquées. En effet, pour beaucoup de commentateurs des années 1930, si les couleurs – insatisfaisantes, quoi que l'on attende d'elles – sont déjà présentes sur quelques écrans, elles ne sont pas encore ce qu'elles pourraient/de devraient être. Le cinéma en couleurs se conjugue au futur, en dépit des quelques films qui animent régulièrement les débats. On évoque donc, plus que son présent, l'« avenir du film en couleur », en remarquant que la technique en limite pour l'instant la généralisation, notamment à cause de son coût¹⁵. Même les metteurs en scène n'envisagent pas la couleur autrement que sur un mode prospectif. Ainsi, pour Jean Renoir :

Il y aura, bien sûr, un mauvais moment à passer : on fera des barbouillages très laids et on maudira ce renouvellement au nom de l'art, comme on le fit pour le parlant.¹⁶

14. S. M. Eisenstein, « Dramaturgie de la forme filmique » dans *Cinématisme*, Dijon, les Presses du réel, 2009, p. 22.

15. Jean George Auriol, « Avenir du film en couleur », *Pour Vous*, n° 330, 14 mars 1935, p. 4. Auriol ne mentionne pas le fait que les Anglais aussi réalisent des films en Technicolor.

16. Cité dans Claude Vermorel dans « Une enquête de *Pour Vous* : la couleur et le relief », *Pour Vous*, n° 363, 31 octobre 1935, p. 2.

L'heure n'est donc pas encore à cette première étape d'expérimentations maladroites qui précède généralement la phase d'institutionnalisation. En effet, la plupart des commentateurs semblent s'accorder pour considérer que la technique n'est pas totalement au point, même si elle ne cesse de s'améliorer. En 1943, Bardèche et Brasillach le répètent clairement : « Les procédés de "Technicolor" sont variés, et presque tous médiocres »¹⁷. Durant toutes les années 1930 s'accumulent d'ailleurs des formules de ce type. Ces discours construisent dans leur totalité une opinion dominante globalement cohérente : le film en couleurs n'est pas pour tout de suite car ses résultats ne sont pas probants et ils ne pourront l'être que lorsque les conditions économiques permettront de rentabiliser les investissements nécessaires à l'amélioration technique. De plus, l'expérience du récent passage au parlant incite la plupart des commentateurs à la prudence, puisque l'ensemble de l'industrie paraît peiner à en digérer les conséquences socio-techniques :

Les metteurs en scène que nous avons interrogés ne montrent guère d'enthousiasme à l'idée d'un supplément de tracas. Il faut déjà surveiller le jeu des acteurs, le dialogue, la cadence et l'enchaînement, la composition de l'image, la qualité de la photo, recommencer dix fois pour que ce soit à la fois « bon pour l'image » et « bon pour le son » ; s'il faut encore devenir peintre ou se faire traiter de pompier!...

Et pour des résultats bien décevants. Les couleurs naturelles sont rarement belles : elles seront vite ennuyeuses ou bien on n'y fera pas attention. Et les couleurs interprétées conviendront-elles aux scènes qui, par tous leurs autres côtés, veulent imiter la nature ?¹⁸

Dès lors, la conclusion de cette défiance généralisée et de cette insatisfaction devant les deux types de résultats attendus est évidente, pour l'auteur de cet article comme pour la plupart des professionnels : « Le problème se reposera à la prochaine ère de prospérité »¹⁹.

La grisaille du cinéma français

La position de Charensol devient ainsi plus claire, puisqu'elle constitue un écho, une sorte de reprise des discours d'avant-guerre. Cette reprise peut paraître d'autant plus acceptable pour les lecteurs de l'époque que le contexte de la Libération lui donne une nouvelle pertinence : s'il est plus que jamais question de films en couleurs, de nouvelles raisons surgissent en effet, en France, pour les considérer encore avec une certaine circonspection.

De fait, l'immédiat après Seconde Guerre mondiale est-il cette nouvelle « ère de prospérité » ? La situation varie bien sûr selon les pays. Mais ce n'est clairement pas le cas pour la France et pour son cinéma, qui a vécu une sorte d'âge d'or durant l'Occupation, grâce à une concurrence étrangère peu diversifiée. Le retour des films anglo-saxons, d'abord parcimonieux puis plus massif (après la signature

17. Maurice Bardèche et Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*, Paris, Denoël, 1943 (« édition définitive », revue et augmentée), p. 396.

18. Claude Vermorel, « Conclusion à une enquête », *Pour Vous*, n° 367, 28 novembre 1935, p. 2.

19. *Ibid.*

des accords Blum-Byrnes), expose le cinéma français à une diminution de ses recettes, d'autant plus importante que parmi les films américains tant attendus figurent quelques longs métrages en couleurs (donc doublement désirés, pense-t-on²⁰), alors que le cinéma français ne peut, dans un premier temps, en proposer aucun.

Les débats sur la couleur, tout en repartant de cette défiance qui n'a aucune raison de s'être estompée (nous avons vu, d'ailleurs, que Bardèche et Brasillach, en 1943, la prolongent encore), se teignent alors d'enjeux nationaux et culturels. Certes, on ne peut nier que ceux-ci ont déjà sous-tendu les discussions des années 1930, comme en témoignèrent les multiples tentatives de rehausser l'importance des Français dans le champ de la recherche sur le cinéma en couleurs. La querelle de paternité se perpétue après-guerre, mais sur un mode mineur. Quelques articles tentent en effet de promouvoir les inventions françaises en matière de films en couleurs. On défend le Thomson-Color : « Fort différent du Technicolor et de l'Agfacolor, le Thomson-Color paraît devoir donner plus de finesse, plus de matière et plus de nuances »²¹. Mais il s'agit plus souvent de louer les qualités du Rouxcolor, qui « permet de faire du film "en couleurs", pour le prix du film "en noir" »²². Cependant, cette revendication se trouve généralement atténuée par le constat des limites technico-économiques du procédé [Fig. XLVIII, cahier couleur] :

L'inconvénient du Rouxcolor réside dans la nécessité d'équiper les salles à l'aide de l'objectif spécial indispensable. Parfois aussi on n'évite pas le flou sur l'écran.²³

Si l'on se permet ainsi dans les années d'après-guerre d'affadir quelque peu l'importance des recherches françaises en la matière, c'est sans doute parce que la querelle de paternité s'est pour l'essentiel muée en querelle de viabilité. Viabilité du cinéma en couleurs en France, qui elle-même prend place dans une discussion plus large sur la viabilité du cinéma en France. Cette question occupe la plupart des esprits dès la Libération, y compris parmi les officiels. Ainsi, Michel Fourré-Cormeray, en poste à la tête du cinéma français depuis à peine quelques mois, n'hésite-t-il pas à faire un bilan assez alarmant de la situation du cinéma français, dans lequel il inclut bien évidemment le problème de la couleur :

L'industrie cinématographique s'est révélée, au lendemain de la Libération, dotée de moyens singulièrement médiocres. Le matériel a subi la double empreinte de la vieillesse et de l'usure ; l'aménagement

20. Symptomatiquement, dans un article anonyme annonçant l'imminence des accords bilatéraux entre la France et les États-Unis, *Cinévie* met en avant la possibilité de voir prochainement deux films américains en couleur (et un troisième en noir et blanc) : « Les temps sont proches où nous allons pouvoir contempler avec curiosité et peut-être ravissement *Autant en emporte le vent*, *Pour qui sonne le glas*, *les Clés du Royaume*, etc. » (« Paris verra-t-il l'Oscar grâce à M. Léon Blum », *Cinévie*, n° 26, 26 mars 1946, n.p.). À peu près les mêmes titres que ceux cités par Charensol...

21. Jean Rougeul, « Un nouveau procédé français de film en couleurs profite d'un Jour de fête pour faire ses "vrais" débuts au cinéma », *l'Écran français*, n° 114, 2 septembre 1947, p. 10.

22. Alain Pol, « Naissance du Roux-color », *Ciné-Digest*, n° 1, mai 1949, p. 78. Voir *infra* les deux études qui sont consacrées au descriptif technique et à l'histoire du procédé Rouxcolor.

23. Henri Colpi, « Où en est la couleur ? », *Ciné-Digest*, n° 10, février 1950, p. 59.

et le nombre insuffisant de nos studios, la déficience des appareillages électriques, la pénurie de pellicule négative et de pellicule couleur rendant singulièrement âpre la lutte avec la technique cinématographique étrangère²⁴.

Ces éléments permettent par ailleurs de mieux comprendre l'intérêt, au moins discursif²⁵, autour des expérimentations françaises en matière de couleur (laquelle est vue comme l'un des remèdes aux maux du cinéma français) et plus particulièrement autour du Rouxcolor. Outre que ce procédé paraît incarner un recours pour l'industrie cinématographique française (obligée sinon d'en passer par des brevets, appareils et matière première étrangers, avec des procédés comme Technicolor, Agfacolor, etc.), les descriptions qu'on en donne alors insistent systématiquement sur ce qu'il paraît pouvoir offrir au regard des spécificités du marché national : la couleur ne viendrait plus grever le budget des films (« Le coût d'un film en Rouxcolor est ainsi d'au moins cent fois inférieur à celui d'un technicolor »²⁶) ; plus largement, ce procédé français permettrait de s'affranchir de la nécessité de payer un savoir-faire dans une monnaie étrangère, ce qui est très problématique au moment où l'économie française, avec un franc assez faible, commence tout juste à repartir (« il était jusqu'à présent impossible de tourner en couleurs sans faire appel aux procédés étrangers, et par conséquent aux devises fortes ») ; le Rouxcolor se présenterait comme compatible avec les autres procédés, ce qui réglerait certains problèmes aussi bien des exploitants qui, équipés en Rouxcolor, seraient susceptibles de pouvoir diffuser des films tournés avec d'autres systèmes, que des producteurs, qui peuvent exporter les films français tournés en Rouxcolor²⁷ ; enfin, ce procédé permettrait d'effectuer des réajustements de couleurs après tournage, libérant la sensibilité artistique du cinéaste des contraintes en quelque sorte incarnées par le technicien spécialisé dans la couleur²⁸. Bref, le Rouxcolor, en tout cas tel qu'il est présenté à l'époque, paraît répondre à des attentes de la profession, tant économiques, techniques que socio-esthétiques (préservation du statut du metteur en scène à la française, vu comme l'artiste pleinement décisionnaire, par opposition au « director » américain, sous la tutelle tant du capital que de la technique²⁹), même s'il ne

24. Michel Fourré-Cormeray, « Politique du Cinéma français », *Livre d'or du cinéma français 1946*, Paris, Agence d'information cinématographique, 1946, p. 10.

25. Alain Pol, *art. cit.*, p. 77 parle d'un « concert d'éloges et de critiques » tandis que l'émission déjà citée de *la Tribune de Paris* débute en évoquant des réactions vives au sujet de *la Belle Meunière*.

26. *Ibid.*, p. 78. Sauf indication contraire, les citations qui suivent sont tirées de cet article.

27. *Ibid.*, p. 77 : « Ajoutons que les frères Roux ont mis au point une tireuse qui permettra d'obtenir des copies positives tirées sur les émulsions colorées telles que Kodachrome, Ansicolor, Gevaertcolor, Agfacolor, etc. Il sera donc possible d'exporter des copies de films en Roux-color qui passeront ainsi, exactement, sans employer d'objectifs spéciaux ».

28. « Avec le procédé Rouxcolor, déjà à la prise de vue, nous pouvons doser les couleurs et si nous nous sommes trompés, nous pouvons au tirage enlever des rouges, rajouter des bleus et en somme, rééquilibrer le tableau selon le goût personnel du metteur en scène. » (Marcel Pagnol dans *la Tribune de Paris*, émission citée).

29. Rappelons ce que dit Charensol à ce sujet : « nous croyons que le mot metteur en scène a le même sens à Hollywood qu'à Paris ou à Londres, alors que celui-ci ne joue le plus souvent aux États-Unis qu'un rôle analogue à celui du metteur en scène de théâtre qui, à quelques exceptions près, n'a rien à voir dans la pièce qu'on lui demande de présenter au public et qui se borne à diriger les comédiens sans avoir à s'occuper même des décors. » (« Cinéma européen, cinéma américain », *Formes et couleurs*, « Cinéma », n° 6, 1946, n.p.).

peut évidemment à lui seul assurer la viabilité du cinéma français. Ces multiples espoirs placés dans le Rouxcolor, bien qu'excessifs, à l'évidence, expliquent par exemple que le début du second tournage de *la Belle Meunière* (en couleurs, après un premier tournage en noir et blanc, pour un résultat auquel Pagnol renonce) soit marqué de la présence sur le plateau de quelques officiels : M. Joxe, directeur des Relations culturelles au Quai d'Orsay, M. Fourré-Cormeray, M. Jaujard, directeur des Beaux-Arts et M. Garçon, de l'Académie française³⁰ [Fig. XLVI et XLVII, cahier couleur].

Si l'on peut parler de « querelle de viabilité » plutôt que de « problème de viabilité », c'est parce que pour beaucoup cette hypothétique capacité du cinéma français à survivre est mise à mal par la concurrence américaine, qui chercherait délibérément à affaiblir ses concurrents européens. Dans cette perspective, la couleur joue un rôle fondamental. On prête en effet aux Américains l'idée d'une stratégie basée notamment sur la valorisation (dans les choix de sorties des films) des atouts filmiques que ses concurrents ne peuvent que lui envier. En d'autres termes, non seulement les Américains feraient miroiter au public français l'attrait de la couleur, mais en plus ils contribueraient à empêcher le cinéma français de passer lui-même à la couleur. C'est ce qu'il faut comprendre de ce passage d'une lettre envoyée, peu après la signature des Accords Blum-Byrnes, par Marcel Pagnol (qui n'est pas encore, évidemment, le cinéaste officiellement loué de *la Belle Meunière*) au ministre de l'Information, et opportunément reproduite dans la presse cinématographique :

La mission Blum nous a vendus pour 250 milliards. La mission Blum a eu raison. Mais maintenant il faut nous racheter. Il faut nous racheter cinq milliards avec lesquels nous ferons de beaux films et un milliard avec lequel nous fabriquerons de la pellicule en couleur si l'Amérique continue à ne pas vouloir nous en donner.³¹

Cette « paranoïa » se nourrit de statistiques, certes souvent contradictoires, qui paraissent placer le cinéma français en retrait sur la scène mondiale, au plan de la couleur. On annonce ainsi 35 à 40 films tournés par an aux États-Unis en Technicolor entre 1946 et 1947 (soit environ 50 millions de mètres³², durant une période qui ne voit sortir qu'un seul film français : *le Mariage de Ramuntcho*³³), ce qui, selon certains, représenterait « 50 % de films en couleurs »³⁴ [Fig. 1]. Mais, compte tenu de la

30. Voir Anonyme, « Marcel Pagnol ne présentera pas *la Belle Meunière* et tourne un nouveau film en couleurs qui aura pour titre *la Belle Meunière* », *Cinéma*, n° 722, 1^{er} juin 1948 (n.p.).

31. Reproduit dans *Cinévue*, n° 12, 16 juillet 1946, p. 6.

32. Toutes ces données sont tirées de Anthony J. Campbell, « les Procédés américains de cinéma en couleurs », *Travelling : revue de cinéma*, n° 23, 15 octobre 1946, p. 564.

33. Dès la Libération, la presse bruisse de projets de films français en couleur (voir par exemple « Des films français en couleurs », *Film magazine*, n° 149-150, 23 novembre 1944, p. 4), mais qui n'aboutissent pas, les uns après les autres, faute de pellicule. Précisons d'ailleurs que *le Mariage de Ramuntcho* a pu être tourné grâce à « un petit stock de pellicule Agfacolor, retrouvé à Paris au départ des Allemands et saisi par l'administration des Domaines » (Pierre Michaut, « Du leurre de la "couleur naturelle" aux sortilèges du relief », *Formes et couleurs*, n° 6, 1946, n.p.).

34. Max de Vaucorbeil, « Couleurs », *Livre d'or du cinéma français 1947-1948*, Paris, Agence d'Information Cinématographique, 1948, p. 200.

Herbert T. KALMUS
Technicolor

Herbert J. YATES
Trucolor

Richard THOMAS
Thomascolor

Alan M. GUNDELFINGER
Cinecolor

LES PROCÉDES AMÉRICAINS DE CINÉMA EN COULEURS

par Anthony J. CAMPBELL

Lors d'une récente conférence de presse à Hollywood, Herbert J. Yates, président des Republic Productions Inc. et des Consolidated Films s'est hasardé à prédire que dans deux ans tous les films seront en couleurs. Cette assertion est basée sur le fait que le public et les exploitants les préfèrent à ceux en noir et blanc. Yates est suffisamment averti en la matière pour qu'on lui prête oreille : la production Republic et la distribution de ses films en constante progression l'on démontré. Il dirige également pour les deux sociétés précitées un nouveau procédé de films en couleurs : le *Trucolor*, essentiellement monopolisé à son service.

Hal Roach a, lui aussi, certifié que les prochaines années verront le noir et blanc disparaître de la même façon que le muet a été dépassé par le parlant. Ce producteur vétéran a d'ailleurs programmé pour la nouvelle saison 12 comédies réalisées en *Cinecolor*.

Si ces prophéties doivent se réaliser, il est nécessaire que de grands progrès soient faits dans le domaine de la qualité de la plupart des procédés en couleurs actuels.

Ces derniers mois ont été encourageants à ce point de vue, mais ils ont aussi démontré qu'il n'est pas possible d'employer la couleur pour toutes les productions.

* * *

Pour de multiples raisons, il est naturel que le *Technicolor* (basé sur l'alliance de trois couleurs), présidé par le docteur Herbert T. Kalmus, domine, car depuis 1915 qu'il a été découvert, il a eu le temps de s'améliorer et de se perfectionner en ce qui concerne la technique de laboratoire. Il ne faudrait pas oublier non plus que c'est à lui que l'on doit la popularité des films en couleurs.

Alors que rien n'est encore affirmé, les techniciens du *Technicolor* prédisent que ce procédé sera utilisé pour 45 à 60.000.000 de mètres de la production 1946-47. En 1945-46, le chiffre était de 50.000.000 de mètres environ. Les laboratoires permettent, à l'heure actuelle, la production de 35 à 40 grands films annuellement, sans tenir compte d'un nombre important de courts métrages. A une exception près, *Technicolor* est exclusivement employé par les studios de dessins animés : Disney, Warner, Metro, Walter Lantz, l'équipe Harman-Ising, nouvellement réorganisée, ainsi que d'autres encore. Seule la firme spécialisée en 16 mm, Planet-Pictures, emploie pour ses dessins animés le Kodachrom.

Les demandes faites à *Technicolor* par les metteurs en scène les plus réputés dépassent de beaucoup la capacité de la compagnie, de sorte qu'elle a été forcée de refuser pour cette année au moins 35 propositions. En d'autres mots, *Technicolor* ne peut accepter que la moitié des offres faites.

On a essayé de remédier à cette situation, mais jusqu'ici rien n'a permis d'aboutir heureusement, en partie à cause des grèves et aussi par le manque de matériel et de techniciens.

Le but de la compagnie est de doubler ses possibilités aussi bien dans ses laboratoires de Hollywood que dans ceux de Londres. Mais elle voudrait en plus en créer dans tous les pays. Outre cette extension territoriale, elle vise l'amélioration de ses procédés de laboratoires et de photographie en amorçant diverses expériences. Le premier résultat est ce qu'on

564

Fig. 1 : Les principaux concepteurs américains de procédés couleur en vedette. Anthony J. Campbell. Source : « les Procédés américains de cinéma en couleurs », *Travelling*, n° 23, 15 octobre 1946, p. 564.

production très limitée de films américains bénéficiant d'autres procédés (Hal Roach annonce 12 comédies en Cinécolor pour 1947³⁵, et les articles ne donnent généralement aucune statistique pour le Trucolor, le Thomascolor, le Kodachrome, le Vitacolor, le Colorfilm, le Dunningcolor, etc., laissant entendre qu'ils sont cantonnés à un nombre réduit de films), cette affirmation semble peu fiable. Cependant on comprend aisément son intérêt : tout à la fois valoriser la seule réalisation française en la matière et attiser la crainte, afin d'entraîner une mobilisation autour de cette question. D'autant que, si l'on en croit les commentaires, le cinéma français serait l'un des seuls, parmi les grands pays occidentaux, à ne pas opérer ce virage : on avance en effet que les films en couleurs représentent « en Angleterre, 30 %. En URSS, 20 % »³⁶. Dès lors, le constat est simple : l'industrie française du cinéma « est menacée de mort si elle se laisse distancer du point de vue technique par celles des autres nations »³⁷.

On pourrait croire que cet appel à une prise de conscience ne concerne que la recherche sur la couleur en termes techniques et économiques : il faut un brevet français et les investisseurs, tant privés que publics, sont donc priés de bien vouloir financer tous les travaux dans ce domaine. Mais ce qui caractérise un très grand nombre de textes consacrés à ce sujet c'est l'extrême porosité entre les divers terrains investis : ils passent en effet aisément d'un discours sur les brevets et sur leurs avantages respectifs à des considérations esthétiques. L'article déjà cité de *Science et vie* constitue un exemple d'autant plus intéressant qu'il est justement publié dans une revue destinée à vulgariser les innovations techniques. Or, non seulement il est aussi parcouru de notations plutôt économiques (« il est indispensable que le cinéma français, récemment reconnu par le gouvernement comme industrie de base, ne soit pas à la remorque de l'étranger »), mais en plus les questions esthétiques n'en sont pas absentes :

Les Français, peuvent, eux aussi – et peut-être avec plus de succès que leurs prédécesseurs et concurrents – créer une doctrine de la couleur et l'appliquer d'une manière tout à fait personnelle au cinéma, « art du mouvement ».

Avant d'examiner la nature de ces principes esthétiques, il convient de s'arrêter sur le terme choisi, celui de « doctrine ». Car il a l'intérêt de couvrir un spectre de possibilités assez larges, qui vont de la théorie à la praxis : tout à la fois définir ce que peut/doit être le bon usage de la couleur en cinéma et établir des cas concrets d'application ; bref, cette pensée est appelée à constituer un outil tant pour évaluer les films en couleurs que pour les concevoir.

35. Anthony J. Campbell, *art. cit.*

36. Max de Vaucorbeil, *art. cit.*

37. Pierre Brard, « le Cinéma en couleurs », *Science et vie*, n° 346, juillet 1946, p. 11. Notons que cet article estime que 20 % de la production américaine est en couleurs, et 50 % en URSS (p. 26). Sauf indication contraire, toutes les citations qui suivent sont tirées de cet article.

Qu'est-ce que le cinéma, en couleurs ?

Détailler quelque peu ce que suggère ce texte en la matière nous amène donc à la troisième raison de l'accueil très discret des films en couleurs en France, à la fin des années 1940. Mais on peut préalablement formuler l'hypothèse que cette grisaille du cinéma français a fortement contribué au peu d'intérêt manifesté globalement par la critique pour les films en couleurs (ne pas survaloriser les films américains) autant qu'à la (paradoxe, donc) flambée théorique sur le sujet, ranimant les braises des années 1930.

Qu'est-ce donc que le cinéma en couleurs, pour Pierre Brard (qui fut par la suite assistant-opérateur sur les deux premiers longs métrages de Franju) ? « La cinématographie en couleurs est très loin de la peinture », avance-t-il contre certaines idées reçues. En effet, basé sur « l'harmonie indispensable » et des effets de « dissonances », le film en couleurs relève plus, selon lui, d'une forme musicale, rythmique, et induit un renouvellement presque complet des conceptions esthétiques établies, à commencer par les modes de montage :

Le montage qui, en noir et blanc, n'est pour ainsi dire soumis qu'à des règles relevant de la dramaturgie cinématographique, c'est-à-dire des rapports de grandeur entre les éléments expressifs de l'image, est, en couleurs, soumis à bien d'autres contingences se rapportant à la physiologie de l'œil, à son aptitude plus ou moins grande à analyser telle ou telle couleur en un temps donné, etc. (...) Scientifiquement, il est maintenant possible de raisonner la couleur, donc de prévoir des effets donnés avant même qu'ils soient concrétisés matériellement.

Cette conception du cinéma en couleurs renverse un certain nombre d'idées reçues ou de positions admises. D'abord parce qu'elle déplace très vite les questions esthétiques sur le terrain de la perception, comme on peut le faire à cette époque au sein de la Filmologie³⁸, ensuite parce qu'elle rompt donc radicalement avec un topos des années 1930 : le cinéma en couleurs comme peinture en mouvement, idée qui aurait comme implicite d'appeler à une collaboration entre cinéastes et plasticiens. En effet, dès le début des années 1930, les revues de cinéma ne cessent d'interroger les peintres sur leur conception du cinéma en couleurs : *Pour Vous* rencontre Ozenfant et Chagall (n° 76, 1^{er} mai 1930), puis, quelques années plus tard, l'affichiste Paul Colin (n° 366, 21 novembre 1935), avant de s'enthousiasmer pour les collaborations entre cinéastes et peintres sur des plateaux de tournage (en particulier, pour *le Mikado* – 1939, entre Victor Schertzinger et Marcel Vertès, dont on annonce aussi la collaboration avec Marc Allégret sur *le Voleur de Bagdad* !³⁹).

38. Voir ce qu'écrit Marc Soriano sur la couleur dans « Lire, Assister », *Revue Internationale de Filmologie*, n° 3-4, octobre 1948, p. 304. Jean Vivié a aussi écrit quelques lignes intéressantes à ce sujet dans « Développement technique et expression artistique », *Ciné-Club*, n° 8, juin 1948, p. 2.

39. Anonyme, « le Cinéma en couleurs attire les peintres », *Pour Vous*, n° 531, 18 janvier 1939, p. 7. Il s'agit très probablement du *Voleur de Bagdad* tourné à Londres (tout comme *le Mikado*) en 1940 sous la direction, entre autres, de Ludwig Berger, Michael Powell et Tim Whelan.

Après-guerre, ce topos ne paraît plus être de mise. Certes, quelques articles continuent d'envisager le metteur en scène de films en couleurs comme une sorte de peintre cinématographique⁴⁰ et les collaborations entre cinéastes et plasticiens perdurent, évidemment⁴¹. Mais cette sorte d'alliance (matérielle ou symbolique) entre les arts commence à rebuter certains commentateurs, au motif qu'elle reviendrait finalement à mettre les gens de cinéma sous la tutelle artistique des peintres, ceux-ci ayant en quelque sorte pris la place de « dictateurs » des plateaux dévolue initialement aux directeurs ou superviseurs de la couleur dans l'imaginaire de certains professionnels, ou plus largement à placer implicitement le cinéma en dessous de la peinture dans la hiérarchie des arts. Dans un célèbre article de fond sur la couleur au cinéma⁴², Brunius, après avoir critiqué *Péché mortel* (*Leave Her to Heaven*, John Stahl, 1945) en raison d'une sorte d'incompatibilité entre sa force mélodramatique et le caractère étincelant de ses couleurs⁴³, conclut en vantant les mérites de deux documentaires anglais en couleurs et assortit son jugement d'une remarque cinglante à l'encontre des collaborations inter-arts :

Enfin le seul véritable film en couleurs que j'aie jamais vu est le documentaire anglais de Ronald Riley : *Steel*. J'entends le seul où la couleur n'est pas un ornement supplémentaire plus ou moins agréable et jamais indispensable. (...) *Western Approaches* et *Steel* sont certainement les seuls exemples de couleur donnant une constante impression de vérité. (...) Cela aurait l'inestimable avantage de nous épargner l'intervention des peintres. Il y a déjà bien assez d'artistes qui mettent leur nez dans la fabrication d'un film (...).⁴⁴

La concaténation entre ces deux idées (défense du cinéma documentaire en couleurs, refus de la collaboration entre cinéastes et peintres) peut sembler surprenante, venant d'un intellectuel qui ne passe pas pour être un défenseur du « réalisme ontologique » du cinéma. C'est que Brunius considère,

40. Voir par exemple Nicole Vedrès, « Peinture et cinéma », *Bulletin de l'IDHEC*, n° 4, septembre 1946, pp. 9-10 : « (...) même si les peintres d'aujourd'hui ne devaient pas intervenir en tant que tels au travail du cinéma, les metteurs en scène deviendraient peintres, comme, par la force des choses, les meilleurs d'entre eux sont devenus dramaturges (dès l'apparition du montage) et littérateurs (avec l'invention du parlant) » (p. 10). Sadoul, en 1948, déplace ce topos (*la Tribune de Paris*, « Roux-color, controverse sur le cinéma en couleurs », émission citée) du terrain du statut du cinéaste vers celui de l'influence culturelle (qui permet par ailleurs de discréditer le cinéma américain en couleurs) : selon lui, « il y a beaucoup plus de chance qu'un pays de peintres comme la France fasse de bons films en couleurs par rapport à un pays qui n'a jamais eu de peintres ».

41. Pierre Michaut (*art. cit.*) revient sur ce topos dans une partie de son article – extrêmement courte ! – intitulée « l'Appel au peintre », évoquant le rôle de Marc Dolnitz sur le tournage du *Mariage de Ramuntcho*.

42. Jacques B. Brunius, « Couleur du tragique », *la Revue du cinéma*, n° 2, novembre 1946.

43. Cet avis sur le film de Stahl est partagé par nombre de critiques, par exemple Roger Régent : « Les intentions de ceux qui ont filmé *Leave Her to Heaven* étaient donc parfaitement fondées. Hélas ! Le résultat est assez pitoyable... À qui la faute ? Tout d'abord à l'emploi, pour ce drame terrible, du *technicolor* qui affadit et délave les images comme les sentiments dont elles sont chargées », dans *l'Écran français*, n° 120, 14 octobre 1947, p. 13. On remarquera l'emploi du pluriel (« ceux qui ont filmé »), qui renvoie à l'idée du metteur en scène placé sous la tutelle de diverses instances, dont celles responsables de la couleur. Ce film est en tout cas l'un des seuls à bénéficier d'un accueil presque unanimement positif pour son emploi « psychologique » ou « dramatique » de la couleur. Voir par exemple les critiques parues dans *Cinéma* (n° 689, 14 octobre 1947, p. 16) et dans *Cinévie* (n° 106, 7 octobre 1947, p. 7).

44. Jacques B. Brunius, *art. cit.*, p. 13.

comme beaucoup de ses congénères, que le cinéma dominant (les longs métrages de fiction) possède suffisamment de moyens d'expression pour pouvoir se passer de la couleur généralisée, tandis que le documentaire paraît devoir bénéficier plus légitimement des « couleurs naturelles », susceptibles d'aider le cinéma à représenter le réel tel qu'il ne l'a jamais montré jusqu'alors. À la différence d'un Charensol, Brunius ne se montre pas absolument hostile à la couleur mais en prône un usage raisonné, codifié en fonction des genres de films, et donc basé sur un principe d'incompatibilité entre la tendance « couleurs naturelles » et celle que l'on appelle parfois « couleurs picturales » :

Ainsi donc le cinéma en couleurs étant, bien malgré ses promoteurs, moins réaliste dans sa représentation de la nature que le cinéma en noir, il ne lui reste plus qu'à styliser, volontairement ou non, c'est-à-dire à découvrir un style. Un style pour chaque genre comme de bien entendu.⁴⁵

Alors que la position du refus de la couleur tend à devenir minoritaire au sein des discours sur le cinéma, en France, à cette époque⁴⁶, cette idée de deux territoires séparés (la fiction/le documentaire) auxquels correspondraient deux usages radicalement différents de la couleur connaît au contraire une vaste fortune critique. Elle se construit le plus souvent sur une forte défiance à l'endroit des « couleurs naturelles », comme si le refus de la couleur se réduisait dorénavant au rejet de celles-ci (par opposition aux couleurs « non-naturelles » du Technicolor, si l'on suit ce raisonnement) dans les films de fiction. Lo Duca développe cette idée dans de multiples articles de l'immédiat après-guerre, agrégeant d'ailleurs ainsi diverses idées déjà émises aussi bien par Bardèche et Brasillach, notamment dans leur *Histoire du cinéma*, que par des membres de la Filmologie :

On a parlé d'*imitations de la nature, de couleurs naturelles*. Or, pour l'art, il ne peut y avoir de voie plus mauvaise et plus fausse. La couleur ne tend aucunement à imiter la nature, mais à l'interpréter ; avec « l'imitation » naissent le chromo et la carte postale « Riviera ». Même une image d'Épinal dépasse de très loin la valeur de ces « reproductions ». ⁴⁷

La force de cette position tient donc à sa capacité à réunir des intellectuels très différents, et à constituer un outil critique immédiatement opératoire (on l'a vu avec Brunius). En effet, dès lors que cet usage raisonné, gage d'une réflexion esthétique, semble absent, le film se voit attaqué, au moins sur le plan de la couleur. Cet aspect est assez clairement assumé par certains critiques – et l'on ne s'étonnera pas, compte tenu du contexte évoqué, de le voir associé à un fort anti-hollywoodisme⁴⁸ :

45. *Ibid.*, p. 6.

46. Ce qui est logique, car l'immense majorité est convaincue que, comme le dit Bazin, « nous aurons aussi sûrement la couleur que nous eûmes l'aspirateur électrique et le relief est aussi inévitable que l'avion », dans *L'Information universitaire*, n° 1198, 24 juin 1944, n.p.

47. Lo Duca, « Du cinéma et de son esthétique », *Intermède*, n° 2, 1947, p. 84.

48. Je préfère parler d'« anti-hollywoodisme » plutôt que d'« anti-américanisme ». Il me semble en effet que, même chez critiques très engagés à gauche, les films ne sont jamais rejetés parce que nord-américains mais plutôt parce qu'hollywoodiens. En dépit des tensions internationales, c'est moins le pays qui est visé que le système capitaliste à l'origine des films, incarné dans le mot-notion d'« Hollywood ».

Il faut se résigner à juger la généralité des films en technicolor pour ce qu'ils sont. Hollywood se soucie fort peu d'utiliser la couleur comme un moyen de création artistique. Le but poursuivi est purement commercial. Il s'agit avant tout de séduire le regard de millions de spectateurs par des nuances d'une suavité grossière. (...) La plupart du temps, ce genre d'entreprises sombre dans une vulgarité écœurante. Parfois cependant, cette imagerie constitue un spectacle agréable.⁴⁹

Cette position trouve aussi une forme de crédibilité grâce à la présence importante sur les écrans français (et européens) de ces fameux documentaires en couleurs, notamment *Memphis Belle*, *le Combattant (Fighting Lady)* et *la Prise d'Iwo-Jima*. Si ces documentaires sur la guerre font parfois l'objet d'articles spécifiques (« Documentaires en couleurs »⁵⁰ de Denis Marion, par exemple) qui saluent l'usage des couleurs naturelles dans ce cadre « réaliste », l'intérêt pour l'association documentaire/couleurs va bien au-delà de ce seul type de documentaires [Fig. 2]. Ainsi, à l'occasion d'une enquête menée par *l'Écran français*, un lecteur affirme dans un courrier qu'« il me semble cependant qu'il y a un cas où les couleurs naturelles sont obligatoires – sinon le film n'a aucune valeur : c'est le cas des films scientifiques, chirurgicaux où la caméra ne joue qu'un rôle de témoin, purement objectif »⁵¹.

Cette enquête se révèle d'ailleurs très intéressante dans sa manière, justement, de mettre en scène le caractère (prétendument ?) dominant de cette position basée sur le principe d'incompatibilité entre deux types de films et deux types de couleurs. Dans son texte d'ouverture, l'Ami Pierrot conclut d'ailleurs en biaisant dès le départ les futurs résultats de cette consultation, puisque la question qu'il soumet à ses lecteurs paraît déjà induire une réponse précise : « La couleur représente-t-elle un progrès pour le cinéma et peut-on la considérer comme un apport dramatique supplémentaire ? »⁵² Exit le refus de la couleur, au bénéfice (si l'on peut dire) d'un rejet implicite des « couleurs naturelles » dans le cinéma de fiction, qui doit envisager cette innovation technique sur un plan « dramatique ». On ne s'étonnera donc pas que les différentes réponses à cette consultation des lecteurs constituent autant de variations autour des discours qui construisent cette position :

– l'usage de la couleur est, en l'état de la technique, une contrainte pour le metteur en scène, qui voit ses prérogatives diminuer :

49. Raymond Barkan, « *le Grand passage : le souffle de l'aventure* », *l'Écran français*, n° 205, 31 mai 1949, p. 13. Après cette introduction et un assez long développement, le texte s'achève ainsi : « *Le Grand Passage* est un film où le technicolor échappe au déshonneur... » Preuve que cette position ne constitue pas un dogme mais bien un outil critique.

50. Denis Marion, « Documentaires en couleurs », *Travelling : revue de cinéma*, n° 12, 15 avril 1946, p. 347. Marion remarque que « plusieurs images sont d'éblouissantes réussites que le noir et blanc ne saurait égaler : corolles fantastiques jaillissant des cratères creusés par les bombes, paillettes du miroitement des vagues, flamboiement des nuages, décoloration de l'eau de mer selon la profondeur ». Mais il ne dit rien de la différence de procédé couleur entre les grands films de fiction et ces documentaires, dont Pierre Michaut (*art. cit.*) affirme qu'ils furent tournés en Kodachrome.

51. Guy Rohou, lecteur, cité dans l'ami Pierrot, « De toutes les couleurs : une enquête de l'ami Pierrot et de ses correspondants » (III), *l'Écran français*, n° 159, 13 juillet 1948, n.p.

52. L'ami Pierrot, « De toutes les couleurs : une enquête de l'ami Pierrot et de ses correspondants » (I), *l'Écran français*, n° 157, 27 juin 1948, n.p.

Le Combattant.

Documentaires en couleurs

par

Denis MARION

Voici trois films qui appartiennent à la même catégorie : ce sont tous trois des documentaires américains sur la guerre, tournés en technicolor sur bande de 16 m/m, reportés sur 35 m/m et sonorisés après coup.

Le premier, **Memphis Belle**, a récemment été projeté dans les salles. Il a été réalisé par William Wyler (bien que le nom du metteur en scène n'apparaisse pas au générique, comme c'est la règle pour toutes les bandes des services de l'armée) et décrit le raid d'une forteresse volante au-dessus de l'Allemagne.

Des deux autres, **Le Combattant (Fighting Lady)** et **La prise d'Iwo-Jima**, seul le premier a été exploité commercialement.

Envisageons d'abord ces trois films par ce qu'ils ont de commun : le procédé employé.

Le résultat est très inégal. Les visages — bien qu'ils ne soient pas maquillés ou bien parce qu'ils ne sont pas maquillés — sautent d'un rouge de terre cuite à une pâleur cadavérique. Les grands plans d'ensemble donnent des bleus de carte postale, des verts délavés, des ocres poussiéreux. En revanche, plusieurs images sont d'éblouissantes réussites que le noir et blanc ne saurait égaler : corolles fantastiques jaillissant des cratères creusés par les bombes, paillettes du miroitement des vagues, flamboiement des nuages, décoloration de l'eau de mer selon la profondeur.

Il semble que les techniciens n'aient pas réussi encore à dominer les ressources de leurs instruments — ce qui n'a rien de surprenant, compte tenu des conditions où la guerre les oblige à opérer.

Par exemple, l'œil est souvent choqué par le passage d'une tonalité à l'autre à l'occasion d'un changement de plan : or, la nature des prises de vues interdit le «remake».

Quant au contenu, ces documentaires sont également caractérisés par une authenticité indiscutable. Les combats d'avion ont été filmés par une caméra automatique installée dans l'axe de la mitrailleuse. Les points de chute des bombes et le départ des salves sont pris en plan rapproché. Et le retour des appareils après la bataille est suffisamment éloquent : roues tordues ou manquantes, empennages emportés ou criblés d'éclats, commandes qui n'obéissent plus.

(Voir suite page 362).

Memphis Belle.

Un obus touche un des moteurs de l'avion.

Fig. 2: Après avoir déjà beaucoup commenté « les films de guerre américains » (et plus particulièrement les films documentaires dans son article qui porte ce titre pour *L'Arche*, n° 10, octobre 1945), Denis Marion s'intéresse à leur traitement de la couleur. Source : *Travelling*, n° 12, 15 avril 1946, p. 347.

Un de mes amis, technicien de prises de vues qui a travaillé cinq ans à Hollywood, me racontait que, lorsqu'on tourne là-bas un « Technicolor », le metteur en scène est réduit à l'état de figurant : c'est à peine s'il ose, de temps en temps, émettre une opinion sur le jeu des acteurs ; cela ne compte pas. Ce qui compte, c'est la « môme » Kalmus flanquée de son ineffable porte-coton Padelford.

– Ôtez-moi ce tapis vert, j'en veux un rouge-sang !

– Les murs ne sont pas assez jaunes, qu'on les repeigne ! Etc., etc.⁵³

– Les couleurs naturelles n'ont pas leur place en art, et donc en cinéma, car elles ne procèdent pas d'un choix artistique, mais plutôt d'une absence de choix, plus exactement du simple enregistrement par la machine : « L'art n'est qu'une interprétation, une transposition et jamais une reproduction : est-ce qu'un peintre songe à reproduire les couleurs naturelles ? »⁵⁴

– la couleur, puisqu'elle relève de « l'apport dramatique », doit être envisagée, dans ses usages, en fonction des genres cinématographiques :

La couleur se révèle quasi indispensable pour tous les films de mouvement, d'aventure et d'espace ou qui nous peignent des foules curieusement bariolées – que ce soit le concours d'archers de « Robin des Bois » ou le carnaval vénitien de « Münchhausen », des scènes de music-hall (« Ziegfeld Follies »), des tableaux historiques (« La vie privée d'Elizabeth d'Angleterre ») ou purement descriptifs (la campagne tchèque de « La ville dorée »). Elle peut encore être burlesque ou naïve (« Dumbo » et les « Cartoons »)...⁵⁵

Cette position est donc partagée par des critiques, des spectateurs, mais aussi par des professionnels comme Marcel Carné, qui estime que « la couleur doit servir à souligner certains effets, à enrichir la puissance de suggestion du film, à rendre plus intenses les atmosphères »⁵⁶, comme Nicole Vedrès, qui remarque que « c'est (...) dans la fiction, dans le surnaturel que nous l'apprécions surtout »⁵⁷, comme Fernand Léger, qui affirme que « l'avenir du cinéma en couleurs ne réside d'ailleurs pas dans les films d'extérieurs, où le résultat obtenu ne dépassera jamais le niveau carte postale, mais dans les films tournés en studios : c'est là qu'on peut atteindre le plan de la peinture et celui de la poésie »⁵⁸, ou comme Lucien Aguetand, qui envisage la possibilité, grâce à la couleur, d'aller « vers des décors de synthèse, de féerie où tout sera plus interprété, où l'espace vide, cette fois sensiblement coloré, ne fera plus peur à la caméra »⁵⁹. Certains producteurs partagent aussi cet avis, tel Fred Orain qui défend les

53. Max Boudot (lecteur se présentant également comme technicien), cité dans l'ami Pierrot, « De toutes les couleurs : une enquête de l'ami Pierrot et de ses correspondants » (II), *l'Écran français*, n° 158, 6 juillet 1948, n.p.).

54. Guy Rohou (lecteur) cité dans l'ami Pierrot, « De toutes les couleurs : une enquête de l'ami Pierrot et de ses correspondants » (III), art. cit., n.p.

55. Un lecteur nommé Maldoror, cité dans l'ami Pierrot, « De toutes les couleurs : une enquête de l'ami Pierrot et de ses correspondants » (IV), *l'Écran français*, n° 160, 20 juillet 1948 (n.p.).

56. Marcel Carné, *Caméra* 1946, p. 40.

57. Nicole Vedrès, « Peinture et cinéma », art. cit., p. 10.

58. Cité dans François Gromaire, « « L'avenir est à la couleur » nous dit Fernand Léger, peintre et cinéaste », *l'Écran français*, n° 40, 3 avril 1946, p. 11.

59. Lucien Aguetand, « le Décor au studio », dans *Vérités sur le cinéma français*, Paris, Société des éditions modernes, coll. « les Documents illustrés contemporains », 1945, n.p.

Fig. 3 : Le « Glorious Dazzling Technicolor » (comme le dit Brunius dans « Couleur du tragique »), reproduit en noir et blanc dans le n° 2 de *la Revue du Cinéma*, novembre 1946, p. 9.

couleurs « dont une technique sûre aura tempéré ou heurté les contrastes selon l'effet artistique désiré »⁶⁰.

Enfin, cette position bénéficie même d'une certaine assise théorique, adossée à l'histoire de l'art. Il n'est pas insignifiant que le film qui serve de support à la construction de ce discours théorique soit un film en costumes anglais (et non américain), fortement inspiré par la peinture du ^{xv}e siècle et, à ce titre, permettant en quelque sorte d'inverser la hiérarchie entre peinture et cinéma induite par les discours des années 1930 sur la couleur, puisque le cinéma est perçu avec ce film comme redonnant vie à la peinture. Il s'agit bien sûr de *Henry V* (Laurence Olivier, 1944 – Fig. 4) :

Dans cette reconstruction, le procédé *Technicolor* trouve une justification inédite pour la première fois. Si l'on veut bien réfléchir quelques instants au problème de la couleur dans les arts plastiques, on

60. Fred Orain, « Considérations sur la situation de la couleur en France », dans *Livre d'or du cinéma français 1946*, *op. cit.*, p. 174. Cette conception correspond assez bien à ce qu'il est alors prévu de faire sur le tournage, dès l'été 1947, de l'une des productions d'Orain, *Jour de fête*, avec le Thomson-Color.

Henry V et Catherine de France se fiancent dans le cadre d'une miniature du XV^e siècle. Cette scène, pleine d'humour, est une des meilleures du film de Laurence Olivier.

offre un maximum de ressources.

Grâce à cette reconstruction partielle de la nature dont nous parlions, grâce surtout aux éclairages particuliers, Laurence Olivier parvient à « aplatir » les personnages et les objets jusqu'à donner aux couleurs une valeur essentielle dans la composition de l'image à deux dimensions. Voici donc transposés en photographie animée les tons plats de la peinture primitive avec leur

richesse expressive. Le style de cette peinture contribue à la fidélité de la représentation cinématographique, qui peut ainsi évoquer pour le spectateur moderne ce qu'était la représentation scénique de la pièce au temps de Shakespeare. L'imagination du public a évolué depuis cette époque. Une reconstitution fidèle de cette représentation scénique trahirait la portée psychologique de la pièce. C'est pourquoi Laurence Olivier a

découvre que la peinture se partage en deux tendances fondamentales : le *ton* et le *modelé*. Les peintres primitifs utilisaient la couleur mais peignaient en tons plats, c'est-à-dire sans opposition d'ombre et de lumière. On peut dire que le rapport des taches colorées dans l'espace est le principal de leurs moyens d'expression. Au contraire, depuis la Renaissance et jusqu'au début du ^{xx}^e siècle, les peintres découvrent le modelé, c'est-à-dire les jeux de lumière sur les objets, et instinctivement se mettent à peindre dans des gammes de tons neutres gris ou marron. Le bleu et le rouge ne sont pas bannis de leurs tableaux mais ces couleurs interviennent dans la composition décorative plutôt que dans l'expression. La peinture moderne a réinventé le ton comme moyen d'expression, et l'on s'aperçoit que Matisse, Picasso, Braque utilisent à nouveau des tons plats. Il semble donc que, sur deux dimensions, ton et modelé soient incompatibles à moins d'aboutir au chromo ; et le problème esthétique de la photographie en couleurs paraît d'autant plus difficile à résoudre. Deux solutions semblent s'offrir : d'une part, l'état actuel du cinéma en couleurs correspond seulement à l'état du cinéma parlant en 1930, le 100 % coloré succédant au 100 % parlant, et il est possible que l'on tourne des films en tons neutres ou bien en trois couleurs : jaune, marron et blanc par exemple. D'autre part, la solution que nous propose Laurence Olivier, sans pouvoir être généralisée offre un maximum de ressources. (...) Laurence Olivier parvient à « aplatir » les personnages et les objets jusqu'à donner aux couleurs une valeur essentielle dans la composition de l'image à deux dimensions. Voici donc transposés en photographie animée les tons plats de la peinture primitive avec leur richesse expressive.⁶¹

On l'a compris : selon Jacques Bourgeois, la lente marche de la peinture vers le « réalisme » s'accompagne d'un travail chromatique sur le modelé, presque opposé au souci pour le ton (c'est-à-dire la relation entre les couleurs) de la peinture primitive. Et cette incompatibilité se rejouerait au cinéma, sauf à verser dans le chromo... dont on a pu voir qu'il fut justement une manière récurrente de caractériser les films comme *Becky Sharp* qui ont pu céder à la tentation de mêler les deux tendances prétendument inconciliables de la couleur au cinéma. Dès lors, le cinéma de fiction paraît n'avoir d'autre choix que de procéder d'un usage stylisant de la couleur (pour rejoindre la formulation de Brunius).

Pourtant, vers 1947-1948, cet ensemble de discours commence peu à peu à perdre de sa consistance. Il paraît se désagréger lentement, sous les coups redoublés de la sortie du *Mariage de Ramuntcho* et de la montée en puissance des propositions théorico-critiques de Bazin, dont l'aura se répand progressivement⁶². Max de Vaucorbeil, le réalisateur du film, choisit d'axer la promotion sur un discours très différent de celui qui domine alors dans la critique française, en affirmant qu'« aujourd'hui la couleur existe, et la couleur c'est la vérité (...) »⁶³, et donc en se faisant l'apôtre des

61. Jacques Bourgeois, « À propos d'un chef-d'œuvre extra-cinématographique », *la Revue du cinéma*, n° 10, février 1948, p. 75.

62. J'ai analysé les circonstances de cette montée en puissance, ainsi que d'autres éléments abordés dans les paragraphes suivants, dans « Au-delà du matérialisme historique : éléments pour une épistémographie du réalisme dans le cinéma français (1945-1948) », (Habilitation à Diriger des Recherches, sous la direction de Michel Marie, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 2006).

63. Max de Vaucorbeil, « Couleurs », dans *Livre d'or du cinéma français 1947-1948*, Paris, Agence d'Information Cinégraphique, 1948, p. 200.

« couleurs naturelles » dans les films de fiction⁶⁴. Or cette idée possède une pertinence et trouve ainsi un écho, bien au-delà de son seul cas. Elle a en effet le mérite de régler définitivement, semble-t-il, l'épineuse question des rapports cinéastes/peintres et de dissuader de toute tentative de comparaison entre peinture et cinéma sur le plan de la couleur. Ce qui n'est pas rien à un moment où le cinéma est de nouveau remis en cause en tant qu'art, et notamment en tant qu'art autonome. De plus, en simplifiant la réflexion lors du tournage sur l'usage des couleurs (en un sens, il « suffit » d'enregistrer), cette conception s'avère plus en phase avec les problèmes financiers du cinéma français⁶⁵. Enfin, elle trouve à s'agréger à une pensée historico-théorique, ces deux discours se justifiant l'un l'autre. Cette alliance pourrait sembler anecdotique, mais elle est sans doute loin de l'être à une époque où la croyance en la nécessité d'une réflexion sur l'ontologie du cinéma, afin de mieux faire face à son devenir, est très largement répandue, comme en témoigne Marcel L'Herbier, en reliant justement devenir « en couleurs » et étude de l'essence du cinéma :

Et pourquoi pas la couleur ? Une couleur non pas naturelle, mais picturale, traduite, composée. Et pourquoi pas le relief ?

Bref, nous sommes ici *par* et *pour* le Cinématographe. Et pourtant une idée s'impose à mon inquiétude : ce Cinématographe, au fond, nous ne savons même pas ce qu'il est. (...) Personne ne sait exactement *tout* ce qu'est le cinéma. (...) Eh bien, Messieurs, pourquoi ne serait-ce pas dans nos attributions fondamentales de nous livrer à cette féconde recherche : définir le Cinématographe envisagé comme un Art.

Comment d'autre part, ferait-on progresser un Art, – l'Art du Film – si on ne sait pas, *par sa définition même*, ce qu'il est, ce qu'il veut, ce qu'il tolère, dans ses constructions essentielles, ce qu'il considère comme son bien profectif et ce qu'il rejette comme étant, pour lui, contre-nature. Le définir, le serrer de près, surprendre son essence, formuler sa loi, établir ses *canons*, ses canons artistiques, c'est à cela que nous devons parvenir.⁶⁶

Selon Bazin, la couleur ne saurait être un élément susceptible de ne s'appliquer qu'à certains films, en fonction de leurs genres, puisque « les chercheurs (...) envisagent d'emblée la restitution d'une

64. Interrogé par *Ciné-Miroir*, Max de Vaucorbeil vante « la nature (...) si riche en coloris », laissant entendre que le cinéaste n'a donc qu'à enregistrer des couleurs déjà présentes (Jany Casanova, « Quand Max de Vaucorbeil réalisait *le Mariage de Ramuntcho* », *Ciné-Miroir*, n° 847, 18 juillet 1947, n.p.)

65. Rappelons qu'à cette époque, on considère que « le prix d'un film en couleur en France à l'heure actuelle dépasserait sensiblement 100 millions ». Il n'est pas insignifiant que ce constat provienne d'une rubrique anonyme du *Parisien libéré* (n° 582, 28 juin 1946) qui voisine ce jour-là avec une critique, signée André Bazin, assez hostile à un film américain en couleurs « picturales », *le Magicien d'Oz* : « Une particularité assez agréable du film est que tout le préambule, dans la ferme, est sur copie sépia. La couleur, élément du fantastique, ne commence qu'avec le rêve. Hélas ! toute cette partie, c'est-à-dire presque tout le film, est d'un mauvais goût qui passe tout ce qu'on en pourrait dire : laideur insoutenable des couleurs, des costumes, des décors, utilisation d'une sottise indécente de centaines d'enfants costumés qui font de ce film une sorte de "théâtre du Petit Monde" filmé », *Parisien libéré*, n° 582, 28 juin 1946.

66. Marcel L'Herbier, *Allocution de Monsieur Marcel L'Herbier à la séance inaugurale du 10 janvier 1944*, Paris, Institut des Hautes Études Cinématographiques, 1944, n.p.

illusion intégrale de la réalité avec le son, la couleur et le relief»⁶⁷ : en d'autres termes, le cinéma a été pensé immédiatement, dès les premières recherches, pour être entièrement (et uniformément, serait-on tenté d'ajouter) en couleurs. En le mettant sur le même plan que le son, dans la perspective du cinéma comme analogon du réel, Bazin paraît appeler de ses vœux un passage à la couleur aussi massif que celui du parlant. Ce passage permettrait de mettre le médium en accord avec son essence, que l'histoire du cinéma permet de définir : « Le mythe directeur de l'invention est (...) celui du réalisme intégral, d'une recreation du monde à son image, une image sur laquelle ne pèserait plus l'hypothèque de la liberté d'expression de l'artiste (...) »⁶⁸. Bien évidemment, si le cinéma est du côté du « réalisme intégral », la logique voudrait que l'usage de la couleur aille également dans ce sens. Certes, Bazin a écrit de nombreux textes, à cette époque, dans lesquels il s'intéresse aux couleurs « picturales » de certains films. Si sa position n'est donc en rien dogmatique, elle a sans doute néanmoins contribué à la naturalisation de l'idée d'un cinéma globalement en « couleurs naturelles », en lui donnant une forme de justification historico-théorique. D'autant que, dans la reconfiguration discursive opérée par Bazin, la question de la couleur occupe une place, sinon centrale, du moins tout sauf anecdotique. L'un des enjeux de ses propositions consiste, en un sens, à établir un pont entre les deux positions contradictoires, celle du cinéma manufacturé et celle du cinéma machinique. Dans cette perspective, la couleur participe à consolider le pont, en montrant que ce qui relève du machinique (les « couleurs naturelles ») peut devenir moyen d'expression artistique... dès lors qu'on a défini l'art cinématographique comme un moyen, pour le metteur en scène, de trouver une forme en adéquation avec l'essence du médium⁶⁹. Surtout, selon Bazin, appliquer les « couleurs naturelles » (et non « picturales ») à la fiction cinématographique, contre la pratique alors dominante, relève nécessairement d'un choix d'artiste, donc les couleurs naturelles ne s'opposent pas au cinéma comme art⁷⁰.

Cependant, si l'idée du cinéma en « couleurs naturelles » a immédiatement trouvé quelque écho, sa pratique ne s'est pas imposée « naturellement ». Car dans un cas comme celui de la couleur, la portée des discours peut se heurter à la réalité de la technique (par exemple le fait que tous les procédés ne paraissent pas offrir les mêmes possibilités de tournage en extérieur⁷¹). Or Bazin a construit sa réflexion « théorique » sur la couleur au prix d'un effacement du contexte technique dans lequel elle prend place. Cela étant, la proposition bazinienne a sans doute contribué – comme nous l'avons vu – à faire évoluer les mentalités sur le cinéma en couleurs...

67. André Bazin, « Le mythe du cinéma total et les origines du cinématographe », *Critique*, n° 6, novembre 1946, p. 555.

68. *Ibid.*, p. 556.

69. Voir à ce sujet les réflexions de Bazin sur les films de Wyler.

70. C'est d'ailleurs ainsi qu'il défendra, un peu plus tard, l'usage que Renoir fit de la couleur : « Mais ce qu'il faut tout de suite ajouter, c'est que Jean Renoir, le premier, n'a pas utilisé la couleur pour imiter la peinture. Ce qu'avait fait notamment Huston dans *Moulin Rouge* (...) », dans « À propos du film de Jean Renoir : French Cancan et la peinture impressionniste », *Éducation nationale*, n° 34, 8 décembre 1955. Bazin évoque ici les films antérieurs à *French Cancan*.

71. Du moins si l'on en croit les commentateurs de l'époque, comme Othilia Baille : « (...) je me fais expliquer la différence entre le film en technicolor et le film en agfacolor. Le second procédé (...) est nettement supérieur au premier pour les extérieurs... à condition, évidemment, que la lumière veuille bien s'y prêter ! » (« Au pays basque, le *Mariage de Ramuntcho* attend le beau temps pour avoir lieu », *Cinéma*, n° 634, 24 septembre 1946, n.p.)