Couleur et cinéma : vers la fin des aveux d'impuissance

Pierre Berthomieu

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3477>

DOI : 10.4000/perspective.3477

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2008

Pagination : 441-445

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Pierre Berthomieu, « Couleur et cinéma : vers la fin des aveux d'impuissance », *Perspective* [En ligne], 3 | 2008, mis en ligne le 12 avril 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3477> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3477>

Couleur et cinéma : vers la fin des aveux d'impuissance

Pierre Berthomieu

– Angela DALLE VACCHE, Brian PRICE éd., *Color, The Film Reader*, (In Focus: Routledge Film Readers), New York/Londres, Routledge, 2006. 214 p. ISBN: 978-0415324427; 33,10 €.

– Richard W. HAINES, *Technicolor Movies: The History of Dye Transfer Printing*, Jefferson, McFarland, (1998) 2003. 168 p., fig. n. et b., en coul. ISBN: 978-0-7864-1809-1; \$ 35 (29 €).

– Fred E. BASTEN, *Glorious Technicolor: The Movies' Magic Rainbow*, Camarillo, Technicolor, 2005. 284 p. ISBN: 978-0964706507; \$ 59,95 (49,50 €).

– Scott HIGGINS, *Harnessing the Technicolor Rainbow. Color Design in the 1930s*, Austin, University of Texas Press, 2007. 312 p., 85 fig. en n. et b., 32 en coul. ISBN: 978-029271-627-8 (relié); 55,00 \$ (45,50 €); 978-029271-628-5 (broché); \$ 24,95 (22,50 €).

– Richard TAYLOR éd., *The Eisenstein Reader*, Londres, British Film Institute, 1998. 218 p., ISBN: 0-85170-675-4; 15,99 £ (24 €).

« Pas de moyen d'affronter la question de la couleur » prévient *Color: The Film Reader*, l'anthologie récente d'Angela Dalle Vacche et de Brian Price. Impossible de l'embrasser d'un abord unique. L'autre grande anthologie, plus ancienne mais fondamentale dans sa réflexion, *La Couleur en cinéma* (1995), dirigée par Jacques Aumont, lui fait écho. La préface avertit qu'il faut aborder la question comme non constituée, parler des couleurs et non de *la couleur*. D'où les chapitres du volume (« Bords », « Résistances », « Certitudes », « Expériences »), où la couleur s'exprime par la différence, l'écart de perception comme de culture.

Impossibilité aussi d'évacuer l'Histoire d'une donnée d'essence technique, mais nécessité de la contourner pour saisir quelque chose qui la transcende. La relation entre la couleur et le cinéma convoque toutes les difficultés d'un art mimétique et figuratif et active les réflexes les plus simples et les conditionnements culturels les plus complexes. Malgré et du fait même de la difficulté à constituer un ensemble, quelques axes émergent de l'évolution des travaux sur la couleur dans les quinze dernières années,

partagés entre des recueils ambitieux et essentiels, des anthologies et des ouvrages très spécialisés, impossibles par le passé. L'axe historique du développement, de l'avènement et des conséquences de la couleur. L'axe stylistique transversal : comment le passage du noir et blanc à la couleur modifie les films. L'axe théorique : la question sur la couleur concentre sa nature, son pouvoir, son adéquation au médium, des questions d'essence et de perception. Un axe plus particulier enfin, des études de cas (Jean-Luc Godard, Rouben Mamoulian, Alfred Hitchcock). Des axes communs aux divers recueils présentés ici, format auquel sont jusqu'ici condamnés les meilleurs travaux sur le sujet.

Avec Dalle Vacche et Price, on voit bien que le dynamisme à la fois historique et perceptif de la couleur la situe dans le règne de la résistance. L'image en noir et blanc fut la première, celle des illustrations et des photographies, puis du cinéma, concurrencée par la coloration artisanale et le teintage. Or, elle passe pour une représentation crédible de la réalité. Plus : l'actualité habitue au noir et blanc. Tant et si bien que la couleur, langage de fiction sans limite à Hollywood, devient l'antagoniste du noir et blanc, compagnon du réalisme et d'une certaine approche du réel. Résistance à un réalisme photographique (dont Hollywood fait un paradoxe en mariant la couleur à la fiction réaliste, tout en la stabilisant vers une incandescence hypnotique). Le texte de Natalie Kalmus, épouse du professeur Herbert Kalmus, inventeur du Technicolor, occupée à conseiller les studios sur ce procédé et à le faire fructifier (protéger le film de lui-même, dit-elle dans « Color Consciousness », p. 24-29) constitue un témoignage éclairant sur la question. À l'inverse, la couleur s'amenuise ou s'éteint un peu, se réfugie peu à peu dans le musical et l'exotisme. Résister à la séduction de la couleur revient à résister à Hollywood (l'idée de Dudley Andrew dans « Postwar Struggle for Color », p. 40-49).

L'approche du dossier que *Positif* a consacré à la couleur au cinéma¹ est celle de l'évolution historique, à travers des interviews (l'historien Joel Finler, la coloriste Germaine Berger, le cinéaste Éric Rohmer avec des propos tirés de ses cours) et des études de cas, de genres, de cinématographies, de la couleur symbolique

1a-b. Extraits du film *Les aventures de Robin des Bois* de Michael Curtiz, William Keighley, 1938.

(la science-fiction et ses symboles chromatiques) à l'intensité (la couleur dans le western), fidèlement à l'esprit de la revue. La forme du recueil de Dalle Vacche et Price tente la synthèse, par ses catégories et le spectre chronologique des textes : des essais nouveaux voisinent avec des écrits plus anciens, souvent importants, généralement inévitables (Rudolf Arnheim, André Bazin, Sergueï Eisenstein).

Histoires du Technicolor

Le cinéma a toujours été en couleur, ou plutôt, l'expérience du cinéma ne se conçoit pas sans la couleur. Relativité de l'Histoire donc, ou du moins obligation de penser l'histoire de la couleur en même temps que celle du cinéma, dès l'origine. Vérité rappelée par tous les ouvrages, qu'ils ambitionnent ou évitent l'axe chronologique. Les travaux de Haines, Basten ou Higgins constituent de solides approches, permises par l'accès renouvelé aux copies, qui affinent une histoire nécessaire. Les ensembles de Dalle Vacche et Aumont flirtent avec l'Histoire pour lui faire une place, tant celle de la couleur descend de celle des techniques.

La généralisation du Technicolor est venue compléter le style classique hollywoodien qui fut son bienveillant berceau. Gadget pour les producteurs réticents, attrayante nouveauté pour les spectateurs : au début, la couleur est un boniment qui renvoie le cinéma à cette dynamique foraine qui assure sa pérennité. En même temps, l'arrivée de la palette menace l'homogénéité du style. Comment intégrer les décharges d'imaginaires différents charriés par le Technicolor ? Au fil des années 1930, la couleur s'aggrave au narratif en produisant des codes d'intégration, d'exhibition

ou de soustraction, avec des œuvres canoniques comme, outre l'inévitable *Becky Sharp* de Rouben Mamoulian (1935), *Une étoile est née* (David O. Selznick/William A. Wellman, 1937), *Les aventures de Robin des Bois* (Michael Curtiz, William Keighley, 1938 ; fig. 1) ou *Autant en emporte le vent* (David O. Selznick/Victor Fleming, 1939 ; HIGGINS, 2007, p. 102).

À l'image des premières techniques de pochoir à même la pellicule, évocatrices du travail des moines copistes du Moyen Âge, le Technicolor des premiers temps renvoie à l'enluminure ou au vitrail. Au lieu d'une périodisation – et la seule possible concerne l'extension de la couleur dans la production –, on préfère avec Jean-Loup Bourget le détail des stratégies et la nuance des pratiques². Le premier Technicolor est théâtral ou graphique, détachant ses teintes du fond et organisant des rituels et des pics d'intensité (fig. 2). Peu à peu une logique picturale prend le dessus : la teinte devient moins uniquement spectaculaire et moins autonome, pour entrer dans une cohérence de rimes internes des coloris et de saturation. Chronologie bouleversée : le

2. Extrait du film *Les Conquérants* de Michael Curtiz, 1939.

Technicolor à tendance graphique est des années 1930, le Technicolor plus pictural des années 1950. Si *La charge héroïque* (John Ford, 1949) possède la beauté picturale des tableaux fameux de Frederick Remington, *Track of the Cat* (William Wellman, 1954) ou *Moby Dick* (John Huston, 1956, photographié par Oswald Morris et ancêtre de la technique contemporaine du *bleach bypass*, qui se dispense de la phase de blanchissement) renvoient, quant à eux, au graphisme chromatique de *Becky Sharp* des années 1930. Au contraire, *Autant en emporte le vent* (fig. 3) et *Arènes sanglantes* (Rouben Mamoulian, 1941) équilibrent l'évolution par une alternance d'effets graphiques et d'ambiances colorées plus diffuses.

Higgins en déduit une manière d'analyser la couleur sous l'angle narratif qui, au sein des codes, privilégie les effets sur le public et les registres de perception. La réflexion sur les schémas de perception et la géométrie mobile des couleurs est d'ailleurs comparable aux enjeux d'analyse de la couleur expérimentale.

Les restaurations de films, supervisées par des spécialistes, parfois par le directeur de la photographie, reposent sur la hantise de l'évanescence chromatique, l'altération de la pellicule, l'imperfection du tirage. À la variété des supports de projection et aux méfaits du temps (divers selon les procédés de couleur), la restauration oppose le rêve d'une version chromatique définitive, conforme au présent du filmage et de la postproduction. Évidemment, il s'agit au mieux d'une recreation, corrigée par la surperfection technique contemporaine (jamais les films ne furent aussi nets que dans leur version haute définition) et la réinvention *a posteriori* (on touche au réétalonnage). À l'inverse et en même temps, l'inlassable mouvement de restauration ressuscite des films connus en obligeant l'analyse à nuancer ses catégories pétrifiées. Exit l'unité monolithique du légendaire et commode Technicolor flamboyant. Le temps a donné une ardeur sombre assez semblable aux films du passé, oblitérant les singularités chromatiques. Aussi toute étude technique détaillée articulée avec l'Histoire devient-elle le support nécessaire et la condition de la restauration comme de l'analyse future. (Voir par exemple l'analyse par Haines de toutes versions du Technicolor, jusque son éphémère retour de 1997 à 2001, dans HAINES, 2003.)

3. Extrait du film *Autant en emporte le vent* de Victor Fleming, 1939.

Couleur et perception

Avec les textes et les interviews des cinéastes, des questions plus immédiates remplacent le décryptage symbolique. Certes, l'obsession de la signification subsiste, mais pour s'altérer. Au lieu d'une réflexion sur les associations conventionnelles (comme celle du rouge et du vert dans la science-fiction³), Sergueï Eisenstein donne l'exemple d'*Ivan le Terrible*, qui approfondit les réflexes d'association et de répétition. Le blanc, d'ordinaire associé à la pureté, y devient par exemple la couleur des tuniques des méchants. Sa présence le détache, sa répétition garantit l'association. Rappelant le système wagnérien, Eisenstein propose justement de sortir du leitmotiv pour penser en termes de pertinence dramatique (la couleur au bon moment) et de lien entre musique et couleur. Encore qu'Eisenstein nuance l'idée : le noir et blanc, plus déterminé et plus graphique, s'y prête finalement mieux que la couleur, trop multiple.

Depuis les années 1920, Eisenstein a posé la couleur comme élément du montage (« Synchronisation des sens », « Couleur et signification ») et les allusions du volume de Dalle Vacche et Price, tout comme le chapitre « From Lectures on Music and Color in *Ivan the Terrible* » (TAYLOR, 1998, p. 167-186) prolongent le lien. Admirateur de Disney, dont la « plasmaticité », l'embrassement de sensations primaires dans un lien entre dessin, mouvement et musique, le fascinent, Eisenstein montre en revanche comment la couleur reste chez lui archaïque, en somme, sans mouvement ou mélodie chromatique.

À la suite de Michelangelo Antonioni, Éric Rohmer souscrit à l'idée que « la couleur de l'habit d'un acteur est beaucoup plus importante qu'un

4. Extrait du *Dante Quartet* de Stanley Brakhage, issu de photographies de peintures semi-abstraites réalisées sur pellicule 70 mm, 1987.

mouvement d'appareil »⁴). Les croisements entre textes et témoignages permettent de tracer une évolution de la couleur-langage et de l'expérience chromatique. Une étude de Richard Allen sur Alfred Hitchcock (« Hitchcock's Color Designs », dans DALLE VACCHE, PRICE, 2006, p. 131-144) nuance l'opposition entre narrativité classique et liberté chromatique moderne. La stylisation classique de la couleur, dans son hésitation même entre affirmation et neutralisation, crée des expériences de couleur. Avec l'âge moderne, cela devient langage et mélange (« la couleur mobile et en volume » chez Antonioni, selon Angela Dalle Vacche, dans DALLE VACHE, PRICE, 2006, p. 223).

La lucidité de Rohmer est éloquent et subtile. Conscient de la relativité des réactions de la pellicule, il rappelle que « le cinéma, [...] n'est pas de la peinture [et] n'autorise pas le repentir »⁵. Le lien entre détermination technique et sensibilité esthétique lie Rohmer aux interrogations d'un Max Ophüls, attentif aux enchaînements et aux fondus, où les couleurs sont condamnées à se croiser et à se mélanger⁶. Question à laquelle s'associe celle de la couleur dans le noir et blanc et vice versa, envisagée par Eisenstein, du *Cuirassé Potemkine* (le drapeau rouge en couleur sur le film noir et blanc, 1925) à *Ivan le Terrible* (1943), et croisée par Hollywood⁷.

Couleur expérimentale

Dans « Musique de la couleur. Cinéma intégral », article clef de l'ouvrage *Poétique de la couleur*⁸, William Moritz (dont on peut consulter les travaux et mesurer l'influence sur le site du Center for Visual Music www.centerforvisualmusic.org) situe bien l'émergence d'une couleur expérimentale à la fin de la Seconde Guerre mondiale, lorsque les cinéastes essayistes ont soudain à leur disposition des stocks de pellicule couleurs. Le moment : celui où l'hypnotique Technicolor des grands studios tombe aux mains de jeunes Californiens comme Curtis Harrington, Gregory Markopoulos ou Kenneth Anger. Passage, pour Anger en particulier, d'un immense monde d'images, d'un royaume-monde, qui va avec la couleur, et dont les films (*Fireworks*, 1947 ; *Inauguration of the Pleasure Dome*, 1954) jouent avec les fragments. Gain capital de l'analyse dans l'histoire des formes où, avec Moritz, l'on peut voir les styles coloristes comme des processus et des syntaxes plastiques.

La couleur abolit les frontières. Telle formule de Moritz sur Markopoulos, parlant des couleurs comme des « protagonistes », évoque le mot fameux de Serge Daney sur les couleurs « figurantes » chez Cecil B. DeMille. Identité des démarches plastiques où, dans un cas, la couleur se coule dans le dessein formel et, dans l'autre, dans une incarnation figurative.

La pensée romantique de la synthèse cultive depuis longtemps l'idée des correspondances entre couleurs, formes et musique. Avec une pensée fondée sur l'idée du processus historique, on pourra sans mal voir à l'œuvre cet idéal fusionnel dans le cinéma de fiction classique à Hollywood, de Walt Disney et Mamoulian à Coppola et Spielberg. Les ambitions du muet ont accouché des grands rêves, de la « musique de la lumière » à cette musique-couleur dont le cinéma expérimental abstrait est à même de donner la forme la plus pure. Moritz rappelle l'histoire des dispositifs, du XVIII^e siècle aux premiers travaux de Walter Ruttmann et Oskar Fischinger. Parmi les techniques utilisées, la peinture sur pellicule, celle de Walther Ruttmann (*Opus I*, 1921), d'Oskar Fischinger (*Currents*, vers 1925 ; *R-1*, 1927), de Stan Brakhage (*The Dante Quartet*, 1987), fait du cinéma un lieu d'expérience pure de la couleur. Qui plus est et surtout sur un mode strictement filmique : la couleur picturale, la pâte colorée, existe dans les mouvements de l'animation expérimentale ou dans le défilement de la pellicule où l'on ressent la projection du coloris. Parlera-t-on de transcendance de la couleur, un mouvement par lequel elle se donnerait à sentir en s'annulant comme telle, dans des œuvres comme le *Dante Quartet* de Stan Brakhage (fig. 4) ?

Un mot sur d'évidents travaux à venir. L'ensemble des ouvrages commentés dessine bien l'évolution des questions et des méthodes,

en même temps que l'approfondissement des connaissances techniques sur le sujet. Le dialogue entre les approches y apparaît évident et impératif. Très vite, des travaux vont concerner l'âge numérique de la couleur, le changement de support, le coloris numérique et la texture. Maintenant, l'évolution des travaux sur le sujet donne des cadres qui rendent possible à court terme une telle synthèse.

1. Yann Tobin éd., *La couleur au cinéma*, dossier du magazine *Positif*, mai 1992, 375-376 (numéro double).

2. Jean-Loup Bourget, « Esthétiques du Technicolor », dans Jacques Aumont éd., *La couleur en cinéma*, Paris/Milan, 1995, p. 110-119.

3. Voir à ce sujet l'article d'Alexandre Hougron, « La couleur de l'Autre », dans Tobin, 1992, cité n. 1, p. 143-146.

4. Cité par Benoît Noël, « Subterfuge et subreptice. La couleur selon Éric Rohmer », dans Tobin, *ibid.*, p. 155-157.

5. Yann Tobin sur le *musical*, dans Tobin, *ibid.*, p. 147.

6. Cité par Benoît Noël, « Subterfuge et subreptice. La couleur selon Éric Rohmer », dans Tobin, *ibid.*, p. 156.

7. Vincent Amiel, « Lola Montès, 'Couleurs d'Ophuls' », dans Tobin, *ibid.*, p. 138-139.

8. Gérard Legrand, « Dans le même film », dans Tobin, *ibid.*, p. 140-142.

9. Nicole Brenez, Miles McKane éd., *Poétique de la couleur. Une histoire du cinéma expérimental, anthologie*, Paris, Aix-en-Provence, 1995.

Pierre Berthomieu, Université Paris Diderot-Paris 7
pierre.berthomieu@libertysurf.fr

L'histoire de la photographie prend des couleurs

Kim Timby

– Jeannine FIEDLER, Hattula MOHOLY-NAGY éd., *László Moholy-Nagy, Color in Transparency. Photographic Experiments in Color, 1934-1946*, (cat. expo., Berlin, Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung, 2006), Göttingen, Steidl/Berlin, Bauhaus-Archiv, 2006. 248 p., 102 fig. en coul. ISBN: 978-3865212931; 49 €.

– Saul LEITER, *Saul Leiter: Early Color*, Göttingen, Steidl, 2006. 168 p., 79 fig. en coul. ISBN: 978-3865211392; 48 €.

– *Saul Leiter*, (cat. expo., Paris, Fondation Henri Cartier-Bresson, 2008), Göttingen, Steidl, 2008. 152 p., 51 fig. en coul., 55 fig. en n. et b. ISBN: 978-3865216625; 30 €.

– John SZARKOWSKI, *Slide Show. The Color Photographs of Helen Levitt*, New York, PowerHouse Books, 2005. 118 p., 109 fig. en coul. ISBN: 978-1576872529; \$ 45 (36 €).

– Christy LANGE, Michael FRIED, Joel STERNFELD, *Stephen Shore*, Paris, Phaidon, 2008. 160 p., 142 fig. en coul., 55 fig. en n. et b. ISBN: 978-0714846620; 39,95 €.

Quand on parcourt les livres d'histoire de la photographie publiés pendant les années 1980, un monde très monochrome défile, un univers en tonalités de gris, d'encre noire et de pages blanches (ou parfois de sépia et de crème, pour les images du XIX^e siècle). Avec le temps, des touches de couleur paraissent, d'ordinaire reléguées à des cahiers à part dont le nombre d'images est compté. Depuis une dizaine d'années, grâce en particulier à la photographie et à la composition numériques, cet ancien schéma de l'édition vole en éclats. Le livre entièrement imprimé en quadrichromie, y compris les images en noir, semble être en passe de devenir la norme. La couleur est omniprésente, donnant une nouvelle tactilité aux choses. Elle sert à montrer la teinte de photographies monochromes, de leurs montages ou de documents divers, aussi bien que des photographies « en couleurs ».

Cette propagation récente de la couleur dans les livres d'histoire de la photographie va clairement de pair avec un élargissement du champ de cette discipline vers des domaines où la couleur s'est diffusée en premier; en témoigne la multiplication récente d'études sur la presse illustrée,