



Yannick Mouren

LA
COULEUR
AU CINÉMA

CNRS EDITIONS

Présentation de l'éditeur :



1935, premier film en couleur : *Becky Sharp*, de Rouben Mamoulian et Lowell Sherman.

1968, la couleur est partout.

Entre les deux, réalisateurs et directeurs de la photo se sont posé la question : « Que faire de la couleur ? ». Les grands cinéastes en ont tiré profit, en l'opposant de manière significative au noir et blanc, en la raréfiant pour la faire oublier, en en faisant un système de signification propre, en l'intensifiant. « Opposer », « raréfier », « systématiser », « intensifier », quatre réponses possibles qui constituent le cœur de cet ouvrage. En s'appuyant sur des films majeurs de l'histoire du cinéma (*Providence, Stalker, Trois couleurs, Bleu, blanc, rouge, Vertigo, Pas de printemps pour Marnie, Le Bonheur, Les Chaussons rouges, Juliette des esprits, New York, New York, Coup de coeur, Pierrot le fou, Eyes Wide Shut, Le Désert rouge, Blow-up*), sur des genres cinématographiques (comédie musicale, science-fiction, fantastique, féérique) ou des écoles (seconde comédie américaine, Nouvelle Vague, esthétique publicitaire), l'auteur explore l'aventure de la couleur au cinéma.

Yannick Mouren est docteur en études cinématographiques. Il enseigne le cinéma en classes préparatoires littéraires. Auteur de plusieurs articles et ouvrages, il a publié François Truffaut, l'art du récit (1997), Le Flash-back (2005), Filmer la création cinématographique (2009).

La couleur au cinéma

Yannick Mouren

La couleur au cinéma

CNRS ÉDITIONS

15, rue Malebranche – 75005 Paris

Sommaire

Introduction.....	7
Chapitre 1. Opposer.....	29
Noir et blanc (réalité) vs couleurs (imaginaire).....	29
Couleurs (réalité) vs noir et blanc (imaginaire).....	33
Thématisation de l’alternance noir et blanc/couleur, le cas de <i>Pleasantville</i>	39
Opposition passé/présent.....	45
Images venues d’ailleurs.....	51
Insertions d’actualités.....	56
Insertions d’actualités diégétisées.....	60
Insertions de faux films d’amateurs	61
Insertion d’images de fiction hétérogènes, le cas de <i>Mon oncle d’Amérique</i>	64
Insertions déroutantes d’images en noir et blanc.....	66
Métissage symbolique d’un processus psychologique	71
Mise en valeur de détails en couleurs dans les films noir et blanc.....	75
Chapitre 2. Raréfier	81
Monochromie ou le « film en couleurs en noir et blanc ».....	90
Monochromie du blanc.....	93
Monochromie de la modernité	97
Monochromie du jaune.....	98

Monochromie du noir	100
Domination du rouge	101
Prépondérance du bleu dans le cinéma post-moderne	102
Monochromie du high-tech.....	103
<i>Trois couleurs</i> , la trilogie de Kieslowski	105
Domination du vert	110
Achromie (atténuer les couleurs)	112
Du western du Nouvel Hollywood au néo-noir.....	116
Achromie sombre et pessimisme	119
Oligochromie du passé	121
 Chapitre 3. Systématiser	 129
La couleur signifiante dans la science-fiction.....	131
Le cinéma fantastique ravivé par la couleur.....	134
Systématisme chez Hitchcock	136
Valeur civilisationnelle	139
Valeur signalétique.....	143
La couleur comme soutien de la structure narrative.....	145
La couleur comme structure sous-jacente	150
Opposition.....	152
Progression vers la « sombritude »	156
La couleur leitmotiv, les vêtements.....	159
Un film emblématique, <i>Le Bonheur</i>	165
La couleur thématifiée	168
Systèmes chromatiques chez Rohmer.....	173
Haynes et <i>Far from Heaven</i> : l'ode à Douglas Sirk .	175
 Chapitre 4. Intensifier	 179
Le dessin animé	180
Le film féérique	182
Le film de science-fiction.....	188
Le mélodrame, les émules de Sirk.....	191
Le <i>mainstream</i>	195
La couleur dans la comédie	197
La comédie musicale	201

Godard et la Nouvelle Vague	210
La couleur chez Kurosawa	216
La couleur chez Antonioni	219
La couleur chez Kubrick	225
Conclusion	231
Bibliographie.....	239
La couleur (cinéma).....	239
La couleur (divers).....	240
Cinéastes	241
Index	243
Remerciements.....	249

Introduction

Rapide historique de la couleur

Les films en couleurs sont aujourd'hui la norme. De très nombreux adolescents ne savent même pas qu'il existe des longs métrages de fiction en noir et blanc, ou s'ils le savent, ils ne veulent surtout pas les voir. Le préjugé selon lequel les œuvres filmiques ne bénéficiant pas des conquêtes techniques sont nulles et non avenues est devenu doxème. On sait que le cinéaste Gus Van Sant réalisa, en 1998, un remake en couleurs de *Psycho/Psychose* (1960) qui reprenait quasiment chaque plan d'Hitchcock ; cette entreprise si curieuse était motivée, en partie, par le constat que les nouvelles générations n'avaient pas vu, et refusaient de voir, le chef-d'œuvre de Hitchcock parce qu'il est en noir et blanc. Mieux vaut un remake en couleurs que la version colorisée ! Ou la politique du moindre mal, selon Gus Van Sant. Je ne vais pas me lancer dans les lamentations, lassantes à force d'être répétées, du type : « La cinéphilie n'est plus ce qu'elle était ! Les jeunes ne connaissent pas les grandes œuvres de l'histoire du cinéma ! ». Il est absurde de reprocher aux individus nés après la généralisation de la couleur (1968) de n'avoir aucune connaissance des films en noir et blanc, puisque la télévision refuse le plus souvent de les diffuser ou les diffuse après les avoir colorisés. Leurs seules occasions de voir des images animées bicolores sont des clips, des pubs, des programmes de télévision dans lesquels les réalisateurs jouent avec cet effet chromatique par pur maniérisme.

De nos jours, la couleur semble aller de soi, et pourtant, lorsqu'elle est apparue, les cinéastes, les producteurs, les direc-

teurs de la photo (d'abord américains, puis européens) ont été plus embarrassés que satisfaits. Il faudra trois décennies pour que soit décidé de généraliser le film en couleurs, alors qu'il a suffi d'une seule année (1929), pour que les studios hollywoodiens se mettent à ne produire que des films parlants. L'introduction du son est une révolution, celle de la couleur une évolution. Comme toujours dans le cinéma, ce sont des raisons économiques qui ont prévalu. Produire un film en couleurs était beaucoup plus coûteux (« un tournage Technicolor augmentait le coût d'un film de 40 à 50 % avant le milieu des années cinquante¹ »). C'est pourquoi l'industrie cinématographique hollywoodienne a introduit la couleur de manière très sélective et progressive (3 % des films produits en 1940, 10 % en 1946, 15 % en 1948, 43 % en 1953, 55 % en 1954 et 61 % en 1955). Avec le passage du temps, s'instaurèrent des règles : les comédies musicales, les films à caractère historique en costumes d'époque, les dessins animés, les films féeriques, les scénarios se déroulant dans des contrées exotiques étaient, le plus souvent, en couleurs ; en revanche, les films sérieux – thrillers, drames, policiers – étaient quasiment tous en noir et blanc. Curieusement, la couleur n'a pas été employée pour ajouter un supplément de réalisme mais, au contraire, pour connoter l'irréalisme des genres. Comédies musicales, qui représentaient 50 % des films en couleurs dans les années quarante, dessins animés (tous les longs métrages de Walt Disney étaient en couleurs), films féeriques. La couleur permettait aussi de mettre en valeur l'exotisme des paysages des films d'aventures situés dans des contrées lointaines, comme le Sahara (*The Garden of Allah/Le Jardin d'Allah*, Richard Boleslawski, 1936), l'Espagne (*Blood and Sand/Arènes sanglantes*, Rouben Mamoulian, 1941), l'Orient (*Kismet*, William Dieterle, 1944), l'Afrique noire (*The African Queen/La Reine africaine*, John Huston, 1951 ; *Mogambo*, John Ford, 1953) ou l'Asie (*Blood Alley/L'Allée sanglante*, William Wellman, 1955). La couleur

1. Joel Finler, « De *Becky Sharp* à *Lola Montès* », *Positif* n° 375-376, mai 1992, p. 129.

est également requise pour les films en costumes² et les films médiévaux – genre prolifique – comme *The Adventures of Robin Hood/Les Aventures de Robin des bois* (M. Curtiz, 1938)³. Bref, la couleur est privilégiée lorsque les paysages, les costumes, les décors diffèrent de ceux de l'expérience quotidienne du spectateur occidental. Les films de pirates, au croisement du film historique et du film exotique, ont donc toutes les raisons d'être en couleurs : cf. *Reap the Wild Wind/Les Naufrageurs des mers du sud* (Cecil B. DeMille, 1941). L'éloignement par rapport à la réalité quotidienne des genres touchés par la polychromie est donc plus ou moins grand. Des films comme *Samson and Delilah/Samson et Dalila* (Cecil B. DeMille, 1949), *Quo Vadis* (Mervyn LeRoy, 1951) ou *David and Bathsheba/David et Bethsabée* (Henry King, 1952)⁴, que l'on classe en France dans le genre « peplum » mais qui sont regroupés aux États-Unis dans la rubrique « epic », ne sont pas irréalistes au sens strict⁵. On peut les qualifier d'exotiques. En effet, ils se déroulent dans un ailleurs lointain (les temps bibliques) auquel la couleur confère le prestige qui leur est nécessaire de par leur résonance religieuse. La superproduction biblique, en tant que genre, se doit d'avoir une forme congruente à son sujet. La couleur sied parfaitement aux critères déterminants de ce genre, qui sont, selon Roland Schneider, « le coût, la monumentalité et le métrage de pellicule⁶ ».

Dans les années quarante, la couleur est associée aux valeurs spectaculaires plutôt qu'aux valeurs narratives ou psy-

2. *The Private Lives of Elisabeth and Essex/La Vie privée d'Elisabeth d'Angleterre* (Michael Curtiz, 1939), *The Master of Ballantrae/Le Vagabond des mers* (William Keighley, 1953).

3. *Ivanhoe/Ivanhoé* (Richard Thorpe, 1952), *Knights of the Round Table/Les Chevaliers de la table ronde* (Richard Thorpe, 1953).

4. De même que *Salome/Salomé* (William Dieterle, 1952) *The Robe/La Tunique* (Henry Koster, 1953).

5. Ils ne sont pas irréalistes, mais ils ne sont pas respectueux de la réalité historique, ce qui n'a aucune conséquence sur les spectateurs qui, pour la plupart, ignorent tout de l'Antiquité.

6. Roland Schneider, « Des genres en tout genre », *CinémAction* n° 49, *Le film religieux*, 1988, p. 59.

chologiques. Elle connote l'ailleurs spatial et/ou temporaire. Pour dépayser le spectateur, il faut de la couleur, pour l'émouvoir intensément, il faut du noir et blanc, pensent les décideurs hollywoodiens. La couleur est rattachée à l'apparence, au clinquant, au brillant, au leurre, le noir et blanc à l'être, à la substance. Contrairement à ce que l'on pourrait croire aujourd'hui, la couleur n'a pas, à ses débuts, intensifié l'impression de réalité qu'offre par nature l'image cinématographique. Dans les années quarante, les réalisateurs se méfiaient de la couleur ; ils cherchaient par-dessus tout l'immersion fictionnelle. La couleur ne participe pas, selon eux, à la prise en charge de l'histoire, elle est un élément venant s'ajouter à l'histoire sans vraiment en faire partie, et risquant par là même de distraire le spectateur.

Les raisons esthétiques de cet évitement de la couleur ne sont pas absentes : les cinéastes n'étaient pas satisfaits du résultat, ils reprochaient à la couleur de manquer les nuances et/ou d'être trop agressive. La peur du mauvais goût est extrêmement présente chez les cinéastes hollywoodiens, du moins ceux soucieux de considérations esthétiques. « La couleur ne doit pas être synonyme de bariolage. La retenue et la sélection sont l'essence de l'art⁷ » déclare Rouben Mamoulian dans une conférence prononcée juste après la sortie du premier long métrage entièrement en couleurs, *Becky Sharp* (1935). La frustration ressentie face au rendu des couleurs explique également leurs réticences à abandonner le noir et blanc. À titre d'exemple, le vert a été, pendant une longue période, le ton qui a donné le plus de cheveux blancs aux cinéastes et aux chefs opérateurs, parce que la viridité écranique était fort différente de la viridité profilmique. Les images Technicolor n'avaient « qu'un lointain rapport avec la réalité chromatique du monde réel appréhendé par nos yeux⁸ ». Dans le meilleur des cas, elles donnaient quasiment une coloration de vitrail toujours

7. Rouben Mamoulian, « Quelques problèmes liés à la réalisation de films en couleurs », *Positif* n° 307, sept. 1986, p. 53-55.

8. René Prédal, *La photo de cinéma*, Le Cerf, 1985, p. 159.

en conflit avec le relief et les volumes et, dans le pire, « une sorte d'imagerie prétentieuse, dépourvue de la naïveté et du charme de véritables images d'Épinal⁹ ».

La pellicule couleur était moins sensible et nécessitait donc un éclairage plus important, mais uniforme, écrasant les valeurs et le modelé. Il en résulte donc la disparition d'un des acquis majeurs du cinéma noir et blanc, les jeux sur l'ombre et la lumière (initiés par l'expressionnisme). Les caméras Technicolor sont lourdes (170 kg) et encombrantes, ce qui obère les travellings et autres mouvements. De plus, le rendu des couleurs Technicolor n'est pas le même selon la distance à l'objectif. À cela s'ajoutent d'autres inconvénients : chaque marque photographique a sa dominante et l'on ne peut pas en changer d'un plan à un autre. Ces caractéristiques du Technicolor convenaient bien aux genres irréalistes, mais moins aux films d'aventures, aux films historiques, aux westerns qui ne renonçaient pas totalement à la crédibilité la plus élémentaire. Dans la période de co-présence noir et blanc/couleur (1935-1968) une sorte de cercle vicieux s'instaure : comme « les réalisateurs haut de gamme, peu convaincus par l'apport esthétique de la couleur, persistent à l'éviter¹⁰ », l'utilisation originale de la couleur est limitée, rarement novatrice. Ce qui ne pouvait que satisfaire les studios, car la couleur coûtait cher et n'attirait pas forcément un public plus large, sauf si le film était une comédie musicale ou un dessin animé. D'ailleurs, parmi les champions du box-office entre 1940 et 1955 aux USA, les seuls films en couleurs appartiennent à ces deux genres. On pourrait dire qu'entre 1935, année de la sortie du premier long métrage polychrome et la première moitié des années cinquante, tous les cinéastes ou presque adhéraient au précepte énoncé par Joseph Mankiewicz selon lequel on ne peut pas construire un drame et des personnages réels en couleurs.

9. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, T2, éd. Universitaires, 1965, p. 127.

10. Joel Finler, « De *Becky Sharp* à *Lola Montès* », *Positif* n° 375, mai 1992, p. 131.

Tel fut le credo des cinéastes, des chefs opérateurs, des producteurs pendant deux décennies. La gêne causée par la couleur sur le spectateur ne doit pas être imputée aux propriétés intrinsèques de la polychromie, mais à celles du Technicolor, caractérisé par une exubérance chromatique. Et surtout, le spectateur acceptait plus facilement le noir et blanc, tout simplement parce que c'était la norme à laquelle il avait été habitué. Les témoignages de l'époque laissent en effet à penser que cette prévention face à la couleur pour les genres dramatiques n'était pas seulement présente chez les professionnels, mais aussi dans le public. Ce dernier avait intériorisé l'association du noir et blanc au réalisme, et de la couleur à l'irréalisme. L'impact de la photo journalistique et des actualités en noir et blanc avait façonné les spectateurs dans ce sens. Une sorte de sorite s'était créée dans l'esprit du spectateur : toute image documentaire est en noir et blanc ; le noir et blanc est donc la couleur du réalisme.

Pourtant à partir de 1953, la proportion des films colorés va fortement augmenter à Hollywood (43 % en 1953, 55 % en 1954 et 61 % en 1955). Là encore des raisons économiques et esthétiques expliquent ce renversement de vapeur. Économiques : à partir de 1952, le monopole du Technicolor est sérieusement menacé par d'autres procédés, Eastmancolor, Cinecolor, Anscolor, Warnercolor, De Luxe, etc., moins onéreux et plus faciles d'emploi (monopack, une seule bande, alors que le Technicolor nécessite trois bandes). Esthétiques : quelques cinéastes de premier ordre vont déroger à l'évitement de la couleur dans les genres sérieux : Hitchcock dans le genre policier avec *Rope/La Corde* en 1948, son premier film en couleurs, puis tous ses films à partir de 1954¹¹ ; dans le mélodrame,

11. Sauf deux exceptions, l'une en 1957, *The Wrong Man/Le Faux coupable*, l'autre en 1961, *Psychose*. Dans le premier cas, Hitchcock voulait être le plus réaliste possible et donc tourner dans la rue (le plus souvent de nuit) ou dans des intérieurs réels, ce qui interdisait la couleur ; dans le second cas, il voulait un film proche de sa série TV en noir et blanc ; il souhaitait aussi éviter le rouge du sang, pour la scène de la douche, qui aurait choqué.

Douglas Sirk (*Magnificent Obsession/Le Secret magnifique*, 1954)¹², Vincente Minnelli (*The Cobweb/La Toile d'araignée*, 1955)¹³ et George Cukor (*A Star Is Born/Une Étoile est née*, 1954 ; *Bhowani Junction/La Croisée des destins*, 1955). Dans ces mélodrames – grosses productions en scope le plus souvent – les cinéastes parviennent à isoler des couleurs franches et à les tresser ostensiblement comme une espèce de doublure de l'histoire racontée. Ils créent un système de couleurs mais en restant toujours dans le cadre du réalisme, contrairement à la comédie musicale. Comme l'écrit Jean-Loup Bourget, « le style et la signification symbolique [des couleurs] s'accommodent le plus souvent d'une apparence réaliste¹⁴ ». Cela représente un progrès, si l'on peut employer un tel vocable en esthétique, par rapport aux films polychromes des genres irréalistes, films d'aventures, films en costumes, films féériques. La couleur y est utilisée à des fins dramatiques et non pas pour ces seules connotations irréalisantes. Ainsi dans *Some Came Running/Comme un torrent* (1958) de Minnelli, le personnage incarné par Shirley MacLaine est associé à un rouge très vif, en relation avec son statut de prostituée et symbolisant les passions et angoisses de son monde intérieur.

Les westerns réalisés par les plus grands spécialistes du genre (John Ford, Raoul Walsh, Delmer Daves, Anthony Mann, Budd Boetticher) le sont, pour la plupart, en couleurs après 1950. Les studios acceptent alors plus facilement les tournages en extérieurs. Il est facile d'imaginer que lorsqu'on filme un paysage comme Monument Valley, dont la terre rouge ocré n'est pas le moindre des atouts, l'envie est grande d'en exhiber

12. *All That Heaven Allows/Tout ce que le ciel permet*, 1955 ; *Written on the Wind/Écrit sur du vent*, 1956 ; *Battle Hymn/Les Ailes de l'espérance*, 1957 ; *Interlude/Les Amants de Salzbourg*, 1957 ; *Imitation of Life/Mirage de la vie*, 1959.

13. *Tea and Sympathy/Thé et sympathie*, 1956, *Some Came Running/Comme un torrent*, 1958, *Home from the Hill/Celui par qui le scandale arrive*, 1959.

14. Jean-Loup Bourget, *Le Mélodrame hollywoodien*, Ramsay, 1994, p. 213.

la couleur. John Ford y placera sa caméra à quatre reprises, pour *She Wore a Yellow Ribbon/La Charge héroïque* (1949), *The Searchers/La Prisonnière du désert* (1956), *Sergent Rutledge/Le Sergent noir* (1960) et *Cheyenne Autumn/Les Cheyennes* (1964). Il est indéniable que la couleur (épaulée parfois par le scope) a permis un renouvellement du genre qui, comme l'a bien montré André Bazin¹⁵, était arrivé à la veille de la guerre à un degré certain de perfection. Aux westerns, la couleur a donné un supplément de beauté. De plus, elle a rendu visible le lien étroit entre le paysage et l'action. Comme les réalisations de ces cinq maîtres du genre sont ambitieuses, tragiques, aussi abouties que les films des autres genres « sérieux » (policiers, drames psychologiques), ils ont contribué à faire admettre l'idée que la couleur convenait aussi aux films que l'on pourrait qualifier d'adultes.

Il est un autre genre sérieux, sur lequel Hollywood a fortement hésité, c'est le film de guerre. Il est, d'une part, dramatique, et de fait, doit être en noir et blanc, mais d'autre part, il relève souvent du grand spectacle et se déroule dans des pays exotiques pour certains (guerre en Asie), deux caractéristiques qui le feraient plutôt pencher vers la couleur. Si l'on consulte une liste de films de guerre hollywoodiens, on constate que la proportion de films de guerre en couleurs n'augmente pas de manière significative entre 1950 et 1965. John Ford en réalise trois sur trois en couleurs, Raoul Walsh pareillement, tandis que Robert Aldrich en filme deux sur deux en noir et blanc. Les producteurs ne sont pas encore convaincus qu'un film de guerre doit obligatoirement être coloré. *The Longest Day/Le Jour le plus long*, superproduction de 1962, est en noir et blanc, alors qu'il est produit et quasiment réalisé par Zanuck, qui, bien que partisan de la couleur, justifia son choix du bicolore par sa volonté de réalisme : « Je veux que tout mon film soit une véritable reconstitution de ce qui s'est réellement passé », déclara-t-il à la presse.

15. André Bazin, « Évolution du western », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, tome 3, Cinéma et Sociologie, Le Cerf, 1961, p. 146.

La réticence des cinéastes hollywoodiens à se convertir à la couleur était partagée par les cinéastes européens, avec quelques années de décalage et quelques nuances. Le premier long métrage en couleurs réalisé en France est de 1947, en Italie de 1952. Dans les deux cas, cependant, il s'agit, d'après les descriptions dans les manuels, de produits commerciaux sans intérêt artistique¹⁶. Les grands maîtres du cinéma français et du cinéma italien aborderont la couleur plus tardivement que Ford, Walsh ou Hitchcock (1948). Que l'on en juge : pour la France, René Clair en 1956 (*Les Grandes manœuvres*), Henri-Georges Clouzot en 1968 (*La Prisonnière*), alors qu'il eût aimé l'employer bien avant cette date¹⁷ ; Max Ophuls en 1955 (*Lola Montès*), Robert Bresson en 1969 (*Une Femme douce*). Pour l'Italie : Roberto Rossellini (*Jeanne au bûcher*) et Luchino Visconti (*Senso*) en 1954, Federico Fellini en 1962 (*Bocaccio 70*), Michelangelo Antonioni en 1964 (*Deserto rosso/Le Désert rouge*). De 1953 à 1955, 46 films français sont tournés en couleurs, soit un peu plus de 10 % de la production, chiffre bien inférieur à celui des Américains. En 1959, le quart de la production est en couleurs, en 1968, la totalité¹⁸. Quant à la répartition des genres, elle est évidemment très différente, les Européens ne pratiquent pas les trois genres principaux pourvoyeurs des films multicolores, comédie musicale, western, dessin animé. La couleur n'est donc pas employée pour mettre en valeur des paysages (ou l'irréalisme de l'univers diégétique) mais des costumes. En effet, quasiment tous les films français en couleurs des années cinquante se déroulent au XVII^e, XVIII^e, ou XIX^e siècle, époques permettant de souligner la beauté des vêtements : *Le Carrosse d'or* (Jean Renoir,

16. *Le mariage de Ratmuncho* de Max de Vaucorbeil pour les Français, *Toto a colori* de Steno pour les Italiens.

17. Son opus inachevé *L'Enfer* (1964) aurait sans doute été en couleurs, du moins en partie, comme on peut s'en apercevoir en regardant le film passionnant de Serge Bromberg, *L'Enfer d'Henri-Georges Clouzot* (2009).

18. Chiffres puisés dans l'ouvrage de Jean-Michel Frodon, *Le Cinéma français de la Nouvelle Vague à nos jours*, éd. Cahiers du cinéma, 2010, p. 226.

1952), *Lucrèce Borgia* (Christian-Jaque, 1952), *Le Comte de Monte-Cristo* (Robert Vernay, 1953), *Les Trois Mousquetaires* (André Hunebelle, 1953)¹⁹... Les beaux costumes bigarrés ne sont pas la seule raison de la présence de la couleur. On remarque qu'ils constituent « le florilège de tous les mythes nationaux, le panthéon de toutes les figures et de tous les genres de la littérature populaire²⁰ ». L'emploi de la couleur dans ces années-là est peut-être motivé de manière inconsciente, par une volonté cocardière de rivaliser avec la toute-puissance américaine, sur le plan esthétique du moins, car sur le plan technique, les Français avaient toutes les raisons d'avoir un complexe face aux Américains (créateurs de Technicolor, Eastmancolor). Les systèmes français de couleurs sont des échecs, que ce soit Thomson-color expérimenté par Jacques Tati sur *Jour de fête*²¹ (1949), ou Rouxcolor, expérimenté par Marcel Pagnol sur *La Belle Meunière* (1948), dont aucune copie couleur n'a été conservée.

L'Angleterre diffère des autres grands pays européens, en ce sens qu'elle s'est convertie à la couleur quasiment en même temps que Hollywood, en utilisant le procédé Technicolor (qui ouvrit des laboratoires dès 1936 à Londres). Dès 1937, sort sur les écrans anglais le premier film britannique en couleurs, *Wings of the Morning/La Baie du destin* (réalisé par Harold Shuster et produit par Robert Kane), suivi en 1938 de *The Drum/Alerte aux Indes* (Zeltan Korda) et *The Divorce of Lady X/Le Divorce de Lady X* (Tim Wheelan), deux productions d'Alexander Korda (comme le seront les films en couleurs

19. *Madame du Barry* (Christian-Jaque, 1954), *Napoléon* (Sacha Guitry, 1954), *Nana* (Christian-Jaque, 1954), *Le Rouge et le noir* (Claude Autant-Lara, 1954), *French Cancan*, (Jean Renoir, 1954), *La Reine Margot* (Jean Dréville, 1954), *Lola Montès* (Max Ophuls, 1955), *Elena et les hommes* (Jean Renoir, 1956), *Marie-Antoinette* (Jean Delannoy, 1956).

20. Pierre Billard, *L'âge classique du cinéma français*, Flammarion, 1995, p. 530.

21. Il existe maintenant sur le marché DVD une copie couleur de *Jour de fête*, mais elle n'a vu le jour qu'en 1995, grâce à l'ingéniosité et à la persévérance de François Ede.

britanniques dans ces années-là²²), « d'une qualité plastique enviée par les Américains²³ ». Korda, comme tous les grands producteurs, avait aussi le don de repérer les jeunes talents et de leur faire confiance. C'est ainsi qu'il engagea Michael Powell pour réaliser quelques-unes des scènes de cette super-production, *Le Voleur de Bagdad*, alors que celui-ci n'avait qu'une expérience limitée à son actif (un long métrage en noir et blanc et de nombreux *quotaquickies*, petites séries B dépassant rarement les soixante minutes). Ce fut donc pour lui l'occasion de diriger, pour la première fois, un film en couleurs, mais il apprécia cette nouvelle donne et comme il l'écrit dans son autobiographie « le passage fut facile », se donnant le principe suivant : « Ne travaille pas pour la couleur, fais-la travailler pour toi²⁴ ». C'est pourquoi, lorsqu'il eut les coudées franches, Powell réalisa, cette fois seul maître à bord, un film polychrome (et non pas « une carte postale pour Technicolor », comme il le dit lui-même), *The Life and Death of Colonel Blimp/Le Colonel Blimp* (1943). L'impulsion polychromique donnée au cinéma britannique par Korda ne se démentira pas, et d'autres longs métrages en couleurs verront le jour : *This Happy Breed/Heureux mortels* (David Lean, 1944 ; produit par Noël Coward), *Blithe Spirit/L'Esprit s'amuse* (1945, D. Lean ; N. Coward, scénariste et producteur).

Il y a donc bien eu un engouement pour la couleur au début des années cinquante, dans les grands pays du cinéma : USA, Grande-Bretagne d'abord, puis France, Italie, Japon²⁵.

22. *The Four Feathers/Les Quatre plumes blanches* (Zeltan Korda, 1939), *The Thief of Bagdad/Le Voleur de Bagdad* (Ludwig Berger, Michael Powell, Tim Whelan, Zeltan Korda, William Cameron Menzies, Alexander Korda, 1940), *The Jungle Book/Le Livre de la jungle*, (Zeltan Korda, 1942).

23. Raymond Lefevre, Roland Lacourbe, *30 ans de cinéma britannique*, éd. Cinéma 76, 1976, p. 256.

24. Michael Powell, *Une vie dans le cinéma*, Institut Lumière/Actes Sud, 1997, p. 387.

25. Le premier long-métrage en couleurs japonais est de 1951, *Carmen revient au pays* (Keisuke Kinoshita), il faudra attendre 1955 pour voir le premier film en couleurs de Kenji Mizoguchi, 1956 pour celui de Kon Ichikawa, 1958 pour ceux de Yasujirō Ozu et de Mikio Naruse.

Un texte, publié en mars 1956, montre bien que les meilleurs observateurs de la chose cinématographique sont conscients de la révolution qui s'est opérée au début des années cinquante, il est signé Éric Rohmer, un des critiques les plus attentifs à la progression de la couleur et comme par hasard, plus tard, un cinéaste parfaitement à l'aise avec la polychromie. On peut y lire des phrases très favorables, comme ce passage : « Nous avons accepté la couleur. Bien. Faisons plus. Aimons-la. C'est négativement que nous reconnaissons, trop souvent encore, ses mérites. Considérons ce qu'elle apporte et non ce que, bien maîtrisée, elle peut ne pas saccager²⁶ ». Curieusement, à la fin des années cinquante, cet enthousiasme pour le multicolorisme a connu un coup de frein. À la fin des années cinquante la comédie musicale périlite, puis, après 1960, les Majors ferment les départements qui lui sont consacrés, alors que ce genre fournissait encore dans les années 1953-1955 la moitié des films en couleurs. De plus, les grands studios connaissent des problèmes financiers ; l'argument de l'économie sur le coût du film (pellicule en noir et blanc) n'est pas évacué. Enfin, le succès des films européens des années soixante comme *La Dolce vita* (Federico Fellini) ou *L'Avventura* (Michelangelo Antonioni), des premiers films de la Nouvelle Vague (*Les 400 coups*, François Truffaut ; *À bout de souffle*, Jean-Luc Godard) et celui de certains grands maîtres hollywoodiens qui sont revenus au noir et blanc comme Hitchcock avec *Psycho/Psychose* (1960) ou Billy Wilder (*The Apartment/La Garçonnière*, 1960), ralentit cette progression. Elle reprendra son cours après 1964, gagnant même l'Europe. Les grands cinéastes européens sont, en effet, passés à la couleur, vers 1965. Et leurs coups d'essai furent des coups de maître, que ce soit Antonioni en 1964 avec *Deserto Rosso/Le Désert rouge*, Fellini²⁷ en 1965 avec

26. Eric Rohmer, *Le Goût de la beauté*, éd. Cahiers du cinéma, 2004, p. 109.

27. Fellini a un peu triché puisqu'il s'était fait la main, en quelque sorte, avec le segment *Les Tentations du Docteur Antoine/Li Tentazioni dei Dottor Antonio*, un des trois épisodes du film à sketches *Boccace 70/Boccaccio 70* (1962), mais comme la contribution de Fellini a une durée

Giulietta degli spiriti/Juliette des esprits, Visconti en 1963 avec *Il Gattopardo/Le Guépard*, Resnais en 1963 avec *Muriel*, Bergman en 64 avec *Toutes ses femmes* (mais il reviendra au noir et blanc et n'adoptera définitivement la couleur qu'à partir de 1969, *Une Passion*). Ils ne sont pas devenus adeptes de la polychromie sous la pression des producteurs, mais par choix esthétique. La couleur ne s'est donc généralisée que dans le courant des années soixante. Cependant, le perfectionnement des procédés et des techniques, l'abaissement des coûts, l'affirmation de nouvelles habitudes du public ne suffisent pas à expliquer entièrement le phénomène. Le cinéma est bien l'art du xx^e siècle et son devenir n'est jamais étranger à celui de la société, comme le souligne Michelangelo Antonioni. Présentant en 1964 *Le Désert rouge*, son premier film coloré, il déclare : « Je crois que ce n'est guère par hasard que d'autres réalisateurs comme Bergman, Fellini et Resnais qui jusqu'ici avaient été fidèles au noir et blanc ont éprouvé ce même besoin de la couleur et presque simultanément. À mon avis, la raison en est la suivante : la couleur a dans la vie de nos jours une signification et une fonction qu'elle n'avait pas dans le passé. Je suis certain que bientôt, le noir et blanc deviendra vraiment du matériel de musée²⁸ ». C'est l'évolution du monde industriel, définitivement sorti des années grises de la guerre et de la crise, qui est rendue visible par la couleur. La couleur comme symptôme de l'euphorie des Trente Glorieuses !

Pendant la période que d'aucuns nomment « gestation de la couleur », les cinéastes, tant américains qu'européens se sont méfiés de la couleur. Cette méfiance était accompagnée d'un complexe. Le cinéma était, comme la photo, en noir et blanc, et en cela il s'opposait à la peinture, territoire par excellence de la couleur. Carl Dreyer témoigne bien du sentiment d'infériorité éprouvé par les cinéastes par rapport au savoir des

de cinquante-six minutes, on pourrait la considérer comme sa première incursion dans la couleur.

28. Michelangelo Antonioni, « Mon désert », in *Michelangelo Antonioni, Écrits 1936/1985*, Cinecittà international, 1991, p. 414.

peintres : « ...le sens de la couleur n'est pas quelque chose que l'on peut apprendre. La couleur est une expérience optique, il faut donc que la faculté de voir, de penser et de sentir en couleurs soit innée. En général, on doit supposer que ce sont surtout les peintres qui possèdent cette faculté. Si l'on ne veut pas que le cinéma en couleurs continue son évolution de la façon honteuse à laquelle on peut s'attendre dans les vingt prochaines années (sauf à produire de nouveau quatre à cinq films valables), il faut absolument que les producteurs se décident à chercher l'aide de ceux qui sont capables d'aider le cinéma, à savoir les peintres²⁹ ». Ce n'est pas seulement le savoir du peintre qui est envié par les cinéastes, mais sa supposée proximité à la création. Cette proximité se décompose, selon Jacques Aumont, en trois points³⁰ :

— immédiate : le peintre a un contact physique sans intermédiaire, mais aussi instantané, sans délai, avec la couleur. Le cinéaste doit attendre le résultat de plusieurs opérations techniques (développement, étalonnage) pour voir « sa » couleur ;

— personnalité : le peintre est le seul à décider de la couleur, alors que le cinéaste dépend de techniciens hautement spécialisés, le chef opérateur, le directeur artistique, l'étalonneur, le conseiller Technicolor – les *color consultants* imposés par le fondateur de Technicolor Herbert Kalmus, puis de sa femme Natalie étaient censés détenir un savoir de peintre sur la couleur (ils sortaient souvent des écoles d'art) ;

— intentionnalité : l'écart entre l'intention artistique du cinéaste et le résultat final peut être immense.

Si l'on interroge les directeurs de la photo ou les cinéastes³¹ sur la couleur, la lumière, ils en viennent inmanquablement à mentionner des références picturales. Pour préparer le film,

29. Carl Th. Dreyer, *Réflexions sur mon métier*, éd. Cahiers du cinéma, 1997, p. 98.

30. Jacques Aumont, *Introduction à la couleur : des discours aux images*, Armand Colin, 1994, p. 183.

31. Voici, entre les centaines de citations possibles, une de John Ford, « J'ai cherché à retrouver le style des œuvres de Remington, à en restituer

ils disent souvent avoir longuement regardé, étudié les toiles de tel ou tel peintre³², non pas pour les imiter directement par des plans qui seraient des tableaux vivants, mais pour bien comprendre son travail sur la couleur. Cette imprégnation de la peinture s'explique aussi, au moins inconsciemment, par la faiblesse de légitimité culturelle du cinéma par rapport à cet art ancien. Le rapprochement avec la peinture vient infirmer sa supposée infériorité. Mais cette filiation a aussi ses limites : même si les couleurs d'un film sont absolument identiques à celles d'un tableau, il manquera toujours la texture ; d'autre part, le tableau est une image fixe au cadre inamovible, alors que l'image filmique est labile, mouvante, et peut se modifier à tout instant. Un rapprochement avec la peinture qui ne prendrait pas en compte ces différences essentielles peut amener le cinéaste à faire un décalque de tableau, ce qui est « une négation du cinéma et une incompréhension de la peinture³³ », comme l'écrit Michel Ciment. De ce complexe du cinéma par rapport à la peinture, témoigne le fait que dans les quatre ou cinq films remarquables dans les années cinquante grâce à la qualité de leur travail sur la couleur, on compte deux biographies filmiques, *biopics* (*biography picture*), *Moulin Rouge* (John Huston, 1952) consacré à Toulouse-Lautrec, *Lust for Life/La Vie passionnée de Van Gogh* (Vincente Minnelli, 1956) et un film émaillé de citations des maîtres de l'impressionnisme, *An American in Paris/Un Américain à Paris*, (V. Minnelli, 1951). On a l'impression que ces cinéastes se protègent de la critique qui pesait sur le Technicolor dans les années cinquante : trop vif, trop bariolé. Reprendre les couleurs présentes sur les toiles de ces grands maîtres les protège des accusations de mauvais goût. C'est pourquoi Huston, comme Minnelli, se plaisent à reproduire avec une grande fidélité au cadrage, au décor, aux

les couleurs et le mouvement », déclaration à propos du western *La charge héroïque*, citée par P. Brion, in *John Ford*, éd. de la Martinière, 2002, p. 549.

32. Dans l'ouvrage *La photo de cinéma*, op. cit., René Prédal dresse une liste de chefs opérateurs avec, en regard, leurs peintres préférés, Lee Garmes/Rembrandt, p. 189.

33. Michel Ciment, *Area revue*, n° 17, printemps 2004, p. 12.

couleurs, des scènes de tableaux, et à le signaler au spectateur en faisant suivre le plan du tableau en question. Ainsi dans *Moulin Rouge* (à 01 h 24), Toulouse-Lautrec entre dans un bordel où les « filles » sont assises sur un canapé, puis un fondu enchaîné ponctue le passage à la peinture, les représentant dans la même pose, intitulée *Au salon de la rue des Moulins*. Cette « citation » permet à Huston de contourner le code Hays qui interdisait de filmer explicitement des hommes fréquentant des maisons closes. Huston ne se contente toutefois pas de ce jeu de citations, c'est le film dans sa totalité qui organise son système de couleurs en s'inspirant du peintre. C'est ainsi qu'il place quelques touches colorées sur des fonds tamisés (à grands coups de fumigène pour atténuer les contrastes trop marqués du Technicolor), ce qui n'est pas sans rappeler le principe d'organisation des toiles de Toulouse-Lautrec consistant à faire saillir une ou deux couleurs sur un ensemble neutre.

« La peinture a énormément circulé dans l'imaginaire filmique sous des formes diverses³⁴ », dit, à juste raison, Jacques Aumont. Une cinquantaine de *biopics* de peintres ont ainsi été réalisés. Dans un registre assez proche, des films mettent en scène un peintre fictif comme personnage principal, *La Belle noiseuse* (Jacques Rivette, 1991), ou secondaire, tel l'assistant de Giotto dans *Le Décameron* (Pier Paolo Pasolini, 1971), montré en plein travail. Qu'un cinéaste filme un peintre étalant ses couleurs sur sa toile, et il doit se poser des questions sur la couleur et sur le cadrage : faut-il accorder la priorité à la matière même de la peinture passant du pinceau à la toile par de très gros plans ? Ou faut-il accorder au contraire la priorité au corps du peintre par des plans assez larges pour cadrer et le peintre et la toile ?

Pour expliquer la forte réticence du cinéma à pratiquer la polychromie, ce sont des raisons indigènes (économiques,

34. Jacques Aumont, « Des couleurs à la couleur », in *La couleur en cinéma*, Jacques Aumont (dir.), Mazotta/Cinémathèque française, 1995, p. 32.

esthétiques) qui viennent d'être exposées, mais on peut aussi se tourner vers l'anthropologie, comme nous y invite le livre remarquable de David Batchelor³⁵. Depuis l'Antiquité, il existe, selon lui, dans la société occidentale une haine de la couleur. Celle-ci est perçue comme ce qui éloigne de l'Idée (*color* vient de la racine *cel, celare*, cacher) ce qui est fard, attrait trompeur (donc condamnée par la philosophie platonicienne relayée par le christianisme) ou comme ce qui est oriental, féminin, vulgaire, pathologique. Il est dit dans la Bible que l'arbre interdit du jardin d'Eden est « séduisant à regarder ». Et cet arbre séduit Eve. « Tout bon chrétien doit s'affranchir des couleurs agressives, immodestes, bariolées ; la polychromie est à bannir, de même que les couleurs chaudes³⁶ ». Les contradictions qui sont patentes dans les textes des théoriciens et/ou des cinéastes tympanisant la couleur au cinéma ont à voir sans doute avec cette chromophobie inconsciente. On reproche en effet à la couleur tant son irréalisme que son trop grand réalisme : ainsi d'un côté, Dreyer, dans un des premiers textes importants consacrés à la couleur par un grand cinéaste reproche aux couleurs d'un film de « différer fortement de celles de la nature ». D'un autre côté, Truffaut déclare dans une réponse à un questionnaire rédigée en 1974³⁷ que la couleur « éloigne de l'art » parce que trop proche de la vie. Avec ces contradictions, nous sommes au cœur du paradoxe du film coloré : manifestement, le monde visible réel n'est pas dénué de couleurs et pourtant le noir et blanc a été perçu comme plus réaliste pendant longtemps. La photo en noir et blanc existait depuis des décennies, lorsque le cinéma en couleurs est apparu. De la première, on avait fait le stade ultime du cheminement de la mimésis vers la perfection, alors que la couleur était ressentie comme étant plutôt du côté de la peinture, stade inférieur du réalisme. On retrouve donc la grande opposition de

35. David Batchelor, *La peur de la couleur*, Autrement, 2000.

36. Michel Pastoureau, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Bonneton, 1999, p. 81.

37. Tay Garnett, *Un siècle de cinéma*, Hatier, 1981, p. 342.

deux conceptions de l'image qui traversent toute la théorie du cinéma : d'une part, l'image-trace (associée à la photo, au noir et blanc, au documentaire, au réalisme, à l'objectivité), d'autre part, l'image-construction (associée aux couleurs, à la peinture, à l'expressivité, à l'esthétisme, à la subjectivité). Tout se passe comme si, au cinéma, le noir, le blanc, le gris, n'avaient jamais été perçus comme absence de couleurs, mais comme traductions, représentations immédiatement décodées de la couleur des choses. L'habitude aidant, le spectateur ne remarquait pas cette absence de couleurs. Mais lorsque l'Eastmancolor a remplacé le Technicolor, que des progrès nets ont été accomplis dans le « rendu » des couleurs, que s'est atténuée l'exagération des couleurs, le cinéma polychrome est apparu comme plus « réaliste » que le cinéma bichrome. Pour autant, les effets esthétiques, expressifs inhérents à la couleur n'ont pas disparu. Une image en couleurs devrait, en théorie, servir un cinéaste tendant vers un maximum de réalisme (type Pialat), aussi bien qu'un cinéaste à l'imaginaire exacerbé (type Greenaway qui se revendique lui-même comme *antiréaliste*). Et pourtant, depuis la généralisation de la couleur à la fin des années soixante, certains cinéastes, comme nous le verrons dans les chapitres suivants, continuent à se méfier de la couleur qu'ils utilisent en la raréfiant, en la dévitalisant. Faut-il que la peur du bariolage soit forte ! Et si elle l'est, c'est qu'elle s'appuie sur une chromophobie, vieille dans notre monde occidental d'au moins vingt-cinq siècles.

Ce « puritanisme anticoloristique », pour reprendre une expression de Jacques Aumont³⁸ se livre d'une manière parfaitement claire dans la phrase de l'éminent critique, James Agee : « la couleur parle aux sens et embrouille l'esprit³⁹ ». Tout est clair, on retrouve la dichotomie platonicienne et judéo-chrétienne qui valorise, bien sûr, le spirituel. D'ailleurs la phrase citée est un argument soutenant l'option bicolore dans l'adapt-

38. Jacques Aumont, « La trace de la couleur », *Cinémathèque* n° 2, novembre 1992, p. 8.

39. James Agee, *L'âge du cinéma*, éd. Cahiers du cinéma, 1988, p. 161.

tation de *Hamlet* (1948) de Laurence Olivier, alors que son adaptation shakespearienne précédente, *Henry V* (1944), avait été multicolore. On ne s'étonnera donc pas de constater qu'il a fallu plus de trente ans au monde du cinéma et aux spectateurs pour accepter pleinement la couleur. Ces trente années – la période de gestation de la couleur – peuvent se subdiviser de la manière suivante :

1935-1945 : période d'hésitation. Les Majors hésitent à employer la couleur, apeurés par le surcoût que cela entraîne. Contrairement à ce que l'on pourrait croire aujourd'hui, « *The Wizard of Oz/Le Magicien d'Oz* fait perdre à la compagnie [MGM] près d'un million de dollars, lors de sa première sortie en salles. Ce n'est que par la suite, grâce à des ressorties et d'incessantes télédiffusions que ce film produira un énorme bénéfice⁴⁰ ». Font exception la 20th Century Fox, parce que Darryl Zanuck, à sa tête, croit en la couleur (en particulier pour les comédies musicales interprétées par Betty Grable, la star-maison) et David O. Selznick, producteur indépendant qui, dès 1936, se lance dans la couleur avec *Le Jardin d'Allah* (Richard Boleslawski), persiste et signe dans la polychromie (quatre films) et remporte le succès que l'on sait avec *Gone with the Wind/Autant en emporte le vent* (1939) qui contribuera fortement à persuader Hollywood qu'un film en couleurs peut être très rentable. La première production de la Fox en couleurs est *Ramona* (Henry King, 1936) suivie de cinq par an en 1939, 1940, 1941 et 1942, puis de six par an en 1943 et 1944 ; on arrive à sept films en couleurs en 1945. La première production de Paramount en couleurs est de 1936 (*The Trail of the Lonesome Pine/La Fille du bois maudit*, Henry Hathaway). Mais le studio fit preuve de prudence et ne multiplia pas les films polychromes dans les années suivantes (sauf pour Cecil B. DeMille qui signe huit films en couleurs consécutivement). Comportement encore plus timoré à la Warner qui produit deux fois moins de films multicolores que MGM

40. Douglas Gomery, *L'âge d'or des studios*, éd. Cahiers du cinéma, 1987, p. 67.

et la Fox. Universal va attendre 1943 pour produire son premier film polychrome, *White Savage/La Sauvagesse blanche* (Arthur Lubin).

1945-1958 : montée en puissance. Les Majors se mettent à croire à la couleur, les plus grands cinéastes abandonnent leurs réticences (Ford, Hitchcock, Hawks). Une nouvelle génération de stars féminines fait son apparition qui n'a pas les préventions de Bette Davis ou de Greta Garbo contre la couleur. Et d'aucuns, à Hollywood, pensent que la couleur est idéale pour mettre en valeur la chevelure ou les yeux des stars féminines telles que la rousse volcanique Maureen O'Hara dans *The Quiet Man/L'Homme tranquille* (J. Ford, 1952) ou la splendide Elizabeth Taylor dans *Giant/Géant* (George Stevens, 1956). La rousseur, qui n'est pas vraiment perceptible en noir et blanc, est un atout important du Technicolor ainsi que les yeux de couleur claire. Contribue aussi à cette acceptation de la couleur « l'apparition de l'écran large qui libère le Technicolor de sa tendance à l'enluminure, àère l'image, force davantage que le format standard à se poser la question du lien entre couleur et mouvement à l'intérieur du cadre⁴¹ ».

1959-1962 : stagnation. Essayons de la rendre perceptible par des chiffres : si l'on dresse la liste des vingt-cinq plus grands réalisateurs hollywoodiens travaillant régulièrement entre 1950 et 1962 on remarque que dix d'entre eux enchaînent au moins deux films en couleurs au début des années cinquante, mais connaissent une baisse de rythme de films polychromes à la fin de la décennie. Quant aux quinze autres, ils restent fidèles soit à la polychromie (Minnelli, Cukor, Ray, Hawks), soit au noir et blanc (Fred Zinneman). Dans certains cas, le changement de chromatisme d'un film à l'autre semble vraiment aléatoire. Les réalisateurs qui, autour des années soixante, abandonnent la polychromie pour un ou deux films consécutifs (comme John Huston, dont deux des films en couleurs avaient été salués comme des réussites), justifient leur retour à

41. Jean-Loup Bourget, « Esthétique du technicolor », in *La couleur en cinéma, op. cit.*, p. 114.

la bichromie, au cas par cas, n'arguant nullement d'une déception face à la couleur. Ce manque d'appétence pour les films colorés dans les années 1959-1962 s'explique aussi par des raisons économiques. Au début des années cinquante, la fréquentation connaît une baisse très importante (on passe d'une moyenne de 20,6 films vus dans l'année par spectateur en 1950, à 14,2 en 1955). L'une des réponses des Majors à cette situation est la vente de leur catalogue de films (non récents dans un premier temps) à la télévision (en juillet 1955, RKO ; en janvier 1956, Columbia ; en juillet 1957 Fox, Warner, MGM, Universal ; en 1958, Paramount⁴²). Ces ventes représentent une telle quantité d'heures de programme qu'on en arrive au point (en 1959) où « 80 % de la programmation des networks émanent de Hollywood⁴³ ». La télévision, qui était l'ennemi juré de l'industrie cinématographique (n'oublions pas, que dans l'esprit des patrons des Majors, la couleur, l'écran large, le cinéma en relief devaient arracher le spectateur à son petit écran) en devient le sauveur économique, mais « comme la télévision était encore en noir et blanc, la valeur de la couleur commença à décliner⁴⁴ ».

1963-1968 : agonie de la bichromie. En 1968, « pour la première fois, tous les films produits par les grands studios au cours de l'année sont en couleurs⁴⁵ ». Et entre 1963 et 1968, les seuls à ne pas abandonner le noir et blanc sont des cinéastes qui, ayant commencé à travailler à la télévision, ont réalisé leurs premiers longs métrages en noir et blanc (Arthur Penn, John Frankenheimer, Sidney Lumet, Robert Mulligan, Martin Ritt), mais leur résistance ne pourra jamais aller au-delà de 1967. La palme, si l'on peut dire, revenant à John Frankenheimer, qui réalise, entre 1957 et 1966, huit opus bichromes et n'aborde

42. Informations puisées dans l'ouvrage de Joël Augros et Kira Kotsopanidou, *L'Économie du cinéma américain*, éd. Armand Colin, 2009, p. 152.

43. Joël Augros et Kira Kitsopanidou in *L'économie du cinéma américain*, *op. cit.*, p. 141.

44. Steve Neal, *Colour and Technology*, BFI, 1985, p. 143.

45. Bertrand Tavernier, Jean-Pierre Coursodon, *50 ans de cinéma américain*, tome 1, éd. Nathan, 1991, p. 89.

la polychromie qu'avec *Grand Prix* (1966), son neuvième long métrage. Autre exception, Richard Brooks. Après avoir réalisé consécutivement, entre 1958 et 1966, six films en couleurs, il se bat contre les studios pour imposer en noir et blanc son adaptation du best-seller de Truman Capote, *In Cold Blood/De Sang-froid* (1967). En France tous les réalisateurs importants ont abandonné le noir et blanc, bon gré, mal gré, vers 1966. Après 1968, ils ne réaliseront que des films en couleurs, que ce soit Rohmer, Rivette, Chabrol, Godard, Truffaut (à deux exceptions près), Deville, Malle, Melville, Resnais, Sautet, Demy, Varda, Bresson, Buñuel. Le fait que la télévision en couleurs naisse en France le 1^{er} octobre 1967 n'y est pas étranger.

Il ressort de ce survol de la période de gestation de la couleur que les gens du cinéma se sont posé la question : « Que faire de la couleur ? ». On peut considérer que les grands cinéastes ont tiré profit de la couleur, soit en la faisant signifier dans un système d'oppositions au noir et blanc, soit en la raréfiant pour la faire oublier, soit en la faisant symboliser par un système de signification propre, soit en la mettant en valeur par l'intensification. Quatre réponses donc, que l'on peut résumer par quatre verbes, « opposer », « raréfier », « systématiser », « intensifier », qui constitueront les quatre chapitres de cet ouvrage.

Retrouvez tous les ouvrages de CNRS Éditions
sur notre site www.cnrseditions.fr