

CINEMA : DU MONOCHROME A LA POLYCHROMIE

Objectifs du cours : Parcourir la période pendant laquelle le cinéma est passé du monochrome au polychrome en parcourant les procédés techniques mais aussi en abordant les problématiques culturelles quant au rejet de l'image en couleur. Des exemples seront aussi donnés sur la manière dont la couleur est utilisée au cinéma pour soutenir un propos filmique.
« Le cinéma est historiquement, emblématiquement et mythologiquement lié au monde du noir et blanc » Michel Pastoureau

Contrairement au son qui s'est imposé en 1 an entre le premier film sonore (Alan Crosland - Jazzman, 1927) et le moment où le nombre de films sonores produits a dépassé le nombre de films muets en proportion, les films polychromes ont mis 30 ans pour s'imposer à l'échelle industrielle.

Aujourd'hui, faire du noir et blanc est plutôt perçu comme un maniérisme artistique (maniérisme : c'est la touche caractéristique d'un artiste qui s'oppose avec la règle d'imitation de la nature.)

Car il est de tradition en art de reproduire la nature.

EXTRAIT : L'Artiste et son Modèle de Fernando Trueba (2012)

C'est ce qui a été appelé, plus tard, le naturalisme quand des oeuvres ont commencé à vouloir rompre avec les représentations d'imitation qui relevait davantage du symbolisme.

Autrement, quand le noir et blanc est utilisé ponctuellement dans un même film, il renvoie au passé car les spectateurs actuels associent le noir et blanc à l'ancien.

Parmi les 6 vignettes se cache le premier film en couleur. chacun utilise un procédé différent. Le premier film considéré en couleur de l'histoire du cinéma est celui qui a le procédé qui a pu être exploité à l'échelle industrielle et qui permettait l'imitation de la nature. C'était en 1934 (US).

Comme le cinématographe, il y a eu beaucoup d'inventions avant d'arriver à un procédé présentable au public (du point de vue américain). Et comme pour le cinématographe, il y a d'abord eu Etienne Jules Marey.

EXTRAIT : Victor Herrmann et son Voliplane filmé par Etienne Jules Marey (1880s)

« il semblerait qu'il a utilisé des féculles de pomme de terre » qui est le même procédé utilisé par les frères Lumière quand ils ont commercialisé la première photographie couleur à destination du grand public : l'autochrome.

La fécule de pomme de terre est issue de son amidon et ressemble à de la farine. Le procédé était de trier les grains pour avoir des tailles plus ou moins équivalentes et de leur appliquer un colorant orangé, vert ou violet, d'autres couches et une émulsion en noir et blanc. Le développement révélait ou non la couleur.

Après la WWII, c'est le procédé de Kodak et Agfa (pellicule 24x36) qui a supplanté l'autochrome car couleurs plus vibrantes, pellicule plus sensible et développement moins difficile.

EXTRAIT : Le Voyage dans la Lune, Georges Méliès (1902)

L'époque de Berthe et Elisabeth Thuillier qui étaient les premières coloristes de l'histoire du cinéma, elles ont commencé sur des photographies et ont travaillé sur les films de Méliès. Leurs pinceaux n'avaient qu'un crin pour pouvoir être précis.

Plus tard, elles ont été recrutées par la société Pathé qui avait aussi un procédé avec un pochoir (comme en sérigraphie) pour colorer des zones. Ces deux procédés étaient très longs

et, malheureusement, les colorants ne tenaient pas et le film était vite délavé.

Puis il y eut le toning et le tinting. Le tinting consistait à tremper le film dans des bains de colorant séché par séché, le film était rassemblé ensuite.

EXTRAIT : Les Aventures du Prince Achmed, Lotte Reiniger (1926)

Et le toning, qui utilisait plutôt une réaction chimique qui transformait le bromure d'argent. La différence visuelle est que les blancs sont conservés.

EXTRAIT : Limonade Joe, Oldrich Upsky (1964)

D'autres procédés ont suivi comme le procédé d'écran avec une juxtaposition de points colorés pour donner l'illusion de la couleur que le cerveau reconstituait.

La synthèse spatiale avec, à la captation des filtres différents pour enregistrer une information en noir et blanc. À la projection, ces deux ou trois même bandes projetées en même temps, sur l'écran, avec un filtre différent devant chacune,

La synthèse temporelle : l'obturateur alternait avec un filtre d'une couleur différentes sur les images qui se succédaient. Chaque photogramme était ensuite trempé dans le colorant qui lui correspondait et chaque image d'une couleur différente était projetée l'une après l'autre.

Mais le procédé qui a vraiment permis à la couleur de prendre son envol était le technicolor 2 bandes colorées.

EXTRAIT : Fleur de Lotus, Chester M. Franklin (1922)

Problème : il n'y a pas de bleu. Donc il ont continué avec le même procédé mais sur 3 bandes différentes qui étaient pressées les unes aux autres pour donner :

EXTRAIT : Becky Sharp, Rouben Mamoulian (1934)

Quand le film a été présenté, Mamoulian a déclaré " La couleur ne doit pas être synonyme de bariolage. La retenue et la sélection sont l'essence de l'art."

A l'époque, les images du réel étaient en noir et blanc : les photographies dans le journal, les infos au cinéma, tout. Les images polychromes étaient comme des l'intruses !

Joel Finler a rapporté que " les réalisateurs haut de gamme, peu convaincus par l'apport esthétique de la couleur, persistent à l'éviter."

Joseph Mankievich (éminent réalisateur russe), a énoncé le précepte que l'on ne peut pas construire un drame et des personnages réels en couleur.

Ainsi, les producteurs et réalisateurs ont décrété que le noir et blanc fonctionnait bien mieux pour représenter le réel, la substance et à émouvoir alors que la couleur, c'était

pour le clinquant, l'apparence, le leurre et donc pour les films d'aventures, les films exotiques (qui se passaient dans un autre pays) ou encore pour les comédies musicales. Certains esthètes dénonçaient l'impression de carte postale de la couleur, de son irréalisme (naturalisme du début).

EXTRAIT : Les Aventures de Robin des Bois, Michael Curtiz et William Keighley (1938)

Mais ce qui freinait aussi le passage à la couleur est que l'équipement était très lourd (170kg pour la caméra seule avec bobines), il fallait énormément de lumière ce qui allait à l'encontre des mouvements expressionnistes pour le travail des ombres, puis la couleur du technicolor paraissait exubérante.

Selon Yannick Mouren, la gestation du cinéma couleur a mis en évidence quatre utilisations de la couleur pour justifier son utilisation : l'opposer, la raréfier, la systématiser, et l'intensifier

OPPOSER COULEUR/N&B

Il s'agit de confronter deux univers diégétiques. D'abord le monochrome pour le réel triste, et la couleur pour l'imaginaire merveilleux.

EXTRAIT : Le Magicien d'Oz, Victor Fleming (1939)

Les autres réalisateurs ont pu le faire par petites touches pour faire réagir le public et pouvoir introduire la couleur auprès des spectateurs comme l'a fait

De Sica dans *Il giudizio universale/Le Jugement Dernier* (1961).

Mais l'exemple qui revient le plus souvent dans l'histoire du cinéma est la séquence dans *Ivan le terrible* partie 2. Eisenstein a utilisé le système monopack d'Agfa avec une pellicule davantage sensible au rouge. La séquence a été interprétée comme une critique éhontée de Staline et fut interdit. Le film a longtemps été montré uniquement en noir et blanc. Jusqu'en 1958, 10 ans après la mort du réalisateur.

EXTRAIT : *Ivan le terrible*, Eisenstein (1944)

Kodak et Agfa faisaient beaucoup de progrès pour rendre leur pellicule plus sensible et on a commencé à voir apparaître des procédés monopack.

Plus léger, moins cher, suffisamment sensible à partir de la fin des années 50, et plus réaliste ! C'est alors qu'un réalisateur du nom d'Alfred Hitchcock a commencé à faire des films polychromes. Comme ce grand nom a commencé, les autres ont suivi malgré une résistance du cinéma indépendant.

Pour en revenir à l'opposition.

L'opposition entre bichromie et polychromie a pu prendre plusieurs formes : on a vu le réel et l'imaginaire, mais aussi le passé et le présent qui pouvait consister à insérer des images d'actualité ou d'archives. Et parfois c'était tout ça en même temps !

EXTRAIT : *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, Jean-Pierre Jeunet (2001)

Dans le cadre de cette opposition, il n'a pas toujours été question de faire succéder des séquences ou des plans. *Pleasantville* de Gary Ross (1998) oppose la couleur et le noir et blanc au sein même de l'image, et de la diégèse. Dans ce film où deux personnages du monde réel sont projetés dans une *sitcom* typique de la TV américaine des années 50, ils passent de leur vie en couleur à un monde de fiction en noir et blanc. Cette *sitcom* suit le puritanisme américain et le politiquement correct. Le temps et l'espace y sont aussi restreints : le bout d'une rue rebouche sur elle-même, les parents ont toujours été parents et les enfants l'ont toujours été également. Tout est bien rangé, sans perturbation. Mais l'arrivée de ces personnages vont chambouler la série. La jeune femme va introduire le coït au sein de son école dans un premier temps. Elle introduit du subversif dans ce monde et les personnes qui gouttent ce subversif commencent à voir des couleurs ou deviennent elles-mêmes colorées. Les personnages normalement en noir et blanc prennent conscience de la couleur.

EXTRAITS : *Pleasantville*, Gary Ross (1998)

L'utilisation des couleurs dans ce film propose un discours critique sur la société. La couleur est le subversif. Certains personnages qui gouttent au

subversif deviennent colorés et une ségrégation s'installe en référence à l'histoire américaine, « no colored allowed » peut-on voir dans une vitrine.

En plus du subversif ou de l'interdit, la couleur est aussi associée à la connaissance. Quand tout est en noir et blanc, les livres n'ont que des pages blanches. Quand la couleur arrive, les pages se noircissent de caractères. (*à mettre en résonance avec la chambre de Marie de F. Jackson sur l'apprentissage avec la couleur*)

Ce film illustre à merveille la querelle qui régnait entre les réalisateurs qui rejetaient l'image polychrome et ceux qui l'introduisaient dans leurs films.

A titre de comparaison, dans *La Liste de Schindler*, Steven Spielberg voulait que le film soit bichrome car il ne concevait pas de faire un film sur l'holocauste en couleur. Il exprime également que « everything that anyone's ever been exposed to about the Shoah has been in black-and-white. I will not colorize the Holocaust. »

Par contre, il a laissé quelques touches de rouge. La plus connue est la robe de la petite fille mais il y a aussi la flamme des bougies. Cette touche de couleur dans un film en noir et blanc renvoie à l'espoir. La symbolique du rouge dans ce film est l'espoir.

PHOTOGRAMMES

Les producteurs avaient tenté de faire pression sur Spielberg pour que le film soit tourné en couleur. Ils avaient même voulu négocié une sortie cinéma en noir et blanc mais une sortie VHS en couleur. Mais Spielberg a également refusé cette commercialisation.

RARÉFIER LA COULEUR

Vers 1968, la proportion de films polychrome avait dépassé celui des films monochrome car le procédé était moins coûteux. Pourtant certains réalisateurs continuaient de s'opposer à l'utilisation de la couleur alors qu'un public de plus en plus habitué à ce type d'image arrivait. Les studios faisaient pression pour forcer les films en couleur alors que des réalisateurs y résistaient frontalement.

Jean-Pierre Melville qui voulait faire du cinéma grand public mais n'aimait pas du tout la couleur car ce qu'il voulait faire, c'était des polar. Comme les pellicules couleurs étaient bien plus sensibles à son époque, il a pu retrouver un contraste de lumière qui correspondait à son amour du polar mais avec de la couleur. Il se justifiait en déclarant qu'il faisait du cinéma noir et blanc en couleur. Si on regarde les premiers films en couleur, on remarque qu'il y a très peu d'ombres car le Technicolor nécessitait beaucoup de lumière pour pouvoir

être impressionnée convenablement. Outre la baisse du coût, les pellicules gagnaient en sensibilité et permettait la réutilisation de lumières dites ponctuelles pour fabriquer l'image. JP Melville a donc pu faire un compromis avec la couleur pour pouvoir faire ce qu'il aime et ce que les studios demandaient grâce aux systèmes monopak. Il prend sa distance de la couleur grâce au contraste de l'image bichrome.

EXTRAIT : Le Samouraï, Jean-Pierre Melville (1967)

Outre la lumière, Melville traite la couleur de manière à ce que le spectateur semble voir une image monochrome : il baigne l'image dans une sorte de gris bleuté. « Un petit pas en avant dans une forme d'expression maintenant dangereuse, le cinéma en couleur ». Cette monochromie permet au film d'être irréaliste avec des comédiens costumés comme dans des polars des années 40 malgré les dialogues français. Il évitait de filmer des couleurs qui pouvaient paraître vives jusque'à refaire les étiquettes des bouteilles d'Evian

A contrario, d'autres réalisateurs ont persisté à faire des films bichromes comme Jean-Marie Straub qui était outré que le cinéma coûte autant d'argent. Il voulait résister à l'industrie en tournant en noir et blanc. Le noir et blanc symbolisait la lutte contre la culture de masse.

Beaucoup protestaient contre les laboratoires Technicolor dont les couleurs étaient jugées criardes. Certains disaient que « les laboratoires Technicolor ont été conçus pour produire de la guimauve ! » (Elia Kazan ex: Un Tramway nommé Désir 1951).

Pour François Truffaut, le couleur se rapprochait trop de la vie. Il considérait les réalisateurs comme des conteurs d'histoires et il se défendait en disant que le noir et blanc permettait d'amener le spectateur à la narration du film.

Une autre manière de raréfier la couleur est l'utilisation du blanc aussi bien en studio (THX 1138 Georges Lucas) ou en extérieur (Mc Cabe and Mrs Miller, Robert Altman 1971) avec toute une séquence dans la neige. Quintet où la totalité du film se passe dans un paysage de neige.

Michelangelo Antonioni wasn't so reluctant to use colour, he even intended to use it. But, for the public, he avoided it some times. As a young cinephile he wrote articles about cinema and declared: "la couleur doit être considérée comme indispensable à l'absolu de la beauté figurative [...]". Le noir et blanc est au cinéma ce que le dessin est à la peinture". So he devoted himself to filming in the Ferrara region, where he was born. This region was often invaded by fog, and he liked to shoot there to

obliterate the colours, so dominating was the fog.

EXTRAIT : Identification d'une Femme, Michelangelo Antonioni (1982)

Puis le monochrome est devenu symbole de modernité, Jacques Tati est un fameux exemple de l'utilisation des variations de gris. Pour réduire la présence des couleurs dans l'image, Tati ne fait jamais de gros plans pour que ce ne soit qu'un détail. Les éléments de décor en couleur lui permettent de souligner un objet sans avoir à chercher à le montrer. Ainsi, Jacques Tati s'emploie à utiliser la couleur par touches dans un environnement gris.

EXTRAIT : Playtime, Jacques Tati (1967)

D'autres réalisateurs se tournent vers une forme de monochromie afin d'atténuer la variété de couleur à l'écran, comme Jean-Pierre Jeunet avec le jaune, *Letters from Iwo Jima* (2007) de Clint Eastwood avec le noir, *Cris et Chuchotement* (1972) de Bergman (influence Edvard Munch *Le Lit Mortuaire*), *Possession* (1981) d'Andrzej Żuławski avec le bleu (qui lança une mode de films bleus). Puis la monochromie du High Tech en sciences fiction comme *Matrix* (1999) des Wachowskis ou *Bienvenue à Gattaca* (1998) d'Andrew Nichol.

L'exemple le plus mémorable reste la trilogie des couleurs de Krzysztof Kieslowski : *Trois Couleurs : Bleu*,

Trois Couleurs : Blanc, *Trois Couleurs : Rouge*.

EXTRAIT : Un passage de chaque film (1982)

Non sans rappeler les couleurs du drapeau français, chaque film traite d'un sujet en rapport avec la devise : bleu = liberté, blanc = égalité, rouge = fraternité.

Agnès Peck : « la couleur, constitue dans chaque film un *leitmotiv* visuel qui possède une résonance émotionnelle. Elle suggère un système de correspondances poétiques, une continuité thématique, à la fois d'ordre sensitif et émotif ».

Chaque couleur imprègne le film qui lui correspond ce qui permet d'atténuer l'exubérance que l'on pouvait voir sur un film en Technicolor et permet de soutenir le propos du film.

Il reste à voir *systématiser* la couleur et *intensifier* la couleur. Mais ce sera le sujet du prochain cours car ces manières d'en parler nous amènerons davantage autour de la narration.

POUR CONCLURE

A cause de contraintes technologiques, et une réticence culturelle, la couleur a mis beaucoup de temps à s'imposer au cinéma. Et au fur et à mesure des générations, un

nouveau regard était porté pour
oublier, peu à peu le monochrome.

Comme l'a écrit André Bazin « Le
cinéma substitue à notre regard un
monde qui s'accorde à nos désirs ».
Et à chaque nouvelle génération de
public et de réalisateurs, le regard a
évolué. Il ne nous viendrait pas à
l'idée de coloriser un chef d'œuvre en
noir et blanc car il appartient à son
époque comme il semblerait criminel
de substituer à un film polychrome sa
couleur. « Les belles œuvres, disait
Paul Valéry, sont filles de leurs
formes ».

Et je ne peux m'empêcher de penser à
Michel Pastoureau qui souligne
l'inconstance des représentations des
couleurs au cours des siècles,
inconstance que l'on retrouve dans
l'Histoire du Cinéma, et qui n'a pas
fini d'évoluer.