

## Lumière et couleur au cinéma

Gilles Blain

---

Number 33, May 1963

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51921ac>

[See table of contents](#)

---

**Publisher(s)**

La revue Séquences Inc.

**ISSN**

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

---

**Cite this article**

Blain, G. (1963). Lumière et couleur au cinéma. *Séquences*, (33), 3–11.



**Macbeth** d'Orson Welles

# LUMIÈRE ET COULEUR AU CINÉMA

**Gilles Blain**

Dans une de ses dimensions, qui n'est pas la moins importante, le cinéma est un art figuratif, un art de l'image. Or l'image, qu'elle soit dessinée ou peinte directement sur le papier ou qu'elle soit projetée sur l'écran à l'aide d'une source lumi-

ditore (plus de 1000 personnes) sous le charme de sa parole chaude et de sa pensée lumineuse. Ce fut un véritable régal. L'humaniste Henri Agel s'est révélé un conférencier séduisant. Nous le savions riche d'observations pénétrantes grâce à ses nombreux livres sur le cinéma; nous avons découvert qu'il avait en plus le verbe élégant et convaincant.

Le lendemain, à la suite d'une intéressante table ronde sur **L'île nue**, nous avons pu profiter de l'intervention d'Henri Agel faisant le bilan de la discussion et donnant son appréciation de l'oeuvre.

\* \* \*

Que reste-t-il de ce Congrès ?

Les délégués répondront. Mais précisément les délégués n'étaient-ils pas les représentants des ciné-clubs locaux ? Ce sont donc les membres des ciné-clubs qui pourront reconnaître les bienfaits du Congrès. Déjà nous sont parvenus des échos des plus favorables. Que de délégués ont senti le besoin de faire un examen des activités de leur ciné-club ! Que de délégués rêvent d'améliorations prochaines ! Que de délégués ont mieux compris la notion d'un véritable ciné-club d'étudiants.

Le Congrès a permis de confronter nos méthodes de travail. Il reste à mûrir tout ce qui fut débattu. Il reste à souhaiter également que **tous** les ciné-clubs profitent pleinement de ces assises. C'est à ce compte seulement que le Congrès aura connu un succès total.

Pour sa part, **Séquences** se réjouit d'un tel concours d'amitié. Elle espère que ses lecteurs se rendent compte de tout ce qu'elle fait au bénéfice des ciné-clubs d'étudiants.

Dès l'automne, elle espère présenter un compte-rendu du Congrès.

Ce sera sa façon à elle de donner suite au Congrès des ciné-clubs d'étudiants 1963.

*Séquences*

P.S. — Déjà en page 40, nos lecteurs pourront lire les **vœux et projets** du Congrès des Ciné-clubs d'étudiants.

neuse, repose sur deux données esthétiques fondamentales : le noir-et-blanc et la couleur. Aussi n'est-il pas surprenant de voir le cinéma, au fur et à mesure que ses techniques se développent et que ses ambitions se précisent, exploiter les valeurs de clair-obscur expérimentées par la gravure et s'inspirer de la polychromie des chefs-d'oeuvre de la peinture. On pourrait multiplier, à cet égard, les aveux des grands cinéastes. Ne retenons que celui de Max Ophuls (dans une interview publiée par le journal *Arts* du 4 janvier 1956) : *J'allais donc tourner mon premier film en couleurs qui se trouvait être en même temps mon premier cinémascope* (Lola Montès). *Tous cela posait beaucoup de problèmes : je regardais inlassablement des toiles de Breughel, ce grand professeur.*

Mais ces emprunts du cinéma aux arts du dessin et de la peinture comportent de réels dangers. C'est que le film se déroule dans le temps aussi essentiellement qu'il s'inscrit dans l'espace ; il ne déploie sa signification complète que dans le mouvement non seulement des objets et des personnages à l'intérieur de l'image mais de toutes les images dont la succession, perçue comme une image mouvante, reproduit le rythme de la vie. L'oeuvre picturale tire toute sa signification des coordonnées de l'espace qu'elle organise en un tout immobile et ne

doit son mouvement interne (propre à tout art) qu'à la puissance de suggestion des structures plastiques. Il n'est pas besoin d'interroger longuement l'histoire du cinéma pour relever quantité de films dont l'éclairage ou le jeu des couleurs n'est manifestement pas étudié pour servir l'action ou les thèmes ou la psychologie des personnages, mais pour flatter l'oeil du spectateur, et peut-être d'abord celui du chef-opérateur.

En réalité, tout art a ses conventions, mais les conventions de l'un ne sont pas celles de l'autre. Un art qui biaise avec les siennes ne produit que des oeuvres bâtardes. Ainsi le noir-et-blanc et la couleur sont un facteur d'expressivité tant au cinéma que dans les autres arts figuratifs, mais à des degrés divers et dans des conditions très différentes.

### **Rôle du clair-obscur à l'écran**

Tenons-nous-en d'abord au rôle de la lumière dans la technique du noir-et-blanc à l'écran. Il ne fait pas de doute que le perfectionnement des éclairages, des lentilles et des émulsions rend possible une extrême variété des gris intermédiaires entre le blanc et le noir, et a permis, en fait, à des cinéastes particulièrement sensibles, de doter le cinéma de ces *symphonies en clair-obscur* dont s'enchantèrent les historiens Bardèche et Brasillach. Mais il faut noter que ces artistes se servaient

de la lumière pour traduire leur univers personnel, leur vision du monde, en relation avec les autres éléments d'expression tels les cadres, les mouvements de caméra, les décors, les dialogues, les bruits, le jeu des personnages . . .

La magie de la lumière dans les films expressionnistes allemands répond bien à un besoin profond de l'âme faustienne du Nordique de s'abandonner aux espaces brumeux et de voir symboliquement s'opposer les forces du Bien et du Mal. D'autre part, l'influence du monde diurne et nocturne projetés sur la scène par le célèbre homme de théâtre allemand Max Reinhardt s'avère incontestable sur le style d'un Fritz Lang, d'un Sternberg, d'un Robert Siodmak. A propos

d'une oeuvre classique comme *La Nuit de la Saint-Sylvestre* (1923), Lotte Eisner note que le scénariste Carl Mayer avait défini très précisément pour chaque plan les éclairages pouvant créer l'atmosphère, que l'action se déroule entièrement de nuit dans la salle enfumée et assez chichement éclairée d'une taverne populaire. L'unité du film naît remarquablement de la coïncidence entre le climat physique (la nuit) et la tonalité psychologique (le pessimisme, la fatalité).

Les nuances du clair-obscur jouent un rôle essentiel aussi chez Dreyer, mais dans le sens d'une symbolique spirituelle plus pure. Dans *Jeanne d'Arc*, où l'auteur souligne l'effacement des détails historiques au profit du

**La Passion de Jeanne d'Arc** de Carl Dreyer



cas mystique, de la réalité charnelle, les surfaces blanches et nettes, l'éclairage également net jusqu'à la dureté, composent un univers implacablement cristallin. L'univers de *Vampyr* est au contraire celui du flou, du grisâtre, du flottant, celui du rêve éveillé. *Ordet* nous offre un univers toujours net, mais où chaque détail, tout en gardant sa valeur propre, se fonde harmonieusement dans la grisaille voulue de l'ensemble, sauf à la fin, qui est aussi détachée du monde quotidien, aussi blanche que *La Passion de Jeanne d'Arc*, mais avec, en plus, un noir issu de *Dies irae*. Peut-être *Dies irae* est-il, plastiquement, le film le plus contrasté de Dreyer ? Probablement parce qu'il est celui où le Bien et le Mal sont le plus intimement mêlés.

Un fait important est à souligner ici : Dreyer a toujours travaillé en collaboration précise, amicale, avec ses opérateurs, Schneevoigt et Maté. Aussi déclarait-il : *Un metteur en scène ne peut confier les éclairages à un autre. La lumière, c'est le plus important. J'ai toujours eu d'excellents opérateurs, mais je les ai toujours dirigés.* Au reste, il ne faut pas penser que le célèbre réalisateur danois cède au culte de l'image en soi. Pour que le film ait sa vie propre, palpitante, spécifiquement cinématographique, un courant tantôt fluide, tantôt vigoureux parcourt en profondeur les images. Il

insiste sur le fait que le cinéma est un phénomène d'échanges, de rapports. *Le style d'un film, si celui-ci est une oeuvre d'art, est le produit d'un grand nombre de composants, tels que le jeu du rythme et du cadrage, les rapports d'intensité des surfaces colorées, l'interaction de la lumière et de l'ombre, le glissement mesuré de la caméra.* (Réflexions sur mon métier)

La valeur symbolique et dramatique des "blancs" et des "noirs" se trouve encore plus accentuée dans les oeuvres d'Eisenstein qui développe cette esthétique dans un livre d'une grande profondeur : *Film Sense*. Après avoir rappelé le rôle thématique joué par les deux couleurs dans *la Ligne générale* et dans *Alexandre Nevsky*, le grand cinéaste russe déclare : *Cela veut dire que nous n'obéissons pas à une loi omnipotente de significations absolues quant aux correspondances entre les couleurs et les sons, quant aux relations entre ceux-ci et certaines émotions. Nous décidons par nous-mêmes quelles sont les couleurs et les sons qui rempliraient le mieux le rôle ou l'émotion que nous leur avons assignée et dont nous avons besoin.* Inutile d'insister sur l'efficacité dynamique à laquelle peut concourir une si savante répartition des plans, des lignes, des volumes, des valeurs : il n'est que de revoir les oeuvres précitées pour s'en rendre compte.

Il s'agit là, évidemment, de films forts. Mais on rencontre, dans un cinéma plus près de nous, des films où le traitement du clair-obscur atteint à des significations qui, pour n'être pas toujours également heureuses, n'en demeurent pas moins intéressantes. Comment expliquer la puissante dramatisation, la valeur mythique, des oeuvres d'Orson Welles (*Othello*, *Macbeth*, *La Dame de Shangai*) sans les compositions ténébreuses, les vifs découpages d'ombre et de lumière ? On se souvient de la séquence initiale de *Citizen Kane* au moment où la salle de projection dans laquelle discutent les rédacteurs du journal d'actualités n'est plus éclairée que par le rayon lumineux qui vient de la cabine de l'opérateur : le rédacteur en chef a la tête complètement dans l'obscurité alors que ses collaborateurs sont violemment illuminés puis, dans un autre plan, toutes les silhouettes se détachent sur l'écran comme autant d'ombres chinoises.

On a reproché à deux réalisateurs français de l'ancienne génération, Carné et Cocteau, de s'adonner à des éclairages gratuits et académiques. En réalité, le reproche ne tient pas devant des oeuvres aussi cohérentes et aussi personnelles que *Les Enfants du Paradis* et *La Belle et la Bête*. L'opérateur Roger Hubert a bien servi la vision de Carné dans

cette monumentale fresque (*Les Enfants du Paradis*) qui relève à la fois de la comédie dramatique, du film d'atmosphère et de l'étude de moeurs. L'unité photographique de l'ensemble y est remarquable, et cependant chaque décor est habilement éclairé en fonction de la scène qu'il doit mettre en valeur. Il faut signaler les éclairages de rues, la nuit, l'atmosphère très "Carné d'avant-garde" du Rouge-Gorge, et surtout les magnifiques images de la calèche dans les brumes matinales des bois de la châtaigneraie, images qui viennent donner un peu d'air frais à ce film en général assez étouffant. Quant au film de Cocteau, la variété des clairs-obscurs rue à l'opérateur Henri Alekan, loin d'être arbitraire, représente probablement l'une des plus belles réussites de la poésie à l'écran. Tout serait à citer : lumières d'été, légères, ensoleillées, de la maison du marchand ; lumières noires du château de la Bête, visage de la Belle reflété sur le parquet, ombre sur les draps pendant la lessive, éclairages soyeux de la forêt, atmosphère flamande des intérieurs, présence de la lune, du cheval blanc . . . L'opposition des ambiances lumineuses des deux mondes ne relève pas d'un conflit dramatique mais d'une sorte de dédoublement féérique du monde vu par un poète : c'est là une autre fonction du clair-obscur, qui n'est pas commune au cinéma . . .

Si l'on se réfère maintenant à des films nettement d'avant-garde comme ceux d'Alain Resnais, on s'aperçoit que le clair-obscur peut traduire l'angoisse jusqu'à l'obsession, comme dans *Hiroshima, mon amour*, et, à la limite, se muer en mouvement pur, devenir en quelque sorte un miroir sans cesse changeant, capable de réfléchir les significations dramatiques et psychologiques les plus diverses, comme dans *L'Année dernière à Marienbad*.

### La couleur et le langage cinématographique

Les problèmes posés par l'emploi de la couleur à l'écran recourent ceux dont nous avons parlé jusqu'ici, sur le plan du langage, mais sont terriblement plus compliqués sur le plan technique. Il est vrai que les procédés se sont beaucoup améliorés depuis l'invention du technicolor, mais ils reposent sur des solutions optiques et chimiques de caractère sélectif qui accablent les opérateurs à tablés d'avance sur certaines couleurs plutôt que sur d'autres. Et il faut bien connaître aussi les effets physiologiques sur le spectateur, qui ne sont pas les mêmes que pour le noir-et-blanc. André Apard écrivait dans *La Revue du Cinéma* : *Si le film noir et blanc a une très grande latitude d'erreur, traduisant en une gamme de gris les fautes d'harmonie ou d'ambiance, la couleur, elle, n'ad-*



Hiroshima, mon amour

*met aucune erreur pour une raison physiologique : c'est que l'oeil humain le moins entraîné est sensible à de très légers écarts de tonalité de couleur. De même que pour le toucher, les différences de température sont relatives (l'objet tiède nous paraît froid après avoir touché un objet plus chaud et chaud après avoir touché un objet plus froid), il en est de même pour l'organe de la vision. Il est donc impossible à l'oeil de définir une couleur absolue parmi un défilé de teintes plus ou moins mélangées. De plus, le maximum de sensibilité de l'oeil se trouve dans le jaune-vert, couleur à laquelle notre oeil sera plus sensible.*



Ces infirmités physiques de la couleur artificielle n'ont pas découragé, tant s'en faut, les cinéastes. Mais leurs efforts n'ont pas tous été intelligemment menés. La manie des couleurs dites "naturelles" harcèle un trop grand nombre de réalisateurs qui espèrent, de film en film, approcher le plus possible la réalité essentiellement colorée. Elle nous a valu des oeuvres dont la prétention n'a d'égal que le cabotinage. Voyez, semble nous dire l'auteur, c'est comme si vous étiez en pleine nature ; il n'y a pas de différence !

Etrange aberration ! C'est oublier que le cinéma, comme la peinture, doit tendre à créer un monde qui corresponde à la vision personnelle d'un auteur et que la couleur doit se muer en un élément d'expression esthétique, symbolique, dramatique, psychologique. Comme la peinture, avons-nous dit, mais d'une manière très différente cependant : inutile de répéter les différences déjà signalées entre les deux arts. Il est symptomatique que ce soit deux cinéastes du noir-et-blanc, et parmi les plus grands, qui aient parlé avec le plus de lucidité et de compétence des possibilités expressives et des prestiges de la couleur. Mais, en fait, y a-t-il des réussites à cet égard ? Certes oui, même si elles sont encore assez rares.

*Le Carosse d'or*, *Le Fleuve* de Jean Renoir sont des exemples de films dont le lyrisme est directement tributaire de la couleur qui n'est plus un élément de pittoresque ou de véracité, mais bien un des charmes (au sens magique), et non le moindre, grâce auxquels naît la poésie. Les scènes, dans *Le Carosse d'or*, font penser à des "aquarelles". En fait, Renoir poursuit ses essais sur la couleur commencés avec *Le Fleuve*, sur le plan des décors fabriqués et du studio. La couleur ne peut trouver des équivalents en peinture, car elle s'efforce non seulement de donner une valeur d'expression symbolique, comme tout tableau certes, mais surtout d'atteindre une espèce de perfection dans le mouvement des couleurs, dans un dynamisme qui détruit sans cesse une composition pour la remplacer par un mouvement opposé.

La participation de la couleur au rythme culmine dans un film comme *Orfeu Negro*. Couleur de carnavalesques aux teintes riches, chaudes, rarement éclatantes mais plutôt veloutées et lumineuses. Elle se meut continuellement à l'intérieur de l'image, la zébrant, la déchirant, faisant corps avec le rythme du carnavalesque, faisant éclater le cadre de l'image, ne s'apaisant (relativement) que dans les scènes "ralenties" entre Orphée et Eurydice.



Lola Montès

La couleur prend un sens symbolique et satirique dans le célèbre *Mon Oncle* de Jacques Tati. Le comique provient de l'opposition de deux mondes : celui du vieux quartier avec ses teintes "vieux ve-lours", châtoyantes et chaudes, celui du quartier moderne avec ses verts lumineux, ses jaunes criants de "lampes électriques", les teintes froides de la maison des Arpel.

On pourrait étudier longuement les couleurs oniriques et cauchemardesques de *Lola Montès*, la polychromie peu usitée et vraiment décorative de *Roméo et Juliette*, le réalisme psychologique de la couleur dans la grande fresque de Visconti : *Senso*. Les contrastes colorés, les jeux de reflets sont probablement le plus beau souvenir qui reste d'un film japonais salué com-

me la meilleure réussite dans le genre par les critiques occidentaux : *La Porte de l'enfer*.

Certes, les cinéastes n'ont pas fini de nous surprendre avec ce nouveau moyen d'expression en plein essor. Et l'on se plaît à regarder l'avenir avec l'oeil "prophétique" de Lo Duca : *La couleur nous révélera un monde ; nous verrons même le mouvement colorié, ce qui sera absolument neuf dans l'histoire des arts, photographie comprise. Nous verrons rougir une joue, pâlir les êtres de colère ou d'effroi. Les plus grandes révélations viendront du premier plan, du grand premier plan genre avant-garde : quel étang alpestre nous exprimera alors une prunelle bleue ? Quel fruit de Louxor montrera la bouche douce et amère d'une femme ?*