Document generated on 06/04/2025 12:26 p.m.

Séquences
La revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

L'agonie du noir et blanc

Robert-Claude Bérubé

Number 58, October 1969

Regard sur le cinéme actuel I

URI: https://id.erudit.org/iderudit/51560ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Bérubé, R.-C. (1969). L'agonie du noir et blanc. *Séquences*, (58), 13–19.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1969

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Une Femme douce, de Robert Bresson

l'agonie du NOIR et BLANC

Robert-Claude Bérubé

Il devient de plus en plus rare qu'un film se présente sur les écrans dans toute la splendeur du noir et blanc. La couleur règne en maîtresse et les producteurs, stimulés par la concurrence de la télévision, n'osent plus se permettre de sacrifier à d'autres autels. Hollywood, bien sûr, est le plus important sanctuaire de la polychromie et les rares bandes qui osent voir le jour dans un état incolore sont le fait de petits producteurs indépendants et le plus souvent fauchés, oeuvrant hors des voies normales de l'industrie. Une seule exception est venue confirmer la règle au cours des dernières années : *In Cold Blood*. Et encore a-t-il fallu que Richard Brooks emporte la décision de haute lutte afin de tourner son film dans l'ambiance qu'il avait choisie. Les autres pays producteurs se sont pliés eux aussi à des exigences semblables si bien que l'on peut maintenant affirmer que 95% de la production se fait en couleur. Un à un, les cinéastes qui oeuvraient avec bonheur dans les contrastes de lumière du noir et blanc ont abordé avec crainte et tremblement aux rivages de la couleur. Il restait un solitaire, un pur, et voici que Robert Bresson, à son tour, devait, avec *Une Femme douce,* accepter enfin d'utiliser un instrument qu'il jugeait pourtant imparfait. "La couleur est dangereuse, déclarait-il, en entreprenant le tournage de son film, elle est tellement peu propice à ce que je veux faire que je dois m'en servir avec méfiance." Cette méfiance est celle qui prévalut longtemps dans la critique envers les films en couleur et qui s'est pourtant apaisée quelque peu devant les succès de son utilisation par des artistes créateurs. Il faut dire que ces réussites, sporadiques d'abord puis plus fréquentes, sont venues après une longue période d'apprentissage.

Un peu d'histoire

On sait que Méliès faisait déjà teinter au pochoir les pellicules où s'inscrivaient les fantaisies qu'il imaginait dans son studio de Montreuil. Cette touchante coloration artisanale ne pouvait guère s'avérer pratique pour la production massive et ne connut pas d'imitateurs. Par contre, on imagina à l'époque du muet d'utiliser de la pellicule teintée en une seule couleur pour rendre plus frappantes certaines scènes ; ainsi un incendie se présentait dans des teintes rougeâtres, le bleu baignait les séquences nocturnes et un vert tendre suggérait le charme des excursions champêtres. Quelques expériences de films complètement présentés en couleur virent ainsi le jour, où dominaient des alternances de teintes monochromes,

tel ce *Blue Bird* de Maurice Tourneur où la fantaisie du sujet permettait de semblables expériences. Le récent *Baron de Crac* de Karel Zeman revient, dans son utilisation de la couleur, à l'esprit de ces premières tentatives.

La mise au point de la formule *Technicolor* se fit à la fin des années 20 et au début des années 30. L'essentiel du système consistait en une décomposition des couleurs sur trois pellicules impressionnées chacune par une des trois couleurs de base (rouge, bleu et jaune), quitte à recomposer sur une seule bande en laboratoire la variété des teintes de la scène photographiée. Après des expériences en courts métrages ou sur des séquences particulières, spécialement dans des comédies musicales (l'histoire rapporte l'effet produit par l'utilisation de la couleur dans la révélation du visage horrible du *Fantôme de l'Opéra,* mais il est impossible d'en juger par les copies qui ont survécu), on risqua l'aventure d'un long métrage tourné entièrement en couleur. Ce fut *Becky Sharp* dont Rouben Mamoulian assuma la mise en scène et qui fut présenté au public en 1935 ; le cadre d'époque de l'intrigue, adaptée du roman *Vanity Fair* de Thackeray, permettait l'utilisation de costumes chatoyants propres à mettre en valeur la variété des teintes et à présenter un échantillon alléchant des possibilités du procédé. D'un point de vue technique et esthétique, la couleur présentait

Becky Sharp, de Rouben Mamoulian

toutefois à l'époque de graves inconvénients : l'utilisation d'un matériel encombrant et la nécessité d'un éclairage intensif imposaient une mise en scène statique et un rythme lent, interdisaient les contrastes de lumière dont les cinéastes étaient friands. De plus, il fallait pouvoir s'accommoder de la surveillance tatillonne des représentants de la société Technicolor et surtout de la trop célèbre "color consultant", Natalie Kalmus, réfractaires, aux expériences hasardeuses. La couleur devint surtout l'apanage des grands spectacles historiques tels *Gone with the Wind*, des comédies musicales et des aventures de plein air. Ce n'est qu'en 1945 qu'on se risqua à l'utiliser dans un film dramatique situé dans un contexte contemporain, *Leave Her to Heaven* de John Stahl ; le film fut fraîchement accueilli par la critique surtout en Europe où l'on reprocha aux teintes vives de diminuer notablement l'impact dramatique du sujet.

Entre temps d'autres procédés de couleur avaient vu le jour, notamment en Allemagne où *La Ville dorée* (1942) et *Les Aventures du Baron Munchhaussen* (1943) s'efforçaient de mettre en valeur, non sans maladresse, les vertus de l'Agfacolor dont les teintes délavées devaient ouvrir la voie au Sovcolor russe et à ses nuances fantômatiques ; certains virent là une amélioration sur le vif bariolage de trop de films techni-colorés. Quant à la France, elle devait attendre 1946 pour produire son premier film en couleur, l'insignifiant *Mariage de Ramuntcho,* récit folklorique aux coloris pâlots et à l'intrigue inexistante.

Le développement de l'Eastmancolor et de ses dérivés (De Luxe color, Metrocolor, Pathécolor, Warnercolor) dans les années 50, permettant l'enregistrement sur une seule pellicule et dans des conditions d'éclairage moins onéreuses, devait donner un nouvel essor à l'utilisation de la couleur. L'éblouissante utilisation du procédé dans le film japonais, *La Porte de l'enfer* de Teinosuke Kinugasa, allait aussi contribuer à convaincre les sceptiques des possibilités artistiques de la couleur au cinéma.

Expériences et recherches

L'accent mis dans la publicité sur la fidélité au réel (*natural color)* et l'insistance des représentants de Technicolor Corporation sur ce point au moment du tournage n'encourageaient guère les expérimentations ailleurs que dans les comédies musicales où la fantaisie gardait encore quelques droits. Pour le reste, le fin du fin consistait en l'harmonisation agréable des éléments du décor dans les

scènes d'intérieur. Notons toutefois la tentative de Powell et Pressburger dans *A Stairway to Heaven* où le contraste entre la réalité et le rêve s'exprimait par l'alternance de scènes tournées en couleur avec des images de teinte sépia. Ces mêmes auteurs se montrèrent d'ailleurs, dans la suite de leur carrière, attentifs à une utilisation originale et *Funny Face,* fondés tous deux sur la musique de Gershwin, inspirés l'un par la peinture, l'autre par l'art photographique des revues de modes, constituent pour chacun de ces deux auteurs un terrain d'expérience où les réussites de goût se succèdent. On n'en finirait pas d'énumérer les trouvailles de ces films où la couleur n'est pas simplement

An American in Paris, de Vicente Minnelli

de la couleur ; qu'il suffise de rappeler la flamboyance inspirée du célèbre ballet cinématographique qui est le clou de *The Red Shoes,* les variations de *Tales of Hoffman* et les contrastes de *Peeping Tom.* Vincente Minnelli et Stanley Donen, dans la spécialité qu'ils s'étaient donnée, surent manifester un sens particulier des harmonies de couleurs. *An American in Paris* un agrément supplémentaire mais partie intégrante, dominante même, de la composition esthétique de l'ensemble. Plus que Donen, Minnelli transpose des préoccupations semblables dans ses films dramatiques et conçoit des décors à la fois harmonieusement composés et accordés aux sentiments des personnages qui y évoluent. La leçon ne sera pas perdue pour Jacques

Demy qui se montre, dans *Les Parapluies de Cherbourg* et *Les Demoiselles de Rochefort,* un disciple intelligent de ces deux maîtres.

Dans le domaine dramatique, John Huston fut l'un des premiers à tenter des utilisations inusitées de la couleur comme en témoignent son *Moulin Rouge* où il s'efforçait d'être fidèle aux coloris des peintures de Toulouse-Lautrec dont il racontait la vie et son *Moby Dick* où, grâce à la combinaison d'une pellicule noir et blanc et d'une pellicule couleur, il obtenait des teintes sombres apparentant les images du film à des estampes anciennes sur lesquelles éclatait soudain une tache de couleur. Toujours sensible à l'expérimentation, Huston a accentué encore ce procédé dans son récent film *Reflections in a Golden Eye* au point de donner l'impression d'une pellicule noir et blanc vaguement teintée de couleur avec une irruption momentanée de rouge ou de vert. Sans être totalement réussie, la tentative était intéressante ; les producteurs du film ont cependant vite abandonné la distribution de cette version pour mettre sur le marché des copies normalement colorées. Signalons aussi à cet égard l'essai de Richard Brooks dans *The Brothers Karamazov* pour utiliser l'éclairage et les filtres de couleur dans le sens de l'expression psychologique ; sans être aussi adroits qu'on l'eût voulu, ses efforts marquaient une préoccupation qui s'est depuis généralisée, avec des raffinements toujours plus originaux, chez divers cinéastes. Il faudrait parler longuement des richesses de *Lola Montes* à cet égard car Max Ophuls s'y est montré un précurseur inspiré.

Couleur d'aujourd'hui

On ne s'étonne plus maintenant des harmonies de couleur réalisées dans les films jouissant d'un budget le moindrement généreux et c'est le contraire qui surprendrait dans les super-productions où l'on emploie des chefs-opérateurs rompus aux expériences les plus diverses dans ce domaine. Qu'il me suffise de mentionner les effets de similigravure d'*Oliver* et cette scène d'ouverture de la deuxième partie où la petite tache d'une rose rouge offerte par une vendeuse éclate dans le matin bleuté d'un quartier riche du vieux Londres. On prend pour acquis la dominante établie par David Lean dans l'ensemble de ses films ; le vert de *Bridge on the River Kwai,* l'ocre de *Lawrence of Arabia,* le blanc et or de *Doctor Zhivago.* On se dit que c'est le résultat des décors naturels, jungle, désert, steppes glacées, sans penser qu'il y a là quelque chose de concerté qui correspond à la volonté d'imposer un climat.

On est plus sensible aux jolis artifices de Demy et à sa propension à fondre personnages et décors dans un accord continuel. On admire les recherches d'Antonioni dans l'expression de la maladie des sentiments telle que manifestée par *Le Désert rouge* ou par *Blow-up,* quitte à modifier les couleurs de la nature si nécessaire pour arriver à ce résultat. On est abasourdi par la richesse de la palette de Fellini, par l'exubérance chromatique de *Juliette des Esprits,* par les enluminures sulfureuses de son sketch des *Histoires extraordinaires* et l'on attend avec impatience les expérimentations extravagantes de son *Satyricon.* On s'amuse des tentatives du peintre Lapoujade dans *Le Socrate* pour créer un monde insolite. On reçoit de plein fouet les couleurs franches et agressives des essais de Jean-Luc Godard.

On sourit de relire les réserves exprimées par les principaux critiques des années d'après-guerre sur les possibilités de la couleur. On se réjouit même que les circonstances économiques forcent les auteurs les plus doués à s'exprimer personnellement dans ce domaine puisque chacun y apporte des découvertes et des intuitions qui élargissent les pouvoirs d'expression du cinéma.

Lawrence of Arabia, de David Lean