



Imaginaires des techniques  
cinématographiques (1925-1932)

The Imaginary of Film  
Technology (1925-1932)

## La couleur

## Colour

Karine Abadie

Éditorialisation/content curation  
Simone Beaudry-Pilotte

Traduction/translation  
Timothy Barnard

Référence bibliographique/bibliographic reference  
Abadie, Karine. *Imaginaires des techniques  
cinématographiques (1925-1932) / The Imaginary of Film  
Technology (1925-32)*. Montréal: CinéMédias, 2024, collection  
«Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma», sous  
la direction d'André Gaudreault, Laurent Le Forestier et Gilles  
Mouëlic. <https://doi.org/10.62212/1866/33944>

Dépôt légal/legal deposit  
Bibliothèque et Archives nationales du Québec,  
Bibliothèque et Archives Canada/Library and Archives Canada, 2024  
ISBN 978-2-925376-11-8 (PDF)

Appui financier du CRSH/SSHRC support  
Ce projet s'appuie sur des recherches financées par le  
Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.  
This project draws on research supported by the  
Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

Mention de droits pour les textes/copyright for texts  
© CinéMédias, 2024. Certains droits réservés/some rights reserved.  
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International



Image d'accroche/header image  
Encart annonçant l'éditorial de la revue *Cinégraphie* (1927-1928).  
[Voir la fiche](#).

Banner above an editorial of the journal *Cinégraphie* (1927-28).  
[See database entry](#).

Base de données TECHNÈS/TECHNÈS database  
Une base de données documentaire recensant tous les contenus  
de l'*Encyclopédie* est en [libre accès](#). Des renvois vers la base sont  
également indiqués pour chaque image intégrée à ce livre.  
A documentary database listing all the contents of the *Encyclopédie*  
is in [open access](#). References to the database are also provided for  
each image included in this book.

Version web/web version  
Cet ouvrage a été initialement publié en 2022 sous la forme  
d'un [parcours thématique](#) de l'*Encyclopédie raisonnée des  
techniques du cinéma*.

This work was initially published in 2022 as a [thematic parcours](#)  
of the *Encyclopedia of Film Techniques and Technologies*.

# La couleur

par Karine Abadie

Prolongeant les expérimentations amorcées depuis les débuts du cinéma, les années 1925-1932 proposent de nouveaux essais de films en couleurs. Mais les discours de ces années donnent à lire des textes qui abordent la couleur de manière prospective, comme une éventualité à venir qui n'est pas encore au point technique.

Du reste, une distinction est à faire lorsqu'on parle, dans les années 1920, de film en couleurs : il y a, d'une part, le film en couleurs, obtenu en appliquant de la couleur sur la pellicule par coloriage, teintage ou virage, et, d'autre part, le film en couleurs naturelles, ces dernières étant produites par les effets de la lumière. V. Guillaume-Danvers les définit comme des films dont «les négatifs ont été tournés au moyen des différents procédés [...] et qui, d'après les positifs tirés, donnent à l'écran la synthèse, exactement reconstituée, des couleurs naturelles telles qu'elles ont été vues et analysées par l'objectif<sup>[1]</sup> ». Certains de ces procédés – le trichrome de M.A. Héault, le procédé bicolore, le Kinémacolor d'Urban, le système Mauclair-Bréon, le procédé Dyfray, celui de Keller-Dorian-Berthon – sont d'ailleurs cités et expliqués par le critique, schémas à l'appui, ce qui laisse supposer une volonté de vulgarisation de certaines de ces expérimentations. Mais derrière l'enthousiasme à l'égard de ces essais, les éclaircissements proposés ne manquent pas de révéler qu'il manque quelque chose à ces volontés.

Alors, que manque-t-il ? Des perfectionnements techniques, certes, mais aussi des artistes, des *cinégraphistes*, qui sauront travailler les nuances nécessaires pour « donner la vraie couleur des choses<sup>[2]</sup> ». Ce désir de réalisme constitue cependant un point d'achoppement des discours. Par exemple, *Cinéa-Ciné pour tous réunis* publie, en 1926 et en 1927, une série d'articles signés par Jacques-Bernard Brunius dans lesquels ce dernier s'oppose fermement à la couleur au cinéma. En septembre 1926, il estime que « tous les essais de coloriage sont ratés<sup>[3]</sup> », que les couleurs à l'écran sont généralement fausses, exagérées, détestables (« Toujours les couleurs sont fausses ou exagérées, d'un goût “photographe de province” détestable »). Il lui apparaît donc absurde et contraire à la poésie de tenter la couleur à l'écran, surtout que le noir et blanc n'a pas encore exploré toutes ses possibilités. Pourquoi cette résistance ? Parce que le cinéma ne doit pas faire semblant, ni tenter de reproduire la nature. En prenant cette avenue, il s'éloigne de la beauté qui réside « dans l'adaptation de la nature aux moyens techniques<sup>[4]</sup> ». Selon Brunius, ces tentatives doivent être considérées comme des régressions, ramenant le cinéma vers son point de départ, vers une filiation et une comparaison constantes avec d'autres formes artistiques (« Sauvons le cinéma du théâtre après l'avoir sauvé de la littérature. Sauvons-le de la carte postale après l'avoir sauvé de la peinture »). Pour contrer cette erreur, Brunius en appelle à la formation d'une « Ligue du noir et blanc » qui saura défendre la véritable nature

Sans ajouter une émotion nouvelle au cinéma assez riche en possibilités de rythme, de plastique, de psychologie, de poésie, les couleurs seront peut-être un jeu agréable pour nos yeux, rien de plus.

C'est ce que confirment les nouveaux défenseurs du noir et blanc :

MM. René Clair, Robert Mallet-Stevens, Léon Chancerel, Charensol, J. L. Croze, Serge, Jean Dréville, Raoul Ploquin, Jacques Nathan, Tavano, J. Grange, Marcel Manghez, Louis de Jongh, Jacques Mauny, Raymond Guérin-Catelain, Jacques Legrain, J. Hochard, N. R. Stragliati, Jean Marguet, Jean Mercier, J. de Wodzinska, André Berger, Juan Arroy, Léon-Pierre Quint.

Bernard BRUNIUS.

*Cinéa-Ciné pour tous*, n° 80 (1<sup>er</sup> mars 1927). [Voir la fiche](#).

du cinéma et résister à la tentation de reproduire la réalité. À ses côtés, plusieurs artistes (écrivains, réalisateurs, architectes, dessinateurs, etc.) « s'engageront pour l'avenir<sup>[5]</sup> » : Jean George Auriol, Alberto Cavalcanti, René Clair, René Crevel, René Jeanne, Robert Mallet-Stevens, Jean Mitry, Henry Poulaille, Serge, etc.

Sans pour autant être structurante ou clivante, cette réticence à la couleur s'avère révélatrice des attentions portées aux inventions techniques qui ponctuent les développements du cinéma. Mais cette résistance à la couleur ne doit pas être, comme le rappelle Lucien Wahl, un combat contre la recherche et l'innovation. De plus, ce n'est pas « parce que le noir et blanc [nous] a donné mieux que la couleur, [qu']il faudrait décourager les chercheurs<sup>[6]</sup> ». La tension entre les résultats attendus et la réalité de ces derniers constitue donc un élément de discussion permanent : la couleur peut être envisagée comme un enrichissement et un raffinement, mais elle constitue, comme tout perfectionnement technique, un réservoir de possibilités au sein desquelles, pour reprendre les mots d'Henri Chomette, « se mêlent le meilleur et le pire<sup>[7]</sup> ».

Dans cette perspective, la couleur est envisagée comme un enjeu esthétique, dépendant des développements et des progrès techniques. Mais le sujet existe en termes de potentialité, puisque les discours portent peu sur la création de la couleur elle-même. Ils accompagnent plutôt des séries de réflexions sur ses possibilités. Un consensus quant au fait que les tentatives de films en couleurs naturelles ne sont pas très réussies et une crainte de voir se répandre des chromos de mauvaise qualité est perceptible. Mais la véritable préoccupation à l'égard de la couleur consiste plutôt à empêcher que les industriels s'en emparent pour, comme l'écrit René Jeanne en 1927, « faire riche<sup>[8]</sup> ». En 1930, Germaine Dulac rappelle d'ailleurs que les procédés de reproduction de la couleur naturelle ont fait leur apparition depuis longtemps ; la nouveauté réside plutôt dans « l'industrialisation du cinéma en couleur<sup>[9]</sup> ». Dans cette configuration, l'idée que la création de la couleur demeure une technique au service de l'art est fondamentale. Elle n'est pas, pour reprendre les mots de Paul Francoz<sup>[10]</sup>, une régression, mais une conquête ; elle n'implique pas une copie vériste dénuée d'imagination et, surtout, elle ne doit pas se passer des cinéastes qui sauront en tirer une expression esthétique adaptée.

## Que pensez-vous du film en couleurs ?

Les peintres se méfient du cinéma en couleurs, et c'est dans l'ordre des choses.

« Le mouvement et la lumière : voilà le cinéma. Fi des couleurs pseudo-naturelles, du relief-illusion et de tous les autres artifices. » Opinion que partage Foujita qui revient du Japon après avoir fait le tour du monde. Savez-vous que Foujita, lui aussi, est cinéaste amateur ? De son voyage, il n'a pas rapporté moins de deux mille mètres de pellicules tournées de Véronique à Honolulu, de San Francisco à New York. Simple amusement, mais l'artiste s'y retrouve.

O donc ! Foujita, croisez-vous que le cinéma aura gagné quelque chose, le jour où on lui aura donné la couleur et du relief ?

— Entre la délicatesse d'un paysage et la vulgarité du chrome, il n'y a qu'une nuance presque insaisissable. Le cinéma saura-t-il éviter le chrome ? Je crains que non. Et puis la nature n'est pas toujours belle. Une élimination est nécessaire : vous ne pouvez pas demander à un objectif d'avoir du goût. Ah ! si le cinéma pouvait se borner à jouer avec deux ou trois couleurs, si l'on pouvait y faire évoluer une femme blonde dans un paysage jaune, une nouvelle forme d'art surgirait. Il est vrai qu'il ne s'agirait plus de couleurs naturelles...

Ainsi parlent les peintres. On peut leur reprocher de rester peintres en parlant de cinéma : trop de raffinement tue l'enthousiasme, trop de goût nuit à l'élosion des choses neuves.

Ecouteons d'autres voix. Celle-ci est assez surprenante à entendre : c'est celle de l'architecte Siclis, constructeur du théâtre Pigalle.

— Il ne faut pas se cacher. Le cinéma, en se perfectionnant, entraîne peu à peu la mort du théâtre, du grand théâtre. Je ne veux pas dire que le théâtre doive disparaître. L'écran ne remplacera jamais l'émotion qui naît du contact étroit, direct, de l'acteur et du spectateur. Mais cette émotion n'existe que dans les petites salles.

« Dans une salle de grande dimension, la radio-activité de l'acteur disparaît. C'est pourquoi je crois à l'avenir du cinéma avec tous ses perfectionnements. L'écran peut faire voir un ourire à six mille spectateurs. Il peut, en l'espace

d'une heure, nous promener du Pôle Nord à l'Équateur. Aujourd'hui, nous fait entendre tous les bruits du monde. Demain, dites-vous, il sera le miroir même de la vie avec ses couleurs, son relief. Mais tant mieux ! Plus vastes seront ses moyens, plus puissantes seront ses œuvres. » Tenez, le relief : il est indispensable à l'émotion plastique. Dans une construction, dans une sculpture, ce qui nous touche c'est la masse et les rapports de ses trois dimensions ».

Au moins, voilà des paroles optimistes. Mais arriveront-elles à nous faire oublier les avertissements inquiétants des peintres ? La réponse est non. Mme Germaine Dulac apporte au débat sa conclusion.

— Le relief ? dans le fond, non l'avons toujours cherché. Nous avons essayé d'en obtenir en faisant jouer la lumière. Il y a déjà du relief dans une belle photographie. Quant aux procédés de reproduction des couleurs naturelles, ils ont fait, depuis longtemps, leur apparition au cinéma sans y avoir prouvé de révolution. Le fait nouveau, c'est l'industrialisation du cinéma en couleur et en relief.

« Vozez ce qui s'est passé pour le sonore. Le cinéma, si muet qu'il fut, nous satisfaisait. Au prix de beaucoup d'efforts pour lutter contre de vieilles erreurs et une incompréhension à peu près générale, nous avions réussi à en faire un moyen d'expression, neuf, indépendant du théâtre.

« Mais voilà, que l'industrie met au point le parlant. Il n'en faut pas plus pour que le cinéma perde ce qu'il avait gagné et qu'il retourne au théâtre. Pas pour longtemps, heureusement, car certains d'entre nous, y apportant des vues plus libres, se sont avisés qu'employé avec sobriété

le sonore, loin de nuire au cinéma, lui offrait de nombreuses possibilités. Que s'était-il donc passé ? On avait abusé d'un procédé. On avait voulu commercialiser le talkie avant même de connaître exactement le parti qu'on pouvait en tirer. Voilà l'erreur. Elle est presque inévitable au cinéma, parce que l'art et l'exploitation commerciale y sont trop étroitement liés, et il est fort à craindre que ce même phénomène se reproduise avec la couleur et le relief. Dès le départ, on en abusera comme on abuse du dialogue. On voudra faire de la peinture. Les films seront cent pour cent en couleur, cent pour cent en relief, comme ils sont aujourd'hui cent pour cent parlant.

« On oubliera que le cinéma ne change pas dans son essence, parce qu'il se perfectionne techniquement ; il reste l'art du mouvement visuel, un art où la proportion, par exemple, aura toujours plus d'importance que les paroles, les couleurs ou les autres éléments.

« Il faudrait qu'une invention restât en laboratoire aussi longtemps que les cinéastes chercheraient l'expression esthétique. Rien ne sert de faire évoluer la technique si la pensée ne suit pas la même courbe. Les perfectionnements, quand ils ne sont pas mûrs, compliquent la tâche des metteurs en scène au détriment de l'art. »

On pourrait confronter beaucoup d'autres opinions, la même conclusion s'imposera : l'art dépend de l'artiste et non de sa technique. Le cinéma en couleurs et en relief nous réserve, soyons-en sûrs, d'abominables horreurs. Mais il aura, comme le sonore, ses King Vidor et ses Walter Ruttmann, qui découvriront de la beauté là où d'autres n'auront trouvé que de la laideur.

J. Vidal.

## “Pour Vous” présente...

- |      |      |  |
|------|------|--|
| PAGE | 4.   | Comment Dolores del Rio vint à l'écran (Ortega).                                 |
| ■    | 7.   | Avec G. Middleton, auteur de « La Grande Mare » (G. Calligra)                    |
| ■    | 8-9. | Sous un mauvais titre, un très beau film, « Le Rêve immolé » (Alexandre Arnoux). |
| ■    | 11.  | Irène Bordoni nous revient d'Hollywood (R. Régent).                              |
| ■    | 12.  | La tournée du grand « Duke », raconté par R. E. Bré.                             |
| ■    | 15.  | Les films qui passent en France,   |

Pour vous, n° 79 (22 mai 1930). [Voir la fiche](#).

La couleur apparaît comme une attente, mais ce qui occupe les discours se rapproche plutôt d'une prise de position quant à la vocation – ou pas – du cinéma de fixer le réel, tout le réel. L'idée de voir à l'écran des couleurs authentiques, celles du monde et de la nature, est un horizon regardé avec un certain intérêt. Mais la dimension technique des procédés qui permettront de réaliser ce rêve trouve peu sa place dans les pages des revues. La couleur – comme le relief – fournit l'occasion de défendre une vision du cinéma, mais celle-ci se développe sur des assises techniques fragiles et de manière bien moins féroce qu'au sujet du parlant.

[1] V. Guillaume-Danvers, « Le film en couleurs naturelles », *Cinémagazine*, n° 12 (20 mars 1925), 544-547.

[2] *Ibid.*

[3] Jacques-Bernard Brunius, « Plaidoyer pour le noir et blanc », *Ciné-Ciné pour tous réunis*, n° 69 (15 septembre 1926), 21-22.

[4] *Ibid.*

[5] Jacques-Bernard Brunius, « Pour le noir et blanc », *Ciné-Ciné pour tous réunis*, n° 79-80 (15 février-1<sup>er</sup> mars 1927), 14.

[6] Lucien Wahl, « Le noir, le blanc, les couleurs », *Cinémagazine*, n° 2 (14 janvier 1927), 87.

[7] Henri Chomette, « Innovations industrielles », *Cinéma*, n° 18 (janvier 1929), 66.

[8] René Jeanne, « La controverse de la couleur », *Ciné-Ciné pour tous réunis*, n° 78 (1<sup>er</sup> février 1927), 27.

[9] Germaine Dulac, citée dans Jean Vidal, « Que pensez-vous du film en couleurs ? », *Pour vous*, n° 79 (22 mai 1930), 2.

[10] Paul Francoz, « Cinéma en couleur et cinéma parlant », *Cinémagazine*, n° 32-33 (10 août 1928), 32-33.

# Colour

by Karine Abadie

Translation: Timothy Barnard

The years 1925-32, extending the experiments which had taken place since cinema's beginnings, were a time of new experiments in colour film. But the discourses in these years treated colour as a potentiality, as a possible future element which had not yet been perfected technically.

We must in addition make a distinction when we speak of colour film in the 1920s: on the one hand, there was the colour film obtained by applying colour to the film stock by hand painting, tinting or toning, and on the other hand there were films in natural colours, produced by the effect of light. These were defined by V. Guillaume-Danvers as films whose "negatives had been filmed using different processes... and which, after positive prints were made, show on screen a precisely recreated synthesis of natural colours as they had been seen and analysed by the camera lens."<sup>[1]</sup> Some of these processes – M.A. Héraut's three-colour process, the two-colour process, Urban's Kinemacolor, the Mauclair-Bréon system, the Dyfray process and the Keller-Dorian-Berthon process – were, moreover, mentioned and explained by critics, diagrams at the ready, leading one to think that there existed a desire to popularize some of these experiments. But behind the enthusiasm for these attempts, the explanations offered revealed that something was missing from this desire.

So what was missing? Technical improvements, of course, but also artists – *cinégraphistes* – who would be able to produce the nuances necessary to "show the true colour of things."<sup>[2]</sup> Nevertheless, this desire for realism was a stumbling block in the discourses. *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, for example, published a series of articles by Jacques-Bernard Brunius in 1926 and 27 in which he expressed his firm opposition to colour film. In September 1926, he opined that "every attempt at colouring has been a failure"<sup>[3]</sup> and that colour on screen is generally false, exaggerated and detestable ("the colours are always false or exaggerated, in a detestable 'provincial photographer' manner"). It thus seemed to him absurd and contrary to poetry to attempt colour on screen, especially as all the possibilities of black and white had not yet been explored. Why this resistance? Because cinema must not pretend or try to reproduce nature. By taking this avenue, it distances itself from the beauty which resides "in the adaptation of nature to technical means."<sup>[4]</sup> According to Brunius, these attempts must be seen as regressions, taking cinema back to its point of departure, towards constant similarities and comparisons with other artistic forms ("Let us save cinema from theatre after having saved it from literature. Let us save cinema from the postcard after saving it from painting.") To counter this error, Brunius called for a "Black-and-White League" to champion the true nature of cinema and resist the temptation to reproduce reality. At his side, several artists (writers, filmmakers, architects, draughtsmen,

Sans ajouter une émotion nouvelle au cinéma assez riche en possibilités de rythme, de plastique, de psychologie, de poésie, les couleurs seront peut-être un jeu agréable pour nos yeux, rien de plus.

C'est ce que confirment les nouveaux défenseurs du noir et blanc :

MM. René Clair, Robert Mallet-Stevens, Léon Chancerel, Charen sol, J. L. Croze, Serge, Jean Dréville, Raoul Ploquin, Jacques Nathan, Tavano, J. Grange, Marcel Manghez, Louis de Jongh, Jacques Mauny, Raymond Guérin-Catelain, Jacques Legrain, J. Hochard, N. R. Stragliati, Jean Marguet, Jean Mercier, J. de Wodzinska, André Berger, Juan Arroy, Léon-Pierre Quint.

Bernard BRUNIUS.

*Cinéa-Ciné pour tous*, no. 80 (1 March 1927). [See database entry](#).

etc.) stood “committed to the future”:<sup>[5]</sup> Jean George Auriol, Alberto Cavalcanti, René Clair, René Crevel, René Jeanne, Robert Mallet-Stevens, Jean Mitry, Henry Poulaille, Serge and others.

This reticence towards colour, without being structuring or polarizing, revealed the attention paid to the technical inventions found throughout cinema’s development. But, as Lucien Wahl pointed out, this resistance to colour should not be a battle against experimentation and innovation. What is more, Wahl added, it is not “because black and white has given [us] something better than colour [that] we must discourage researchers.”<sup>[6]</sup> The tension between the results expected and the reality of the results obtained was thus a constant topic of discussion: colour could be seen as an improvement or a refinement, but, like every technical development, it was a reservoir of possibilities among which, in the words of Henri Chomette, “were found both the better and the worse.”<sup>[7]</sup>

From this perspective, colour was seen as an aesthetic matter reliant on technical developments and advances. But the topic existed in terms of potentiality, because discourses focused little on the creation of colour itself. Rather, they were part of a series of considerations of its possibilities. There was a perceptible consensus that attempts at films in natural colours were not very well done, and a fear of seeing poor-quality colour prints start to spread. But the real concern with respect to colour consisted, rather, in preventing manufacturers from seizing hold of it, as René Jeanne wrote in 1927, in order to “become rich.”<sup>[8]</sup> In 1930, moreover, Germaine Dulac pointed out that processes for reproducing natural colour had appeared long before; what was new, rather, was the “industrialization of colour cinema.”<sup>[9]</sup> In this view, the idea that creating colour was a *technique* in the service of art was fundamental. In the words of Paul Francoz,<sup>[10]</sup> it was not a regression but rather a conquest; it did not consist in making a verist copy devoid of imagination and it especially should not pass by filmmakers capable of drawing appropriate aesthetic expression from it.

Colour appeared to be an expectation, but the concern of these discourses had more to do with taking a stance as to whether cinema’s vocation was to record reality in its entirety. The idea of seeing authentic colours on screen, those of the world and nature, was a possibility viewed with a certain interest. But the technical aspect of the processes which would make it possible to

**Que pensez-vous du film en couleurs ?**

**L**es peintres se méfient du cinéma en couleurs, et c'est dans l'ordre des choses.

« Le mouvement et la lumière : voilà le cinéma. Fi des couleurs pseudo-naturelles, du relief-illusion et de tous les autres artifices. » Opinion que partage Foujita qui revient du Japon après avoir fait le tour du monde. Saviez-vous que Foujita, lui aussi, est cinéaste amateur ? De son voyage, il n'a pas rapporté moins de deux mille mètres de pellicules tournées de Yokohama à Honolulu, de San-Francisco à New York. Simple amusement, mais l'artiste s'y retrouve.

Où donc Foujita, croirez-vous que le cinéma aura gagné quelque chose, le jour où on lui aura donné la couleur et du relief ?

Entre la délicatesse d'un paysage et la vulgarité du chrome, il n'y a qu'une nuance presque insaisissable. Le cinéma saura-t-il éviter le chrome ? Je crains que non. Et puis la nature n'est pas toujours belle. Une élimination est nécessaire : vous ne pouvez pas demander à un objectif d'avoir du goût. Ah ! si le cinéma pouvait se borner à jouer avec deux ou trois couleurs, si l'on pouvait y faire évoluer une femme bleue dans un paysage jaune, une nouvelle forme d'art surgirait. Il est vrai qu'il ne s'agirait plus de couleurs naturelles...

Ainsi parlent les peintres. On peut leur reprocher de rester peintres en parlant de cinéma : trop de raffinement tue l'enthousiasme, trop de goût nuit à l'élosion des choses neuves.

Ecouteons d'autres voix. Celle-ci est assez surprenante à entendre : c'est celle de l'architecte Siclis, constructeur du théâtre Pigalle.

— Il ne faut pas se cacher. Le cinéma, en se perfectionnant, entraîne peu à peu la mort du théâtre, du grand théâtre. Je ne veux pas dire que le théâtre doive disparaître. L'écran ne remplacera jamais l'émotion qui naît du contact étroit, direct, de l'acteur et du spectateur. Mais cette émotion n'existe que dans les petites salles.

— Dans une salle de grande dimension, la radio-activité de l'acteur disparaît. C'est pourquoi je crois à l'avenir du cinéma avec tous ses perfectionnements. L'écran peut faire voir un ourire à six mille spectateurs. Il peut, en l'espace

d'une heure, nous promener du Pôle Nord à l'Équateur. Aujourd'hui, nous fait entendre tous les bruits du monde. Demain, dites-vous, il sera le miroir même de la vie avec ses couleurs, son relief. Mais tant mieux ! Plus vastes seront ses moyens, plus puissantes seront ses œuvres.

« Tenez, le relief : il est indispensable à l'émotion plastique. Dans une construction, dans une sculpture, ce qui nous touche c'est la masse et les rapports de ses trois dimensions ».

Au moins, voilà des paroles optimistes. Mais arriveront-elles à nous faire oublier les avertissements inquiétants des peintres ? La réponse est non. Mme Germaine Dulac apporte au débat sa conclusion.

— Le relief ? dans le fond, non l'avons toujours cherché. Nous avons essayé de l'obtenir en faisant jouer la lumière. Il y a déjà du relief dans une belle photographie. Quant aux procédés de reproduction des couleurs naturelles, ils ont fait, depuis longtemps, leur apparition au cinéma sans y avoir prouvé de révolution. Le fait nouveau, c'est l'industrialisation du cinéma en couleur et en relief.

— Voulez ce qui s'est passé pour le sonore. Le cinéma, si muet qu'il fût, nous satisfaisait. Au prix de beaucoup d'efforts pour lutter contre de vieilles erreurs et une incompréhension à peu près générale, nous avions réussi à en faire un moyen d'expression, neuf, indépendant du théâtre.

— Mais voilà, que l'industrie met au point le parlant. Il n'en faut pas plus pour que le cinéma perde ce qu'il avait gagné et qu'il retourne au théâtre. Pas pour longtemps, heureusement, car certains d'entre nous, y apportant des vues plus libres, se sont avisés qu'employé avec sobriété le sonore, loin de nuire au cinéma, lui offrait de nouvelles possibilités. Que s'était-il donc passé ? On avait abusé d'un précédent. On avait voulu commercialiser le talkie avant même de connaître exactement le parti qu'on pouvait en tirer. Voilà l'erreur. Elle est presque inévitable au cinéma, parce que l'art et l'exploitation commerciale y sont trop étroitement liés, et il est fort à craindre que ce même phénomène se reproduise avec la couleur et le relief. Dès le départ, on en abusera comme on abuse du dialogue. On voudra faire de la peinture. Les films seront cent pour cent en couleur, cent pour cent en relief, comme ils sont aujourd'hui cent pour cent parlant.

— On oubliera que le cinéma ne change pas dans son essence, parce qu'il se perfectionne techniquement ; il reste l'art du mouvement visuel, un art où la proportion, par exemple, aura toujours plus d'importance que les paroles, les couleurs ou les autres éléments.

— Il faudrait qu'une invention restât au laboratoire aussi longtemps que les cinéastes en chercheraient l'expression esthétique. Rien ne sert de faire évoluer la technique si la pensée ne suit pas la même courbe. Les perfectionnements, quand ils ne sont pas mûrs, compliquent la tâche des metteurs en scène au détriment de l'art. »

On pourrait confronter beaucoup d'autres opinions, la même conclusion s'imposera : l'art dépend de l'artiste et non de sa technique. Le cinéma en couleurs et en relief nous réserve, soyons-en sûrs, d'abominables horreurs. Mais il aura, comme le sonore, ses King Vidor et ses Walter Ruthmann, qui découvriront de la beauté là où d'autres n'auront trouvé que de la laideur.

J. Vidal.

**“Pour Vous” présente...**

PAGE 4. Comment Dolores del Rio vint à l'écran (Ortega).  
 ■ 7. Avec G. Middleton, auteur de « La Grande Mare » (G. Calligra)  
 ■ 8-9. Sous un mauvais titre, un très beau film, « Le Rêve immolé » (Alexandre Arnoux).  
 ■ 11. Irène Bordoni nous revient d'Hollywood (R. Régent).  
 ■ 12. La tournée du grand « Duke », raconté par R. E. Bré.  
 ■ 15. Les films qui passent en France,

*Pour vous*, no. 79 (22 May 1930). [See database entry](#).

realize this dream found little space in the pages of these journals. Colour, like three dimensions, was an opportunity to champion a vision of cinema, but this vision developed on fragile technical foundations, and in a much less fierce manner than the topic of the talking film.

[1] V. Guillaume-Danvers, “Le film en couleurs naturelles,” *Cinémagazine*, no. 12 (20 March 1925), 544-547.

[2] *Ibid.*

[3] Jacques-Bernard Brunius, “Plaidoyer pour le noir et blanc,” *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, no. 69 (15 September 1926), 21-22.

[4] *Ibid.*

[5] Jacques-Bernard Brunius, “Pour le noir et blanc,” *Cinéa-Ciné pour tous réunis*, nos. 79-80 (15 February-1 March 1927), 14.

[6] Lucien Wahl, “Le noir, le blanc, les couleurs,” *Cinémagazine*, no. 2 (14 January 1927), 87.

[7] Henri Chomette, “Innovations industrielles,” *Cinéma*, no. 18 (January 1929), 66.

[8] René Jeanne, “La controverse de la couleur,” *Cinéa-Ciné pour tous*, no. 78 (1 February 1927), 27.

[9] Germaine Dulac, quoted in Jean Vidal, “Que pensez-vous du film en couleurs?,” *Pour vous*, no. 79 (22 May 1930), 2.

[10] Paul Francoz, “Cinéma en couleur et cinéma parlant,” *Cinémagazine*, nos. 32-33 (10 August 1928), 32-33.