

En noir, en blanc et en couleurs

(Les références précises de chacun des extraits cités se trouvent à la fin du présent texte.)

En 1978, le début de l'adaptation cinématographique des aventures de Superman prépare le spectateur au grand spectacle que celui-ci s'attend à découvrir, en le faisant passer des images en noir et blanc de la bande dessinée et du cinéma des années 1930 aux couleurs emblématiques de l'homme d'acier : le bleu et le rouge. C'est là un premier exemple de la façon dont le cinéma a pu jouer de la coexistence de ces deux moyens expressifs : le noir et blanc, et la couleur.

Longtemps, le cinéma fut essentiellement en noir et blanc, ce que rappelle *Chantons sous la pluie*, film en Technicolor qui évoque le passage du cinéma muet au parlant.

Dans *Pleasantville*, la greffe de deux adolescents des années 1990 dans une série télévisée des années 1950 redonne progressivement des couleurs à celle-ci, et dans *Last Action Hero* c'est l'intrusion d'un héros de film d'action contemporain qui perturbe de touches colorées la version cinématographique de *Hamlet* réalisée en 1948.

Le même film fait d'ailleurs revenir la silhouette du mythique acteur Humphrey Bogart dans un monde moderne en couleurs. Dans *Qui veut la peau de Roger Rabbit* c'est une Betty Boop en noir et blanc qui est ainsi transplantée.

Le Fleuve sauvage se déroule en 1933, mais il a été réalisé en CinemaScope et en couleurs en 1960. Cependant, juste après le générique, l'extrait d'un documentaire d'époque confère d'emblée au film d'Elia Kazan un accent de vérité, et de gravité.

C'est souvent sur ce mode, empreint de la gravité de l'histoire du 20^e siècle, que le cinéma européen convoquera le souvenir du cinéma en noir et blanc. Ainsi Alain Resnais juxtapose-t-il dans *Nuit et brouillard* les images en couleur qu'il tourne en 1955 dans les vestiges du camp d'Auschwitz et les images d'archives de l'époque du nazisme triomphant. Dans *Une journée particulière*, si les images du film de fiction font mine de se démarquer des images d'archives en faisant surgir la couleur, c'est pour mieux s'en rapprocher par une grisaille finalement dominante.

L'imaginaire collectif a d'ailleurs à ce point intégré l'idée d'une antériorité du noir et blanc dans l'histoire des images photo- et cinématographiques que bien souvent dans le cinéma de fiction, sans même faire appel explicitement à cette histoire du cinéma, l'expression du passé par rapport au présent se fait en passant de la couleur au noir et blanc. Exemple parmi cent : *L'Homme qui aimait les femmes*, de François Truffaut.

Toutefois, certains films complexifient cette façon de procéder. Par exemple, *Bonjour tristesse* montre le présent en noir et blanc, et évoque le passé en couleur, et *Memento*, histoire d'un homme qui a perdu la mémoire immédiate, présente deux chronologies d'un même récit, l'une dans l'ordre en noir et blanc et l'autre à rebours en couleurs.

Sous des dehors classiques, *Le Dernier des géants*, qui narre la rencontre entre un jeune homme et une légende de la gâchette interprétée par John Wayne dans son dernier rôle à l'écran, revient en fait à sa façon sur l'histoire du cinéma, mais cette fois en conjuguant noir et blanc et référence implicite au parcours de l'acteur. Dans le prologue, le jeune admirateur rappelle le parcours du vieux pistoléro à travers des images qui, en réalité, sont extraites de films qui ont jalonné la carrière de John Wayne — et dont certains, comme *Rio Bravo*, étaient à l'origine en couleurs !

Les couleurs de la peinture

Le cinéma a également joué de l'histoire des images en se confrontant aux couleurs de la peinture. C'est entre autres le chromatisme pictural de ces images fixes que Jean-Luc Godard, dans ses *Histoire(s) du cinéma*, fait résonner avec le noir et blanc des images en mouvement.

Dans *Le Mystère Picasso*, Henri-Georges Clouzot film le peintre espagnol en noir et blanc et réserve l'irruption des couleurs aux moments où seul le processus de la peinture se donne à voir sur l'écran.

Dans *Andreï Roublev*, Andreï Tarkovski ne montre jamais le peintre d'icônes en train de pratiquer son art, mais il attend la toute fin du film pour faire surgir les couleurs flamboyantes de certaines de ses œuvres.

Pasolini, dans *La Ricotta*, oppose pour sa part la splendeur chromatique d'œuvres de peintres italiens du 16^e siècle, qu'il reconstitue sous forme de tableaux vivants, aux images en noir et blanc de l'ambiance triviale d'un tournage de film sur la Passion du Christ.

Touches de couleurs

De la peinture, le cinéma conserve parfois l'idée de touches ponctuelles de couleur, qui ressortent d'autant plus qu'elles sont apposées sur un fond noir et blanc. Vingt ans avant les couleurs éparses de *Sin City*, créées par ordinateur, Francis Ford Coppola procède de façon moins clinquante dans *Rusty James*, mais cette pratique de la touche colorée ponctuelle remonte en fait à beaucoup plus loin : dans la *Danse serpentine dans la cage aux fauves*, réalisé autour de 1900, des couleurs changeantes, exécutées image par image au pinceau et au pochoir, sont réservées aux seuls voiles de la danseuse.

En 1924, dans *Les Rapaces*, Erich von Stroheim parsème certains plans de touches dorées, qu'il peint lui-même à la main image par image. Au départ très discrètes, elles inscrivent visuellement à la surface du film le thème central de celui-ci : la cupidité.

En 1949, à cause d'un procédé technique déficient, Jacques Tati n'avait pu révéler les couleurs de *Jour de fête*. À l'occasion de sa ressortie en 1964, il ajouta quelques nouveaux plans à la copie noir et blanc du film, dans lesquels il fit peindre au pochoir certains détails.

Enfin, en termes d'allers et retours temporels, il est intéressant de constater que l'effet de coloriage des coups de feu de certaines copies du *Vol du Grand Rapide*, réalisé en 1903, se retrouve vers la fin de *La Maison du Docteur Edwardes* d'Alfred Hitchcock, mais de façon concentrée sur un unique instant fatidique.

Surgissements spectaculaires

Loin d'un traitement par petites touches, c'est parfois sur le mode de l'événement que le cinéma a mis en scène la peinture, comme une irruption spectaculaire de couleur dans un contexte en noir et blanc. C'est le cas dans plusieurs films d'Albert Lewin, dont son adaptation du *Portrait de Dorian Gray*, d'Oscar Wilde.

De même Eisenstein fait-il surgir à la fin de la deuxième partie d'*Ivan le Terrible* des couleurs à la fois inattendues, échevelées et rigoureusement choisies, à la faveur d'une séquence qui met en scène un spectacle sinistre : une parodie de sacre destinée à confondre Vladimir, le cousin et rival d'Ivan.

Avant que les procédés capables de reproduire l'ensemble des couleurs du spectre ne soient mis au point au milieu des années 1930, certaines scènes que l'on voulait

particulièrement spectaculaires étaient tournées en Technicolor bichrome, un procédé qui pouvait reproduire les nuances de rouge et de vert, mais pas de bleu. Dans la version muette du *Fantôme de l'Opéra*, la plupart des scènes présentent un aspect monochrome obtenu par teintage ou virage, sorte de version colorée du noir et blanc qui était courante dans le cinéma de l'époque. Mais la scène du bal masqué dans laquelle le fantôme fait son apparition spectaculaire, déguisé en Mort rouge, fut pour sa part tournée en Technicolor bichrome.

Dans *Hell's Angels*, superproduction aérienne des débuts du parlant, on trouve des scènes en noir et blanc, d'autres monochromes et une scène de bal en Technicolor bichrome, mais les plans sans doute les plus impressionnants sont ceux où, dans une séquence monochrome bleue, un embrasement rougeoyant fait irruption.

Dans *Femmes*, tourné en noir et blanc à la fin des années 1930, le clou du spectacle est censé être une scène de défilé de mode, tournée cette fois en Technicolor trichrome, capable de rendre toutes les couleurs du spectre.

A contrario, les personnages de *Lucky Ducky*, de Tex Avery, semblent tout dépités de quitter un temps le monde spectaculaire du Technicolor, et s'empressent de le réintégrer...

D'un monde à l'autre

Car le jeu du noir et blanc et de la couleur est parfois propice à l'expression d'un événement philosophiquement plus troublant qu'un bal masqué, une bataille aérienne ou un défilé de mode : le passage d'un monde à un autre, comme lorsque Dorothy découvre le monde enchanté et multicolore du *Magicien d'Oz*.

Mais dans *La Rose pourpre du Caire*, c'est en passant des couleurs (certes bien ternes) de sa vie quotidienne au noir et blanc d'un film hollywoodien des années 1930 que Cecilia réalise son rêve.

Le passage du noir et blanc à la couleur n'exprime d'ailleurs pas forcément une transition vers un monde enchanté. Dans *Le Portrait de Jennie*, ce passage signe l'arrivée dans une région tout aussi monochrome, méphitique, d'un vert terrifiant : celle de la mort.

Célèbre pour son utilisation intensive de la couleur dans ses films musicaux, c'est d'un parking incolore que Jacques Demy, dans sa version moderne du mythe d'Orphée, fait le domaine des Enfers, où seul subsiste un rouge évocateur. Tandis que dans *Une question de vie ou de mort*, c'est en noir et blanc que Michael Powell représente le Paradis — un Paradis que le héros du film n'a pourtant de cesse de fuir.

Les aventures de la perception

Dans *Stalker*, lorsque les personnages arrivent dans la Zone interdite, l'image passe du noir et blanc à la couleur : cela semble correspondre, là encore, à un changement de monde. Mais le fait que le plan de la découverte de la Zone ressemble à une vue subjective, et que celui qui précède soit un gros plan prolongé sur un personnage, peut donner à penser que cet enchaînement reproduit le regard porté par ce dernier sur ce paysage.

C'est là, en effet, un autre possible de l'alternance visuelle du noir et blanc et de la couleur : retranscrire une *aventure du regard et de la perception*, cette expression désignant ce qui pourrait être, idéalement, une définition du cinéma lui-même. La traversée des apparences qu'effectue le héros d'*Invasion Los Angeles* en portant pour la première fois les lunettes adéquates est un bel exemple de ces aventures de la perception.

Dans *La Liste de Schindler*, les plans subjectifs qui traduisent le regard porté par Schindler sur la liquidation du ghetto de Cracovie se focalisent, parmi la foule raflée, sur une petite fille dont le manteau est le seul élément qui apparaît en couleur. S'exprime ici un regard affectif, typique du cinéma de Steven Spielberg : faute de pouvoir prendre en charge, visuellement et moralement, l'intégralité de cette tragédie collective, le regard se concentre sur une figure unique, qui devient ainsi le symbole de la tragédie en question.

Dans *Prima della rivoluzione*, un dispositif de chambre optique permet au personnage de Gina d'observer à distance la place du village et les gesticulations de son amant, Fabrizio, qui se trouve être son neveu, plus jeune et plus idéaliste qu'elle. Le fait que cette image du monde et de Fabrizio apparaisse alors en couleur exprime le regard mélangé de la jeune femme, à la fois ému et désabusé, amusé et sans espoir.

Intériorité / extériorité

Il est un autre moment qui semble illustrer la façon dont la juxtaposition de la couleur et du noir et blanc peut manifester le passage d'un monde à un autre, c'est celui des *Ailes du désir* dans lequel l'ange Damiel choisit d'adopter la condition humaine, alors que son camarade Cassiel reste pour sa part du côté angélique. Du noir et blanc associé aux anges, on semble passer aux couleurs du monde dit « réel », mais en fait c'est plus complexe que cela : selon que, à ce moment, on épouse l'état d'âme de Damiel ou celui de Cassiel, couleurs et noir et blanc alternent à l'image. Par cette alternance, c'est comme si l'intériorité de chacun des deux personnages s'exprimait alors de façon extérieure.

Cette façon de donner à voir l'intériorité d'un personnage à travers des apparences extérieures s'applique fréquemment à l'expression d'une psyché torturée, voire démentielle : il en va ainsi de la visualisation des fantasmes de Sœur Jeanne dans *Les Diables*, de Ken Russell.

Dans *Shock Corridor* de Samuel Fuller, l'intériorité tourmentée des pensionnaires de l'asile psychiatrique se donne à voir sous la forme de plans en couleurs, relevant d'un autre registre visuel que celui du reste du film. En effet, il s'agit de prises de vues en 16 mm tournées par Fuller lors de repérages qu'il avait effectués pour d'autres films, au Brésil et au Japon.

Dans la séquence de *Raging Bull* qui montre en parallèle l'irrésistible ascension du boxeur Jake LaMotta et les jours heureux de sa vie familiale, l'alternance de deux régimes cinématographiques différents, à savoir les prises de vues amateurs en couleur et les images plus stylisées en noir et blanc, traduit également une intériorité scindée, en l'occurrence entre deux formes de réussite : les moments de bonheur d'une existence ordinaire et la brutalité des succès sur le ring.

Quant à Brian de Palma, il met en scène au début de *L'Impasse* les derniers moments de la vie intérieure d'un gangster grièvement blessé : une affiche publicitaire d'autant plus criarde qu'elle s'inscrit sur fond de noir et blanc devient la porte d'accès au souvenir de sa vie passée.

En revanche, dans la dernière scène de *Eureka* de Shinji Aoyama, il s'agit plutôt d'un retour à la vie : le passage du noir et blanc à la couleur manifeste la fin d'un deuil intérieur, chez un homme et une fille qu'un même événement avait traumatisés au début du film.

Énigmes

Au début de *Cléo de 5 à 7*, l'alternance des plans en couleur et de ceux en noir et blanc signifie la différence entre un monde de fiction, celui de la cartomancienne, et un autre plus réel, celui de la jeune femme venue la consulter. Du moins est-ce ainsi que la réalisatrice Agnès Varda a expliqué la première scène de son film. Il est toutefois notable que ce moment conserve sa dimension d'énigme, et c'est aussi le cas de plusieurs exemples de transitions entre noir et blanc et couleur issus d'un cinéma à vocation moderne, ou anti-classique.

Pour finir, nous resterons donc silencieux face à la part de mystère, ou d'opacité, de quelques-uns de ces exemples qui, selon les cas et les sensibilités, susciteront le plaisir de la contemplation ou l'irritation de l'entendement frustré... (Extraits : *Le Miroir*, *De la vie des marionnettes*, *Les Chevaux de feu*.)

Jean-François Buiré, janvier 2014

Liste des films cités dans le montage, par ordre d'apparition

- . *Superman* (*id.*, 1978), de Richard Donner, produit par Dovemead, Film Export AG, International Film
- . *Chantons sous la pluie* (*Singin' in the Rain*, 1952), de Stanley Donen et Gene Kelly, produit par MGM
- . *Pleasantville* (*id.*, 1998), de Gary Ross, produit par New line, Large Than Life
- . *Last Action Hero* (*id.*, 1993), de John McTiernan, produit par Columbia, Oak
- . *Qui veut la peau de Roger Rabbit ?* (*Who Framed Roger Rabbit*, 1988), de Robert Zemeckis, produit par Touchstone, Amblin, Silver Screen Partner III
- . *Le Fleuve sauvage* (*Wild River*, 1960), d'Elia Kazan, produit par 20th Century Fox
- . *Nuit et brouillard* (1955), d'Alain Resnais, produit par Argos
- . *Une journée particulière* (*Una giornata particolare*, 1977), d'Ettore Scola, produit par Compagnia Cinematografica, Canafox
- . *L'homme qui aimait les femmes* (1977), de François Truffaut, produit par Les Films du Carrosse
- . *Bonjour tristesse* (*id.*, 1958), d'Otto Preminger, produit par Wheel
- . *Memento* (*id.*, 2000), de Christopher Nolan, produit par Newmarket Capital Group, Team Todd, I Remember, Summit
- . *Le Dernier des géants* (*The Shootist*, 1976), de Don Siegel, produit par Paramount, Dino de Laurentiis
- . *Histoire(s) du cinéma : 1(a) Toutes les histoires* (1988), de Jean-Luc Godard, produit par Canal+, La Sept, FR3, Gaumont, JLG films, CNC, RTSR, Vega
- . *Le Mystère Picasso* (1956), de Henri-Georges Clouzot, produit par Filmsonor
- . *Andreï Roublev* (*Andrey Rublov*, 1966), d'Andreï Tarkovski, produit par Mosfilm

. *La Ricotta*, de Pier Paolo Pasolini, extrait du film *Rogopag (Ro.Go.Pa.G., 1963)*, produit par Arco, Cineriz, Societé Cinématographique Lyre

. *Sin City (id., 2005)*, de Frank Miller, Robert Rodriguez et Quentin Tarantino, produit par Dimension, Troublemaker

. *Rusty James (Rumble Fish, 1983)*, de Francis Ford Coppola, produit par Hotweather, Zootrope

. *Danse serpentine dans la cage aux fauves* (autour de 1900), d'Ambroise-François Parnaland

. *Les Rapaces (Greed, 1924)*, d'Erich von Stroheim, produit par MGM

. *Jour de fête* (1949), de Jacques Tati, produit par Cady, Panoramic

. *Le Vol du Grand Rapide (The Great Train Robbery, 1903)*, d'Edwin S. Porter, produit par Edison Manufacturing

. *La Maison du Docteur Edwardes (Spellbound, 1945)*, d'Alfred Hitchcock, produit par Selznick, Vanguard

. *Le Portrait de Dorian Gray (The Picture of Dorian Gray, 1945)*, d'Albert Lewin, produit par MGM

. *Ivan le Terrible (Ivan Groznyy, 1944)*, de Sergueï M. Eïssentein, produit par Mosfilm, TsOKS

. *Le Fantôme de l'Opéra (The Phantom of the Opera, 1925)*, de Rupert Julian, produit par Universal

. *Hell's Angels (id., 1930)*, de Howard Hughes, produit par The Caddo Company

. *Femmes (The Women, 1939)*, de George Cukor, produit par MGM, Loew's

. *Lucky Ducky (id., 1948)*, de Tex Avery, produit par MGM

. *Le Magicien d'Oz (The Wizard of Oz, 1939)*, de Victor Fleming, produit par MGM, Loew's

. *La Rose pourpre du Caire (The Purple Rose of Cairo, 1985)*, de Woody Allen, produit par Orion

. *Le Portrait de Jennie (Portrait of Jennie, 1948)*, de William Dieterle, produit par Vanguard, Selznick

. *Parking* (1985), de Jacques Demy, produit par France 3 cinéma, Garance

. *Stalker (id., 1979)*, d'Andreï Tarkovski, produit par Kinostuiya Mosfilm

. *Invasion Los Angeles (They Live, 1988)*, de John Carpenter, produit par Alive, Larry Franco

. *La Liste de Schindler (Schindler's List, 1993)*, de Steven Spielberg, produit par Universal, Amblin

. *Prima della rivoluzione (id., 1964)*, de Bernardo Bertolucci, produit par Cineriz, Iride

. *Les Ailes du désir (Der Himmel über Berlin, 1987)*, de Wim Wenders, produit par Road Movie, Argos, Westdeutscher Rundfunk

. *Les Diables (The Devils, 1971)*, de Ken Russell, produit par Russo

. *Shock Corridor (id., 1963)*, de Samuel Fuller, produit par Leon Fromkess, Sam Firks

. *Raging Bull (id., 1980)*, de Martin Scorsese, produit par United Artists, Chartoff-Winkler

. *L'Impasse (Carlito's Way, 1993)*, de Brian de Palma, produit par Universal, Epic, Bregman/Baer

. *Eureka (Yuriika, 2000)*, de Shinji Aoyama, produit par Dentsu, Imagica, J Works, Les films de l'Observatoire, Suncent, Tokyo Theaters

. *Cléo de 5 à 7* (1962), d'Agnès Varda, produit par Ciné Tamaris, Rome Paris films

. *Le Miroir (Zerkalo, 1975)*, d'Andreï Tarkovski, produit par Mosfilm

. *De la vie des marionnettes (Aus dem Leben der Marionetten, 1980)*, d'Ingmar Bergman, produit par Bavaria, ITC, Personafilm, ZDF, ORF

. *Les Chevaux de feu (Tini zabutykh predkiv, 1964)*, de Sergueï Paradjanov, produit par Dovzhenko Film Studios