

Université de Montréal

**Enjeux de la couleur
dans le cinéma hollywoodien d'après-guerre**

par
Apolline Caron-Ottavi

Études cinématographiques
Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en maîtrise d'études cinématographiques

Juin, 2012

© Apolline Caron-Ottavi, 2012

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :

**Enjeux de la couleur
dans le cinéma hollywoodien d'après-guerre**

présenté par :
Apolline Caron-Ottavi

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Serge Cardinal
(directeur de recherche)

Olivier Asselin
(président rapporteur)

Richard Bégin
(membre du jury)

Enjeux de la couleur dans le cinéma hollywoodien d'après-guerre

RÉSUMÉ

Après la Seconde Guerre Mondiale, on peut observer une inflexion de l'usage de la couleur dans le cinéma hollywoodien. Trop artificielle, la couleur a été reléguée à ses débuts à des genres « irréalistes » (comédie musicale, western). Mais après la guerre, la couleur est utilisée dans des films montrant le quotidien de l'Amérique, et devient une nouvelle façon d'appréhender certaines questions contemporaines.

La couleur n'est plus un ornement ou un perfectionnement superflu, elle est porteuse de sens, au même titre que les autres éléments de la mise en scène. Les couleurs vives et l'exacerbation de l'artifice sont désormais utilisées par certains cinéastes dans un autre but que le seul plaisir de l'image colorée : parfois avec ironie, voire un pessimisme sous-jacent. L'enjeu esthétique de la couleur au cinéma doit en effet être situé dans le contexte historique de l'après guerre.

La dévalorisation de la couleur dans l'histoire de l'art est ancienne, celle-ci ayant souvent été associée depuis l'Antiquité au maquillage féminin et à l'illusion. Le cinéma hollywoodien des années cinquante modifie justement l'image de la femme : on passe de la femme mythifiée à des femmes de chair et de sang, plus sexualisées, et aussi à l'évocation des rapports sociaux du quotidien. À travers l'actrice, et la façon dont celle-ci manipule la couleur ou bien existe à travers elle, la couleur se libère des préjugés, et trouve son indépendance, à travers une libération de l'expressivité, et un refus du seul mimétisme.

Mots-clés : Couleur / Cinéma hollywoodien / Après-guerre / Histoire de l'art / Peinture / Actrices / Femme / Maquillage / Technicolor

Colours at stake in post-war Hollywood movies

SUMMARY

After WWII, the treatment of color in Hollywood cinema takes a new turn. Because it was too artificial, color was at first relegated to "unrealistic" films (musicals, westerns, etc). But in the post-war period, a change took place, and color was used in films that showed the common life of America, and became a new way of understanding contemporary issues.

Color is not anymore a superfluous ornament, nor a mere device to increase realism: it is meaningful, as meaningful as any other element of the « mise en scène ». The bright colors and the exacerbation of the artifice are used from that time by some of the film-makers in a different purpose from that of pure entertainment : sometimes with irony, and even an underlying pessimism. What is aesthetically at stake in color films must be considered in the post-war context.

The depreciation of color in the history of arts is an ancient trend, and since Antiquity, color in art has often been associated to feminine makeup and illusion. Hollywood films of the fifties changed the archetypical image of women: there was a shift from the mythical woman to women of flesh and blood, overtly sexualized, which allowed a more thorough evocation of the everyday life social relations. Through the actress and her acting - the way she manipulates color, or find a way to exist through it –, color releases itself from prejudices, participate to a release of expressiveness, and serve a rejection of basic mimesis.

Key words: Color / Hollywood cinema / Post-war years / Art history / Painting / Actresses / Woman / Make-up / Technicolor

SOMMAIRE

Liste des annexes d'images	page 6
Remerciements	7
Introduction	8
<i>I^{ÈRE} PARTIE</i>	13
<i>Usages, conceptions et histoires de la couleur au cinéma au tournant de la Seconde Guerre mondiale</i>	
A. La couleur cinématographique : entre stéréotypes et résistances	13
1) L'ambition contrariée de la couleur « réaliste »	13
2) Régulation et codification d'une couleur imprévisible	16
3) L'inévitable modèle de la peinture	19
4) La couleur chimique du XX ^{ème} siècle: un monde cinématographique	22
5) <i>Leave Her to Heaven</i> : la couleur comme puissance de dramatisation	25
6) Chronologie technique de la couleur <i>versus</i> inflexions esthétiques	29
B. Nouvelles fonctions de la couleur dans l'après-guerre	31
1) Une nouvelle conception des possibilités de la couleur	31
2) Un « assombrissement » de la couleur	33
3) La place de la couleur dans une époque de la « grisaille »	35
4) Une couleur hypocrite et illusoire : <i>Bigger Than Life</i>	38
5) Le rejet du manichéisme	42
6) L'Histoire en couleurs	44
7) <i>Leave Her to Heaven</i> , couleur de la cruauté et cruauté de la couleur	46
8) « Martyre et résurrection » du metteur en scène et de la couleur	50
9) L' « incarnat » versus l'actrice, peintre et « porte-couleurs »	56
<i>II^{NDE} PARTIE</i>	61
<i>L'actrice «porte-couleurs», vers une conception moderne de la couleur en art</i>	
A. Un nouvel âge de la couleur et de l'actrice	62
1) La couleur, un attribut de petite vertu	62
2) Une réhabilitation : la couleur moderne	66
3) Une nouvelle conception de la féminité au cinéma	70
B. Les fonctions de la couleur selon les types d'actrices	76
1) La femme fatale en couleurs	76
2) Les passages d'Ava Gardner	79
3) Le type de la « femme fardée » - <i>Some Came Running</i>	85
4) Shirley MacLaine : femme fardée et jeu social	87
5) Du personnage secondaire au personnage porteur de couleur	98
Conclusion	104
Bibliographie	109

Je tiens à remercier :

Mes parents, pour leur soutien au long cours ;

Serge Cardinal, pour ses conseils et sa patience.

Enjeux de la couleur dans le cinéma hollywoodien d'après-guerre

INTRODUCTION

La couleur est un objet difficile à délimiter, incertain. À la fois sujet scientifique, technique et esthétique, elle échappe aux grilles d'analyse, et aux classifications. Dans *L'archéologie du savoir*, Michel Foucault s'interroge sur la validité de certains « objets » désignés par la connaissance: « à propos de ces grandes familles d'énoncés qui s'imposent à notre habitude, je m'étais demandé sur quoi elles pouvaient fonder leur unité¹ ». Dans une certaine mesure, on pourrait considérer la couleur comme l'un de ces objets, un « objet du discours », pour reprendre les termes de Foucault, autour duquel beaucoup de propos peuvent être tenus sans que son objectivité même soit mise en question. On peut tout dire sur la couleur, au risque de se disperser et de n'aboutir à rien.

De son côté, le cinéma s'est emparé de la couleur comme signe d'un progrès, une étape naturelle de son perfectionnement. Il n'en est rien, et l'étude de la couleur au cinéma peut s'avérer un bon angle d'attaque, un point d'ancrage, pour aborder des questions plus larges. Le cinéma en couleur n'est pas une simple étape de l'histoire du cinéma, et ce dernier participe comme d'autres arts de l'histoire de la couleur. Deux façons d'appréhender la couleur sont envisageables pour notre étude : la couleur comme trame pour comprendre les films, c'est-à-dire qu'elle devient ici un moyen d'analyse en même temps qu'un objet d'analyse. Par ailleurs la couleur est le signe de certaines tendances, de certaines transformations, dans le cinéma hollywoodien de l'après-guerre : la couleur

¹ FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969, p. 52.

semble pouvoir révéler, à travers l'évolution de son usage, certains changements dans la représentation.

Pour nous situer, commençons par ce jugement de Jacques Aumont sur l'analyse de la couleur au cinéma : *« L'absence de lois générales et vérifiables explique l'absence presque totale de réflexion théorique sur la couleur dans l'image en mouvement. Les seules considérations parfois proposées touchent à la valeur symbolique ou expressive de la couleur. (...) Ces valeurs étant elles-mêmes très variables selon les cultures et les époques, il est difficile d'en donner une théorie, et l'esthétique de la couleur au cinéma se confond, pratiquement, avec la constatation de styles personnels ou d'effets de genre.² »*

Ce n'est pas le code symbolique parfois attribué aux couleurs qui va nous intéresser ici ; valeur « expressive » semble un terme plus juste, mais il faut pour cela le distinguer de la symbolique des couleurs, et l'entendre dans un sens plus large : la couleur comme outil formel, témoignant des évolutions du cinéma et de son rapport au monde contemporain. Si la couleur est impossible à traiter en tant qu' « objet », nous essaierons de la voir comme phénomène, en tant qu'elle surgit et agit dans l'histoire du cinéma. Pour cela, il est évidemment nécessaire d'étudier des styles personnels ou des effets de genre, mais sans pour autant s'y limiter. Il semble plus intéressant de croiser les études et de les comprendre de façon transversale : comment, chacun à sa manière, plusieurs cinéastes, ou simplement plusieurs films, renouvellent-ils l'usage de la couleur après-guerre ? Dans toute leur diversité, quelles interrogations, quelles dynamiques, sous-tendent le choix de la couleur, distinguent ces films, ou les rapprochent ? Nous faisons l'hypothèse que l'usage de la couleur par certains cinéastes, parfois simplement dans certains films, infléchit le sens de l'œuvre cinématographique, comme si la couleur produisait son propre sens en

² AUMONT Jacques, MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Armand Colin, Paris, 2008, « La couleur », p. 58.

marge des récits, dans une sorte de décollement, d'incitation à une prise de distance. La tâche à accomplir n'est pas, alors, de produire un « discours » de plus sur la couleur, mais de mettre au jour la production d'un sens propre à la couleur, qui s'ajoute au propos explicite du film, et vient le mettre en perspective.

Si la couleur est ce que l'on pourrait appeler notre point de perspective, ce qui délimite le cadre de notre étude est une période historique : celle de l'après-guerre, du milieu des années 1940 aux années 1960. Au cinéma, la couleur a très tôt été plébiscitée, mais elle ne commence à s'imposer que dans les années 1930. Les années 1940 et 1950 ne représentent donc pas les débuts de la couleur au cinéma. Cette période intrigue, car souvent les études sur la couleur l'évident dans leur histoire de la couleur au cinéma, tout en y trouvant leurs principaux sujets d'analyse, puisque, parmi les films hollywoodiens en couleur les plus marquants, plusieurs ont été réalisés dans les années 1950. Coincée entre les débuts flamboyants de la couleur hollywoodienne et les usages modernes du cinéma des années 1960 (en Europe surtout), le cinéma de l'après-guerre à Hollywood est souvent relégué au second plan de l'histoire par l'apparition de nouveaux mouvements, qualifiés de cinéma « moderne », à commencer par le Néo-Réalisme italien ; les films en eux-mêmes sont admirés par la critique (européenne en premier), mais cette « période » du cinéma hollywoodien n'a pas été considérée comme objet cohérent d'étude, en tant que « mouvement » d'idées. Dans les années 1950, ce n'est plus à Hollywood que les grandes innovations semblent avoir lieu, et c'est en rupture avec Hollywood que de nombreux mouvements et cinémas se construiront. C'est pourtant à Hollywood aussi qu'une rupture a lieu.

Le cinéma hollywoodien reste certes, dans les années 1950, un cinéma « classique », qui, par son montage, son écriture, sa mise en scène poursuit un objectif de

cohérence et de fluidité, qui permet le plus souvent au spectateur de s'immerger dans la fiction sans être amené à s'interroger sur sa fabrication. Cependant, l'usage de la couleur opère chez certains cinéastes une distance avec la réalité, et avec la représentation de cette réalité, et ce, dans des films qui ne revendiquent pas le merveilleux, l'imaginaire, le lointain, mais qui sont ancrés au contraire dans l'époque contemporaine ; des films qui parlent du quotidien et de la vie ordinaire de l'Amérique après la Seconde Guerre mondiale. Si la couleur est d'abord nécessairement « irréaliste », parce que la technique échoue à faire oublier qu'elle est un artefact, l'artifice apparaît aussi, alors, comme un choix : une mise à distance de l'image, distance propice à la réflexion critique que portent les films sur leur époque, et non plus la recherche d'une illusion de la réalité. C'est cette façon que le cinéma a de penser par et dans sa forme, à travers une « couleur pensante », que nous allons essayer de décrire.

Notre première partie cherche à resituer la couleur au cinéma dans un contexte plus général : pour aborder l'impact subversif de la couleur après-guerre, il faut passer par un rappel de l'histoire de la technique et des réceptions successives de la couleur au cinéma qui ont précédé notre période. Il faut également confronter cette couleur cinématographique à ce qui a longtemps été son modèle : la couleur en peinture. Alors, c'est la couleur dans l'histoire du cinéma, et plus largement dans l'Histoire, celle de l'après-guerre, que nous pourrions aborder. Comment la couleur se fait-elle le témoin d'une époque, et surtout du changement, du basculement d'une époque à une autre ? 1945 est une date symbolique, mais elle est pourtant la date de réalisation du film qui a inspiré initialement ce travail, *Leave Her to Heaven* de John Stahl, qui sera le principal objet d'analyse de cette première partie. Car, à lui seul, ce film illustre déjà tous les arguments de Kerry Brougher lorsqu'il décrit 1945 comme une date butoir :

« A loose but convenient marker indicating that moment when the modern era slipped past the innocence of its utopian dreams, and when both the cinema and modern art entered states of crisis, decline, and self-examination, a “post-modern“, “post-Hollywood“ era that has seen the separations between high art and mass culture, art and kitsch, art and film, even further blurred³ ».

Qu’advient-il du cinéma dit « classique » à l’ère déjà nommée du « postmoderne », qu’advient-il de Hollywood dans l’ère du « post-Hollywood » ? Comment la couleur témoigne-t-elle dans les films de cette période de doute ?

Dans une seconde partie, nous poursuivrons ces interrogations en analysant un phénomène plus précis : le changement de statut de la star féminine après-guerre, et l’émergence de nouveaux types d’actrices. Là encore, l’histoire de l’art permet d’étudier cette question en amont, et d’éclairer le rapport étroit entre la représentation de la femme et de la couleur. Nous verrons comment des figures d’actrices comme Ava Gardner ou Shirley MacLaine s’emparent de la couleur, et permettent aux cinéastes d’explorer ses possibilités expressives.

³ BROUGHER Kerry, *Art and Film Since 1945*, MOCA Los Angeles, 1996, « Hall of Mirrors », p.13.

I^{ÈRE} PARTIE.

Usages, conceptions et histoires de la couleur de cinéma au tournant de la Seconde Guerre mondiale.

A. La couleur cinématographique: entre stéréotypes et résistances

1) L'ambition contrariée de la couleur « réaliste »

Au début de son *Histoire des couleurs*, Manlio Brusatin souligne que « *le domaine de la couleur recouvre une aire partagée entre l'art et la science, entre la physique et la psychologie, un terrain qui mesure les limites des deux cultures, pour brouiller la clarté de leur idées* »⁴. Ce constat est valable *a fortiori* au cinéma, où art et science, art et technique, se complètent et s'empêchent à la fois. La couleur en particulier est rendue « imprévisible » par les difficultés matérielles et techniques de sa fabrication dans l'image cinématographique. On pourrait dire qu'elle est imprévisible car elle est en quelque sorte « invisible » dans un premier temps, au sens où l'image en couleurs ne peut pas être complètement anticipée par les cinéastes, elle ne se voit pas à l'avance, avant d'être vue. En cela, elle résiste aux systèmes d'interprétation qu'on peut lui imposer. C'est pourquoi, avant d'aborder les enjeux esthétiques de la couleur dans l'après-guerre, il est nécessaire de faire un rappel de la mise en place technique de celle-ci. Si, comme nous allons le voir, la chronologie des procédés couleurs ne coïncide pas forcément avec les changements esthétiques ou avec les représentations du pouvoir de la couleur, elle n'en est pas moins le cadre premier de l'évolution de son usage.

⁴ BRUSATIN Manlio, *Histoire des couleurs*, Champs Flammarion, Paris, 1986, p. 24.

Bien qu'il y ait eu des tentatives de coloration de la pellicule dès le cinéma des premiers temps (coloriage, virage, teintage), les techniques modernes, qui mèneront au cinéma couleur tel que nous le connaissons, ne sont expérimentées qu'à partir du milieu des années 1930, une fois seulement que le cinéma sonore est bien établi et en voie d'internationalisation⁵. Ces procédés nouveaux, par opposition aux méthodes de coloration « primitives », étaient qualifiés de cinéma « en couleurs naturelles »⁶. Cette appellation est révélatrice d'un choix implicite : elle témoigne d'une volonté de conformer la couleur, comme ce fut le cas pour le son, à une esthétique réaliste, qui voudrait faire du cinéma une imitation fidèle de la réalité. Ce stéréotype marque profondément les débuts de la couleur cinématographique. Selon cette représentation, la couleur devrait perfectionner les films, au sens d'augmenter leur pouvoir mimétique par rapport à la réalité. Avant même le cinéma, à l'origine de l'image photographique, c'est le noir et blanc et l'absence de couleurs qui semblaient irréels, et paraissaient un « manque ». Manlio Brusatin rapporte que les premiers portraits photographiques en noir et blanc étaient adoucis par des couleurs qui imitaient les teintes naturelles car les modèles ne voulaient pas se reconnaître dans « *la « laide » identité du noir et blanc sans coloration, triste simulacre de la mort* »⁷.

La couleur serait donc un pas de plus vers un cinéma comme équivalent fidèle de la réalité, et c'est dans cette optique qu'elle va être reçue. Or, dès le départ, et intrinsèquement, la couleur ne pose pas les mêmes problèmes que le son. Comme le souligne Jean-Loup Bourget⁸, alors que le parlant a connu après son apparition des perfectionnements en terme de mimétisme avec le réel, l'avènement de la couleur réputée « naturelle » prendra du temps. Jusque dans les années 1940, plusieurs firmes continuent

⁵ PINEL Vincent, *Techniques du cinéma*, PUF, *Que sais-je ?*, Paris, 2007, p. 41.

⁶ RICHTIN René, « Notes sur la couleur au cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 182, 1966, p. 60.

⁷ BRUSATIN Manlio, chapitre VIII « Couleur et couleur », *op. cit.*, 1986, p. 85.

⁸ BOURGET Jean-Loup, « Esthétiques du Technicolor », dans AUMONT Jacques (dir.), *La couleur en cinéma*, Mazzotta, Milan et Paris, 1995, p. 110.

de se concentrer sur la synthèse additive ; mais celle-ci nécessitait la superposition de plusieurs images, prises par différents objectifs (munis d'écrans sélecteurs associés à une couleur). Ces images présentaient donc un décalage de point de vue et une marge entre leurs champs respectifs, défaut qui conduisit à éliminer la synthèse additive, et fit de la synthèse soustractive le procédé finalement retenu⁹. Le Technicolor trichrome l'emporta sur les autres procédés, pour des raisons pratiques (il permettait la prise de vue directement en couleurs, au lieu de la restitution des couleurs à la projection). Bien que réputé plus « réaliste » que le bichrome, qui ne permettait pas une restitution de toutes les couleurs, le Technicolor trichrome a néanmoins été critiqué à ses débuts car ses couleurs paraissaient trop saturées et criardes par rapport aux habitudes perceptives de l'époque¹⁰. Même si elle est désormais obtenue à la prise de vue et non traitée après le développement, la couleur n'en reste donc pas moins un « supplément », quelque chose qui s'ajoute à l'image, et ne peut dès lors pas être intégrée à celle-ci : elle donne le sentiment au spectateur d'être superposée artificiellement à l'image. Les problèmes techniques posés par le son sont si l'on peut dire « extérieurs » à son traitement, et concernent surtout sa synchronisation ou la maniabilité des instruments d'enregistrement. La couleur quant à elle ne peut pas véritablement être captée directement – telle quelle – par la caméra. Elle doit être décomposée puis recomposée, « artificiellement », par plusieurs strates de monochromes : soit plusieurs pellicules (procédés additifs), soit plusieurs couches dans la même pellicule (soustractifs). L'expression « couleurs naturelles », qui réfère à ce que la couleur est désormais prise au tournage et non plus ajoutée sur la pellicule comme dans les procédés primitifs, ne peut néanmoins qu'être impropre dans ces conditions : toutes ces techniques nouvelles qui émergent dans les

⁹ MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, T.2, «Les formes», éd. universitaires, Paris, 1965, p. 126.

¹⁰ *Sciences et vie*, « Le cinéma en couleurs », n° 346, juillet 1946.

années 1930 – notamment le perfectionnement du Technicolor trichrome – ne donnent que des équivalents de la perception des couleurs naturelles, elle-même relative¹¹. Ce sont des artifices qui cherchent à approcher le phénomène de la couleur, son apparition.

2) Régulation et codification d'une couleur imprévisible

Sur le plan pratique, ces premiers procédés livrent des teintes extrêmement vives, des tonalités saturées. Certaines contraintes techniques objectives en sont la cause : dans un article de 1966, René Richetin décrit tous les « défauts » qui éloignent la couleur du mimétisme avec le monde « naturel ». En Technicolor, le procédé dominant jusqu'aux années 1950, les couleurs sont notamment modifiées selon leur distance avec l'objectif¹². Un éclairage frontal puissant est utilisé pour impressionner les trois couches sensibles de la pellicule, qui uniformise et aplatit les plages de couleurs. Celles du premier plan, vives et planes, contrastent ainsi violemment entre elles, alors que l'arrière-plan, souvent plongé dans un halo brumeux, paraît plus pastel¹³.

La couleur peine à être intégrée dans l'image cinématographique et à paraître réaliste pour deux raisons, technique et culturelle : elle heurte le regard, et remet en cause son credo photographique. Ainsi, maintenir la perspective du réalisme avancée par la firme Technicolor n'est pas une option viable pour les producteurs, car elle va à l'encontre du public : « *It was to the firm's advantage to stress that color was simply an increase in realism applicable to any film, but the argument did not convince. On the whole,*

¹¹ De ce fait, les premiers succès de la couleur au cinéma ont lieu grâce au dessin animé (*Blanche Neige* en 1937), qui s'accommode très bien des aplats de couleurs vives et contrastées ou de l'absence de modelé.

¹² RICHETIN René, « Notes sur la couleur au cinéma », *Cahiers du cinéma*, n°182, 1966, p. 61.

¹³ Notons ici que tous les procédés de reproduction des couleurs (gravure, impression), l'ont été jusque là en quadrichromie : la couleur s'ajoutait si l'on peut dire au modelé du noir et blanc. Or avec le Technicolor trichrome, c'est en quelque sorte le modelé, la quatrième dimension, qui manque. Si la couleur donne l'impression d'être un ajout plaqué à l'image, c'est parce qu'en réalité elle ne s'additionne pas au noir et blanc mais s'y substitue (cf. RODARI Florian (dir.), *Anatomie de la couleur, l'invention de l'estampe en couleurs*, Bibliothèque Nationale de France/ Musée Olympique de Lausanne, 1996.)

*Technicolor was identified with (...) the genres of stylization and spectacle.*¹⁴» Pour des raisons donc de stratégie commerciale, consistant à aller dans le sens des goûts du public, les producteurs vont finalement intégrer l'artificialité du Technicolor pour faire face à cette résistance de la couleur à l'égard d'un programme de reproduction fidèle de la réalité. L'industrie hollywoodienne va ainsi au départ « codifier » l'usage de la couleur, et la réserver à certains genres. En cela, la couleur – d'autant plus qu'elle coûte cher, en pleine période de Dépression – reste dans les premiers temps un ornement. Loin de mettre fin au noir et blanc – comme le parlant a pu rapidement faire disparaître le muet – la couleur va donc très longtemps coexister avec celui-ci, jusqu'à la fin des années 1960.

Les expérimentations chromatiques se succèdent depuis les débuts du cinéma, et le Technicolor trichrome n'est que l'une d'elles : tout en menant le cinéma vers une hégémonie de la couleur, ce procédé ne suffit cependant pas à faire disparaître le noir et blanc, et la couleur demeure longtemps un choix (comme l'est désormais le noir et blanc, dans un cinéma où la couleur est hégémonique), et non une évidence. Elle demeure une fantaisie à l'emploi codé, apposée aux films qui échappent clairement aux conventions du réalisme : pays exotiques, films de pirates, films historiques, comédies musicales, westerns mythifiant ou pittoresques...

J.-L. Bourget décrit ainsi la caractéristique commune de ces genres: ce sont des films fondés sur le dépaysement, celui d'un voyage dans l'espace comme dans le temps¹⁵, alors que les films qui ambitionnent un certain réalisme, et situent l'action dans la réalité de l'époque contemporaine ou le quotidien de l'Amérique, comme les drames ou les comédies dramatiques, restent en noir et blanc. Le cas de Fritz Lang, qui en tant qu'émigré joue le jeu des codes de l'industrie de son pays d'accueil, l'illustre ainsi parfaitement : de

¹⁴ BORDWELL D., STAIGER J., THOMPSON K., *The Classical Hollywood Cinema*, Columbia University Press, 1985, Chapitre 28, « Technicolor », p. 353.

¹⁵ BOURGET, Jean-Loup, « Esthétiques du Technicolor », in *La couleur en cinéma, op. cit.*, p.110.

tous ses films tournés aux États-Unis, seuls ses trois westerns (*The return of Frank James*, 1940, *Western Union*, 1941, et *Rancho Notorious*, 1952), un film en costumes (*Moonfleet*, 1955), et un film de guerre « exotique » (*American Guerillas in the Philippines*, 1950) sont en couleurs ; tous les autres, nécessitant ce que l'on pourrait appeler de la « crédibilité », ou plutôt une certaine gravité du sujet – films noirs, policiers ou criminels, drames contemporains, et surtout films anti-nazis – sont en noir et blanc. Soit le sujet, soit le genre (ce qui va souvent ensemble) décident du choix entre couleur et noir et blanc. Bien qu'actuellement – du fait de la banalisation des images en couleurs – le noir et blanc puisse évoquer les images d'un passé lointain, il a longtemps été associé à l'actualité, à l'histoire récente : cela peut être notamment rapporté au fait que, dans les séances de cinéma de l'époque, une première partie d'« actualités » documentaires en noir et blanc précédait le film. Celui-ci, surtout s'il était en couleurs, pouvait donc d'autant plus être perçu comme la partie divertissante de la soirée, le film en tant que spectacle échappatoire. Plus généralement, les images d'actualité, celles du photojournalisme, étaient en noir et blanc : c'est l'usage du noir et blanc, plutôt que sa nature intrinsèque, qui, à une certaine époque, l'a associé à une présence à l'actualité.

Cette distinction entre couleur et noir et blanc trouve une autre origine, qui va de pair cette fois avec celle du réalisme : dans le paradigme classique, à la couleur comme expression plastique, que J.-L. Bourget nomme la « couleur-spectacle »¹⁶, s'oppose l'expression par l'histoire racontée. La couleur doit alors être secondaire, au service du récit. Le producteur David O. Selznick l'exprime sans hésitation en 1937 : « *Never use the color for the sake of color alone. It is only something which is added to the story, and the story should not be made for the sake of it* »¹⁷.

¹⁶ BOURGET J.-L., *ibid.*, p. 111.

¹⁷ SELZNICK David, cité dans *The Classical Hollywood Cinema*, 1985, Chapitre 28, p. 354.

3) L'inévitable modèle de la peinture

La couleur renvoie le cinéma à sa spécificité, celle de l'image : étant considérée comme une « distraction », une gêne pour le récit écrit du scénario, elle ne peut pas être intégrée au cadre « noble » de la littérature qui fut donné au cinéma. C'est alors une autre forme d'art qui lui est donnée comme modèle : celui de la peinture. Mais en étant dans un premier temps reléguée aux films de genre et au cinéma le plus populaire, on peut avancer que c'est ce qui va paradoxalement donner sa liberté à la couleur cinématographique¹⁸, et par là même souligner la spécificité du cinéma, en l'éloignant de fait du modèle de l'art pictural :

« Cette collaboration artistique [du peintre et du cinéaste] n'a jamais pris corps, entre autres parce que ce n'est pas d'abord dans le cinéma "d'art" qu'est apparue la couleur, mais au contraire dans l'état moyen du cinéma, qui faisait fond sur d'autres valeurs et d'autres possibles »¹⁹.

De nombreux cinéastes citeront et s'inspireront de la peinture par la suite (comme Vincente Minnelli), mais vont travailler avant tout à saisir l'essence cinématographique de la couleur²⁰.

Le fait que la couleur n'ait en réalité jamais été fidèle, alors que l'idéologie voulait qu'elle s'inscrive dans un certain naturalisme photographique, a fait, selon J. Aumont, que l'usage de celle-ci a été immédiatement rapproché de la peinture²¹. Cette idée relève notamment de présupposés sur l'infériorité de l'image photographique, et de l'image idéalisée du peintre comme ayant seul la pleine maîtrise de sa couleur :

¹⁸ Cela rejoint l'idée de Stanley Cavell selon laquelle les genres les plus populaires ont permis au cinéma de découvrir et d'affirmer ses spécificités d'expression. CAVELL Stanley, *La projection du monde*, Paris, Belin, 1999, p.60-61 notamment.

¹⁹ AUMONT Jacques, *Introduction à la couleur : des discours aux images*, Armand Colin, Paris, 1994, p. 184.

²⁰ Notons d'ailleurs que dans les années 1950, les peintres qui travaillent la couleur sont plutôt des peintres abstraits (comme par exemple Mark Rothko avec les « color fields »).

²¹ AUMONT Jacques, *Ibid.*, p. 188.

« [L'image photographique] a surtout l'immense handicap de "rester chimique" et non "transcendantale" comme l'est la peinture. (...) De plus – autre aspect de la même idée – la peinture sait traiter de la couleur, parce que les peintres ont acquis la science de ses lois. Que ces lois n'aient rien de pictural (...): n'importe, elles sont suffisamment là pour nourrir le fantasme d'infériorité de l'image "chimique" (comme si la peinture n'était pas chimique !)²² »

Jean Mitry, notamment, fait ce rapprochement avec la peinture dans l'idée que la couleur au cinéma doit se rapprocher de celles de la réalité. Il est utile d'observer son argumentation, pour mieux s'en éloigner, au sujet de l'avenir artistique des films en couleur. Son propos n'est pas simpliste : il ne considère pas que la couleur doit être au cinéma le reflet exact des couleurs dans la réalité, mais qu'elle doit être néanmoins la reproduction fidèle de la *perception* de la couleur dans la réalité, la « sensation » vibrante de ses touches, à la manière de ce que les impressionnistes ont réussi de son point de vue en peinture :

« Les fantaisies se déroulant dans un univers conventionnel, et notamment les films chorégraphiques, supportaient aisément ces plages vivement colorées en accord avec la stylisation des décors, mais le réalisme y perdait sa crédibilité la plus élémentaire. Les couleurs en effet ne sont jamais de teintes uniformes (...) mais d'un ensemble de petites touches multicolores dont la vibration produit une sensation globale infiniment variable et nuancée. Ce que les impressionnistes ont compris, dont l'œuvre ne fut que de la décomposition des vibrations lumineuses pour retrouver plus intensément le jeu des couleurs vraies. Or si l'intérêt est moins de reproduire la réalité que de composer avec les couleurs en les distribuant comme un peintre sur sa toile, la chose ne pouvait être envisagée tant que le « rendu » des couleurs était différent de la réalité vraie, les stylisations imposées par défaut – et surtout mécaniquement – étant une impasse et nullement un système de création valable »²³.

Ce propos témoigne d'une conception selon laquelle la couleur est « réussie » lorsqu'elle se rapproche de la perception de la couleur dans la réalité : or cette perception est très relative.

Il n'y a pas moyen de faire oublier la couleur dans une quelconque technique de reproduction de la réalité. Et cela contrairement à ce que l'on suppose de la perception

²² AUMONT Jacques, *Ibid.*, p. 182.

²³ MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, op. cit., p. 127.

naturelle de la vision, où la couleur n'est jamais un apport artificiel supplémentaire (toute question du mimétisme se heurte à une conception « naturelle » de la réalité et de sa perception). Beaucoup d'historiens de la couleur (John Gage, Michel Pastoureau), ont insisté sur le caractère exceptionnel, rare, de la couleur dans le quotidien. L'œil, dans sa vision de la réalité, ne cesse de « *compenser les rapports déséquilibrés, violents, inattendus des couleurs réelles*²⁴ », ce que l'image ne fait pas. D'où le fait que la réalité est, entre guillemets, toujours plus « terne », que l'image photo-cinématographique. La réalité perçue est toujours plus « terreuse » qu'attendu, et la perception de la couleur dans la nature n'est pas une évidence: il faut faire un effort de peintre ou de cinéaste pour la voir. Face à cette résistance interne de la couleur, le travail du cinéaste est similaire à celui du peintre : faire surgir la couleur du monde. C'est ce surgissement que l'on retrouve dans ce que nous nommions un peu plus haut l'« essence » cinématographique de la couleur. En cela l'irréalité de la couleur au cinéma doit être relativisée. L'Eastmancolor n'est pas en soi plus proche des couleurs de la réalité que le Technicolor : il est surtout plus proche de l'idée que l'on s'en fait, ou plutôt de la façon dont on est habitué à elle, selon une convention préalable de la connaissance. La couleur transposée à l'écran retrouve toute son « étrangeté », et paraît donc excessive :

« Une fois reproduite fidèlement la vision “en noir et blanc”, on aborde avec difficulté et peut-être avec une certaine résistance intellectuelle la vision en couleurs, alors que les instruments optiques fabriqués pour la vision (...) produisent au contraire des explosions chromatiques, précisément quand les couleurs sautent aux yeux comme ne collant pas à la réalité. »²⁵

Le vert, couleur « naturelle » par excellence, surprend pour ces raisons davantage les spectateurs : Hitchcock joue dans *Vertigo* avec ce « nouveau » vert, artificiel et inquiétant.

La couleur des grandes étendues d'herbe que traversent Judy et Scottie est tout aussi

²⁴ AUMONT Jacques, *Introduction à la couleur : des discours aux images*, op. cit., p. 189.

²⁵ BRUSATIN Manlio, *Histoire des couleurs*, op. cit., p. 87.

chimique et oppressante que celle de la lumière néon qui envahit la chambre d'hôtel lorsque Judy cède au chantage de Scottie et se transforme en Madeleine.

4) La couleur chimique du XX^{ème} siècle: un monde cinématographique

La couleur est comme in-absorbée, donc supplémentaire à l'idée que l'on se fait de la réalité, mais surtout, il est impossible de la rendre inoffensive, inaperçue, car son poids « signifiant » (plutôt que symbolique), s'impose toujours au-delà d'elle-même. Manlio Brusatin dit ainsi de la couleur qu'elle est, par son absence d'unité, une « *technique matérielle d'“objectivation“, d'addition d'une fine pellicule ou d'une teinte appliquée au réel – qui se coagule sur le réel.*²⁶ » Ce n'est pas que la couleur au cinéma soit véritablement irréaliste, mais elle surprend car elle diffère nécessairement de la couleur que nous connaissons, et s'affiche par là en tant que couleur avant tout. Comme le note Wittgenstein : « *Dans la vie de tous les jours, nous ne sommes presque entourés que de couleurs impures. Il est d'autant plus étonnant que nous ayons formé le concept de couleurs pures* »²⁷.

En prenant pour exemple les impressionnistes, Jean Mitry ne peut emporter la conviction, car si ces peintres retrouvent le « jeu des couleurs vraies », les teintes qu'ils utilisent pour cela n'étaient pas plus celles de la réalité que celles dont dispose le cinéma. Mitry déplace en quelque sorte la notion de naturel en imaginant que le cinéma pourrait faire comme l'impressionnisme. Mais il reste prisonnier de cet « équivalent » du réel pourtant très relatif. Les impressionnistes n'ont pas « réussi » au sens où il le dit, ils ont simplement proposé une approche du réel à travers leurs moyens propres de la peinture. Pour paraphraser Jacques Aumont, la peinture est elle aussi chimique. Mais on peut aller

²⁶ BRUSATIN Manlio, *ibid.*, p. 37.

²⁷ WITTGENSTEIN Ludwig, *Remarques sur les couleurs* (1977), Paris, T.E.R., 1983, p. 31, [59].

plus loin encore : la représentation de la réalité des impressionnistes n'était pas plus « réaliste » que celle du cinéma couleur ; ils instituaient effectivement eux aussi « une nouvelle réalité », qui appelait le spectateur à « regarder » différemment le monde qu'il pensait (re)connaître avec évidence.

De la même façon, c'est une autre couleur que celle de la réalité avec laquelle les cinéastes doivent composer, une couleur spécifique au cinématographe : « *Elle institue une nouvelle réalité, un réel-sur-l'écran, et donc elle participe – comme le cinéma tout entier, comme toute image – d'une nouvelle façon de voir le monde, qui requiert un apprentissage perceptif spécifique* »²⁸. Partons de cette hypothèse que les films dont nous allons parler sont peut-être des films qui s'affranchissent de la légitimité esthétique de la peinture en inventant une couleur purement cinématographique (ni celle du peintre, ni celle du photographe), ou plutôt devrait-on dire une couleur-cinéma : c'est-à-dire ce que devient la couleur au cinéma, une couleur lumière. Bien que celle-ci, paradoxalement, soit obligée d'adopter par la synthèse soustractive le système des pigments, de la couleur matière (alors qu'elle serait plutôt prédestinée à la synthèse additive de l'optique), elle n'en reste pas moins au final une couleur lumière, qui se déplace, agit, dans le temps et le mouvement, une couleur capable de changer en permanence. La couleur au cinéma brouille la séparation entre la lumière (vue plutôt comme territoire des photographes) et la couleur (vue comme celui des peintres) ; le cinéma révèle de façon indéniable l'invalidité de ce partage puisqu'il confronte de fait lumière et couleur, et les fait travailler ensemble. Les cinéastes doivent faire de même que les peintres, recréer les couleurs comme on peut les percevoir, mais au sein des contraintes techniques du cinéma, en faisant *avec* les « défauts » de la couleur (aplats, artifice, etc) : on pourrait dire que pour y arriver – et si la

²⁸ AUMONT Jacques, *Introduction à la couleur : des discours aux images, op. cit.*, p. 190.

référence à la peinture est inévitable – ils ne doivent pas essayer de filmer comme des peintres mais plutôt de peindre comme des cinéastes.

La couleur photographique n'a pas le privilège de rendre toutes les nuances de la couleur telle qu'elle se présente dans l'expérience de la réalité ; en peinture, les impressionnistes ou les fauves avaient trouvé des techniques, qui pouvaient rendre une certaine perception des couleurs, dans toute leur complexité. Cet usage de la couleur dans la peinture moderne a d'ailleurs mis du temps à s'imposer, et elle a pu « déranger » – notamment avec la révolution fauviste, les néo-impressionnistes, ou les nabis – tout autant que le Technicolor. Mais il n'y a pas une seule technique, car il n'y a pas une seule perception. Le « regard » porté par le cinéma sur la réalité n'est plus le même que du temps des impressionnistes, il ne se porte pas nécessairement sur les mêmes motifs. Désormais, au XX^{ème} siècle, la couleur sera celle des matières plastiques – une couleur contenue dans la matière même –, ou les aplats de couleurs industriels. Dans son texte sur le plastique dans les *Mythologies*, Roland Barthes a cette phrase sur les couleurs : « [*Le plastique*] semble ne pouvoir en fixer [*les couleurs*] que les plus chimiques : du jaune, du rouge et du vert, il ne retient que l'état agressif, n'usant d'eux que comme d'un nom, capable d'afficher seulement des concepts de couleurs²⁹ ».

La couleur est désormais « justement mécanique », pour détourner l'expression de Jean Mitry. Celui-ci a tendance à sous-estimer certaines réussites filmiques antérieures à 1953 et à l'Eastmancolor, et à avancer une explication purement technique à ce qui relève aussi d'une esthétique de saturation colorée : une façon d'assumer l'artifice de la couleur, non plus naturelle mais « mécanique ». Il y a bien un désir, tant des producteurs et réalisateurs que des spectateurs, de voir la couleur au cinéma comme l'apanage d'un autre monde, d'une autre réalité, et non comme l'imitation des couleurs dites « naturelles ». Les

²⁹ BARTHES Roland, « Le plastique », in *Mythologies*, Paris, éditions du Seuil, 1957, p. 172.

« couleurs pures » dont parle Wittgenstein se multiplient au XX^{ème} siècle et peuplent le monde contemporain que le cinéaste doit désormais filmer. Des couleurs agressives, des aplats uniformes qui ne renvoient qu'au nom abstrait de la couleur qu'ils portent. Le cas du film *Leave Her to Heaven* peut nous en fournir un premier exemple.

5) *Leave Her to Heaven* : la couleur comme puissance de dramatisation

Leave Her to Heaven, de John Stahl, réalisé en 1945, juste à la sortie de la guerre est un exemple très précoce d'un usage réfléchi de la couleur dans son artifice, et de plus pour traiter d'un drame non seulement situé à l'époque contemporaine, mais qui rend compte du malaise qui lui est spécifique. Ce film est sûrement celui qui illustre de la façon la plus radicale et la plus marquante le tournant inédit que prend la couleur après 1945. Leon Shamroy, à qui l'on doit cet usage flamboyant du Technicolor, remporte même l'Oscar 1946 de la meilleure photographie ; les couleurs sont somptueuses, et pourtant on pourrait qualifier le film de « film noir », doté d'un synopsis particulièrement sinistre : une femme, follement possessive envers son mari Richard, élimine purement et simplement tous ceux qui « parasitent » son couple ; après avoir éloigné sa famille, elle assassine le frère handicapé de Richard, puis avorte en se jetant dans un escalier. S'ajoute à ce paradoxe le fait que *Leave Her to Heaven* est une exception à l'époque : c'est peut-être le premier film, dès 1945, à faire de la couleur un moyen de dramatisation dans le genre du film noir. Tout en étant en Technicolor, il traite d'un sujet contemporain. Or c'est surtout plus tard, dans les années 1950, que la couleur sera appliquée aux représentations du présent, et étendra son empire à des genres comme le thriller ou le mélodrame. *Leave Her to Heaven* est en cela une singularité : Jean-Loup Bourget souligne que ces « couleurs vives qui surprisent et déroutèrent dans un film noir, (...) préfigurent en quelque sorte le

progrès du genre à l'époque suivante »³⁰. En effet, ces couleurs vives se développent surtout dans le « mélodrame flamboyant » des années 1950, avec les films de Douglas Sirk par exemple³¹.

Ce film est le premier exemple, très tôt, de la façon dont la couleur parvient dans l'après-guerre à se détacher de la fonction « réaliste » qui jusque là dominait les préoccupations des producteurs. La couleur est désormais considérée par certains comme un moyen primordial d'expression cinématographique. Dans sa critique de *Leave Her to Heaven*, en 1946, Jacques B. Brunius s'enthousiasme quant aux progrès notables de la technique, notamment ceux du Technicolor : c'est la fin du « barbouillage ». Désormais, insiste-t-il, il faut s'interroger sur les possibilités dramatiques de la couleur. Il questionne la notion de réalisme en s'interrogeant plutôt sur le rapport au réel. Le cinéma comme tous les arts est attiré par l'apparence du monde que nous voyons : même si ce n'est pas une esthétique réaliste qui est employée, il s'agit de créer une proximité avec la réalité.

« Le cinéma en couleurs nous gratifie d'une représentation nouvelle de cette réalité. Il est assez bouffon que ce dernier effort pour rapprocher l'image cinématographique du réel n'ait fait que l'en éloigner. Je disais que le cinéma en couleurs était devenu agréable, il n'est pas devenu vrai. (...) Ceci ne veut pas dire que l'image en couleurs soit toujours fausse. Lorsqu'elle est réussie (car il ne fait aucun doute que c'est à l'imitation de la nature qu'aspirent les photographes), elle prend un caractère vigoureusement concret, qui donne au spectateur une très vive impression de matière, comme un toucher de l'œil. C'est généralement le cas pour les gros plans, où la qualité charnelle des visages et des membres n'est pas sans émouvoir tout un chacun. Mais est-ce bien là une émotion d'essence réaliste? »³²

Faut-il répondre à cette dernière question, est-elle bien posée ? Cette émotion n'est pas d'essence réaliste, et Brunius lui-même semble d'ailleurs décrire dans ce paragraphe autre chose que le réalisme. Cette émotion répond à l'étrangeté de notre propre réel, projeté sur

³⁰ BOURGET Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Armand Colin, 2005, p.27.

³¹ Celui-ci fera d'ailleurs beaucoup de *remakes* des films de Stahl, mais, il faut le noter, ne refera pas *Leave Her to Heaven* : peut-être parce qu'il savait que dans ce cas-ci, refaire ne pouvait rien apporter à l'œuvre originale, déjà très innovante, contrairement peut-être aux autres mélodrames de Stahl, effacés par ceux de Sirk. On peut d'ailleurs noter que le principal apport des *remakes* de Sirk par rapport aux films de Stahl est la couleur, or elle est déjà employée, et de façon remarquable, dans le cas de *Leave Her to Heaven*.

³² BRUNIOUS Jacques B., « Couleur du tragique », *La revue du cinéma*, n°2, novembre 1946.

grand écran, et auquel la couleur ajoute un degré supplémentaire d'étrangeté. Nous réagissons à quelque chose qui ne nous ressemble pas, et que pourtant nous reconnaissons comme humain. Jacques Brunius rappelle ici quelque chose d'essentiel, qu'il est d'autant plus important de souligner en matière de couleur : le cinéma est intégralement fabriqué, et *a fortiori* le cinéma hollywoodien. La réalité y est de toute façon complètement modelée, transformée. Le gros plan, l'éclairage, mais aussi le son, au même titre que la couleur, participent à la fabrication d'une autre réalité, artificielle. Dans la réalité, on ne voit certes pas les visages en Technicolor, mais on ne les voit après tout pas non plus en gros plan. Le réalisme est en cela à relativiser d'emblée. Le cinéma exacerbe l'image de la réalité, l'amplifie, la rend excessive : la hiérarchie des sons, le grossissement des détails, ou l'intensité d'un ton sont autant de « rattrapages », artificiels mais nécessaires, qui créent un monde déchiffrable et acceptable à l'écran.

Un autre élément que mentionne J. B. Brunius, c'est la volonté implicite et certaine selon lui des « photographes » à imiter la réalité. L'idée est contestable : plutôt que d'imiter, les créateurs les plus inspirés vont comprendre qu'il s'agit plutôt de « rendre » une certaine réalité, de transformer le réel de façon à rendre « visible » au spectateur ce que l'on veut y suggérer. Dans les premières années, l'industrie Technicolor cherche à maîtriser entièrement sa production, et la couleur est énormément déléguée aux « *color consultants* », qui s'appliquent à lui donner le plus de réalisme possible : elle ne fait pas partie des priorités de réalisation, n'est pas véritablement vue comme un moyen d'expression, même pour quelqu'un comme David O'Selznick sur le tournage de *Gone With the Wind* par exemple³³. La couleur n'est donc pas immédiatement prise « au sérieux » par les auteurs, par là même qu'elle n'est pas encore assez « sérieuse », et trop

³³ AUMONT Jacques, *Introduction à la couleur : des discours aux images*, op. cit., page 184.

incontrôlée. Leon Shamroy, auteur de la photographie de *Leave Her to Heaven*, en témoigne:

« *Quand j'étais opérateur en 1939, c'était un homme de Technicolor qui venait régler les lumières. Résultat : tous les films à l'époque avaient un côté carte postale. Les photos n'avaient rien de dramatique. Or un opérateur doit dramatiser. Si je dois photographier le mur qui est là, peut-être ne voudrais-je pas qu'il soit comme il est actuellement. Je lui donnerai un reflet bleu ou vert. C'est comme Degas ou Gauguin : il faut chercher la couleur qui dramatise. On ne peut rien faire avec une seule couleur sur votre tête.*³⁴»

Après la guerre en effet, certains chefs opérateurs comme Shamroy prennent la couleur en main, considérant que la couleur n'est pas un outil de réalisme, et que ce n'est pas là que réside son intérêt. Le cinéma en couleurs doit styliser, découvrir sa façon propre d'appréhender la réalité. L'idée de dramatisation dans cette phrase de Shamroy retient l'attention. Dans son propos, il ne s'agit pas pour la couleur de créer une émotion ou une empathie chez le spectateur. La couleur a une fonction de rupture avec la perception attendue. Cette rupture alerte le spectateur sur un aspect de l'action dramatique : la couleur provoque une inquiétude, qui fait signe, alors qu'il n'y a pas de sens explicite (la folie d'Ellen est encore à l'état d'inconscient) ; et pourtant une inquiétude, indéfinissable, s'installe à travers la brutalité des rapports de couleur (et donc des rapports entre les protagonistes). Nous reviendrons sur l'exemple de *Leave Her to Heaven* plus loin, mais il est tout d'abord utile de souligner l'absence de correspondance entre la chronologie technique de la couleur et ses inflexions esthétiques à partir de 1945.

6) Chronologie technique de la couleur versus inflexions esthétiques

Le passage de l'additif au soustractif, et notamment l'avènement du Technicolor trichrome, constitue le premier grand tournant dans la mise en place de la couleur. Il faut insister sur le fait que cette étape très importante a lieu dès le milieu des années 1930.

³⁴ DOUCHET Jean, « Rencontre avec Leon Shamroy », *Cahiers du cinéma*, n°147, septembre 1963.

Mais cette clarification technique n'entraîne pas de changement esthétique majeur dans l'usage de la couleur : malgré la mise au point du trichrome, dit pourtant plus « réaliste », la couleur continue cependant à agrémenter des films de genre. Celle-ci reste associée aux genres de l'imaginaire, de l'irréel, comme en témoigne en 1939 la sortie de deux films emblématiques de cette tendance, *Autant en emporte le vent* et *Le magicien d'Oz*, de Victor Fleming³⁵. Après le technicolor trichrome des années 1930, la prochaine grande étape aura lieu en 1949, avec l'apparition de l'Eastmancolor, qui répond mieux au désir d'une couleur « naturelle » en atténuant les excès du Technicolor, et rend celui-ci obsolète en l'espace de cinq ans³⁶. Ce constat est intéressant car il nous permet de préciser la nature de notre champ d'interrogation : traiter l'usage de la couleur dans « l'après-guerre », soit à partir de 1945, n'entre pas en adéquation avec la chronologie des progrès cinématographiques en matière de couleur, puisque d'un côté la trichromie soustractive est mise au point avant la guerre, et de l'autre les éventuels perfectionnements (l'Eastmancolor, plus « naturel »), n'auront lieu qu'au milieu des années 1950.

Grâce à l'Eastmancolor, nous dit Jean Mitry, le film n'est plus « colorié », mais « en couleurs », et « *les nuances chatoyantes et moirées de la réalité sensible trou[ent] enfin leur exacte reproduction* »³⁷. Pourtant, cet acquis d'une couleur plus nivelée ne la rend pas immédiatement hégémonique : dans l'après-guerre, certains films – dont le premier, comme nous l'avons mentionné, est peut-être *Leave Her to Heaven* – vont faire pourtant le choix de la couleur bien que n'appartenant pas à des genres clairement éloignés de la réalité quotidienne. Ces films font de la couleur un matériau à travailler, au même titre que l'éclairage ou le cadrage, et ne cherchent plus à augmenter par la couleur

³⁵ BORDWELL D. et al., *The Classical Hollywood Cinema*, op. cit., p. 353.

³⁶ PARKER David, « “Blazing Technicolor”, “Stunning Trucolor”, and “Shocking Eastmancolor” », in Shales Tom et Brownlow Kevin, *The American Film Heritage*, Acropolis Books, 1972, p. 27.

³⁷ MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, T.2, op.cit., p. 128.

un sentiment de réalisme. Parmi notre corpus de films, plusieurs films sont en Technicolor (*Vertigo*, *Written in the Wind*), ou d'autres procédés du même type (*Some Came Running* en Metrocolor, *Johnny Guitar* en Trucolor), alors même que l'Eastmancolor est déjà mis au point. Leur usage de la couleur est donc volontairement éloigné d'un naturalisme généralisé de l'image. L'hypothèse d'une modification de l'usage de la couleur dans l'après-guerre ne doit donc pas s'expliquer (uniquement, du moins) en termes de limites techniques ou de changements technologiques, puisque ceux-ci, qui ont lieu au début des années 1930, puis dans les années 1950, ne coïncident pas tout à fait avec le tournant de 1945. Cette inflexion de la couleur et de ses représentations doit donc trouver des justifications d'ordre plus historique ou culturel.

B) Nouvelles fonctions de la couleur dans l'après-guerre

1) Une nouvelle conception des possibilités de la couleur

Un premier élément permet de distinguer la période d'avant-guerre de celle d'après-guerre : c'est le discours tenu sur la couleur. Le réalisme étant difficile à mettre en place, une autre tendance s'impose, qui considère que la couleur est un moyen d'expression, un « matériau », à part entière, et qu'il faut l'exploiter dans son excès, pour sa force dramatique et expressive : ce sont les propos, cités plus haut, de Jacques B. Brunius dans sa critique de *Leave Her to Heaven*, « Couleur du tragique ». Jacques Aumont souligne que ce n°2 de la *Revue du cinéma*, juste après la guerre, témoigne de ce clivage des conceptions de la couleur, entre « goût documentaire » (le réalisme) et « goût expressif » (la critique de J.B. Brunius) :

« Ce clivage, somme toute, était intéressant en ce qu'il désignait des lignes de partage esthétique, et eût pu donner naissance à des systèmes critiques ou à des styles marqués. Il fut rapidement résorbé par le triomphe d'une idéologie réaliste de type « moyen », fondée sur le gommage de toute caractéristique visuelle trop marquée³⁸ ».

Si, plus tard, cette exacerbation de la couleur est amenée à disparaître, il est en revanche intéressant de voir ce qu'il en est de ces styles et de ces conceptions critiques quand il en est encore temps, dans les années 1940 et 1950. Voilà ce qui fait de cette période un moment particulier : après la guerre, la couleur est déjà bien installée techniquement, mais elle est encore sujette à discussion sur le plan esthétique. Pourtant, elle sort déjà des cadres de genre et des codes qu'on lui a imposés avant la guerre : l'exubérance de la couleur dans les années 1940 et 1950 n'est plus la même que dans les années 1930. Avant la guerre, il y a un côté « grand spectacle » de la couleur. Après la

³⁸ AUMONT Jacques, *Introduction à la couleur : des discours aux images, op.cit.*, p. 192.

guerre, la couleur gardera cette fonction de spectacle mais de façon plus défensive : il s'agit pour le cinéma de surenchérir pour faire face à l'offensive télévisuelle³⁹, qui a lieu dès la fin des années 1940 aux États-Unis. Cela donne une première raison à la couleur cinématographique de ne plus être « euphorique ». Ces films des années 1940-50 ne sont souvent plus dans un rapport de premier degré à l'image, mais au contraire mettent à distance la représentation, l'analysent comme telle, parfois avec une certaine ironie. Douglas Sirk disait à Jon Halliday qu'il apportait à l'Amérique l'ironie dont elle était dépourvue⁴⁰ (en réalisant de plus des mélodrames, censés s'adresser à un public féminin qui ne devait y voir ni ironie, ni second degré, ni artifice). On peut avancer que l'arrivée de nombreux émigrés européens, notamment allemands, au sein d'Hollywood, influence l'ensemble de l'industrie, et par l'exemple de leur propre regard d'émigrés, la pousse à adopter un regard neuf, distancié, y compris envers elle-même, et envers la société américaine. En effet, nombre de films hollywoodiens de l'époque sont loin de la béatitude envers la magie hollywoodienne, et en élargissant, du miracle américain.

Avec *Rancho Notorious*, par exemple, Fritz Lang fait un usage choisi et maîtrisé du caractère excessif de la couleur. Les séquences qui illustrent les souvenirs que le nom d'Altar Keane évoque aux différents hommes interrogés par le héros sont les passages les plus exubérants du film sur le plan de la couleur : Marlene Dietrich y porte d'extravagantes tenues mauve ou fuchsia, et la scène où elle rencontre Mel Ferrer s'organise autour du vif contraste rouge/vert des salles de jeux. Ces couleurs saturées ne réapparaissent pas dans le reste du film, aux teintes plutôt terreuses : la véritable Altar Keane, habillée en simple cow-boy, vieillissante dans son ranch isolé, est loin de ressembler à son mythe ; lorsqu'à la fin du film elle porte une robe d'apparat, elle est

³⁹ MORIN Edgar, *Les stars* (1957), Paris, Le Seuil, 1972, p.30.

⁴⁰ HALLIDAY Jon, *Entretiens avec Douglas Sirk*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997.

noire. La couleur appartient au monde de l'imaginaire, de la fiction, aux récits fabulés et fantasmés, alors qu'Hollywood et sa star sont déjà en fin de parcours, dans la poussière⁴¹.

2) Un « assombrissement » de la couleur

Au-delà de la concurrence économique que subit le cinéma, notamment due à la télévision, un malaise plus profond, socio-historique, se profile. La couleur est porteuse d'un paradoxe : tout en étant le symptôme d'un besoin de vitalité (et source de plaisir pour le spectateur) dans l'après-guerre, elle dissimule souvent un pessimisme et une angoisse sous-jacents. Martin Scorsese note que même la comédie musicale, pourtant le genre le plus jovial et qui fût un moyen d'évasion après la grande crise, prend souvent dans les années 1940 un tournant plus sombre, qu'il attribue à l'après-guerre : « *même les comédies musicales les plus conventionnelles trahissaient le malaise d'après-guerre* »⁴². Il en est de même pour des genres comme le western, nous l'avons vu avec *Rancho Notorious*. Cette remise en question de la représentation et de ses codes passe notamment par un brouillage des genres et des domaines : Martin Scorsese souligne que la comédie musicale assimile par exemple les icônes du film noir (*The Band Wagon*, de Minnelli, en est un des meilleurs exemples).

Cet assombrissement des genres du « divertissement », irréalistes, est lié également au fait que la couleur ne leur est plus réservée : le changement majeur dans l'usage de la couleur est que celle-ci, bien que n'ayant pas perdu son caractère outrancier, est désormais de plus en plus souvent employée dans des films autrefois prédestinés au noir et blanc.

⁴¹ Dans le même ordre d'idée, on peut penser à la tonalité mélancolique d'un western en couleurs de John Ford, qui lui aussi se termine dans la poussière, *She Wore a Yellow Ribbon*.

⁴² SCORSESE Martin et Michael Henry Wilson, *Voyage de Martin Scorsese à travers le cinéma américain*, Cahiers du cinéma, 1997, p.63

Soit des films dramatiques ou mélodramatiques, des films noirs, des films politiques, ou des films montrant l'Amérique contemporaine, le quotidien de monsieur-tout-le-monde.

Kerry Brougher, dans l'introduction au catalogue *Art and Film since 1945*, résume dans un passage qui vaut la peine d'être cité intégralement, ce qui distingue selon lui le Hollywood d'avant-guerre de celui d'après-guerre :

« The difference between these two ages is the différence between a pre-war Hollywood at its height, a golden age in which the factory of dreams was working at top speed, and a postwar Hollywood collapsing under the weight of a serie of social and political upheavals. The cinema of the late twenties and thirties was a well-oiled machine that intertwined promotion, publicity, high production values, the star system, and mise-en-scène that, for the most part, successfully created a world in which the audience could escape and in which the medium itself was essentially invisible. This was a world inhabited by larger than life characters, untouchable, unknowable, distantly perceived in the modern cathedral that was reshaping culture. But by the fities, the cinema had become a self-conscious entity, its own half century of history now weighing down its sense of progress, its evolution having crested, its power to create myths exposed and mimicked in other forms such as television. It had moved from a sense of awe to one of familiarity, from the cathedral to the living room⁴³ ».

Le changement de tonalité de la couleur coïncide avec la prise de distance d'Hollywood, et le début de ses doutes. La migration de la couleur est le témoin de cette « chute » qui s'amorce : désormais, le monde à l'écran n'est plus toujours un univers intouchable et idéalisé, mais peut également devenir le reflet critique de la réalité. Le cinéma ne peut plus se contenter d'être source d'évasion, et ne peut pas faire complète abstraction du monde dans lequel vit son public. La plupart des films hollywoodiens que nous avons choisi d'analyser ne sont pas « réalistes » à proprement parler, ne serait-ce que par leur usage d'une couleur outrancière, mais ils ne sont pas non plus de l'ordre du pur imaginaire comme les films auxquels la couleur était associée dans les années 1930. Dans un cadre narratif qui est celui de la vie ordinaire des américains, et dans un décor réaliste, ils accueillent une part d'altérité, que ce soit par le biais de la légende, du fantasme, de la

⁴³ BROUGHER Kerry (dir.), « Halls of Mirrors » in *Art and Film since 1945*, Catalogue de l'exposition, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1996, p. 29-31.

folie. Ils intègrent ainsi la couleur dans le quotidien de l'Amérique, jusqu'à transfigurer celui-ci, pour le faire voir autrement. En assumant l'intrusion excessive et quasi surnaturelle de la couleur, certains cinéastes vont jusqu'à thématiser ce nouveau souffle qu'elle apporte dans l'image familière de la réalité.

Loin de se banaliser comme lorsqu'elle deviendra hégémonique à la fin des années 60, on peut avancer que la couleur est alors à son sommet d'inventivité et d'audace, dans un système de production pourtant très contrôlé. Ce changement de tonalité de la couleur est frappant et ouvre une perspective paradoxale : la présence de la couleur devient plus « sombre », au figuré, alors qu'elle n'a jamais été aussi vive techniquement et audacieuse visuellement. Le contexte historique de l'après-guerre se ressent dans l'usage de la couleur, et dans cet « assombrissement » du monde, malgré (ou du fait de) la vivacité du Technicolor.

3) La place de la couleur dans une époque de la « grisaille »

Une image revient souvent pour décrire le monde moderne, c'est celle du gris, de la grisaille. Mais ce thème du gris évolue au cours des années, et le positionnement de la couleur vis-à-vis de lui aussi. Manlio Brusatin décrit, dans une perspective d'ensemble, le règne sans couleurs de la ville moderne du XX^{ème} siècle, en opposition à celle du XIX^{ème} :

« Une “couleur éternelle” se manifeste partout, grâce à l'éclat et à la transparence des vernis et des émaux, qui donnent à la couleur l'aspect criard de l'objet “neuf”, à peine sorti de l'usine. Avec le métal luisant ou la matière plastique on assiste à une véritable falsification du concept de durée et à la disparition des métaux plus nobles, qui appellent le vieillissement et la patine du temps : cuivre, laiton, bronze, plomb. (...) Malgré l'esthétique du “brillant”, le corps de la ville moderne revêt une tonalité grisâtre, non seulement en raison du processus d'obscurcissement et de salissure des matériaux, accéléré aujourd'hui par la pollution de l'industrie et de la circulation, mais aussi en raison de la diffusion de matériaux de construction sans véritable couleur, comme l'asphalte et le ciment.⁴⁴ »

⁴⁴ BRUSATIN Manlio, *Histoire des couleurs*, op. cit., p. 95.

Le gris des villes dont parle Brusatin est sans profondeur, uniformisé par la saleté, contrairement aux multiples teintes que pouvaient revêtir le vieillissement des choses au siècle précédent. Une question peut venir à l'esprit : qu'en est-il de cette grisaille alors que les couleurs vives se multiplient dans le quotidien, couleurs qui n'existaient que très peu jusqu'aux premières décennies du XX^{ème} siècle ? Parce que la grisaille est avant tout une « impression ». Le gris est « éternel » car il n'est plus marqueur de temps. Les couleurs des matériaux modernes sont donc éphémères, et n'empêchent pas, aussi criardes soient-elles, l'absence de couleurs de ce monde. Les couleurs criardes du XX^{ème} siècle ne présentent pas un remède à la grisaille : au contraire, elles la renforcent. On peut ici se rappeler la phrase de Barthes citée plus haut, qui déjà en 1957 faisait état de la tristesse des couleurs agressives mais vides du plastique, et de l'absence de temporalité de cette matière : « *Un objet luxueux tient toujours à la terre, rappelle toujours d'une façon précieuse son origine minérale ou animale, le thème naturel dont il n'est qu'une actualité. Le plastique est tout entier englouti dans son usage : à la limite, on inventera des objets pour le plaisir d'en user.*⁴⁵ » L'objet neuf, comme sa couleur plastique, est jetable : il n'enregistre pas la durée, et n'est le témoin d'aucun « travail ». À travers cette absence de temporalité, se pose la question de la mémoire : il n'y a rien à observer sur un mur de ciment⁴⁶ ou sur un verre en plastique, aucun dessin, aucun signe, aucune irrégularité. L'absence de couleurs est à entendre comme absence de couleurs-traces.

Ce qu'on attendait de la couleur au cinéma au moment de son avènement a donc peut-être radicalement changé en quelques années. Rouben Mamoulian conçoit par exemple en 1935 la relation de la couleur à la grisaille contemporaine ainsi: « *Les films en noir et blanc auront encore leur place à l'écran, mais assurément, au fil du temps, leur*

⁴⁵ BARTHES Roland, « Le plastique », in *Mythologies*, Paris, éditions du Seuil, 1957, p. 173.

⁴⁶ Contrairement aux murs décrépits où Léonard de Vinci voyait des images.

*nombre diminuera tandis qu'augmentera celui des films en couleurs. En effet, en dépit de la grisaille de notre vie actuelle (ou plutôt pour cette raison même), nous avons soif de couleur.*⁴⁷» Pour Mamoulian, la couleur devrait donc être une réponse, un remède au pessimisme ambiant. Il tient ce propos avant la guerre et après la crise 1929 : on sait que le cinéma se développe souvent en période de crise, notamment économique, et ce fut le cas en 1929. Les films font alors bien office en ce cas d'« échappatoire » pour les Américains : et la couleur est source de gaieté, d'euphorie. En revanche, qu'en est-il après la Seconde Guerre mondiale ? La couleur, comme l'avait prévu Mamoulian étend son empire à de nouveaux genres, à de nouveaux types de films. Mais dès lors elle n'est plus l'apparat de l'imaginaire, et plutôt que de servir de contrepoint à la grisaille, elle se met à la révéler, et devient le signe d'un malaise⁴⁸.

Alain Bergala, dans son texte « La couleur, La Nouvelle Vague et ses maîtres des années 1950 », avance l'idée que dans les années 1950, c'est la fin de l'époque « grise », laborieuse, du travail de deuil de l'après-guerre, et que les années 1960 correspondent à l'époque où la vie a repris des couleurs⁴⁹. Il rappelle par là que la couleur n'« explose » véritablement en Europe que dans les années 1960, alors même que les cinéastes européens qui vont inspirer la jeune génération des années 1960 (notamment ceux du néo-réalisme italien) travaillent en noir et blanc. Aux Etats-Unis, la production oscille encore dans les années 1950, entre couleur et noir et blanc. Cette idée d'une époque grise et en deuil n'est pas en contradiction avec le tournant que prend le cinéma couleur dans le cinéma hollywoodien des années 1940-50 : la couleur qui avait « explosé »

⁴⁷ MAMOULIAN Rouben, « Quelques problèmes liés à la réalisation de films en couleur », *Positif* n° 307, septembre 1986, p. 53-55.

⁴⁸ Rappelons que le gris est ce qui guette comme une menace le peintre coloriste, qui fait advenir la forme par la couleur : à trop mélanger les couleurs, on atteint le gris.

⁴⁹ BERGALA Alain, « La couleur, La Nouvelle Vague et ses maîtres des années 1950 », in Aumont Jacques (dir.), *La couleur en cinéma, op. cit.*, p. 126.

euphoriquement dans les années 1930 se déplace désormais vers des thématiques plus sombres. Par son excès et sa vitalité, elle ne fait que souligner, ironiquement, le malaise d'une époque en réalité « grise ».

On oscille dans cette partie, et selon les auteurs, entre les termes de grisaille et de gris, entre un constat urbain et une métaphore. La charnière entre les deux apparaît dans le film de Vincente Minnelli, *Four Horsemen of the Apocalypse* : la Seconde Guerre mondiale avait pour couleur le gris des uniformes militaires ; ce gris a envahi l'Europe, et les représentations du quotidien en temps de guerre, avant de produire de la grisaille (la poussière, les ruines, les cadavres photographiés). L'usage métaphorique du « gris » pour décrire la vie de l'après-guerre est donc ancré dans une histoire récente, celle de la grisaille de la guerre ; nous y reviendrons plus loin.

4) Une couleur hypocrite et illusoire : *Bigger Than Life*

On pourrait objecter à cette idée d'une atmosphère de « grisaille » que justement les années cinquante sont une époque glorieuse aux Etats-Unis, durant laquelle le pays acquiert sa suprématie économique et un mode de vie bien supérieur à celui de l'Europe en reconstruction d'après-guerre. Ce serait négliger que derrière l'image publicitaire de familles heureuses et saines, portée par un individualisme de la réussite, le malaise social n'en existe pas moins. En témoigne un bon nombre de productions hollywoodiennes qui remettent en cause cette image d'Épinal. Des cinéastes choisissent la couleur pour révéler cette réalité « grise ». Par son excès et son exaltation presque hystériques, la couleur contraste alors avec le quotidien morne de l'après-guerre. La couleur est l'argument de vente du quotidien lisse et rangé de l'américain moyen : en réalité, ce côté pimpant reste de l'ordre du mirage. À l'inverse des figures féminines rendues explosives par la couleur,

on assiste de plus en plus à l'émergence d'antihéros⁵⁰, loin du *self made-man*, sans couleurs (l'uniforme beige de Frank Sinatra dans *Some Came Running*), médiocres (Kyle Hadley dans *Written in the Wind*), voire impuissants : Kyle, qui craint ne pas avoir d'enfant ; le comte Torlato-Favrini dans *The Barefoot Contessa*, du fait d'une blessure de guerre ; ou encore l'écrivain de *Leave Her to Heaven*, devenu impuissant artistiquement – il n'arrive plus à écrire – au contact Ellen (et c'est la demi-sœur de celle-ci qui lui rendra son inspiration).

Bigger Than Life, de Nicholas Ray, développe une forte métaphore colorée qui illustre parfaitement ce « retournement » de l'imagerie d'une Amérique bien portante. Le père de famille, interprété par James Mason, fait remarquer à sa femme au début du film qu'ils sont un couple « terne » : tous les plans dans la maison sont sans couleurs vives, grisâtres (l'ennuyeuse soirée de poker avec les amis en est emblématique), et ce quotidien intime est d'autant plus sinistre que le monde extérieur est lui vivement coloré, comme pour narguer cet intérieur petit-bourgeois qui peine à maintenir son *standing* social. Ainsi lors des premières scènes James Mason, courant d'un travail à l'autre pour arrondir les revenus de la famille, partage son temps entre la foule colorée des enfants à l'école et le jaune vif des taxis alignés en série à leur station centrale. Ce monde apparemment pimpant est pourtant celui-là même qui cause la dépression. La pression sociale, et familiale donc, s'exerce par la couleur : les affiches touristiques placardées sur tous les murs de la maison et exhibant des destinations colorées (sûrement inaccessibles) le confirment, ainsi que la scène où Ed se retrouve « confronté » à table au duo de sa femme et de son fils, habillés respectivement en vert et en rouge. L'état de la famille est bien sûr exacerbé par la paranoïa, mais n'est pas inventé de toute pièce : derrière l'idylle de la famille américaine

⁵⁰ J.-L. Bourget souligne que dans les années 1940 puis 50, le contraste s'accroît entre la femme fatale, qui bien qu'elle évolue garde une « dignité formelle », et le *common man* américain. BOURGET J.-L., *Hollywood, la norme et la marge*, Armand Colin, Paris, 2005, p.145.

parfaite, l'angoisse de la réussite et le « tort » d'être médiocre (ne pas pouvoir acheter une nouvelle robe à sa femme, ne pas être un modèle sportif pour son fils) se font bien sentir, sous le regard de l'épouse, des amis et voisins, « ternes » mais respectables.

Cette pression de la société qui s'affiche donc dans la couleur et provoque la paranoïa de Ed, pousse celui-ci à prendre au mot ce que son entourage exige, et pour cela il surenchérit dans la couleur. Le film même, et notre propre vision, sont contaminés par sa folie, et le rouge se met au fur et à mesure à dominer anormalement les scènes. Nous « voyons rouge » avec le héros, et même sans lui : lorsque, lors d'une crise d'euphorie, il parle à sa femme par la fenêtre de la voiture et lui dit à quel point il se sent au-dessus de tout et tous, le spectateur ne peut pas manquer de remarquer à l'arrière-plan que les enfants qui passent devant l'école sont quasiment tous habillés de rouge ; tout au long du dialogue les taches rouges se mettent à pulluler alors que lui-même ne les voit pas. En effet, pour répondre à une société « modèle » et à la réussite individuelle qu'elle prône, Ed devient mégalomane et se met à avoir des « crises de couleur », surpassant ainsi le déballage multicolore de la société américaine.

La couleur va être le principal signe de la montée de la folie et le théâtre de celle-ci, permettant au professeur de rompre avec son milieu et son moi originels, ternes et médiocres : il s'admire dans une robe de chambre rouge, comme un maître, ou encore fait essayer une série de robes multicolores à sa femme dans un magasin de luxe. Comme l'analyse Jean Douchet⁵¹, il y a dans cette séquence de l'essayage des robes une métaphore d'Hollywood : le plan est même divisé entre spectateurs (Ed et les essayeuses, en noir ou gris) et stars (la femme qui parade, en couleur).

⁵¹ DOUCHET Jean, supplément « le mythe de la famille unie », dans l'édition DVD *Collection des grands classiques du cinéma américain* de *Bigger Than Life*, Carlotta films, 2005.

Mais l'image idéale exhibée par Hollywood (comme par les affiches touristiques dans la maison) se trouve ébranlée par cette scène : loin d'être une source de soulagement pour l'individu, elle est impliquée dans un processus de pression psychologique et sociale. Le rêve se fissure. Allons plus loin : le dualisme des valeurs coutumier dans le cinéma américain des origines (comme l'opposition des colons et des indiens dans le western) reflue au profit d'une représentation plus complexe des rapports humains.

5) Le rejet du manichéisme

L'image cinématographique remet en cause la vision manichéenne du monde. Les représentations sociales, les rapports de force, les images des médias forment une constellation qui déroutent l'individu à l'écran (le protagoniste fait face à des problèmes complexes, et devient lui-même ambigu dans ses désirs ou ses actions), comme dans la salle, compliquant la tâche du spectateur, dans son positionnement. Il ne s'agit pas de dire ici que le cinéma américain était toujours simpliste auparavant ; mais les nouveaux problèmes posés par le cinéma, et les sollicitations du spectateur s'intensifient dans cette période des années 1940-50, avec par exemple l'impossibilité pour la comédie musicale de rester guillerette. Il y a ici quelque chose de paradoxal : au premier abord, la guerre a confronté le camp du « bien » (les résistants, les alliés) au « mal » absolu avec le nazisme (comme en témoigne de nombreux films qui trouvent dans le nazisme la figure de l'altérité ennemie par excellence, jusqu'à aujourd'hui) ; ce qu'il y a entre les deux, de complexe, ce qu'il y a entre les héros et les bourreaux (les soldats, les collaborateurs, les indifférents, les suiveurs, les exploités, les impuissants), sera longtemps occulté par l'histoire⁵², et encore maintenant, reste souvent passé sous silence. Mais, parallèlement, et

⁵² On sait par exemple qu'il faut attendre 1969 avec *Le chagrin et la pitié* de Marcel Ophüls pour voir un portrait nuancé et complexe des tendances et positions individuelles en France et en Allemagne pendant la guerre.

à l'inverse, dans le cinéma américain⁵³ porté, par – employons ici le terme malgré ses imperfections – des « auteurs », le manichéisme n'est plus un schéma qui semble acceptable, et même possible : la figure du « bien » pose désormais autant de problèmes et d'ambiguïté que celle du mal. Le modèle de l'individu nivelé et convenable est souvent rejeté. La bonne vieille morale se retrouve remise en question ; dans *Some Came Running*, de Vincente Minnelli, la « raison » sans cesse invoquée par Gwen au soldat vétéran qu'est Dave, pour justifier le fait qu'elle repousse ses avances, n'est plus un argument tenable, ou même compréhensible.

Cette observation sur l'effacement des repères moraux ne concerne pas le cinéma portant sur la guerre, ou même y faisant référence, mais simplement le cinéma de fiction classique hollywoodien : les comédies, les films noirs, les mélodrames, les westerns. Il n'y a d'ailleurs pas que la guerre qui assombrit l'époque : juste à la sortie de la guerre, le McCarthysme scinde la société américaine, et Hollywood, déclenchant aux États-Unis les tensions civiles dont ils avaient été épargnés durant la guerre (contrairement aux populations européennes qui devaient se positionner).

Dans ce contexte du McCarthysme, Nicholas Ray se sert de la couleur dans son western *Johnny Guitar* pour questionner le mythe, hollywoodien et américain, en décalant les conventions du genre. Comme le note Martin Scorsese⁵⁴, Ray inverse les codes colorés en attribuant le noir aux citoyens de la ville (d'habitude plutôt dans des couleurs « positives »), et les couleurs chatoyantes aux fuyards, aux marginaux. Cela va même plus loin : dans la première scène de confrontation chez Vienna, les taches de vert se répondent

⁵³ Rappelons que nous parlons de l'influence de ce contexte historique sur le cinéma américain, car en Europe il s'agit à cette époque de tout autre chose. Le rapport au bien et au mal n'était pas le même qu'en Amérique, et le cinéma européen est directement confronté à la guerre. La complexité humaine et morale est déjà assumée et filmée par un cinéaste comme Rossellini dans *Allemagne année zéro*, en 1948. Le cinéma américain, loin des ruines, va lui être ébranlé dans sa représentation du monde et de la morale.

⁵⁴ SCORSESE Martin et WILSON Michael Henry, *Voyage de Martin Scorsese à travers le cinéma américain*, Cahiers du cinéma, 1997, p.86.

et ponctuent tous les coins de l'écran. Le foulard de Vienna, celui du shérif et de quelques hommes, la robe d'Emma, les tables de jeu, les casquettes des troupiers, puis la chemise du Dancing Kid : tous appartiennent encore à la même ville, au même groupe social, consacrés par le même vert. Lorsque Vienna est bannie, les plans sont de plus en plus de l'ordre du collage, les couleurs sont disposées par aplats, juxtaposées, elles se partagent l'écran comme un tableau. Les couleurs s'affrontent : les couleurs très vives de Vienna (violet, rouge, jaune, blanc), contre le noir uniforme d'Emma et de ses troupes. La division colorée naît d'un groupe d'une même couleur : Ray, qui fait ici une allusion au McCarthysme, souligne ainsi l'absurdité de la haine, et charge la couleur d'une portée politique⁵⁵.

6) L'Histoire en couleurs

Il y a donc une portée politique et une dimension historique nouvelles de la couleur dans l'après-guerre, de l'ordre d'une perte de l'innocence : à partir du moment où la couleur va rencontrer l'Histoire, elle ne peut plus lui être indifférente. Alors que le cinéma enregistre désormais « en direct » les événements du siècle, que faire de l'ajout récent de la couleur ? Cette hyper-couleur qui surgit sur les écrans dans les années 1930 est pour ainsi dire monstrueuse. Loin de correspondre aux teintes de la « nature », elle s'affiche comme supplément, *par-dessus* l'image, voire comme parasite, qui freine la crédibilité. Or, dans un imaginaire qui date d'avant le cinéma, le noir et blanc est lié au photojournalisme, d'actualité ou d'archive. Comme nous l'avons mentionné plus haut, cette idée est confirmée par la diffusion dans les années trente de bandes d'actualité en noir et blanc en « première partie » des séances de cinéma, avant le film-spectacle. Lorsque celui-ci était en noir et blanc, il pouvait en quelque sorte poursuivre la réflexion

⁵⁵ BÉCHET Dominique, « La matière-couleur », in *La couleur en cinéma*, op. cit., p.153.

sur la société ou l'histoire, mais lorsqu'il était en couleurs, il prenait clairement une fonction d'évasion. Mais lorsqu'au contraire la couleur est appliquée à des sujets documentaires ou historiques, on pourrait dire que le rapport s'inverse : alors que le noir et blanc historicise son sujet en cela qu'il l'éloigne, et au fond le mythifie, la couleur au contraire a tendance à banaliser l'image, ou du moins à créer une inquiétante proximité avec son sujet, loin de l'imaginaire merveilleux qu'elle servait dans la fiction. La surprise que nous avons, encore aujourd'hui, face à certaines archives en couleurs en témoigne. Il y a quelque chose de dérangeant à tomber sur des images d'Adolf Hitler en couleurs, ou plus encore, des camps d'extermination⁵⁶. La couleur impose une forme de prosaïsme, voire de vulgarité, que nous ne sommes pas habitués à attribuer à l'histoire, et encore moins aux phénomènes extrêmes (un dictateur ou un massacre), que nous chargeons involontairement d'une dimension d'« irréalité », dans un réflexe de mise à distance, de protection : cela ne doit rien avoir à faire avec nous. La couleur nous force à voir la banalité de l'homme Hitler, bien plus terrible encore que l'image de dictateur qu'il construisait.

Que dire alors de la couleur, soi-disant « irréaliste » du Technicolor ? N'est-il pas paradoxal qu'elle ne convienne pas à l'Histoire, qui donne après tout elle aussi le sentiment d'être « lointaine » ? Cet apparent paradoxe nous permet ici de faire une distinction : plutôt que d'irréalité de la couleur, il faut parler d'« irréalisme ». Car la couleur, aussi exubérante soit-elle, donne une impression de proximité : non pas de réalisme, mais de l'ordre d'un « toucher de l'œil » dont parlait J.B. Brunius, notamment lorsqu'il s'agit de la couleur d'un corps humain. L'étrangeté de la couleur, son artifice, sa

⁵⁶ Jacques Le Rider rapporte une anecdote sinistre qui confronte couleur et guerre, et confirme avec cynisme cette idée d'une perte de l'innocence de la couleur face à l'histoire : "*La chimie a fait perdre leur innocence aux couleurs. La grande entreprise allemande IG-Farben (IG-colorants) ne fut-elle pas sous le Troisième Reich, le fournisseur du Zyklon-B utilisé dans les chambres à gaz des camps de la mort nazis ?*" LE RIDER Jacques, *Les couleurs et les mots*, Paris, PUF, 1997, p.27.

fiction, nous interpellent paradoxalement sur la réalité derrière les images historiques, et sur le fait qu'il s'agit de là justement d'une réalité qui a eu lieu, et non de la fiction. Et quant à l'Histoire, elle est bien réelle (contrairement aux genres « lointains » de l'imaginaire), et la couleur, même infidèle, la « rapproche » de nous, au risque de la « vulgariser ». C'est peut-être ce qui explique l'angoisse que put éprouver un cinéaste comme Georges Stevens après avoir filmé les camps avec sa caméra couleur personnelle, et le fait qu'il se sentit obligé de cacher ses films en couleurs et de ne montrer que ceux dont on lui avait fait la commande et pour lesquels ils dirigeait une équipe, tournés, eux, en noir et blanc⁵⁷.

7) *Leave Her to Heaven* : couleur de la cruauté et cruauté de la couleur

Le film *Leave Her to Heaven*, de John Stahl, réalisé donc en 1945, est peut-être le premier film à prendre acte de ce rapport étroit de la couleur, même la plus extravagante, au réel, de la révélation historique de ce rapport, et de l'obligation qu'ont désormais les cinéastes d'en tenir compte. Ce film, d'un cinéaste plutôt oublié pour l'ensemble de son œuvre, revient comme une œuvre marquante chez la plupart de ceux qui ont écrit sur le cinéma hollywoodien, et évidemment sur la couleur au cinéma, en France ou aux États-Unis. Ce film est une étape importante car, à sa prouesse technique, s'ajoute son audace formelle, de cette fracture inédite qu'il amorce dans la représentation hollywoodienne.

Martin Scorsese nous dit sur ce film : « *Ici, la mise en scène de John Stahl et la photographie de Leon Shamroy composent une vision hyperréaliste fort dérangeante, celle d'un paradis perdu, dont la beauté était ravagée par la perversité de l'héroïne* »⁵⁸. Là

⁵⁷ Cf. l'exposition « Filmer les camps », au Mémorial de la Shoah à Paris, du 10 mars au 31 août 2010, sur les trois grands cinéastes hollywoodiens engagés pour cette tâche : John Ford, Samuel Fuller, et George Stevens.

⁵⁸ SCORSESE Martin et Michael Henry Wilson, *Voyage de Martin Scorsese à travers le cinéma américain*, Cahiers du cinéma, 1997, p.86.

encore, la notion d' « hyperréalisme » peut prêter à discussion. Peut-être l'« hyperréalité », malgré l'irréalisme du Technicolor, serait un terme plus approprié. La fin de la phrase de Scorsese se prête à être inversée : un paradis perdu, dont la perversité est ravagée par la beauté de l'héroïne. Ellen, qui seule a droit aux couleurs vives au milieu des autres personnages – eux sont en gris, beige, ou en couleurs dégradées, la « grisaille » dont nous parlions plus haut – catalyse toute l'ambivalence de la couleur : à la fois expression de vie et de mort, création et destruction, générosité et cruauté, séduction et tromperie, source de plaisir et de désillusion, etc. Elle est « visible » par ses couleurs, elle attire autant qu'elle se signale comme danger. Les autres, sous leurs allures fades et ternes, sont peut-être eux aussi illusionnistes : il y a hypocrisie dans ce monde apparemment idyllique. Ellen accomplit en acte, et en paroles, la cruauté et le mépris déjà sous-jacents dans ce monde bourgeois et convenable, bien-pensant et apparemment irréprochable. En s'effaçant tous derrière elle, en lui donnant la victoire par avance (« *Ellen always wins* » dit la mère, ce que confirment plusieurs autres personnages), ne sont-ils pas les complices du gâchis à venir ? Nous sommes loin de l'univers habituel, « peu recommandable », du film noir : c'est là une autre originalité du film, qui en brouillant ainsi les pistes des codes et des genres, oblige le spectateur à se poser de nouvelles questions, en installant l'horreur du côté des innocents.

Ellen, par cette destruction du monde « petit-bourgeois », rappelle le personnage de Ed Avery dans *Bigger Than Life*, mais en plus radical, puisqu'elle passe à l'acte, avec froideur et calcul. Sa folie est bien plus inexplicable : son amour absolu est en réalité une haine totale de l'autre. C'est en cela que ce film est une allégorie et Ellen une sorte d'« ange exterminateur », tandis que *Bigger Than Life* est un film psychanalytique et sociologique, où le délire trouve une explication rationnelle, et donc une résolution (bien

qu'on puisse douter de la guérison). La présence de la religion diffère également : elle fait partie de la folie de Ed, alors que dans *Leave Her to Heaven*, elle n'appartient qu'au titre. Ce titre met également en garde les « bonnes gens » quant à leur capacité, ou leur légitimité, de juger. La remise en cause des apparences « convenables » est ce qui rapproche le film de Stahl et celui de Ray : la couleur est toujours vecteur de folie, d'anarchie. Mais, contrairement à la « folie » de la couleur redoutée à certaines périodes de l'histoire de l'art, il s'agit là d'une anarchie revendiquée, et méticuleusement mise en scène.

Cette nécessité de perturber le spectateur, est issue de ce que le monde, en 1945, ne peut plus être représenté comme « avant » (avant la Seconde Guerre mondiale, avant la découverte des camps) : la couleur surgit dans tout son artifice et son irréalité, justement pour représenter ce monde dont la réalité paraît irreprésentable ; c'est là le « paradis perdu ». *Leave Her to Heaven*, vu dans cette perspective, serait l'un des tous premiers films de l'après-guerre à prendre acte de façon indirecte du tournant historique, mais aussi intellectuel, qu'est la prise de conscience des crimes nazis, et le refoulé durable qui en découlera. N'oublions pas qu'à cette époque ce qui nous semble un événement central de la Seconde Guerre mondiale est révélé d'une manière brutale pour retomber dans un silence relatif, qui pèsera sur les années 1950. Il est possible que le film, et Stahl, traitent de cela inconsciemment, sans penser aux crimes nazis en particulier. Plus généralement, c'est la guerre « moderne » dans laquelle elle est impliquée qui est un traumatisme pour l'Amérique. Bien que loin de l'Europe, le cinéma hollywoodien est également frappé par l'histoire : certains cinéastes américains intégrés à l'armée sont les premiers à filmer les camps⁵⁹. Par ailleurs de nombreux cinéastes et acteurs émigrent à Hollywood à cette époque, venant notamment d'Allemagne. Le cinéma ne peut faire abstraction de ce qui se

⁵⁹ Cf. l'exposition « Filmer les camps », *op. cit.*

passé, et cela jusque dans les films qui n'abordent pas l'histoire directement. Au-delà du contexte historique, c'est aussi la responsabilité de l'auteur qui commence à être affirmée à travers ce questionnement du cinéma hollywoodien, accompagnant et stimulant en quelque sorte les principes qu'élaborent à cette époque les critiques français qui deviendront dans les années 1960 les cinéastes de la Nouvelle Vague.

La couleur après 1945 renvoie donc au monde sa cruauté, c'est une couleur de la cruauté. Elle ne peut plus avoir la même innocence qu'avant, et à travers elle le cinéma et la représentation occidentale prennent la mesure de leurs responsabilités. Comment, autrement que par cet arrière-plan historique, et son horreur implicite, expliquer la violence inédite pour le spectateur que l'on trouve dans *Leave Her to Heaven* ? Une violence insoupçonnée, dont l'on refuse de se méfier, sous l'extrême beauté de Gene Tierney, sa tenue, son rang, sa capacité de séduction autoritaire. Les quelques ancrages psychologiques du film ne semblent là que comme prétexte. En réalité, le film nous entraîne au-delà de toute morale et de toute limite : Ellen est immuable et conserve une parfaite logique d'exécution du début à la fin – qui se réalise concrètement dans les rapports de couleurs : complémentaires, contrastes, mimétisme – tandis que les autres restent aveugles et impassibles face aux événements. C'est une dramatique de la morale, et une mise à mal de celle-ci, qui surgit dans les rapports entre couleurs, corps et pouvoirs qui se jouent à l'écran.

8) « Martyre et résurrection » du metteur en scène et de la couleur

Cette audace est portée à son apogée par la scène la plus mémorable du film, qui prend place dans un paysage idyllique, sur un lac du Maine, en plein soleil⁶⁰. Il s'agit du premier meurtre d'Ellen, lorsqu'elle se débarrasse de Danny, le jeune frère de Richard, un adolescent handicapé devenu gênant car il l'empêche de posséder « totalement » son époux. Elle entraîne Danny faire une promenade en barque sur le lac, et entame avec lui une discussion, au cours de laquelle elle s'aperçoit qu'il refuse de quitter le chalet et préfère rester avec le couple. Comprenant qu'elle ne pourra se retrouver à nouveau seule avec Richard, Ellen se glace ; elle incite alors l'enfant à nager jusqu'à l'autre rive, pour bientôt pouvoir impressionner son frère par ses progrès physiques. Évidemment, celui-ci fatigue, mais elle le pousse à continuer, et il finit par avoir une crampe, et à l'appeler à l'aide. L'idée de laisser Danny se noyer, si elle avait peut-être déjà germé dans l'esprit d'Ellen, trouve alors une possibilité de se concrétiser, une réalité effective. C'est alors qu'elle passe à l'acte. Un geste révélateur, et déclencheur aussi (à partir de là, il n'y a plus de retour en arrière possible) trahit ce basculement : elle enfile ses lunettes de soleil, des lunettes noires, le seul élément noir du film (au sens d'un noir complet, remarquable). Ellen coupe court, pour elle-même, aux couleurs et à la lumière. La lumière zénithale, le soleil de plomb, annoncent le silence qui va bientôt recouvrir la surface ; toutes les ombres naturelles, qui sont des ombres appartenant à la lumière (jamais tout à fait « noires »), semblent être absorbées et concentrées dans le noir dense de ces lunettes, centre vide du film : tout en coupant le contact avec sa victime, Ellen refoule son acte en s'aveuglant. Personnage en permanence dans l'action, elle est ici obligée d'être passive pour tuer. Elle

⁶⁰ Il est intéressant de noter que J. B. Brunius passe étrangement à côté de ce qui est très fort et original dans le film: il continue de chercher le tragique dans les scènes d'aube ou de crépuscule, alors que c'est en plein soleil que l'action est la plus glaçante. En cela, l'échec du film auquel il conclut est très discutable.

ne tue pas Danny de ses propres mains mais le laisse mourir de sa propre faiblesse : ce cynisme de la situation, ainsi que sa lenteur insupportable, différencie aussi cette scène des crimes d'ordinaire mis en scène à Hollywood. Cette passivité oblige Ellen à placer un écran (les lunettes) entre elle et sa victime : tout autant que de se couper de Danny, il s'agit de distancier la réalité par une surface noire, un écran. Ce qu'elle provoque, Ellen refuse de le voir s'accomplir en couleur. Son retranchement nous renvoie notre propre reflet de spectateur passif derrière notre écran à nous, derrière l'objectif ; et par là même notre propre, non pas culpabilité, mais responsabilité : responsabilité quant à ce que nous voyons ou non. Les lunettes noires nous font supposer que, si elle regarde, Ellen voit la scène dans une seule couleur sombre, qui neutralise la perception ; et le spectateur se retrouve seul à devoir supporter complètement le visible, toutes ses couleurs, et leurs rapports, qui sont en même temps ceux entre la vie et la mort, des contrastes qui sont ceux d'un combat pour la vie.

La couleur dans cette scène a un rôle très particulier : à l'aplat noir et uniforme des lunettes de soleil, s'oppose le rose de la peau de Danny, de la chair de ses bras en train de couler. Si le film avait été en noir et blanc, ce plan n'aurait sûrement pas eu le même impact horrifique. C'est là peut-être l'hyperréalisme dont parle Scorsese, et plutôt que de donner une connotation réaliste à la couleur de ce film (ce qu'elle n'est pas), il faudrait peut-être trouver une autre terme : un effet de vitalité peut-être, au-delà de la vie présente à l'écran. L'impression brusque que quelque chose est en jeu, au-delà de l'image de l'acteur⁶¹.

⁶¹ La reporter Lee Miller, le jour même où elle vient de photographier l'ouverture du camp de Dachau, câble au magazine *Vogue* : « je vous supplie de croire que c'est vrai ». C'est là le basculement historique que subit l'image : le caractère indiciaire de la photographie semble pouvoir désormais être mis en doute. Lorsque l'image en elle-même est déréalisée, la couleur n'a plus à être visée comme source d'irréalité. (Exposition *L'art de Lee Miller*, Jeu de Paume, Paris, octobre 2008-janvier 2009).

Danny est le personnage du film qui existe le plus en tant que corps, par sa jeunesse et par son handicap ; les corps des autres personnages sont effacés, inexistant, dissimulés, refoulés. Seule Ellen est un corps, mouvant, charnel, qui ne craint pas la nudité, et ose montrer ses couleurs, nager avec les enfants, courir sur une plage. L'arrivée du corps (étranger, comme celui du fœtus plus tard) de Danny, que l'on ne peut ignorer par son handicap, et qui pourtant ne cherche pas à se cacher, est une concurrence à Ellen, une usurpation. Ce corps la dégoûte (« *after all he is just a cripple* » dit-elle au médecin), et en même temps elle n'hésite pas à le pétrir avec une application presque dérangeante lorsqu'elle l'enduit de crème solaire, juste avant le meurtre. Elle tue ce corps qui comme elle ose se mettre en maillot de bain, montrer sa chair, exister au sein des éléments. C'est ce dont la couleur, qui révèle la réalité de la texture charnelle, à cet endroit précis, nous fait prendre conscience : les rapports entre couleurs, corps et pouvoir matérialisent ici la portée morale de la scène. C'est la matérialité de ce corps qui semble une résurgence des traumatismes de l'histoire contemporaine. Ellen fait disparaître ce corps sous la surface du lac, la même que celle de l'eau dont elle bondissait au début du film. Se détacher du fond, crever l'écran, c'est son rôle à elle. Et à l'inverse, c'est la question du refoulé qui est clairement imagée avec la surface du lac, sous laquelle disparaît Danny⁶².

Concernant cette présence vivante dérangeante que la couleur confère au corps de Danny, il faut ici se rappeler l'idée de Godard dans les *Histoire(s) du cinéma*, rapportée par Alain Bergala: « *Et si Georges Stevens n'avait utilisé le premier film en couleur à Auschwitz et Ravensbrück, jamais sans doute le bonheur d'Elizabeth Taylor*

⁶² La thématique du lac revient souvent au cinéma : les lacs permettent de refouler / et d'accomplir des désirs inavouables. Cf. l'article d'Alain Bergala : « La scène du lac, matrice tragique », *Cahiers du cinéma* n°608, janvier 2006 (p.86). Les lacs sont souvent angoissants (pensons à la première scène, terrifiante, de *Magnificent Obsession* de Sirk). Mais dans *Leave Her to Heaven*, la nature du crime est tout autre qu'un crime passionnel. La nature de la victime, l'accomplissement « de sang-froid », ainsi que la disproportion entre le motif et les conséquences, donnent au meurtre un autre degré de cruauté et de violence, qui dépasse l'enjeu narratif.

n'aurait trouvé une place au soleil. 39-44 : martyre et résurrection du documentaire ». Godard nous dit donc, comme le commente Alain Bergala, que « *Georges Stevens a fait le bon choix en filmant la libération des camps en couleur et sa fiction d'une Place au Soleil (1951) en noir et blanc* »⁶³. Ceci peut au premier abord sembler contradictoire avec notre analyse. Mais si un cinéaste comme Georges Stevens, qui vient de filmer les camps en couleur, ne peut que faire sa première fiction des années 50 en noir et blanc⁶⁴, en revanche il n'en est pas de même pour un cinéaste comme Stahl. Lui, n'a pas filmé les camps, mais en reçoit l'impact indirectement. Dans un certain imaginaire des camps, pour ceux qui n'en ont pas été les témoins, ceux-ci ne sont pas en couleur : G. Didi-Huberman parle ainsi de la « grisaille des camps »⁶⁵. Les représentations des camps en témoignent, que ce soit les images d'archives montrées et remontrées (les plans en couleur des camps sont rarement visibles), ou les films de fiction, même en couleur, dont les camps « reconstitués » le sont toujours dans des couleurs tuées, grises, boueuses, jusqu'aux corps eux-mêmes.

Cette grisaille pourrait être le pendant extrême de la grisaille moderne du quotidien des villes dont nous mentionnions quelques occurrences plus haut. La réaction à ce gris écrasant semble être dans l'œuvre de Stahl ce changement radical de la couleur. *Leave Her to Heaven* est le premier film en couleur de Stahl, et un film qui va plus loin que le genre de films qu'il faisait auparavant. Et cette couleur n'est pas une couleur joyeuse, celle de la résurrection de l'après-guerre : c'est une couleur cruelle, qui fait entrer sur les écrans l'horreur que l'on n'a pas su voir. C'est cette question du cinéma après la guerre et les

⁶³ BERGALA Alain, « La couleur, la Nouvelle Vague et ses maîtres », in *La couleur en cinéma, op.cit.*, p. 128.

⁶⁴ Entre les deux, Georges Stevens a fait un film : *I remember Mama*, en 1948, également en noir et blanc. Mais il s'agit d'un film mineur, et surtout dont l'histoire se déroule en 1910, et non à l'époque contemporaine.

⁶⁵ DIDI-HUBERMAN Georges, « Grisaille », *Où sont passées les couleurs ? Vertigo* n°23, mai 2003.

camps, de la responsabilité du cinéma et de la nécessité d'un cinéma nouveau, que se posera un cinéaste comme Godard : ayant souvent souffert du non-dit des années 1950, il en fera un questionnement central, notamment dans les *Histoires du cinéma*, dont le thème récurrent est l'impuissance du cinéma contemporain face aux événements de la guerre et de l'extermination nazie⁶⁶. Cette couleur, aussi artificielle qu'elle soit, est un rappel à la réalité. L'horreur doit être désormais montrée en couleur, au diapason de l'époque, et non seulement en noir et blanc⁶⁷. Continuer à filmer en noir et blanc aurait signifié pour Stahl faire comme si de rien n'était, comme si rien n'avait eu lieu; qu'elle soit consciente ou non (et elle ne l'est sûrement pas chez Stahl), la rupture est là, bien qu'en symétrie inverse du cas de Georges Stevens, qui lui ne pourra plus faire de films légers après la guerre, et reviendra à la couleur pour parler de la dérive de l'Amérique, avec *Giant* par exemple⁶⁸.

Le danger d'un « totalitarisme » sous-jacent plane sur la société américaine de l'après-guerre, qui, ambiguë, revendique la prévalence de l'individu tout en s'appuyant sur la manipulation de la masse⁶⁹. Les cinéastes émigrés d'Allemagne, au rapport parfois complexe avec le nazisme, comme Fritz Lang ou Douglas Sirk (qui ont eu un parcours assez similaire), admirent l'Amérique, mais sont sensibles à ses paradoxes, et semblent parfois en dénoncer les travers. Hollywood en son entier, et ses cinéastes de souche américaine, commence à voir la société sous un œil nouveau. Le personnage d'Ellen

⁶⁶ Le rapport de Jean-Luc Godard à la question juive a fait depuis l'objet de nombreuses polémiques et ouvrages, qui ne concernent pas ici notre sujet, ni le discours que portent les *Histoires du cinéma*.

⁶⁷ On retrouve cette fonction de la couleur de mettre au présent du spectateur l'horreur des camps dans *Nuit et brouillard* de Resnais, avec les longs travellings couleurs filmés en 1955. Cf. DELAGE Christian, « la guerre, les camps : la couleur des archives », *Vertigo* n° 23, mai 2003 (l'article est en vis-à-vis avec celui de G. Didi-Huberman).

⁶⁸ On peut d'ailleurs noter que Stevens, après *A place in the sun*, ne travaille presque plus que en couleur et ne revient paradoxalement au noir et blanc que pour un film intitulé *The diary of Anne Frank*, lié donc à la Shoah.

⁶⁹ Une œuvre comme *Scorpio Rising*, film expérimental de Kenneth Anger de 1964, confrontant culture populaire, fétichisme hollywoodien, société de consommation, et symboles fascistes (avec des inserts d'images d'archives montrant Hitler), questionne cela de façon très explicite.

catalyse également cette ambivalence, entre individualisme poussé à l'extrême et manipulation des masses. Par la couleur, elle existe en faisant disparaître les autres.

9) L' « incarnat » versus l'actrice, peintre et « porte-couleurs »

Il peut être ici utile de faire un détour, non pas vraiment par la peinture, mais par une réflexion sur un problème de la peinture, celui de l'incarnat, dont parle Georges Didi-Huberman dans *La peinture incarnée*. Il y définit un usage de la couleur auquel certains peintres ont aspiré pour traiter la chair, un emploi de la couleur qui ne serait pas celui d'un ajout, d'un enrobage, mais plutôt d'une essence, d'une présence inhérente de la couleur.

« La couleur n'est pas une robe ; la couleur ne devrait jamais venir sur les corps, comme un recouvrement ; lorsqu'elle le fait, elle n'est qu'un linceul, ou bien qu'un fard. Or, il est un rêve récurrent chez les peintres, qui est de contourner la critique platonicienne de la couleur-fard comme attribut sophistique. (...) Et si la couleur sait montrer qu'elle n'est pas simplement déposée sur son "objet", mais en constitue l'apparaître même, le coloris, alors elle devient ce qui rend à la peinture le "vivant" et le "naturel" qu'elle vise traditionnellement. ⁷⁰ »

Cette phrase s'applique en apparence à la peinture plus qu'au cinéma ; or elle peut en réalité nous éclairer sur ce que produit la couleur dans la séquence de *Leave Her to Heaven* que nous avons analysée plus haut. La couleur en elle-même n'est pas ce qui donne à l'image cinématographique son caractère « vivant » et « naturel », pour reprendre les termes de G. Didi-Huberman. Le mouvement est en cela la caractéristique première du cinéma, et il n'y a pas eu besoin d'attendre la couleur pour rendre vivants les corps à l'écran. Au contraire, comme nous l'avons longuement vu, les procédés couleur à leurs débuts vont plutôt donner l'impression de déréaliser l'image et de lui retirer le naturel qu'elle avait pu acquérir, et lentement imposer. Pourtant, il est intéressant de retourner la question, en revenant aux toutes premières impressions qu'avait pu provoquer l'image de

⁷⁰ DIDI-HUBERMAN Georges, *La peinture incarnée*, Éditions de Minuit, Paris, 1985, « L'incarnat », p. 21.

cinéma. Le mouvement est ce qui frappait en premier les spectateurs. Mais très vite, le principal émoi était suscité par l'absence de son et de couleur. Ce qui frappe par exemple Maxime Gorki devant les premières représentations cinématographiques, c'est le caractère fantomatique et « gris » de ce monde et de cette vie sans son et sans couleurs: « *Une vie bouillonne devant vous, à laquelle on a ôté la parole, à laquelle on a enlevé la parure des couleurs ; une vie grise, silencieuse, abattue, pitoyable, comme dépossédée de tout*⁷¹ ». N'est-ce pas une forme de l' « incarnat » qu'évoque ici Gorki ? Cet incarnat ne définit pas la présence systématique de la couleur à l'écran, mais une de ces occurrences, qui peut frapper à un instant précis dans un film, sauter aux yeux du spectateur. Il est indéniable que la couleur, même artificielle et excessive comme celle du procédé Technicolor, peut, si elle est utilisée comme telle, ajouter une proximité de la chair, presque une « palpabilité » pourrait-on dire, tandis que le noir et blanc uniformise, magnifie, distancie la texture de la peau, qui devient alors presque une texture, si ce n'est « comme une autre », du moins « parmi les autres » textures qui composent une image cinématographique. En cela, la couleur provoque dans la scène matricielle de *Leave Her to Heaven*, un contraste, une dissociation, entre deux modes d'existence de la couleur : et on pourrait définir ces deux modes comme le fait G. Didi-Huberman dans la phrase citée plus haut. Alors que le corps de Danny est en couleur, de cette couleur inimitable qui est celle de la chair, et cherche à exister en modelé, en mouvement, à gesticuler pour s'arracher à la surface (de l'eau ou de l'écran), le corps d'Ellen au contraire est un corps « porte-couleurs ». Il exhibe des couleurs qui dissimulent ce sur quoi elles attirent l'attention. Ellen porte la couleur comme une robe, et souvent par ses robes justement : c'est la couleur comme recouvrement par excellence, à la fois fard et linceul.

⁷¹ GORKI Maxime, « Au royaume des ombres » (1896), in Daniel Banda et José Moure, *Le cinéma : naissance d'un art, 1895-1920*, Champs Flammarion, Paris, 2008, p. 48-49.

G. Didi-Huberman parle du phénomène de l' « haptique », le « toucher de l'œil », qui découle en peinture de ce rendu de la chair : avoir la sensation de matière par la vue, et rendre par le moyen de la peinture la profondeur de la matière, de la chair. La couleur conçue comme simple surface est donc insuffisante pour rendre la palpitation de la vie⁷². John Stahl, par l'opposition des deux corps, et de leur façon à chacun d'exister dans la couleur, semble parvenir, par la couleur artificielle du Technicolor, à rendre « palpable » la chair de Danny, incarnée, derrière la surface de la peau, tandis qu'Ellen s'efface volontairement derrière des surfaces de couleur plus vives ou radicales. Ellen correspond à une couleur en surface, d'apparat : on retrouve cela dans le noir insondable de ses lunettes, ou encore dans les gros plans qui insistent au cours du film sur son visage dangereusement lisse, sur son teint plâtré auquel renvoie la fixité de son regard, et qui lui donnent des airs d'automate. Alors que le corps de Danny pourrait être qualifié de « vivant » et « naturel », au moment même où il est englouti par la surface du lac, Ellen porte ses couleurs en tant qu'artifice, pour ne pas paraître déjà morte.

Au-delà de la signification de cette séquence, on peut voir dans le personnage d'Ellen, à la fois puissance créatrice et manipulatrice, une mise en abyme dans un film qui montre les forces de la mise en scène, mais aussi ses dangers. C'est la responsabilité même de faire des films qui est à reconsidérer. La permanente mise en scène d'Ellen, à travers la couleur, est la dynamique du film, à la fois vitale et meurtrière ; elle souligne la passivité des autres personnages, aveugles à ce qui se passe, ou bien qui ne voient pas parce qu'ils ne veulent pas voir. L'exemple le plus flagrant de cette manipulation est peut-être celui de son « déguisement » avant de se jeter dans l'escalier pour avorter ; elle change de robe et s'habille en bleu clair, un bleu assorti aux tentures de l'escalier, couleur « innocente » et insoupçonnable – loin des couleurs vives qu'elle porte d'ordinaire ; puis

⁷² DIDI-HUBERMAN Georges, *La peinture incarnée, op. cit.*, p.17.

elle se remet du rouge à lèvres devant la glace, avant d'entrer enfin en scène, puis de se jeter dans le vide. Elle porte souvent des couleurs complémentaires, surtout le rouge et le vert (nous reviendrons à cette dualité rouge/vert, qui revient très souvent chez les actrices). C'est le cas dans la scène qui suit l'épisode de la fausse couche, et qui contraste cruellement avec les couleurs tristes de l'hôpital : Ellen court en maillot de bain rouge sur la plage, avant d'enfiler un peignoir vert. Ce choix du rouge/vert n'est pas anodin : au détour d'une conversation nous apprenons avec Ellen que Richard est daltonien. Et, de plus, qu'il était peintre, mais a arrêté de peindre du fait de ce daltonisme ; il est alors devenu écrivain mais tout au long de son mariage avec Ellen, et du film, il ne peut plus écrire. Il ne peut plus, parce que c'est Ellen qui prend la main, et dirige l'action d'un bout à l'autre du film, aidée par la passivité des autres personnages, et surtout par l'impuissance artistique de Richard.

En manipulant la couleur, c'est elle qui s'empare également du travail de peintre. Par la couleur elle fait avancer ensemble récit dramaturgique et composition plastique, et les rend inséparables l'un de l'autre. Ellen vole la puissance de coloriste de Richard pour manipuler ceux qui l'entourent, tout comme les fascismes (eux aussi sous des atours séduisants et fascinants) se sont emparés du cinéma pour accomplir leur dessein et manipuler les masses. Ceci pose la question de l'attrait de la couleur pour le public, de son goût pour un cinéma qui se "vend mieux" parce qu'il est en couleur. Il est possible de légitimer l'usage de la couleur par de tels arguments, au risque de la réduire à un moyen de séduction dans un art de masse. Or, l'usage à contretemps de la couleur par Stahl suggère qu'elle doit être aussi interrogée, pensée, et non seulement prise comme une facilité esthétique et distractive. Autant que le récit « littéraire » (Richard), la composition plastique (Ellen) a une puissance de sens qu'on ne peut ignorer.

La couleur peut être intempestive, et opérer un décalage par rapport à ce qui est attendu par le spectateur. Elle ne dépend pas d'un objet représenté, ne s'ajoute pas à son image, mais au contraire fait exister ce "quelque chose" que l'on voit de façon inédite. La couleur en ce sens fait « événement ». Elle prend son indépendance perceptive par rapport à l'appréhension que nous avons de l'apparence naturelle, de sa réalité. Cette autonomie de la couleur, doublée de sa puissance de contamination (plus que tout autre constituant de l'image, elle peut sortir de son territoire), est la forme riche d'une nouvelle conception moderne de la couleur. Certains types de personnages féminins, et la figure de l'actrice elle-même, vont participer à cette autonomisation de la couleur, et « porter » ses déplacements dans le plan, justifier ses écarts avec la représentation traditionnelle. Elles vont faire voir la couleur dans sa nouveauté, en offrant elles-mêmes un nouveau modèle de féminité. Observer les différents « visages » de la couleur qu'elles proposent va désormais nous guider dans notre tentative de définir ce qui émerge dans la couleur de certains films hollywoodiens d'après-guerre.

IInde PARTIE.

L'actrice « porte-couleur » : vers une conception moderne de la couleur en art.

L'intervention de la couleur dans *Leave Her to Heaven* ne renoue-t-elle pas avec une ancienne condamnation, dans l'histoire de l'art, de la couleur en tant que superfluité, excès, falsification, et de l'association de la couleur à la féminité ? Et quel est l'enjeu de cette réappropriation ? Un certain nombre de films s'emparent du signe négatif attribué à la couleur, pour renforcer le pouvoir de l'image cinématographique. Il faut rappeler quelques éléments de cet héritage pour montrer en quoi l'actrice « porte-couleur » use, assume, et finalement transforme cette condamnation ancienne. Le fait que l'élément de la couleur soit porté par des personnages féminins, et donc par les actrices qui les incarnent, contribue à introduire dans les films plusieurs niveaux de signification.

La couleur, indépendamment même des dialogues et de la narration, présente, plus qu'elle en représente, certaines tensions des relations humaines, des interrogations d'ordre social et historique. Les personnages féminins et les actrices, comme nous le verrons principalement à travers Ava Gardner et Shirley MacLaine, sont par excellence porteurs de ces interrogations. Le cinéma entre par là dans un dialogue avec la peinture, qui consiste à manipuler ce qui pourrait être fard, masque, artifice, et fut dénoncé comme tel dans le passé.

A. Un nouvel âge de la couleur et de l'actrice

1. La couleur, un attribut de petite vertu

Nous avons rappelé précédemment que la couleur a longtemps été considérée comme un ajout, un complément, voire un excès. Au-delà de l'histoire du cinéma, cette conception de la couleur renvoie à une tradition picturale occidentale ancienne. L'idée de la couleur comme artifice, comme supplément à l'image, ne date pas du Technicolor ni même de la photographie, mais se trouve déjà dans la philosophie antique, en passant par les querelles sur le coloris au XVII^{ème} siècle. Conçue sur le mode émotionnel direct, comme une sensation sans intermédiaire intellectuel, la couleur peut alors paraître décorative, voire vulgaire, et son absence au contraire peut être reçue comme une économie de moyens sur le plan esthétique, une soustraction salutaire à l'image qui se suffit d'être une représentation idéale, sans « émotion superflue ». Manlio Brusatin exprime ainsi les raisons de cette méfiance traditionnelle envers la couleur :

« Tout savant d'esprit philosophique a considéré les couleurs d'un regard méfiant : elles incarnent les lois de la mutation, de la séduction, de la non-vérité, l'imprévu du phénomène contrariant, le caractère irrévocable d'un message fort, et en même temps un destin éphémère (Eros naît d'Iris). En effet les couleurs ne sont pas la réalité des corps, elles ne sont pas la vie, ni exactement une loi de la nature ; elles sont le reflet d'une abstraction de la nature, l'artifice dans le naturel, c'est-à-dire des "figures" »⁷³ »

C'est depuis l'Antiquité que certaines théories esthétiques ont opposé dessin et couleur. La couleur a toujours été considérée comme « inférieure », relevant de la sensation et non de l'intelligence. Les risques qu'implique sa nature incertaine et difficilement maîtrisable ont incité à la réduire au rang de qualité secondaire en peinture. En cela elle a souvent servi de maquillage, et c'est son caractère artificiel qui a alors été retenu. Cet usage artificiel de la couleur comme ajout secondaire a sûrement accentué son

⁷³ BRUSATIN Manlio, *Histoire des couleurs*, op. cit., p. 24

caractère changeant. C'est l'histoire culturelle de la couleur qui a mené alors, par le biais de cette fonction donnée de la couleur comme maquillage, à son association à la femme qui la porte : plus précisément la prostituée ou la femme de petite vertu. Du fait de cette nature émotive, sensitive et séduisante, mais en même temps double et trompeuse, du maquillage comme artifice, la couleur a très vite été associée pour le meilleur et pour le pire, à la féminité. La figure féminine se trouve ainsi culturellement associée à la question de la couleur. Nous allons voir plus loin comment le cinéma va répondre à cette valeur culturelle de la couleur et essayer, à travers ces actrices, de la transformer en explorant les puissances esthétiques de la couleur. Jacqueline Lichtenstein, dans son ouvrage *La couleur éloquente*, montre notamment comment la condamnation de la *mimèsis* par Platon a engendré la dévalorisation de la peinture et des arts plastiques, aussi bien que des ornements du langage, de l'éloquence. Le « fard », la couleur désordonnée (*Poikilos*)⁷⁴ associés à la féminité sont l'objet par excellence de cette réprobation ; Jacqueline Lichtenstein commente ainsi un passage de Philostrate sur l'éloquence pompeuse : « *Débauchée, vulgaire, séductrice, excessivement fardée, la mauvaise éloquence porte décidément les stigmates d'une féminité dérégulée* »⁷⁵. Dans son analyse, ce jugement s'applique non pas seulement à la mauvaise peinture, mais à la peinture tout court, équivalent de la mauvaise éloquence dans la représentation.

Un texte de Jean-Claude Lebensztejn, intitulé *Au Beauty Parlour*, synthétise ces problématiques de la couleur et les différentes comparaisons qu'elle a pu susciter.

Notamment ce rapprochement entre couleur et maquillage :

« *À travers l'histoire de l'imitation, il se répète que la peinture est une cosmétique, mais que la cosmétique est le côté honteux de la peinture, sa matérialité mauvaise dans l'ordre de la représentation, comme peut l'être, dans l'ordre de la société, la matérialité animale*

⁷⁴ LICHTENSTEIN Jacqueline, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989, p.62.

⁷⁵ LICHTENSTEIN Jacqueline, *Ibid.*, p118.

*de l'homme – ces viandes, ces tubes, ces glandes, ces dents – que le fard cache mais trahit par l'application à les cacher*⁷⁶».

Retenons pour l'instant ceci : ce côté honteux de la peinture, c'est précisément le traitement de la couleur. J.-C. Lebensztejn cite à l'appui la conversation portant sur la couleur entre Apollonius et Damis dans *La vie d'Apollonius de Tyane*, de Philostrate, où l'on apprend que la couleur dans la peinture ne doit pas se contenter de donner de l'éclat, comme les « filles fardées » (kérinai), mais doit servir l'imitation faite par le dessin. On voit ici que dès l'Antiquité, ce n'est pas la couleur en générale qui est condamnée, mais la couleur qui ne se met pas au service de l'imitation. C'est-à-dire la couleur qui ne cherche pas, avec l'idée d'imitation⁷⁷, à parfaire la nature, à faire tendre la nature concrète vers la perfection de l'idée. La couleur comme maquillage va évidemment à l'encontre de cette perfection, puisqu'elle ajoute une beauté artificielle, truquée, à la beauté naturelle. J.-C. Lebensztejn poursuit en commentant ce terme de « fille fardée » qui nous intéresse particulièrement et sur lequel nous allons revenir par la suite. Il fait d'ailleurs appel à la conception platonicienne du maquillage, qui condamne celui-ci tout autant et pour les mêmes raisons que la peinture :

*« La cuisine, donc, est la forme de flatterie qui s'est insinuée sous la médecine. Et, selon ce même schéma, sous la gymnastique, c'est l'esthétique qui s'est glissée ; l'esthétique, chose malhonnête, trompeuse, vulgaire, servile et qui fait illusion en se servant de talons et de postiches, de fards, d'épilations et de vêtements ! La conséquence de tout cela est qu'on s'affuble d'une beauté d'emprunt et qu'on ne s'occupe plus de la vraie beauté du corps que donne la gymnastique.*⁷⁸ »

Le terme « esthétique », dans cette traduction, ne doit pas être entendu dans le sens philosophique du terme, mais dans le sens pratique de l'embellissement physique par des apprêts : si nous avons fait ici mention d'une autre traduction, pour sa plus grande

⁷⁶ LEBENSZTEJN Jean-Claude, « Au Beauty Parlour », *Traverses* n°7, février 1977, pp. 74-94. Rééd. Lebensztejn J.C., *Annexes – de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La part de l'œil, 1999, p. 69-111.

⁷⁷ Sur l'héritage platonicien, cf. les premières pages d'*Idea* d'Erwin Panofsky,

⁷⁸ PLATON, *Gorgias*, 465b.

précision dans les termes, celle citée par J.-C. Lebensztejn dans son texte *Au Beauty Parlour* donne néanmoins un meilleur équivalent, plus littéral, du mot grec $\eta' \kappa \omicron \sigma \mu \eta \tau \iota \kappa \eta \tau \epsilon \chi \nu \eta$ (*kosmetike (tekhne)*) : la « cosmétique », « l'art de la parure, de la toilette ». Bien après l'Antiquité, depuis qu'elle a été réactivée au XVII^e siècle par Roger de Piles⁷⁹, cette opposition couleur-sensation / dessin-imitation se poursuit. Pourtant, nous dit J.-C. Lebensztejn en contestant cette constante de l'histoire de l'art, la couleur est nécessaire à l'imitation en peinture, qui demeure ainsi en première instance –intrinsèquement – du « maquillage ». C'est au XIX^{ème} également que le débat entre couleur et dessin se voit encore plus clairement sexualisé, notamment par Charles Blanc, le disciple de Michel-Eugène Chevreul dans la *Grammaire des arts du dessin* (1867) : « *Le dessin est le sexe masculin de l'art ; la couleur en est le sexe féminin* ». Il poursuit ainsi cette idée : la couleur « *joue dans l'art le rôle féminin, le rôle du sentiment; soumise au dessin comme le sentiment doit être soumis à la raison, elle y ajoute du charme, de l'expression et de la grâce.*⁸⁰ » On voit bien que cette conception n'est pas nécessairement négative quant aux possibilités de la couleur. Elle en fait néanmoins un élément de second ordre, qu'il faut canaliser et rendre si possible inoffensif, « charmant », en le subordonnant au dessin et à l'imitation.

Néanmoins, si cette appréciation historique de l'académisme qui privilégie le « dessin » (comme représentation idéale) sur la « couleur » (comme élément superflu porté par la "nature" et par suite par la peinture qui l'imité) est vraie comme mentalité dominante, elle a aussi toujours été contestée à l'intérieur de l'histoire de la peinture elle-même – ce fut le cas lors des débats entre coloristes et dessinateurs dès le XVI^{ème} siècle, avec le parti-pris coloriste des Vénitiens, dont Titien. Cette réhabilitation de la couleur en

⁷⁹ DE PILES Roger, *Cours de peinture par principes* (1704), Paris, Gallimard, 1989.

⁸⁰ BLANC Charles, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, Vve Jules Renouard, 1867, p.595, rééd. Nabu Press, 2010.

peinture effectuée par les peintres vénitiens est relayée au siècle suivant en France par Roger de Piles, qui déclare que le coloris est « *l'âme et le dernier achèvement de la peinture* »⁸¹. Cela permet à Jacqueline Lichtenstein de montrer l'émergence de ce qu'elle nomme une « *rhétorique de la couleur* », une autonomisation de la couleur par laquelle elle devient moyen d'expression à part entière pour les peintres. Au XIX^{ème} siècle, la couleur semble doucement changer de statut avec l'arrivée de la modernité⁸², et la nouvelle façon de l'appréhender d'artistes comme Charles Baudelaire.

2. Une réhabilitation : la couleur moderne

À l'encontre de l'idée d'une couleur faisant office de simple vernis, Baudelaire va prendre fait et cause pour une couleur autonome, et participer ainsi à la conception moderne de la couleur qui s'affirme au XIX^{ème} siècle, en écrivant notamment plusieurs textes en faveur de la peinture de Eugène Delacroix (alors « opposé » à Ingres, partisan du dessin), et de son usage de la couleur :

« On dirait que cette peinture, comme les sorciers et les magnétiseurs, projette sa pensée à distance. Ce singulier phénomène tient à la puissance du coloriste, à l'accord parfait des tons, et à l'harmonie (préétablie dans le cerveau du peintre) entre la couleur et le sujet. Il semble que cette couleur, qu'on me pardonne ces subterfuges de langage pour exprimer des idées fort délicates, pense par elle-même, indépendamment des objets qu'elle habille. Puis ces admirables accords de sa couleur font souvent rêver d'harmonie et de mélodie, et l'impression qu'on emporte de ses tableaux est souvent quasi musicale. »⁸³

Nous allons retrouver à plusieurs reprises cette même idée : une couleur qui « dédouble » la perception de la réalité. D'un côté la couleur se rapporte à l'objet qu'elle habille, et d'un autre elle peut appartenir à un système de couleurs, harmonique et mélodique. Le cinéma,

⁸¹ Roger de Piles, *L'art de la peinture d'Alphonse Dufresnoy, traduit en français avec des remarques très nécessaires et très amples*, Paris, Langlois, 1668, cité par Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente, op. cit.*, p.161.

⁸² La fin du Romantisme est d'ailleurs marquée par la découverte que la statuaire grecque était à l'origine recouverte de couleurs vives, alors que c'était pour son marbre immaculé qu'on l'admirait jusqu'à présent (par exemple dans *l'Esthétique* de Hegel).

⁸³ BAUDELAIRE Charles, « Exposition universelle de 1855. III. Eugène Delacroix. », dans *Œuvres complètes*, t. 2, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1976, p. 241.

comme nous essaierons de le montrer dans nos analyses ultérieures, est particulièrement propice à faire exister cette tension entre couleur-objet et couleur-système, et à donner à cette tension esthétique une conséquence sociale et politique. C'est ce qu'exprime à sa façon M. Brusatin, cité plus haut, en parlant d'une couleur qui n'est « pas la réalité des corps », mais des « figures ». La couleur apparaît dans un premier temps comme un ajout à un objet dont elle dépend. C'est la forme « pauvre » du statut de la couleur où l'on tente de la mettre au service par exemple du réalisme de l'image, du mimétisme de la représentation. La modernité du XIX^{ème} siècle renverse ce rapport de dépendance : c'est ce que décrit admirablement Baudelaire en parlant de la couleur chez Delacroix. La couleur, par son indépendance, fait voir l'objet auquel elle s'ajoute de façon inédite (elle « projette sa pensée à distance », « comme les sorciers et les magnétiseurs »). La couleur est alors un événement, (elle « pense par elle-même ») : elle est constitutive d'une réalité nouvelle dont le caractère perceptif ou esthétique est global et non élémentaire. Ce renversement nous montre alors l'indépendance perceptuelle de la couleur par rapport à tout projet imitatif de la nature. Cette indépendance de la couleur doublée de sa puissance de contamination hors de son « territoire » vis-à-vis de tout autre constituant de l'image est la forme riche de la conception de la couleur.

L'éloge d'une couleur indépendante chez Baudelaire va passer entre autres par une réhabilitation du maquillage. Il met à jour une figure nouvelle de la modernité, celle de la « femme fardée » que nous allons retrouver dans le cinéma hollywoodien en couleurs. Le « fard », dans son sens le plus large – c'est-à-dire non pas le simple maquillage, mais une attitude consistant à être visible, une façon d'exister en tant que corps – devient une nouvelle forme de beauté, et son artifice n'est pas incompatible désormais avec une forme de pureté, d'innocence. On remarquera que, dans le propos de Baudelaire, au maquillage

peut être substitué l'art, ou encore la couleur. Le combat est le même, soit une libération de l'expressivité, dégagée des préoccupations de l'imitation mimétique :

« Ainsi, si je suis bien compris, la peinture du visage ne doit pas être employée dans le but vulgaire, inavouable, d'imiter la belle nature et de rivaliser avec la jeunesse. On a d'ailleurs observé que l'artifice n'embellissait pas la laideur et ne pouvait servir que la beauté. Qui oserait assigner à l'art la fonction stérile d'imiter la nature ? Le maquillage n'a pas à se cacher, à éviter de se laisser deviner ; il peut, au contraire, s'étaler, sinon avec affectation, au moins avec une espèce de candeur.⁸⁴ »

Selon Baudelaire, le maquillage n'a pas à être mimétique, il n'a pas à imiter la nature, tout simplement parce que l'art lui-même n'a au fond jamais eu pour fonction d'imiter la nature, pas même l'art dit mimétique ou représentatif. L'art étant davantage qu'une reproduction, pourquoi le fard devrait quant à lui s'y conformer ? Le maquillage doit au contraire être visible, comme une entité à part, une nouvelle identité. Là encore, la couleur ne se fond pas dans l'image du corps, mais dédouble celle-ci, invitant à un nouveau regard sur elle. C'est ainsi que Baudelaire – et plus généralement la modernité qui vient – « libère » la puissance du fard et de la couleur. Le fard n'a pas à se cacher, de même qu'il n'est pas là pour cacher : il est là pour être vu et faire voir ce qu'il semble dissimuler. C'est ce double mouvement – cacher et montrer, confondre et dissocier – qui donne au fard, et par extension, avançons-le, à la couleur, son statut particulier dans l'image. Et c'est cet aspect qui nous intéresse plus particulièrement dans l'image de cinéma : comment le fard en tant que couleur va donner une nouvelle réalité du corps, le détacher de l'image en même temps qu'il le confond avec la matière même de celle-ci.

La couleur revient donc à l'honneur à la période moderne, comme un besoin vital, un rappel de ce qui bouillonne dans la perception, et dans les images créées par l'homme. La beauté ne doit plus être seulement une image idéale et figée mais quelque chose de surprenant, d'éphémère, qui existe au moment où on la ressent, et du fait même qu'on la

⁸⁴ BAUDELAIRE Charles, *Le peintre de la vie moderne*, chapitre XI « éloge du maquillage », p. 374.

voit : elle devient en quelque sorte « palpable ». On peut se rappeler ici la vision haptique dont nous parlions en première partie : l'impression fugitive d'un toucher de l'œil qui peut nous surprendre au détour d'une image. En redonnant un corps à l'image, ou à la femme, la couleur du fard lui redonne une identité singulière, unique, temporaire, et changeante, selon celui qui la regarde : ce que M. Brusatin appelle « *les lois de la mutation (...) et en même temps un destin éphémère* ». En affichant la séduction d'une beauté temporelle et matérielle, l'immédiateté de l'émotion perceptive, la couleur réconcilie la beauté et la vie quotidienne, l'idéal élevé et le plaisir, le monde de l'art et la vie ordinaire. On rejoint à nouveau Baudelaire, et sa vision de la modernité qui peut se lire tant pour l'art, la couleur, que la beauté féminine :

« La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. (...) Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché.⁸⁵ »

Il y a donc deux facettes : le dessin, la tradition, le canon de beauté *versus* la couleur, la nouveauté, la chair et le maquillage, c'est-à-dire une beauté fluctuante, indéfinissable, inattendue, mais profondément concrète, vivante, et inscrite dans son temps. La couleur apporte une part active et changeante à l'art, en dialogue avec sa part éternelle. Et elle s'oppose en cela à la beauté éternelle comme finalité de l'art.

On pourrait dire que le cinéma, contrairement aux autres arts, n'a pas dans sa propre histoire cette référence d'une beauté abstraite, relevant de « l'éternel et l'immuable ». Il n'est pour ainsi dire que transitoire, fugitif, contingent. Pourtant, on pourrait faire cette hypothèse : à ses débuts le cinéma, qui n'est pas encore considéré comme un art, essaie de s'affirmer en tant que tel, et tente de s'inventer une forme d'« immuable », se rattachant à une esthétique éternelle, aux codes du mythe. Et cela

⁸⁵ BAUDELAIRE Charles, *Le peintre de la vie moderne*, « Le beau, la mode, et le bonheur », p.355.

passé notamment à travers la beauté féminine. Il ne s'agit pas ici de dénigrer cette forme, comme étant un « rattrapage », une remise à niveau vis-à-vis des autres arts, car évidemment le cinéma ne porte pas à l'écran les figures d'Ingres, mais réinvente bel et bien le corps, ne serait-ce que par le mouvement, le cadre, le montage, et tout ce qui le distingue des autres arts.

Mais soulignons néanmoins cette dissociation temporelle : alors qu'Édouard Manet ou d'autres peintres s'emparent déjà, à l'encontre des représentations académiques, de la couleur comme matériau à part entière – et non comme ajout au service l'imitation – et placent des figures de la modernité au centre de leur tableaux, des figures jusque là secondaires, populaires, et sans « noblesse »⁸⁶, le cinéma en est à inventer sa moitié intemporelle et divine, et ne se tournera vers ces figures corporelles « éphémères » et leurs métamorphoses qu'après la guerre, durant la période qui nous intéresse. En quelque sorte, le « primitivisme moderne » de la figure féminine au cinéma ne s'accomplira que dans la couleur. Développons maintenant cette idée en l'illustrant, et annonçons-la en une phrase pour la rendre dès à présent plus concrète : comment le cinéma est-il passé de la beauté de Greta Garbo à celle de Marilyn Monroe ?

3. Une nouvelle conception de la féminité au cinéma

Lorsque la couleur se généralise, le cinéma s'empare à son tour de cette question du fard et de la parure féminine. Pour comprendre dans quel contexte cela a lieu, notons que dans le cinéma hollywoodien d'après-guerre, un changement semble prendre place dans le traitement de la figure féminine : les actrices se font plus charnelles, plus

⁸⁶ Pour Manet par exemple, cela est surtout vrai de ses toiles plus tardives, mais déjà dans l'*Olympia*, c'est la façon de rendre la chair par la peinture qui fait voir le caractère à la fois vivant et social de ce corps (et non pas ramené à un modèle antique de l'éternité).

sexualisées qu'avant la guerre⁸⁷. En parallèle de la création de ces nouvelles figures d'actrices a lieu l'avènement de la couleur : ce qui amène à s'interroger sur la rencontre des deux. Kerry Brougher décrit ce passage d'un monde de l'écran mythifié et idéal à un monde familier et charnel, qui s'affirme dans les années 1950. Son propos se résumait notamment par cette métaphore, que nous avons déjà citée en première partie: « *By the fifties, the cinema had become a self-conscious entity (...) It had moved from a sense of awe to one of familiarity, from the cathedral to the living room*⁸⁸ ».

Il faudrait pouvoir citer dans son intégralité le texte de Roland Barthes « Le visage de Garbo », d'ailleurs mentionné par K. Brougher dans son argumentation, tant il décrit avec une parfaite justesse un « état » du visage de l'actrice comme archétype de beauté, un visage qui a marqué le cinéma d'avant guerre, celui de Greta Garbo.

« *C'est sans doute un admirable visage-objet ; dans La Reine Christine, film que l'on a revu ces années-ci à Paris, le fard a l'épaisseur neigeuse d'un masque ; ce n'est pas un visage peint, c'est un visage plâtré, défendu par la surface de la couleur et non par ses lignes ; dans toute cette neige à la fois fragile et compacte, les yeux seuls, noirs comme une pulpe bizarre, mais nullement expressifs, sont deux meurtrissures un peu tremblantes.*⁸⁹ »

Ici, bien qu'il s'agisse d'une image en noir et blanc, c'est bien une couleur-matière que décrit Barthes à travers ce visage plâtré. La blancheur du visage-masque de Garbo n'est pas ici une absence de couleur mais un monochrome. Mais ce qui est décrit ici c'est justement « la surface de la couleur », et non pas la couleur comme surface absorbante, active. La surface de la couleur est au contraire ici impénétrable, réfléchissante : il s'agit ici de la nature contrastée de l'image en noir et blanc, une masse blanche marquée de deux trous noirs, immuable et en un bloc. Le visage comme masque est possible par l'absence

⁸⁷ Edgar Morin situe ce changement dès la fin des années 1930, mais mentionne que c'est avec la crise de fréquentation de la fin des années 1940, avec la concurrence de la télévision et l'apparition du cinémascope et de la couleur au cinéma, que va véritablement avoir lieu « la relance érotique » dans le « star-system ». *Les stars*, p. 30.

⁸⁸ BROUGHER Kerry (dir.), « Halls of Mirrors » in *Art and Film since 1945*, Catalogue de l'exposition, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1996, p. 29-31.

⁸⁹ BARTHES Roland, « *Le visage de Garbo* », in *Mythologies*, Seuil, 1957, p.66.

de couleurs même, par le fait qu'il fait partie intégrante de l'image en noir et blanc, et est le constituant premier de son épaisseur. Barthes énonce ensuite un constat qui nous intéresse tout particulièrement, car il semble au premier abord paradoxal :

« Le visage de Garbo représente ce moment fragile où le cinéma va extraire une beauté existentielle d'une beauté essentielle, où l'archétype va s'infléchir vers la fascination de figures périssables, où la clarté des essences charnelles va faire place à une lyrique de la femme.⁹⁰ »

Sa formule place donc chez Garbo la capacité d'incarner ce moment de transition, d'une beauté féminine archétypale à une beauté plus charnelle, sexuée, terrestre. Et pourtant Barthes décrit le visage de Garbo comme étant le plus représentatif de cette période où la beauté féminine au cinéma était « divine », et presque immatérielle. Celle-ci semble dans sa description bien être un apogée de cette beauté inaccessible :

« Garbo donnait à voir une sorte d'idée platonicienne de la créature, et c'est ce qui explique que son visage soit presque désexué, sans être pour autant douteux. » (...) « Son surnom de Divine visait moins sans doute à rendre un état superlatif de la beauté, que l'essence de sa personne corporelle, descendue d'un ciel où les choses sont formées et finies dans la plus grande clarté.⁹¹ »

Cette affirmation que Garbo incarne le passage d'une beauté essentielle à une beauté existentielle et constitue un moment de transition entre deux types de féminité cinématographique vient de la façon dont Barthes la considère comme une figure, une forme sensible qui montre une idée. La part sensible de Garbo en fait un être périssable, alors que sa part idéale fait qu'elle ne périt pas, elle la sauve. C'est en ce sens qu'elle est divine, ou semi-divine devrait-on dire : elle se tient à mi-chemin entre le monde des dieux et le monde des hommes. Néanmoins, ces deux parties qui la constituent, l'intelligible et le sensible, sont inconciliables. En cela Garbo annonce la transition dont parle Barthes, mais ne l'accomplit pas : elle donne un corps à l'idée, mais elle reste encore de l'ordre de l'idée, elle n'est pas qu'un simple corps, ce qui viendra avec les actrices plus tardives. La

⁹⁰ BARTHES Roland, *ibid.*, p. 66-67.

⁹¹ BARTHES Roland, *ibid.*, p.66.

dernière phrase de Barthes semble confirmer que la transition est amorcée avec Garbo, mais loin d'être accomplie, en opposant radicalement le visage de Garbo à celui d'Audrey Hepburn, après l'avoir pourtant considéré comme une figure conciliatrice :

« Comme moment de transition, le visage de Garbo concilie deux âges iconographiques, il assure le passage de la terreur au charme. (...) Comme langage, la singularité de Garbo était d'ordre conceptuel, celle d'Audrey Hepburn est d'ordre substantiel. Le visage de Garbo est Idée, celui de Hepburn est Événement.⁹² »

On retrouve ici cette opposition entre l'intemporel et l'éphémère, l'abstrait et le concret, l'idéal et le réel, l'inaccessible et le familier. Tout simplement, on peut dire que l'actrice cesse d'être « divinisée » pour devenir « terrestre ».

Avec ce nouveau type d'actrices, la couleur se fait elle aussi « événement » : transitoire, fugitive, contingente, éphémère et inscrite dans l'instant présent. Elle est un vecteur essentiel de leur transformation, et reflète dans de nombreux cas ce changement. L'opposition entre la star inaccessible et la star accessible nous ramène à la valeur haptique de la couleur : en quelque sorte, la couleur affichée, en nous faisant tâter l'image par l'œil, pourrait réduire la distance entre le perçu et le percevant, et rendre le perçu plus familier, plus proche, car plus éloigné d'un idéal. De ce point de vue, même si Barthes situe la transition à la fin des années 1930, on peut avancer que celle-ci prend définitivement forme plus tard, dans les années 1950 surtout, lorsque les procédés couleur sont mieux établis, plus fréquemment utilisés. Ce qui apparaît alors est le contraire de la description qu'il donne de Garbo. En regard de l'œuvre de Joseph Cornell, qui rendait un hommage nostalgique au type d'actrices disparu des années 1930, Kerry Brougher décrit ce changement ainsi, et le situe en effet plus tardivement que Barthes, « quelque part dans les années 1940 » :

« Cornell represents what Barthes recognized in the late thirties as a moment of transition for Hollywood. The gods and goddesses were giving way to something more corporeal, and

⁹² BARTHES Roland, *Ibid.*, p.67.

the factory of dreams was giving way to the factory of nightmares. Cornell's response was to turn cinema backward, to send it reeling into its past. But it was too late. The star was shifting to a flesh and blood being with morphological functions. No longer were stars untouchable ; rather, they were readily identifiable and reflective of ourselves, and their images were available for use and reconfiguration. Stars had ceased to come from inside the screen ; now they belonged to the audience. Somewhere in the forties a layer of gloss had been rubbed off and the divine face of Edward Steichen's Garbo had passed into the "funny face" of Richard Avedon's Audrey Hepburn.⁹³ »

Voilà peut-être ce qui a tant dérangé dans *Leave Her to Heaven*, à l'époque de sa sortie en 1946. À la sortie de la guerre, le corps refait surface (sans mauvais jeu de mots vis-à-vis de la scène du lac que nous avons analysé plus tôt : tout le film est bel et bien un jeu entre le corps et la surface). L'idéalisation de l'actrice éthérée ne semble plus possible comme avant. Dans *Leave Her to Heaven*, la couleur ne cesse de mettre en valeur le corps de Gene Tierney, mais souligne aussi sa dimension maléfique : sa perfection presque monstrueuse et la maîtrise qu'elle-même a des couleurs qu'elle porte entrent en tension avec sa volonté criminelle. Malgré le fait que celle-ci soit une actrice à la beauté surnaturelle, hiératique, elle est sans cesse consciente de son corps, au sens le plus organique du terme. Les couleurs vives sont l'apanage de l'héroïne seule, qui se pare un peu comme le font certaines plantes carnivores exotiques pour attirer leur proie. La scène qui oppose la gentille sœur Ruth taillant des roses sur fond bleu ciel et Ellen sortant de l'eau dans un maillot vert vif qui tranche avec son rouge à lèvres intact en est un exemple flagrant⁹⁴. On pourrait dire que là encore, la couleur n'est pas débarrassée de sa connotation négative. Elle reste un attribut, un outil à manipuler, au sein même de l'intrigue, à des vues néfastes. Néanmoins, si la couleur dans *Leave Her to Heaven* s'inscrit encore dans un système symbolique ou dans un système référentiel, le film offre une problématisation de ces systèmes, il les rend évidents, ou encore les

⁹³ BROUGHER Kerry, « Halls of Mirrors » in *Art and Film since 1945*, op.cit., p.34.

⁹⁴ Le critique Jacques B. Brunius s'est appuyé sur cette scène pour condamner le symbolisme lourd du film (in «couleur du tragique», *Revue du cinéma*, n°2, novembre 1946, 3-13).

contredit, les détourne, à travers le personnage d'Ellen. La couleur devient même parfois, comme nous l'avons vu antérieurement, le déclencheur de certains épisodes du récit. En cela, nous avons déjà affaire dans *Leave Her to Heaven* à une couleur qui « pense par elle-même ». Voyons maintenant, comment différents types d'actrices, différentes figures cinématographiques, féminines, ont pu poursuivre ce travail, et donner à la couleur une indépendance complète et des fonctions spécifiques au cinéma.

B. Les fonctions de la couleur selon les types d'actrices

1. La femme fatale en couleurs

La star est donc en train de devenir un être de chair et de sang : elle n'est plus intouchable, et même si elle relève encore du mythe, il s'agit désormais du mythe comme reflet amplifié du destin commun, qui comporte l'imperfection, la sexualité et la mort. En ce sens, un constat de J.-L. Bourget sur les années 1940 va à l'encontre des propos de K. Brougher, cités plus haut:

« Du côté des stars féminines, on note une forte tendance à maintenir des canons traditionnels de beauté, ce qui va dans le sens de l'hiératisme et de l'aura romantique. (...) Le réalisme où le naturel sont tenus à distance, chez Joan Crawford vieillissante (Johnny Guitar de Ray) ou chez Rita Hayworth, Ava Gardner, Gene Tierney. L'iconographie de la femme fatale, dans les années 1940, lui confère souvent un certain hiératisme, une dignité formelle, qui ne se démentent pas dans le cinéma des années 1950, en couleurs et sur grand écran⁹⁵ ».

Ce maintien d'une certaine iconographie est indéniable pour un genre comme le film noir – toujours en noir et blanc à l'exception notable de *Leave Her to Heaven* – mais on pourrait discuter ce point de vue concernant la couleur. Le vieillissement de la star semble désormais une réalité prise en compte par l'écran. Contrairement à Garbo, qu'il était inconcevable de voir vieillir en tant qu'image de cinéma, Joan Crawford dans *Johnny Guitar* ou Marlene Dietrich dans *Rancho Notorious* de Fritz Lang, comme nous l'avions brièvement analysé en première partie, sont des stars montrées volontairement dans leur déclin. Le noir et blanc était plus propice à donner un masque à l'actrice, comme nous le rappelle la description du « visage plâtré » de Garbo par Barthes. Alors que le noir et blanc offrait une transparence intemporelle à la peau, on peut avancer que l'opacité inhérente de la couleur est peut-être propre à faire voir sa porosité, et donc son

⁹⁵ BOURGET Jean-Loup, *Hollywood la norme et la marge*, op.cit., p. 145.

vieillesse. La couleur accentue les aplats pour tout ce qui constitue l'image (paysages, tissus, objets, surfaces), à l'exception des visages : le fard tente de recréer à sa façon le masque disparu du noir et blanc. Mais ce nouveau masque, nous l'avons vu, a pour effet faire voir ce qu'il recouvre : la mortalité du visage. Douglas Sirk également va se jouer de cette dimension périssable de l'actrice : Dorothy Malone en est l'exemple parfait dans *Written in the Wind*. Elle a une beauté un peu vulgaire et surtout trop mûre pour le rôle qu'elle joue : la dissociation entre son comportement adolescent (notamment lorsque la police la ramène à la maison paternelle) et son physique d'aguicheuse un peu trop âgée crée même un effet comique. C'est par la couleur qu'elle tente d'exister dans ce monde convenu et convenable : le bolide rouge, le maquillage, les tenues extravagantes, les roses vifs... Sa volonté de provoquer en exacerbant sa féminité la réduit en fait à une dimension infantile, et nuisible. Ainsi lorsque la police la ramène chez son père, elle monte dans sa chambre en boudant, déclenche la musique, et troque sa robe moulante blanche pour une robe à volutes rose vif, avant de se lancer dans une danse enflammée. C'est ainsi qu'elle tue le père (sous le choc, il s'effondre d'une crise cardiaque dans l'escalier qui mène à la chambre de sa fille), mais c'est aussi en tuant le père, qu'elle devient définitivement la vieille fille, ou la femme vieillissant, qu'elle refusait jusqu'à présent d'accepter, et qu'elle se dissimulait à elle-même par ses frasques adolescentes. Elle incarne une version sinistre de la star hollywoodienne, et en fait définitivement voir la dimension périssable.

Si les cinéastes émigrés d'Europe semblent être à l'avant-garde de ce nouveau traitement de la femme, les Européens y sont sensibles, et notamment les auteurs français des *Cahiers*, dans leur mélange de fascination et de méfiance pour le cinéma américain. André Bazin résumait à sa façon en une phrase le changement opéré dans le type de beauté des stars entre le cinéma d'avant la Seconde Guerre mondiale, et celui de l'après-

guerre : « *on passe des jambes de Marlene Dietrich aux seins de Jane Russel*⁹⁶ ». Ce raccourci provocateur exprime bien la dimension beaucoup plus directe de l'érotisme cinématographique à partir de la fin des années 1940. Ce changement de la figure de l'actrice a donné lieu en France à un ouvrage, significatif malgré son point de vue moralisateur, en 1956 : *Le mythe de la femme dans le cinéma américain*, de Jacques Siclier. Il interprète l'inflexion qui a lieu après-guerre dans la représentation de la femme, et le passage d'une féminité idéalisée à une féminité plus « physique », charnelle, comme une dégradation de l'image de la femme et du rapport entre les sexes :

« *C'est dans la mesure où l'Américain n'a pas retrouvé dans la réalité ce type de femme idéale, dans la mesure où l'Américaine a refusé de s'y identifier, que le cinéma hollywoodien est devenu misogyne.*⁹⁷ »

Son hypothèse est pour le moins discutable, et le livre avait été à l'époque déjà sévèrement critiqué⁹⁸. La démarche de J. Siclier présuppose une immoralité généralisée du cinéma hollywoodien, et considère le cinéma comme le reflet direct de problèmes sociaux. Cependant, il met précisément en évidence des aspects de la transformation des personnages féminins dans le cinéma de l'après guerre. Il est donc intéressant de s'y pencher même si notre réflexion s'en dissocie : il a le mérite de s'interroger sur la possible connotation négative de l'image de la femme au cinéma – même si le concept de « misogynie » nous semble peu approprié pour en rendre compte ; d'autre part, ce fil conducteur lui permet de pointer des éléments formels significatifs.

Contrairement à Bazin, il place Marlène Dietrich au premier rang de ces beautés « animales » et charnelles, et notamment dans ses rôles chez Josef Sternberg, et il l'oppose à Greta Garbo :

⁹⁶ BAZIN André, « Entomologie de la pin-up girl », *L'écran français*, n°77, 17 décembre 1946, pp.15-17.

⁹⁷ SICLIER Jacques, *Le mythe de la femme dans le cinéma américain*, Paris, *Les éditions du cerf* (7^e art), 1956, p. 11.

⁹⁸ Cf. la critique du livre par Louis Seguin, « Mythe ? », dans *Positif*, n°19, décembre 1956, p.57.

« Sternberg réussit (...) à faire triompher la chair sur l'esprit. Garbo restait lointaine, frangée d'inconnu sacré ; Marlène apparaît toujours accessible. (...). La Marlène de Sternberg est une sorte de divinité païenne qui fait peur. Après elles, les femmes du cinéma américain, perdant toute idéalisation, vont surtout apparaître comme des personnages sociaux.⁹⁹»

On retrouve toujours la même forme d'opposition : le lointain *versus* l'accessible. Le terme de « divinité païenne » est néanmoins remarquable : J. Siclier confère malgré tout par ces mots une « aura » à Dietrich, tout en la classant du côté du « païen », donc de l'impur, de la chair. Mais ce qui nous interpelle plus encore c'est cette question des « personnages sociaux ». Si cela vaut avant-guerre justement, où les femmes charnelles étaient des personnages de second plan, prostituées ou femmes entretenues, il semble au contraire qu'après-guerre, la « femme fardée » prend une nouvelle dimension, et devient une figure de cinéma à part entière, au-delà justement du rôle social qu'on lui attribue, et au-delà donc d'une simple fonction narrative. Mais avant de développer cette figure de la « femme fardée », l'actrice « porte-couleurs » par excellence, voyons ce qu'il advient d'une actrice qui se rattache encore à l'idéal d'avant-guerre lorsqu'elle est confrontée à la couleur : Ava Gardner.

2. Les passages d'Ava Gardner

De toutes les actrices que J. Siclier énumère, Gardner est d'ailleurs la seule qui trouve grâce à ses yeux et qu'il accepte de comparer à Garbo. Mais il semble pour cela faire étrangement abstraction de son ambivalence, que vantait justement l'accroche de l'affiche de *The Barefoot Contessa* : « *the world's most beautiful animal* ». Elle a quelque chose de marmoréen, de l'ordre d'une perfection presque inhumaine, ce qui fut mis en valeur plutôt dans les films noirs qui l'ont rendue célèbre, et, en même temps, elle provoque une tension sexuelle et sensuelle autour d'elle, tout particulièrement dans ses

⁹⁹ SICLIER Jacques, *Le mythe de la femme dans le cinéma américain*, op. cit., p. 27-28.

films en couleurs. La « dignité formelle » de l'actrice n'est certes pas démentie comme le souligne Jean-Loup Bourget cité plus haut, mais on peut néanmoins déceler un changement notable. Si Ava Gardner demeure toujours une beauté canonique, il est remarquable que dans sa carrière d'actrice elle effectue le passage à la couleur : on la voit alors différemment que dans le genre du film noir qui l'a rendue célèbre. On trouve de nombreuses similitudes entre les personnages qu'Ava Gardner incarne dans deux de ses grands films en couleurs, *Pandora* de Albert Lewin, et *The Barefoot Contessa* de Joseph Manckiewicz. Ces deux films ont d'ailleurs en commun un même chef opérateur, Jack Cardiff. Dans les deux cas, ses personnages sont liés au merveilleux : dans l'un c'est la mythologie ; dans l'autre, c'est le conte.

Outre le « passage » à la couleur, Ava Gardner en effectue d'autres, dans la narration même de ces films. Elle provoque le désordre, car elle ne peut pas trouver sa place : dans les deux films elle hésite, balance, entre différents « milieux », et les différents hommes qui les représentent. Sans cesse, elle cherche à se libérer de l'image qui lui est imposée, en tant que personnage, mais aussi en tant qu'actrice. Dans *Pandora*, le Hollandais fait un portrait d'elle en Pandora, la figure mythologique ; elle biffe le portrait, refusant ainsi d'être associée au mythe, demandant à rester une figure vivante. Dans *La comtesse aux pieds nus*, le comte fait quant à lui faire une statue de Maria, pour la figer dans l'éternité de la famille aristocratique, dans la lignée des Torlato-Favrini : incompatible avec l'Ava Gardner vivante et mouvante, cette statue finira par orner la tombe de Maria. Certes, le « portrait ovale »¹⁰⁰ peut être une référence commune aux deux films : il s'agit du danger, pour l'art, d'emprisonner la vie¹⁰¹. Mais, au-delà, les deux films

¹⁰⁰ POE Edgar A., « Le portrait ovale », *Nouvelles histoires extraordinaires* (1857), *Œuvres en prose*, Paris, La Pléiade. 1932.

¹⁰¹ Nous retrouverons plus loin dans ce texte une figure qui se rapproche de la Ava Gardner de ces deux films : Kim Novak dans *Vertigo* d'Alfred Hitchcock. Là encore, c'est un homme qui veut recréer la femme.

se libèrent du mythe et de l'image figée de la star, et l'actrice elle-même semble se débattre pour s'arracher à l'archétype de la femme fatale et pouvoir jouer le rôle simplement d'une femme.

Stanley Cavell disait des « stars » que leur lumière, comme celle des étoiles, nous vient du passé, au sens où « *elles ne sont faites que pour être observées de loin, après coup, et leurs actions prédisent nos projets*¹⁰² ». Ava Gardner est précisément ce genre de star. Non seulement elle est liée au passé dans le scénario des deux films, mais elle apparaît comme une résurgence de la femme fatale en « noir et blanc », dans la couleur. Cette phrase peut éclairer un troisième « passage » d'Ava Gardner : elle effectue de nouveau un parcours dans l'histoire culturelle de la couleur. Elle réactive l'opposition du dessin et de la couleur, qui se traduit autrement au cinéma, par une opposition entre noir et blanc et couleur. En noir et blanc, dans les films criminels, Gardner incarnait l'idée parfaite du mal à travers un éternel féminin dangereux ; ou encore, elle montrait la perfection ou l'idée parfaite comme étant le mal. Gardner en couleurs, c'est au contraire le féminin au présent, contingent, victime de ceux qui veulent encore voir en elle la perfection d'un éternel féminin. Elle inverse ainsi la connotation du dessin et de la couleur, et réécrit l'histoire de la couleur en en déplaçant un peu les termes : elle perpétue l'idéal du dessin au milieu de la couleur, mais révèle en même temps que cet idéal n'est plus qu'un fantasme de ceux qui l'entourent. Car elle-même habite parfaitement la couleur, qui lui permet de trouver son identité de femme, et une humanité que le noir et blanc lui refusait en quelque sorte. De la figure linéaire de son corps et de son visage dans les contrastes tranchés du noir et blanc, ne reste que la survivance d'un visage marmoréen au milieu d'un monde de couleurs, dans lequel elle semble se mouvoir avec aisance. Seuls

¹⁰² CAVELL Stanley, *La projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma* (1977), Paris, Belin, 1999, p. 58.

ses vêtements aux couleurs chatoyantes sont visibles dans la nuit américaine de *Pandora*, alors que son visage de plâtre paraît de plus en plus comme un masque, et finit par s'incruster et se figer au centre de l'image en couleurs de façon flagrante dans la dernière scène de *The Barefoot Contessa*, lorsqu'elle est bel et bien morte, tuée par son propre mythe. C'est dans la mesure où elle ressuscite une beauté du passé que Gardner est épargnée par Jacques Siclier : c'est pour lui dans *Pandora*, « que prit corps le mythe d'Ava Gardner. La femme fatale inhumaine, désirable et insensible est tout cela par ce qu'elle ne peut appartenir au monde moderne. » Et il développe cette idée dans son analyse de *La Comtesse aux pieds nus* :

« Il ne lui reste plus qu'à mourir ; et sa statue restera dans le cimetière italien comme un hommage à sa beauté anachronique. Les femmes mythiques ne sont plus de ce monde. L'Amérique qui les a créées les défait et les piétine ; l'Europe ne peut plus leur consacrer qu'une dévotion sentimentale. (...) Le temps des mythes est passé. Mankiewicz a redonné à Garbo sa dignité perdue ; il n'a pu la faire revivre. » (...) « Le mythe de la femme (la plus belle du monde) refuse de se laisser assumer par des hommes qui en sont indignes. Maria Vargas, c'est la femme idéale qui sait qu'après Garbo il y eut Blanche Dubois. Un mythe qui ne veut pas être créé, pour ne pas être dégradé. Et, de ce point de vue, le film de Mankiewicz apporte la condamnation morale d'Hollywood.¹⁰³»

Si l'on fait abstraction de l'obsession de Siclier envers la supposée misogynie du cinéma américain, son interprétation de *La comtesse aux pieds nus* comme impossibilité à revenir au mythe est une intuition féconde : seulement, plutôt que détruit, le mythe est déplacé, transformé. Ce n'est plus celui de Greta Garbo. Ava Gardner en couleurs, c'est en quelque sorte la revendication d'une liberté : celle de vivre au présent. Gardner représente la tentative presque impossible de réincarner et perpétuer la figure iconique et déifiée de l'actrice dans un monde et un écran en couleurs, et elle parvient par son ambivalence à faire tenir ensemble ces deux situations. En ne pouvant pas faire oublier son visage hiératique (perfection du dessin, idéal féminin du noir et blanc), elle est effectivement d'une beauté anachronique, mais pourtant elle trouve sa place dans la couleur mieux que

¹⁰³ SICLIER Jacques, *Le mythe de la femme dans le cinéma américain*, op.cit., p.170.

beaucoup d'actrices : elle ne peut se revendiquer au présent qu'en passant par son anachronisme dans les films en couleur, qui met à jour et en tension les préjugés envers la couleur, qui tracent à l'avance, son destin de femme. Par ailleurs, la couleur donne à Gardner l'incarnat de la vie : elle confère à son corps une proximité étrange. On peut ici penser à l'analyse de Georges Didi-Huberman, à partir du personnage de Honoré de Balzac, Frenhofer, et de sa recherche de la femme irréprochable :

« Ontologiquement, « la femme irréprochable » dont parle Frenhofer est l'Eurydice du peintre. La femme irréprochable (incarnat, regard, hymen), c'est en réalité la femme comme inapprochable. (...) Cette femme, on le sait, est là, juste en dessous du pan de couleur. Mais surtout cette femme est inapprochable parce que son éloignement est temporel. Sa distance, c'est une imminence figée (le perpétuel « elle va se lever »), et c'est en même temps l'oubli.¹⁰⁴ »

Gardner conserve sa forme sculpturale en dessous du pan de couleur, et cette permanence du dessin sous la couleur contribue à la rendre inapprochable : l'impuissance des hommes vivants à la saisir relève de cela. Pour illustrer cela, on peut penser à l'image finale de Maria dans *The Barefoot Contessa* : son visage, qui semble détaché du manteau pourpre qu'elle porte, émerge d'une obscurité où l'on discerne cependant la base d'une colonne classique. Ce visage semble être celui d'une statue effondrée dans les ruines d'un temple antique.

Ce que va changer le cinéma, c'est que certaines actrices vont devenir elles-mêmes le pan de couleur. Si Ava Gardner joue avec son anachronisme, d'autres types féminins vont en revanche trouver leur façon d'exister, leur « présent », dans la couleur.

¹⁰⁴ DIDI-HUBERMAN Georges, *La peinture incarnée, op.cit.*, p.66.

3. Le type de la « femme fardée » - *Some Came Running*

Le cinéma a engendré un « type » de personnage spécifique et ambigu à la fois, qui affiche l'excès du maquillage et du déguisement, tout en étant en quête d'authenticité, et en incarnant des sentiments simples, des émotions élémentaires. On peut reprendre ici pour le désigner le terme de Philostrate : la femme « fardée ». Nous discernons cette figure dans le personnage de Ginnie incarné par Shirley MacLaine dans *Some Came Running*, de Vincente Minnelli. Des variations de cette figure apparaissent dans d'autres films avant ou après *Some Came Running* : Dorothy Malone dans *Written on the Wind*, de Douglas Sirk, Kim Novak dans *Vertigo*, de Hitchcock, ou encore, de l'autre côté de l'Atlantique, la nonne de *The Black Narcissus*, de Michael Powell, en sont d'autres occurrences très différentes, mais elles ont toutes en commun la couleur pour forme d'existence. C'est-à-dire que la matière de la couleur devient forme, au fur et à mesure qu'elle se (dé)place sur l'écran : c'est la matière comme auto-formation. La forme ne préexiste pas à l'agencement des couleurs, mais elle s'élabore en même temps qu'apparaissent les couleurs, avec leurs propres tensions et leurs propres intensités. Cette expérimentation (plastique et esthétique) traduit une expérimentation de vie (dans la forme que peut prendre cette vie, dans sa dimension éthique et politique). Si ce qu'est une femme est en partie défini par son rapport à la couleur, chaque fois qu'elle revendique son droit à la couleur – le droit de déplacer, rehausser, confronter les couleurs – elle se redéfinit elle-même. L'héroïne se peint, compose son personnage ; ces femmes sont auteures de leur vie, jusqu'au tragique parfois, non pas par l'intrigue du scénario, mais au moyen de cet agencement des couleurs qui les campent sur l'écran.

Avant de revenir sur la figure de Ginnie inventée par Minnelli et interprétée par Shirley MacLaine, tentons de mieux définir ce type de la « femme fardée » dont elle est un

exemple particulièrement représentatif. Ceci permettra de mettre en évidence d'autres occurrences de ce personnage. Il ne s'agit ni de la femme fatale ni de la prostituée, mais d'une version à la fois plus ordinaire et commune (en tant que personnage social) et pourtant moins classique, plus rare (en tant que personnage fictionnel) de ces deux-là. Un type humain relativement difficile à définir et à cerner, contrairement à la « femme fatale » par exemple, clairement identifiable et définissable. La « femme fardée » serait certes elle aussi une séductrice, mais elle ne se définit pas par cette capacité à séduire. Son désir est plus large, c'est un désir d'être au monde, d'y trouver sa place sans avoir à se conformer pour cela. Son maquillage, son attitude, sa tenue vestimentaire vulgaire la marginalise du milieu où elle évolue, sans nécessairement qu'elle s'en rende compte, ou du moins puisse y renoncer. Car elle se pose en quelque sorte en résistance par rapport aux autres, et au nivellement que l'on cherche à lui imposer. C'est la « résistance » de la couleur qu'elle porte.

En même temps, il y a une grande part d'infantilisme dans sa façon d'être et d'agir, qui lui confère une certaine « candeur », pour reprendre le mot baudelairien, et suscite l'empathie du spectateur (pensons au sac en forme de chien que Ginnie / Shirley MacLaine agite sans cesse). Elle aime les couleurs voyantes, les considère comme intrinsèquement belles, sans tenir compte de l'harmonie et des circonstances. Ce rapport enfantin à la couleur n'est pas anodin, si l'on pense au jeu d'association intuitif de Rimbaud entre voyelles et couleurs : le monde de l'enfance est celui des couleurs¹⁰⁵. Ce rapport instinctif à la couleur ne correspond pas à un emploi codifié de la couleur, ce qui n'empêche pas cette « femme fardée » d'être parfois manipulatrice. Mais elle est avant tout manipulée, par les autres ou par elle-même, et enfin par la mise en scène. La couleur fait d'elle une figure totalement impliquée et entraînée dans le flux des images, de

¹⁰⁵ BRUSATIN Manlio, *Histoire des couleurs*, op.cit., p. 135.

l'action, du mouvement. Et, en cela, elle est une figure essentiellement cinématographique, à l'opposé du personnage avant tout « social » que J. Siclier met en avant...

4. Shirley MacLaine : femme fardée et jeu social

Que fait de la couleur un cinéaste comme Minnelli, qui, après avoir réalisé de nombreuses comédies musicales, l'emploie à un drame se déroulant dans une petite ville de la province américaine ? L'action de *Some Came Running* se situe explicitement *après* la Seconde Guerre mondiale, puisque le héros, Dave est un soldat qui revient dans sa ville natale. Dave est entre deux femmes, l'une institutrice, Gwen, et l'autre serveuse et fille facile, Ginnie, interprétée par Shirley MacLaine. La question sous-jacente à tout le film est celle du désir. Derrière l'apparente intrigue de séduction de la trame narrative, il y a plus profondément celle du désir, dans tous les sens du terme : *Some Came Running* est un film sur les désirs niés, ou empêchés. L'actrice Shirley MacLaine, par sa performance d'interprétation, dans son personnage Ginnie, impose par son affirmation colorée son désir de vivre, et sa façon à elle d'exister dans la réalité, par la couleur.

Dans *Some Came Running*, le personnage de Ginnie, existe par la couleur de ses tenues, de son maquillage, de ses accessoires. Elle entre en opposition sur ce plan avec l'autre figure féminine du film, l'institutrice Gwen, austère, distinguée, calme, et grise. Plus généralement, l'ensemble des décors et des costumes des personnages dans une partie du film sont de couleurs assez ternes : des tons pastels, des marrons ou des gris. Ce sont les teintes convenues des intérieurs bourgeois, qui répondent à l'allure soignée de leurs habitants. Dave n'est pas vraiment de ce milieu, mais il cherche à y trouver sa place (et à séduire Gwen) : il porte quasiment tout le temps son uniforme beige de soldat, et lorsqu'il

le quitte, c'est pour un costume sobre. Le seul personnage en couleurs vives du film, c'est donc Ginnie. Elle se fond dans les décors et les lieux auxquels elle appartient, eux aussi colorés : l'Amérique qui vit la nuit, avec ses bars, ses néons multicolores, l'Amérique des fêtes foraines et des enseignes clignotantes. La couleur excessive des endroits où l'on retrouve Ginnie nous fait voir, si ce n'est l'absence – car Minnelli évite une codification rigide¹⁰⁶ – du moins la retenue des couleurs vives dans le reste du film, clairsemées sur des décors le plus souvent pastels.

Le personnage joué par Shirley MacLaine donne donc un exemple particulièrement notable et intéressant du type de la « femme fardée », et en même temps elle n'en devient pas l'archétype ou le stéréotype. Elle ne correspond pas à des types iconographiques prédéfinis comme ceux décelés par Erwin Panofsky dans le cinéma du début du siècle (la « vamp » ou la « jeune fille comme il faut »)¹⁰⁷. Stanley Cavell commente cette typologie en disant, contrairement à E. Panofsky, que ces types n'ont pas disparu, mais se sont complexifiés, à travers notamment le fait qu'ils portent les formes filmiques, et se sont développés avec le moyen d'expression cinématographique¹⁰⁸ : le personnage créé par Minnelli et Shirley MacLaine est de cet ordre, en fonction de la couleur. Il opère une variation d'après le type iconographique « immuable », qu'il met en mouvement. L'expérimentation que permet le personnage de Ginnie est aussi celle de la couleur. Cavell continue ainsi :

*« Ce que cela veut dire, c'est que c'est la manière dont les films créent des individus : ils créent des individualités. Car ce qui fait de quelqu'un un type, ce n'est pas sa similarité avec d'autres membres de ce type, mais son existence bien nettement séparée des autres personnes »*¹⁰⁹.

¹⁰⁶ BOURGET Jean-Loup, *Le mélodrame*, op.cit., p.211. Bourget insiste sur ce point, en donnant pour exemple le rouge dans *Some Came Running*, présent tant du côté de Ginnie que de celui des French : « Il faut y insister, l'utilisation de la couleur par Sirk ou Minnelli n'a jamais la rigueur univoque d'un code figé ; d'ailleurs, des rimes intérieures nuancent subtilement les oppositions ».

¹⁰⁷ PANOFSKY Erwin, « Style et matériau au cinéma », *Revue d'esthétique*, nos 2-3-4 (1973) p. 55.

¹⁰⁸ CAVELL Stanley, *La projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, op.cit., p.63.

¹⁰⁹ CAVELL Stanley, *ibid.*, p.63.

Ginnie présente effectivement une « individualité » qui ne correspond à aucune autre, totalement singulière. Dans le cas présent, si elle n'est pas une prostituée, elle est néanmoins une demi-mondaine, issue plutôt des basses couches de la société. Mais ce n'est pas la classe sociale qui définit ce type de personnage, et ce n'est pas son rang social qui est important : d'ailleurs Ginnie n'a pas l'attitude que l'on pourrait associer à ce profil-là. On ne la voit jamais se livrer à un jeu de séduction avec les hommes, ou être associée à la question du désir sexuel (si ce n'est au début du film, où la nuit passée a d'ailleurs été oubliée par son partenaire). Même si c'est l'image qu'elle peut donner, elle s'efforce de ne pas être réduite à cela aux yeux de Dave, comme on peut le voir dans la toute première scène, lorsqu'il ne se souvient pas d'où elle sort : elle tente de lui rappeler ses avances et sa proposition de le suivre, mais comme il la prend pour une prostituée qui aurait mal compris ses intentions, il cherche à la dédommager en argent, qu'elle accepte, tout en précisant qu'elle n'est pas ce qu'il croit. Ce va-et-vient montre bien sa spontanéité et son aisance à être ce qu'elle est : elle confirme l'image sociale qu'on a d'elle, tout en rappelant sans cesse qu'elle est aussi autre chose, une personne dotée de sentiments. Et, pour elle, il n'y a aucune contradiction à faire coexister ces deux facettes, alors qu'aux yeux des autres, l'une efface l'autre. Ginnie peut certes paraître aguicheuse, mais, en même temps, elle a quelque chose d'enfantin, de naïf, dans sa croyance au monde et à l'amour, dans sa confiance envers les autres : elle est là, comme elle est, et tant pis si on ne l'accepte pas. C'est bien une individualité que nous présente Shirley MacLaine à travers Ginnie, un type d'humanité dont l'excès serait peut-être la spécificité, après l'authenticité. Ginnie est toujours un peu « trop » : spontanée, confiante, sensible etc... Là encore, elle n'est pas volontairement excessive (elle n'est pas dans la provocation, et échappe ainsi à l'hystérie féminine qui guette l'image des femmes excessives), mais elle est excessive aux yeux des

autres (les personnages du film ou les spectateurs). Et cet excès prend forme et visibilité dans le rapport plastique de son personnage à la couleur.

La couleur pour Ginnie est véritablement un mode d'existence. Elle se maquille souvent dans le film, et il s'agit d'autre chose pour elle que d'un moyen de séduction : lorsque par exemple elle rend visite à Gwen à l'école où elle enseigne pour lui parler de Dave (et savoir si oui ou non, ils vont se marier, et si elle doit se retirer), elle se remaquille. Elle ne se remaquille pas pour séduire, mais pour se montrer au meilleur de sa « forme », littéralement. Ginnie n'est pas seulement un personnage dans un film en couleurs, elle est un personnage de couleur. Comme nous l'avons dit plus haut, la matière de la couleur devient ici forme. La façon d'exister de Ginnie, c'est sa façon de mettre sa couleur en tension avec celle des autres, d'envoyer des signaux dans un monde qui la regarde à peine : de compenser son infériorité supposée en ajoutant de la couleur à la couleur. C'est ainsi qu'elle se redéfinit perpétuellement : en rehaussant sa forme d'existence (par son maquillage), elle marque du respect envers Gwen (une mise à niveau), mais surtout se donne confiance en elle-même (en revendiquant son droit à la couleur). Cette séquence de la rencontre entre Ginnie et Gwen est l'un des seuls moments où les deux « mondes » se rencontrent, et constitue un riche exemple du jeu de Shirley MacLaine. Dès le premier plan, alors qu'elle s'apprête à entrer dans l'école, chacun de ses pas ou presque est accompagné d'un geste : elle se frotte la fesse, se regarde dans son miroir, s'ébouriffe les cheveux, puis sautille à cloche-pied pour remettre le talon de sa chaussure. Une fois dans l'établissement, elle se remet du parfum, en regardant furtivement autour d'elle, mimant la discrétion. Ginnie semble tenter de reproduire une certaine image de l'actrice hollywoodienne, celle de la starlette. Évidemment, c'est un reflet distordu et un peu grotesque qu'elle renvoie, parce qu'elle en fait de trop : elle est

trop maquillée, trop Technicolor¹¹⁰. Cette rencontre entre l'innovation du dispositif de la couleur et le maquillage de Ginnie est différente de celle entre le Technicolor et la comédie musicale, par exemple. Ici, la rencontre de la couleur et de l'acteur dans un film qui se passe dans la « réalité » contemporaine fait voir à la fois la permanente représentation du monde (une actrice qui joue une femme qui fait l'actrice), et donc aussi le cinéma en train de se faire : dans son artifice, et dans le reflet presque comique qu'il donne de nous-mêmes. Il y a là un jeu avec l'idée même de maquillage chez l'acteur : les actrices doivent être nécessairement « trop » maquillées pour passer à l'écran, pour être vues. Mais, évidemment, ce trop-plein ne doit pas se voir ; or Ginnie, elle, reproduit cet excès du maquillage au premier degré, et du coup détonne par rapport aux autres, et par rapport aux décors. De plus, elle trahit ce que l'on ne devrait pas voir de l'actrice de cinéma. Elle montre tout l'artifice qu'il y a derrière l'apparence, en exhibant ce qui ne devrait pas être public, l'intimité de l'acteur. Elle essaie de ressembler à une image, mais en réalité elle ne fait que montrer le corps, et son épaisseur charnelle. En gigotant en permanence, et en remplaçant sans cesse les détails de son apparence, elle rappelle que le cinéma, c'est avant tout le corps de l'acteur.

Cette spontanéité corporelle détruit l'artifice, non seulement le sien mais aussi celui du film. Ginnie ne se rend pas compte que l'image c'est aussi la maîtrise de soi : les acteurs sont des monstres de contrôle. Et du fait qu'elle ne se contrôle pas, nous spectateurs nous mettons à voir le jeu de Shirley MacLaine, qui à l'envers du travail habituel de l'acteur, joue ici l'absence de contrôle du corps. Tout son jeu d'actrice est composé de manières et de gestes que l'on n'attendrait pas de la part d'un acteur : des gestes quelconques, ordinaires, mais qui, parce qu'ils sont cette fois projetés sur un écran,

¹¹⁰ Jean-Luc Godard, dans *Pierrot le fou*, film qui cite à plusieurs reprises *Some Came Running*, fait peut-être un clin d'œil de plus à Ginnie en faisant dire à Pierrot, qui cherche Marianne : « *Vous auriez pas vu passer une fille en Technicolor ?* »

attirent l'œil. On ne voit plus que ça. Ginnie se comporte avec la même liberté et la même inconvenance que si elle était seule devant son miroir, alors qu'elle est toujours dans des lieux publics : car en réalité, il n'y a pas vraiment de lieu privé pour Ginnie. Dès le début du film, alors que Dave, lui, retourne dans sa ville natale, Ginnie est « déplacée », on ne sait trop d'où elle vient, elle est une étrangère. Sur ce point aussi, on pourrait avancer que ce personnage de serveuse, qui émigre de ville en ville et ne semble vivre qu'en public, est un peu le reflet du métier de l'actrice : toujours « déplacée » d'un film à l'autre, et dont même l'intimité est « publique ». Le premier lieu public sur lequel elle s'exhibe, c'est l'écran de cinéma, comme seule devant un miroir. Sans cesse, Shirley MacLaine fait voir l'image de cinéma en train de se construire à travers elle. Étant le foyer coloré du film, c'est elle qui guide les résonances de couleurs du film, même lorsqu'elle est absente de l'image. Nous pensons la couleur-système du film en fonction de sa couleur à elle. C'est à travers les résonances de couleur qu'elle nous fait voir que Ginnie dessine les connexions réelles entre les choses, les personnages, les lieux : sa présence esthétique définit le sens éthique et politique de l'image. Prenons un exemple : un tableau noir de classe d'école, tout à fait banal quand on l'aperçoit pour la première fois dans le cours de Gwen, prend une autre signification dès lors que Ginnie plante ses couleurs devant. Le rendant rigide et vide, elle met également en doute l'authenticité du discours qui vient d'être tenu par l'institutrice, sur la moralité (nous y reviendrons plus précisément dans les lignes suivantes).

Il est frappant de constater que Ginnie passe inaperçue dans cette séquence de l'école. Malgré son allure exubérante et son agitation, qui tranchent avec le lieu et la sobriété des écoliers et écolières qui y déambulent, personne ne la regarde vraiment. Même l'élève qu'elle arrête pour savoir où se trouve la classe de Miss French ne semble

pas la remarquer, ne pas tenir compte de son « anormalité ». Le procédé est d'autant plus fort : Ginnie n'est même pas montrée comme un personnage choquant ou ridicule aux yeux des autres, elle n'existe tout simplement pas. Elle n'a pas sa place dans ce monde, et en conséquence, malgré ses efforts pour y « paraître », personne ne la *voit*. Ce décalage s'adresse directement à nous, spectateurs : Ginnie est invisible pour les communautés qui habitent le monde fictionnel, mais le spectateur ne voit qu'elle. Du fait qu'il voit en Ginnie ce que le monde fictionnel ignore, le spectateur est appelé à l'accueillir dans sa propre communauté, il doit la « reconnaître ». Minnelli, dans le plan et sur l'écran, donne à la couleur une portée éthique qu'elle n'a pas dans le monde fictionnel.

Là encore, c'est la couleur qui crée un décalage : car nous, spectateurs, ne voyons que Ginnie à l'écran, nous ne pouvons pas ne pas la voir tant elle est en rupture avec ce qui l'entoure. Littéralement, on pourrait dire que Ginnie « fait tache » dans le film. Partout où elle va elle promène son excès de couleur et elle fait tache dans un décor aux teintes nivelées, mesurées, convenables. La fleur rouge qu'elle arbore constamment – sur sa robe ou dans ses cheveux, et parfois les deux en même temps – est une tache au sens propre. On rejoint ici ce que nous disions déjà plus haut d'Ava Gardner, cette idée que l'actrice ne peut se revendiquer au présent qu'en passant par l'anachronisme, par la tension qu'elle crée avec les causalités de l'histoire de la couleur qui tracent, à l'avance, son destin de femme. Chez Shirley MacLaine, l'anachronisme réside dans le contraste simultané et même le mélange des couleurs pour échapper aux harmonies assurées par les petits pouvoirs sociaux. Le corps de Shirley MacLaine parvient à faire tenir ensemble l'attelage improbable d'un rouge et d'un rose vifs, ceux de sa fleur artificielle et de sa robe. À cela, il faut ajouter la teinte rousse de ses cheveux, et les rouges et les roses encore différents de son rouge à lèvres ou de ses bijoux. C'est par cette dissonance toute moderne, cette

« beauté bizarre », pour paraphraser Baudelaire, qu'elle trouve sa force d'être au monde. Shirley MacLaine figure dans *Some Came Running* la dissonance, le décalage, le détraquement même. À l'image des couleurs qui jurent entre elles sur sa robe, tout en elle est « déréglé », tout son jeu d'actrice est en légère déviance : elle se précipite (pensons à la première scène lorsqu'elle descend du bus), cherche sans cesse à trouver son équilibre sur ses talons, vacille, se cogne, gigote...

La scène où elle chante, ivre, dans un bar – lors du voyage avec ses trois autres compagnons – est l'apothéose de ce dérèglement : elle titube, chante faux, braille, se déhanche de façon trop saccadée¹¹¹. Pourtant, elle le fait sans aucune arrière-pensée. Tout cela fait partie de son affirmation d'existence, de sa volonté d'exister librement : plastiquement elle jure, rythmiquement elle déraile, et en assumant cela elle bouscule le monde bien rangé mais profondément troublé qui l'entoure (que ce soit celui des joueurs de poker de son milieu, ou celui de la petite bourgeoisie et des collectionneurs de tableaux où Dave cherche à s'intégrer), et nous révèle le besoin urgent qu'il y a à être en inadéquation avec ce monde là, à ne pas se laisser contenir par les frontières des conventions qui y règnent. Si elle gigote sans cesse, c'est pour s'en dégager, et se libérer du carcan d'une société malade. Le dérèglement physique peut être une façon de préserver une intégrité morale : autour d'elle, les autres se détraquent aussi, mais en cachette, tout en maintenant les apparences. C'est le cas dans l'histoire parallèle de la nièce de Dave, qui fugue après avoir découvert la relation adultère de son père avec la secrétaire¹¹².

¹¹¹ Notons que ses partenaires de jeu dans le film sont deux des plus célèbres chanteurs de charme de l'époque, Frank Sinatra et Dean Martin, dont elle renvoie ici ironiquement le reflet de chanteurs-séducteurs un peu « putains ».

¹¹² Au départ bien insérée dans les couleurs ternes de son milieu social et familial, la nièce commence à se « déplacer » elle aussi, à être « déplacée », comme Ginnie. À la fin du film, elle s'apprête d'ailleurs à quitter la ville, avant de se mêler à la foule de la fête foraine suite à la mort de Ginnie : par son sacrifice, celle-ci les oblige à rejoindre son monde de couleurs.

Car si l'on peut avoir cette impression que Ginnie est un personnage artificiel, qui n'existe que par son apparence, on peut aussi considérer que les apparences ne sont pas forcément là où on le croit. Les apparences sont aussi les codes de bonne tenue, les conventions de mode de vie imposés par les autres personnages. Ginnie ignore littéralement ces codes. Ce qui fait qu'elle les déjoue constamment sans pour autant être dans la transgression, puisqu'elle n'en a pas conscience. À l'inverse, Gwen doit quitter la couleur lorsqu'elle veut reconnaître son désir, et a constamment l'impression d'être dans la transgression. Ainsi, lorsque Dave s'apprête à l'embrasser dans le cabanon où ils discutent de son dernier livre, elle se lève brusquement, s'éloigne de lui, tandis que la lumière du plan s'assombrit brusquement jusqu'au noir, hors de toute probabilité réaliste : seulement alors, presque en ombres chinoises, elle se laisse embrasser tandis qu'il lui défait son chignon. On voit bien dans ce moment d'hésitation que Gwen est aux prises avec un combat : celui entre son désir de femme et son désir d'émancipation en tant que femme, émancipation intellectuelle, que l'irruption d'un amour pourrait remettre en cause. Pour Ginnie, la question ne se pose pas de la même manière, car sa relation à Dave ne se situe pas sur le plan du désir (ce qui est plutôt le cas en fait de Gwen) mais sur le plan de l'amour. Un amour ni ambigu ni hésitant, qui s'affiche comme un destin, et même une finalité de son existence. Elle est obligée de l'aimer, ce qui ne veut pas dire qu'elle n'est pas aux prises avec un combat, elle aussi. Car son émancipation apparente, libertine, n'en est pas une, puisqu'elle n'est pas comprise par les autres : « *I'm sure you have a reputation, miss Moorehead* », lui lance Gwen. Le conflit de Ginnie a lieu entre son état superficiel (« *I have nothing* » dira-t-elle à Gwen) et son existence profonde. Lorsqu'elle assouvit librement son désir de vivre, en allant chanter sur scène, elle n'a pas sa place non

plus : tout le monde, là aussi, ne pense qu'à la faire sortir, à la faire taire. Ginnie en cela est la seule à être véritablement marginale.

Le maquillage chez Baudelaire, comme le rappelle Stanley Cavell, ce n'est pas seulement le fard, mais aussi la mode, et plus généralement « *les artifices qui sont nécessaires à l'ensemble de la vie civilisée* », tout ce qui constitue les « *décors* » (dans un sens cinématographique avant l'heure) de la vie moderne, les « *sécrétions et béquilles de nos formes de vie* ¹¹³ », nous dit-il : cela va dans le sens de ce côté un peu bancal, détraqué, dont nous parlions plus haut. La « fille fardée », c'est le type même de la modernité : nerveux, chatoyant, instable, clinquant, éphémère, quelconque aussi, comme les villes et les décors modernes dans lesquels elle évolue. Toujours dans la séquence de la rencontre avec Gwen, tandis qu'elle attend à la porte de la classe, Ginnie se maquille outrancièrement, en ouvrant grand les yeux et la bouche devant son miroir. Elle s'interrompt un moment pour écouter ce que raconte Gwen, mais n'y comprend rien et reprend son travail de maquillage. Or Gwen est en train de parler des écrivains et de leurs vices, et notamment d'Émile Zola. Sans les approuver, dit-elle, il faut néanmoins être compréhensif envers les travers des écrivains, car ils n'ont pas la même sensibilité au monde. Sans le savoir, elle a justement un personnage de Zola derrière la porte, « Nana » par exemple ¹¹⁴. Mais lorsque celle-ci entre dans la classe après le cours et la salue, Gwen ne va pas la « reconnaître » si l'on peut dire. C'est-à-dire qu'elle ne va pas reconnaître en Ginnie ce dont elle parlait à l'instant : soit le « travers » de l'écrivain qui lui plaît (Dave), ce envers quoi elle appelait à la compréhension, soit, tout simplement, un sujet de sensibilité pour un écrivain, « Nana », et qui mériterait donc sa sensibilité à elle.

¹¹³ CAVELL Stanley, *La projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, op.cit., p.76.

¹¹⁴ On peut évidemment penser au tableau que Manet a consacré à ce personnage, mais peut-être plus encore à d'autres de ses portraits, d'autres occurrences de « Nana » qui peuplent sa peinture, comme celle du tableau « La prune » (1878).

Cette scène est troublante : Shirley MacLaine crée une forme de vie à laquelle on adhère, et qui acquiert toute notre sympathie. Dans cette scène face à Gwen, nous sommes en complète empathie avec elle, malgré sa maladresse : sans le vouloir, elle ruine tout espoir pour Dave de séduire Gwen. Malgré sa frivolité, son inconséquence, et même son manque de finesse, elle nous convainc de la gravité de son existence, et de la beauté de sa « cause » : la liberté totale d'être au monde, de croire au monde. Une dénonciation, également, de l'hypocrisie qui veut concilier l'inconciliable, reléguer l'art dans une zone de tolérance, de transgression aménagée, dans une société qui ne fait plus place à la création. Néanmoins, elle nous renvoie cette question : si cela n'avait pas lieu à l'écran, et si ce n'était pas Shirley MacLaine devant nous, qu'en serait-il ? Celle que nous aimons, n'est-ce pas Shirley MacLaine en train de jouer avec subtilité le personnage de Ginnie ? Si nous rencontrions Ginnie, n'aurions-nous pas le même regard consterné que Gwen, plutôt que cette tendresse pour le « type humain » qui s'offre à nous sur l'écran ? Une phrase de S. Cavell semble ici tout particulièrement pertinente à se rappeler : « *Ma réserve sur la possibilité que je reconnaisse l'humanité chez les autres est aussi une réserve à l'égard de ma propre humanité, elle m'indique les limites, en moi, de la nature humaine* »¹¹⁵.

5. Du personnage secondaire au personnage porteur de couleur

On peut évoquer la carrière de Minnelli pour mesurer les enjeux de son traitement de la couleur. Il fait porter à Shirley MacLaine les couleurs outrancières de ses précédentes comédies musicales (on peut penser à la fin d'*Un Américain à Paris*). En déplaçant ces couleurs dans un drame, il revendique leur pouvoir. Nostalgique des premiers pas de la couleur cinématographique, ne propose-t-il pas ainsi sa survie en tant

¹¹⁵ Stanley Cavell dans les *Voix de la raison*, cité par Elise Domenach dans son article « Stanley Cavell : les chemins de la reconnaissance », Revue philosophique de Louvain, 4^{ème} série, tome 96, n°3, 1998, p. 510.

que moyen d'expression privilégié du cinéma ? En effet, peu à peu, à la fin des années cinquante, l'esthétique réaliste se met à dominer, faisant perdre à la couleur une partie de son potentiel.

La couleur contribue ici à subvertir des hiérarchies. Ainsi, Minnelli fait passer Ginnie du rang de personnage secondaire (ce qui est attendu pour ce type dans le cinéma américain classique) au rang de personnage principal, car elle porte le film, dramatiquement comme esthétiquement, puisqu'elle focalise l'organisation des couleurs du film. La claire réhabilitation de la « fille fardée » fait percevoir discrètement la critique du bon goût et de ses symboles de domination, et dénonce la discrimination, la dévalorisation dont est victime la fille sans instruction qui tente d'être une star. De plus, le talent de Shirley MacLaine forge à partir de ce personnage une anti-star, loin des idéaux ou des archétypes. L'enjeu de cette apparition d'une star désacralisée au service d'un personnage principal victime du regard des autres est des plus sérieux : ce qui commence comme une comédie s'achève dans la tragédie, et l'humour même de certains moments du film se mue en une extrême gravité. Là encore, c'est la couleur qui dramatise ces renversements, à travers ce qui est apparemment le plus futile, le vêtement, la parure.

Rappelons-nous ce que dit Stanley Cavell sur le passage de Baudelaire concernant les vêtements : « *Il n'est pas simplement en train de dire que les vêtements une fois portés se chargent d'une vie bien à eux. Il réagit au fait qu'ils couvrent et révèlent le corps en même temps* »¹¹⁶. Contrairement à Baudelaire¹¹⁷, Cavell en conclut que « *la femme et sa robe sont une totalité divisible* ». C'est le cas de Ginnie et de sa robe rose et rouge.

¹¹⁶ CAVELL Stanley, *La projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, op.cit., p.76.

¹¹⁷ BAUDELAIRE Charles, chapitre X « La femme », p. 373 : « *Quel poète oserait, dans la peinture du plaisir causé par l'apparition d'une beauté, séparer la femme de son costume ? Quel est l'homme qui, dans la rue, au théâtre, au bois, n'a pas joui, de la manière la plus désintéressée, d'une toilette savamment composée, et n'en a pas emporté une image inséparable de la beauté de celle à qui elle appartenait, faisant ainsi des deux, de la femme et de la robe, une totalité indivisible* ».

Justement parce qu'elles sont ensemble une totalité et ne peuvent être conçues l'une sans l'autre, elles sont divisibles. Nous l'avons dit, c'est en dissonant que Ginnie affirme son existence dans le monde. Lorsqu'elle quitte cet état pour tenter d'être « comme tout le monde », c'est-à-dire lorsqu'elle quitte sa robe de couleur, elle court en même temps à sa perte et à sa disparition en tant qu'image cinématographique. Rappelons que malgré son décalage social, Ginnie aspire à une vie conventionnelle, et au mariage, qui représente pour elle une garantie de reconnaissance. Lorsque Dave décide de l'épouser, elle enfile une robe blanche, et quitte en quelque sorte sa marginalité. Et se met sur un pied d'égalité avec les autres femmes : sa robe a beau être courte et sa coiffure affublée d'un panache, elle est malgré tout en blanc traditionnel, comme Gwen l'aurait été si elle avait été la mariée. Mais c'est alors qu'elle renonce aussi à la « possibilité de vie » qu'elle incarne. Dans la fête foraine, qui devrait être son élément, de nouveau, elle fait tache et l'on ne voit plus qu'elle au milieu des plans, affublée de blanc. Ainsi, dans le plan d'ensemble qui surplombe la fête foraine et nous place du point de vue de l'amant jaloux qui poursuit le couple, Ginnie en blanc se remarque au milieu des couleurs, alors que sa robe rose et rouge aurait cette fois ici été parfaitement mimétique ! Elle court ainsi à sa perte ; elle est rattrapée par la couleur, quand la « tache » de rouge des fleurs artificielles qu'elle a exhibée tout au long du film se transforme en tache de sang, funeste disque rouge sur le fond blanc de la robe.

Ce moment est paradoxalement celui d'une exaltation de celle qui est devenue, contrairement à ce qu'annonçait la première image du film, l'héroïne : la foule qui se masse autour d'elle est certes inquiétante, mais elle appelle peut-être la possibilité d'un changement : devant ce corps, c'est à leur responsabilité que les survivants doivent faire face. La vie de Ginnie, ses choix embarrassants, en amour comme en élégance, étaient

peut-être une proposition, une ouverture vers une communauté à venir, libérée des *a priori*, des jugements moraux, des normes discriminantes, et donc prête à vivre au diapason de la modernité.

Cette conclusion tragique résumée à des « taches » épurées dans le bariolage de la fête évoque la notion de couleur-mouvement chez Gilles Deleuze : après l'énumération des trois modes de la couleur dans l'image, G. Deleuze parle d'une nouvelle occurrence de la couleur, qui semble correspondre particulièrement à l'image de cinéma :

« La couleur-surface des grands aplats, la couleur atmosphérique qui imprègne toutes les autres, la couleur-mouvement qui passe d'un ton à un autre, ont peut-être leur origine dans la comédie musicale et son aptitude à dégager d'un état de choses conventionnel un monde virtuel illimité. De ces trois formes, c'est la couleur-mouvement qui semble seule appartenir au cinéma, les autres étant pleinement déjà des puissances de la peinture. Pourtant, l'image-couleur du cinéma nous semble se définir par un autre caractère, bien qu'elle partage ce caractère avec la peinture, mais en lui donnant une portée et une fonction différentes. C'est le caractère absorbant. La formule de Godard, "ce n'est pas du sang, c'est du rouge", est la formule du colorisme même. Par opposition à une image simplement colorée, l'image-couleur ne se rapporte pas à tel ou tel objet, mais absorbe tout ce qu'elle peut : c'est la puissance qui s'empare de tout ce qui passe à sa portée, ou la qualité commune à des objets tout à fait différents. Il y a bien un symbolisme des couleurs, mais il ne consiste pas dans une correspondance entre une couleur et un affect (le vert et l'espérance...). La couleur est au contraire l'affect lui-même, c'est-à-dire la conjonction virtuelle de tous les objets qu'elle capte. (...)»¹¹⁸

C'est exactement cette fonction de la couleur que l'on trouve dans *Some Came Running* : la couleur absorbante. Une couleur en elle-même, qui fait sens de façon autonome. Le rouge dans *Some Came Running* n'est pas la couleur d'une robe ou d'une fleur artificielle, mais un rouge qui absorbe le personnage (car il est son mode d'existence et d'apparition). Pour reprendre S. Cavell, on pourrait dire que ce n'est pas la femme et sa robe qui sont une totalité divisible mais la femme et la couleur qu'elle porte – la couleur non au sens d'une couleur mais au sens d'affect comme le dit G. Deleuze. Et elles sont divisibles tout en étant inséparables, l'une se superposant à l'autre, l'absorbant, la capturant. Cet affect

¹¹⁸ DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement, Cinéma 1*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983, pp. 166-167.

est l'expression d'un état, d'une condition, d'un être au monde : la couleur de Ginnie contamine le monde et inversement. G. Deleuze parle d'ailleurs de V. Minnelli :

« Dès le début d'un cinéma total de la couleur, Minnelli avait fait de l'absorption la puissance proprement cinématographique de cette nouvelle dimension de l'image. D'où chez lui le rôle du rêve : le rêve n'est que la forme absorbante de la couleur. Son œuvre, de comédie musicale mais aussi de tout autre genre, allait poursuivre le thème lancinant de personnages littéralement absorbés par leur propre rêve, et surtout par le rêve d'autrui et le passé d'autrui (Yolanda, Le pirate, Gigi, Melinda), par le rêve de puissance d'un Autre (Les ensorcelés). (...). Et, si les états de choses deviennent mouvement de monde, si les personnages deviennent figure de danse, c'est inséparable de la splendeur des couleurs, et de leur fonction absorbante presque carnivore, dévorante, destructrice (telle la roulotte jaune vif de *The long, long Trailer*).¹¹⁹ »

Le rouge de Ginnie est à la fois le signe d'un monde rêvé et d'un monde imposé par les autres et leurs codes dominants ; l'image qu'elle renvoie est à la fois celle à laquelle elle s'identifie et celle le préjugé auquel les autres l'associent. Si Shirley MacLaine, dans la couleur, parvient à ressusciter la comédie musicale au présent, à créer un « *mouvement de monde et à devenir figure de danse* », c'est au prix effectivement d'une destruction : elle finit par disparaître, « absorbée », dans le rouge, lors de la séquence finale. C'est au prix de cette disparition qu'elle impose la puissance de la couleur.

La figure créée par Shirley MacLaine n'est ni un modèle, ni un idéal. En réaction au monde qui l'entoure, elle est encore « trop » dans l'excès. Elle ne débarrasse pas véritablement la couleur de ses connotations péjoratives, puisqu'elle en est en quelque sorte la caricature : à la limite du vulgaire, de l'outrancier, de la naïveté, de l'insupportable. En cela, elle ne constitue pas encore la communauté à venir : mais elle ouvre une brèche, et rend possible un devenir de la couleur. Car la caricature de l'idée de couleur qu'elle donne confronte ceux qui la regardent à leur propre perception caricaturale de la couleur. Elle n'est peut-être pas encore la bonne « forme » à venir, mais néanmoins la rend possible, en ayant attiré l'attention sur son « corps de couleur ». Il faut passer par

¹¹⁹ DELEUZE Gilles, *L'image-Temps, Cinéma 2*, Les éditions de Minuit, Paris, 1985, pp. 166-167.

cet excès pour mettre à distance les clichés sur la couleur excessive, et pour faire un retour à la couleur expressive. C'est en rappelant tout au long du film les jugements sur la couleur que l'actrice finit par l'en dégager malgré tout. Les désirs et les états de Ginnie ne sont pas encore complètement possibles dans ce monde-là, puisqu'elle doit finir par disparaître : néanmoins, en les imposant, en les affirmant, en forçant toute la matière d'image du film à se configurer selon sa couleur à elle, elle force le monde à la reconnaître, et quelque part à l'accepter. C'est d'ailleurs le cas, puisque la scène finale du film nous montre qu'elle est acceptée dans la communauté des morts (le cimetière), entourée par la communauté des vivants. En se sacrifiant, elle accomplit jusqu'au bout son désir : transformant un personnage dont on peut se moquer (juste avant sa mort, Dave continue à la taquiner), en une figure tragique, elle rend indéniable la réalité et la puissance du désir que tous niaient, et cette faculté de désirer passe par l'« affect » de la couleur, pour reprendre le mot de Deleuze. « *Si par un côté la comédienne touche à la courtisane, par l'autre elle confine au poète.* », écrit Baudelaire¹²⁰. Shirley MacLaine illustre un peu cela : tout en réactivant une figure presque « courtisane », elle fait voir toute la poésie moderne dont elle est porteuse. En insufflant une individualité à une figure qui suscite préjugés et méfiance, elle nous conquiert, et parvient à rendre possible l'excès comme forme de vie (la « fille fardée ») et forme plastique (la couleur), face au scepticisme de ceux qui craignent de se laisser emporter (et donc « dérégler ») par leurs désirs.

¹²⁰ Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, chapitre XII : « les femmes et les filles ».

CONCLUSION

Nous avons fait l'hypothèse que la couleur, objet indéfinissable et insaisissable au premier abord, sans cesse discuté dans l'histoire des arts, avait trouvé au cinéma un emploi spécifique, son enjeu dépassant de loin la question de l'amélioration technique. Nous avons tenté de décrire dans ces pages certaines de ses apparitions et de ses formes, certains de ses déplacements, sur les images des films que nous avons choisis. Nous avons essayé de saisir un phénomène à la fois remarquable à bien des égards, et pourtant difficile à cerner : la couleur dans le cinéma hollywoodien, après 1945, a changé d'usage et de sens. Elle a pris peu à peu son indépendance dans le cinéma hollywoodien de l'après-guerre – son indépendance par rapport au noir et blanc, à la peinture, à son histoire, elle s'est dégagée des pièges de l'imitation de la réalité et de la codification symbolique des couleurs – pour devenir une forme de mise en scène et de discours à part entière, offrir une autre perspective sur la fiction qu'elle habille. Il était nécessaire de traverser dans un premier temps l'histoire culturelle de la couleur, et de revenir sur les habitudes qu'elle a développées, pour pouvoir prendre la mesure de l'inventivité de la couleur dans le cinéma d'après-guerre : les cinéastes ont joué avec cette culture de la couleur pour créer d'autres codes, ils l'ont reprise pour mieux la transformer.

Ils y sont parvenus en premier lieu parce qu'ils ont su prendre par rapport à la couleur une attitude à contre courant. Contre les legs de l'histoire que l'on tentait de lui imposer : perfectionner le mimétisme de l'image cinématographique avec le réel ; ou au contraire, contre l'histoire qu'elle avait commencé à subir : la fatalité de l'artifice comme merveilleux, lointain, imaginaire. Ils ont su rendre en quelque sorte la couleur intempestive, en l'utilisant au rebours des attentes présentes dans la culture visuelle, pour

questionner l'Histoire. Dans un monde désillusionné par la guerre, un monde gris au présent et grisaille dans ses images d'un passé proche, ils ont choisi non pas de perpétuer un usage restreint et inoffensif de la couleur, et d'entretenir l'illusion de sa gaieté, mais au contraire de détourner son euphorie. Ils ont assumé d'accepter l'artifice de la couleur pour en faire la matière d'un regard critique, au présent ; pour retrouver l'étrangeté de la couleur afin de se réapproprier un monde frappé après 1945 par une autre étrangeté : l'incompréhensible, l'irreprésentable. Peut-on encore imiter la réalité après 1945 ? Le cinéma a témoigné après la guerre – trop tard – du réel le plus unimaginable, et sûrement le plus « inimitable » (les débats qui entourent jusqu'à aujourd'hui les reconstitutions des camps dans le cinéma de fiction en témoignent). L'imitation de la réalité ne suffit plus à atteindre celle-ci ; on sait que le cinéma européen en prend acte, directement, à partir du Néo-Réalisme, dans sa narration et ses formes radicalement nouvelles, qui tentent d'être au plus proche de la réalité, en la documentant avec le moins d'artifices possible. Notre hypothèse est que le cinéma américain, lui non plus, ne sort pas indemne de l'après-guerre ; mais il doit pourtant continuer de compter avec sa part irréductible d'artifice et d'illusion. Ce cinéma classique aux mécaniques bien rôdées va réagir lui aussi, de façon plus indirecte certes, à la façon dont le monde a changé. Pour cela il faut que quelque chose change dans son esthétique, et soit le signe de cette rupture ; ce sera – entre autres – le changement de l'usage de la couleur, cet apport technique encore récent dont on ne savait trop que faire. La couleur ne collant pas à la réalité, on l'avait reléguée auparavant à l'imaginaire ; après 1945, on lui rend la réalité contemporaine, pour qu'il la transforme et la déforme. C'est en cela que la couleur devient violente, voire cruelle, mais aussi qu'elle n'a jamais été aussi vivante, passionnée, essentielle. Et c'est en cela qu'elle n'est plus

seulement un symbole, mais devient un symptôme, celui d'une crise, des doutes et des bouleversements du cinéma hollywoodien.

Des cinéastes vont alors faire de la couleur du monde un oxymore, lui conférer une vivacité sombre, et renverser ainsi l'image d'une Amérique insouciante, préservée, rêvée. Les rêves miroitants ont désormais des reflets angoissants : ce sont les inoubliables couleurs des travestissements fantasmés des héros de Nicholas Ray et des bolides suicidaires qui hantent les films de Douglas Sirk, ce sont le bleu acier d'un lac et des yeux de Gene Tierney chez John Stahl, le vert mortuaire d'un passé révolu chez Alfred Hitchcock, les souvenirs mélancoliques d'anciennes comédies musicales bariolées chez Vincente Minnelli ; ou encore, chez Joseph Manckiewicz, le doré scintillant d'une paire de sandales abandonnée par une Cendrillon déçue. Partout, la couleur éclatante ne semble briller que de larmes.

Devant les caméras de ces cinéastes, ce sont des actrices qui ont su réhabiliter la couleur condamnée, c'est-à-dire la couleur qui n'est pas au service de l'imitation, ni au service du seul divertissement. Dans leur rapport à la couleur, elles renversent, chacune à sa façon, la tentative de l'imitation de faire tendre la nature vers la perfection de l'idée : faire tendre un corps vers la perfection de la beauté féminine par exemple. Elles ne se maquillent ainsi pas pour rehausser leur beauté ni pour cacher leurs défauts : nous avons vu comment Ava Gardner se maquille pour faire craquer sa perfection, et l'idée de perfection qui lui est associée, ou comment Shirley MacLaine le fait pour accentuer ses imperfections, et affirmer ainsi sa spécificité de femme, et simplement d'être humain. Elles ont su faire de la couleur un monde en soi, propre à affirmer une façon d'exprimer des sentiments, de se placer et de se déplacer, de répondre aux autres. Elles mettent la vie au centre de la couleur, en faisant de celle-ci une forme d'existence.

En quelque sorte, la couleur a permis de remettre en question les modèles, dans un cinéma pourtant très codifié : les idéaux, les archétypes, les systèmes établis ; l'idéal féminin ou l'antinomie des valeurs, les hiérarchies sociales ou les hiérarchies fictionnelles. De même que les femmes ou les héros médiocres prennent désormais souvent le devant de la scène et les rôles de la fiction, les personnages secondaires deviennent des personnages de premier plan, et les archétypes deviennent des individualités. Nous arrivons à ce constat que le refus d'une couleur mimétique correspond à un refus des conventions, qui finalement ne représentent pas la réalité. La couleur a été l'un des agents par lequel une part d'altérité est entrée dans un cinéma attaché à l'ordinaire et au quotidien. Elle est l'expression d'une différence avec la réalité telle qu'elle est construite par les représentations dominantes : au départ cette différence était plutôt celle de l'imaginaire (et la liberté de la couleur à l'égard de la réalité était surtout compensatoire), puis elle est devenue, dans un cinéma montrant la vie contemporaine, celle de l'étrangeté (et alors la distance de la couleur à l'égard de la réalité est critique).

En devenant l'apanage d'un autre monde, cinématographique, la couleur se met à questionner plus profondément l'Amérique ordinaire et ses travers, et à représenter l'humanité ordinaire : la recherche esthétique trouve des conséquences sociales, et politiques. C'est la tension entre couleur-objet et couleur-système qui est ici en jeu. Les rapports de couleurs correspondent aux rapports humains, et peuvent se lire grâce à une mise en perspective des couleurs particulières avec un système de représentation de la couleur, spécifique à chaque film. De même que la peinture a inventé ses façons propres de répondre à son époque à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle, à travers de nouveaux mouvements picturaux souvent liés à la couleur, le cinéma invente sa façon propre d'user de sa couleur pour faire voir la réalité différemment, pour faire apparaître

ses dynamiques sous-jacentes, sa part d'inconnu ou de refoulé. La couleur dans le cinéma hollywoodien d'après-guerre n'a rien de moins pour mission que de nous réapprendre à regarder les images, et à penser au-delà de ces images.

Nous rejoignons l'idée déjà évoquée en introduction selon laquelle la couleur est un objet d'analyse en même temps qu'un moyen d'analyse. La couleur est non seulement un élément de la mise en scène à observer comme un autre, mais c'est aussi elle qui nous permet de comprendre les thèmes psychologiques d'un film, les rapports entre les personnages ou les lieux, et donc plus généralement de percevoir les interrogations politiques et sociales de ce film. À un autre degré, nous avons vu comment la couleur révélait quelque chose de l'époque, ou plutôt de la prise en compte par le cinéma de cette époque, à travers cet élément qu'est la couleur. Elle est le signe d'une rupture dans la perception, et son apport n'est pas de l'ordre de l'exacte représentation de la réalité, mais d'une nouvelle façon de montrer la vie à l'écran, les dynamiques vivantes de l'image et des êtres : en renforçant l'impression de grisaille par la couleur, en opposant couleur-chair et couleur-surface, en faisant de la couleur le lieu des passages d'une image, d'un genre, d'une époque à l'autre, ou du passage de la vie à la mort. À travers ces vies et ces morts, les métamorphoses colorées des personnages et des images, c'est aussi le cinéma qui se réinvente et se renouvelle. Le cinéma hollywoodien d'après-guerre, à l'image des ambiguïtés de sa couleur, est une période d'absorption et de transition, qui appelle un usage moderne de la couleur en art et au cinéma.

Bibliographie

Ouvrages et chapitres d'ouvrages

AUMONT Jacques, *Introduction à la couleur : des discours aux images*, Armand Colin, Paris, 1994.

AUMONT Jacques (dir.), *La couleur en cinéma*, Mazzotta, Milan et Paris, 1995.

AUMONT Jacques, MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.

BATCHELOR David, *La peur de la couleur*, Paris, Autrement, 2001.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, éditions du Seuil, 1957.

BAUDELAIRE Charles, *Le peintre de la vie moderne*, 1863.

BÉCHET Dominique, « La matière-couleur », in AUMONT Jacques, dir., *La couleur en cinéma*, Mazzotta, Milan et Paris, 1995, pp.151-155.

BERGALA Alain, *Godard au travail, les années 60*, Paris, *Cahiers du cinéma*, 2006.

BERGALA Alain, *Nul mieux que Godard*, Paris, *Cahiers du cinéma*, 1999.

BERGALA Alain, « La couleur, La Nouvelle Vague et ses maîtres des années 1950 », in AUMONT Jacques, dir., *La couleur en cinéma*, Mazzotta, Milan et Paris, 1995, pp. 126-136.

BLANC Charles, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, Vve Jules Renouard, 1867, rééd. Nabu Press, 2010.

BORDWELL D., STAIGER J., THOMPSON K., *The Classical Hollywood Cinema*, Columbia University Press, 1985, Chapitre 28, « Technicolor ».

BOURGET Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Armand Colin, 2005.

BOURGET Jean-Loup, *Le mélodrame hollywoodien*, Paris Ramsay, 1999.

BOURGET Jean-Loup, « Esthétiques du Technicolor », in AUMONT Jacques (dir.), *La couleur en cinéma*, Mazzotta, Milan et Paris, 1995, pp. 110-119.

BROUGHER Kerry (dir.), « Halls of Mirrors » in *Art and Film since 1945*, Catalogue de l'exposition, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1996.

BRUSATIN Manlio, *Histoire des couleurs*, Champs Flammarion, Paris, 1986.

CAVELL Stanley, *La projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma* (1977), Paris, Belin, 1999.

CAVELL Stanley, *Philosophie des salles obscures* (2004), Paris, Flammarion, 2011.

DALLE VACHE Angela, PRICE Brian, *Color, The Film Reader*, Londres, New York, Routledge, 2006.

DE PILES Roger, *Cours de peinture par principes* (1704), Paris, Gallimard, 1989.

DELEUZE Gilles, Cinéma 1, *L'image-mouvement*, Paris, Editions de Minuit, 1983.

DELEUZE Gilles, Cinéma 2, *L'image-Temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985.

DIDI-HUBERMAN Georges, *La peinture incarnée*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

GAGE John, *La couleur dans l'art*, New York, Thames & Hudson, 2009.

GORKI Maxime, « Au royaume des ombres » (1896), in Daniel Banda et José Moure, *Le cinéma : naissance d'un art, 1895-1920*, Paris, Flammarion, 2008, p. 48-49.

HALLIDAY Jon, *Entretiens avec Douglas Sirk*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997.

LE RIDER Jacques, *Les couleurs et les mots*, Paris, PUF, 1997.

LICHTENSTEIN Jacqueline, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989.

MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, T.2, «Les formes», Ed. Universitaires, Paris, 1965.

MORIN Edgar, *Les stars* (1957), Paris, Le Seuil, 1972.

PANOFSKY Erwin, *Idea* (1924), Paris, Gallimard, 1983.

PARKER David, « “Blazing Technicolor”, “Stunning Trucolor”, and “Shocking Eastmancolor” », in Shales Tom et Brownlow Kevin, *The American Film Heritage*, Acropolis Books, 1972, p. 27.

PINEL Vincent, *Techniques du cinéma*, PUF, *Que sais-je ?*, Paris, PUF, 2007.

PLATON, *Gorgias*.

POE Edgar A., « Le portrait ovale », *Nouvelles histoires extraordinaires* (1857), *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, bibliothèque de La Pléiade. 1932.

RODARI Florian (dir.), *Anatomie de la couleur, l'invention de l'estampe en couleurs*, Bibliothèque Nationale de France/ Musée Olympique de Lausanne, 1996.

SCHEFER Jean.-Louis, « Matière du sujet », in AUMONT Jacques (dir.), *La couleur en cinéma*, Mazzotta, Milan et Paris, 1995, pp. 13-19.

SCORSESE Martin et WILSON Michael Henry, *Voyage de Martin Scorsese à travers le cinéma américain*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997.

SICLIER Jacques, *Le mythe de la femme dans le cinéma américain*, Paris, Les éditions du cerf (7^e art), 1956.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Remarques sur les couleurs* (1977), Paris, T.E.R., 1983.

Articles

Sciences et vie, « Le cinéma en couleurs », n° 346, juillet 1946.

BAUDELAIRE Charles, « Exposition universelle de 1855. III. Eugène Delacroix », dans *Œuvres complètes*, t. 2, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1976.

BAZIN André, « Entomologie de la pin-up girl », *L'écran français*, n°77, 17 décembre 1946, pp.15-17.

BAZIN André, « La mort à l'écran », *Esprit*, n°159, septembre 1949.

BERGALA Alain, « La scène du lac, matrice tragique », *Cahiers du cinéma* n°608, janvier 2006, p. 86-88.

BRUNIUS Jacques B., « Couleur du tragique », *La revue du cinéma*, n°2, novembre 1946.

DELAGE Christian, « la guerre, les camps : la couleur des archives », *Vertigo* n° 23, mai 2003, p. 39-42.

DIDI-HUBERMAN Georges, « Grisaille », *Où sont passées les couleurs ? Vertigo* n°23, mai 2003, p. 28-38.

DOMENACH Elise, « Stanley Cavell : les chemins de la reconnaissance », *Revue philosophique de Louvain*, 4^{ème} série, tome 96, n°3, 1998, p. 510.

DOUCHET Jean, « Rencontre avec Leon Shamroy », *Cahiers du cinéma*, n°147, septembre 1963.

DOUCHET Jean, supplément « le mythe de la famille unie », dans l'édition DVD *Collection des grands classiques du cinéma américain de Bigger Than Life*, Carlotta films, 2005.

LEBENSZTEJN Jean-Claude, « Au Beauty Parlour », *Traverses* n°7, février 1977, pp. 74-94. Rééd. Lebensztein J.C., *Annexes – de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La part de l'œil, 1999, p. 69-111.

MAMOULIAN Rouben, « Quelques problèmes liés à la réalisation de films en couleur », *Positif* n° 307, septembre 1986, p. 53-55.

PANOFSKY Erwin, « Style et matériau au cinéma », *Revue d'esthétique*, nos 2-3-4 (1973), p. 55.

RICHETIN René, « Notes sur la couleur au cinéma », *Cahiers du cinéma*, n°182, 1966, p. 60.

SEGUIN Louis, « Mythe ? », *Positif*, n°19, décembre 1956, p.57.

Catalogue d'exposition

Filmer les camps - John Ford, George Stevens, Samuel Fuller, de Hollywood à Nuremberg, Mémorial de la Shoah, Paris, du 10 mars au 31 août 2010. Exposition sans catalogue papier. Site internet de l'exposition :

www.memorialdelashoah.org/upload/minisites/filmer_les_camps/index.html