

École Nationale Supérieure Louis Lumière
La Cité du Cinéma
20, rue Ampère - BP 12
93 213 La Plaine Saint-Denis Cedex
France

Mémoire de recherche section cinéma 2014-2017

L'EXPÉRIENCE MONOCHROME

La couleur unique au cinéma

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : *Ganzfeld*

Mémoire de recherche de Romain Rampillon
sous la direction de Giusy Pisano et Thomas Favel

Président du jury Cinéma et Coordinateur des mémoires :
David Faroult

Remerciements

*Pour leur temps, leur passion, leur aide, leur intérêt,
leur soutien et enseignement*

Thomas Favel et Giusy Pisano

Yves Angelo,

Laurent Stehlin, Didier Nové, Françoise Baranger, John Lvoff, Arthur Cloquet,
Pierre Vormeringer, Florent Fajole, Alain Sarlat, Tony Gauthier, Jacques
Pigeon, David Faroult et Michel Marx

Arri, ImageWorks, Natacha Vlatkovic, Natascia Chroscicki et Next-Shot
Les équipes et acteurs des PPM(s) à Paris et Montpellier

Maya Leroy, Le Moseb, 13, Ronan Canal et Eudes Boullie,

Tous les amis de Paris, Montpellier et d'ailleurs

Arnaud et Laetitia, la famille Depreux, Carlos, Elise Camurat et Lou Stassen
Rasko, Rolande et Philippe pour la maison et les impressions

Et tous les élèves de la promotion 2017 et 2018 qui ont su m'aider durant
l'écriture de ce texte et la réalisation des films

Résumé

Qu'est-ce que marcher dans la couleur ? Quelle est cette sensibilité que porte le chromatisme ? Pourquoi cette lumière me ravit, m'apaise ?

C'est l'histoire d'une expérience, d'une rencontre que nous souhaitons aborder dans ce travail. Chacun d'entre nous a vécu une rencontre avec la couleur, intimement. Qu'a t-elle de si particulier pour qu'on ne puisse la domestiquer, la fixer ?

Des premières technologies du cinéma en couleurs aux idées fulgurantes de l'art monochrome nous avons exploré un domaine où la couleur est reine. Nous avons essayé de suivre une tentative de libération d'un élément qui trop souvent a été contraint, restreint.

La couleur ne fait pas que décrire ou colorer. La couleur façonne, construit des temples, ouvre des portes, ralentit le temps. Parce que son idée est radicale, le monochrome en peinture comme au cinéma semble voué à la marge. On le moque, on s'en méfie mais il passionne certains, questionne.

C'est cette idée, cette expérience de la couleur dans sa condition la plus simple que nous allons explorer. La toucher des yeux, la voir en les fermant et enfin accepter son aura.

Mots-clés

Monochrome, couleur, expérience, temps, spiritualité, cinéma expérimental, art contemporain, installations, cinématographie.

Abstract

What is it like to walk in colour? What is that sensitivity that carries chromatism? Why does that light delight me, pacify me?

This research approaches this chromatic experience, this encounter. Each of us has lived it once, intimately. What is that thing that colour has that prevent us to control it, to fix it?

From the early colour cinema technologies to the dazzling idea of monochrome art, we will attempt to explore a place ruled by colour. We will follow the emancipation of an element that has been restricted and obliged for too long.

Colour does not only describe or colour. Colour shapes things up, builds temples, opens doors and slows down time. Because its concept is radical, monochrome seems to be forced to stay on the edge. We mock it, we are suspicious about it although some feel passionate about it, and question it.

We want to explore this great idea, experiencing colour at its simplest. We want to touch it with our own eyes, see it eyes closed and eventually accept its aura.

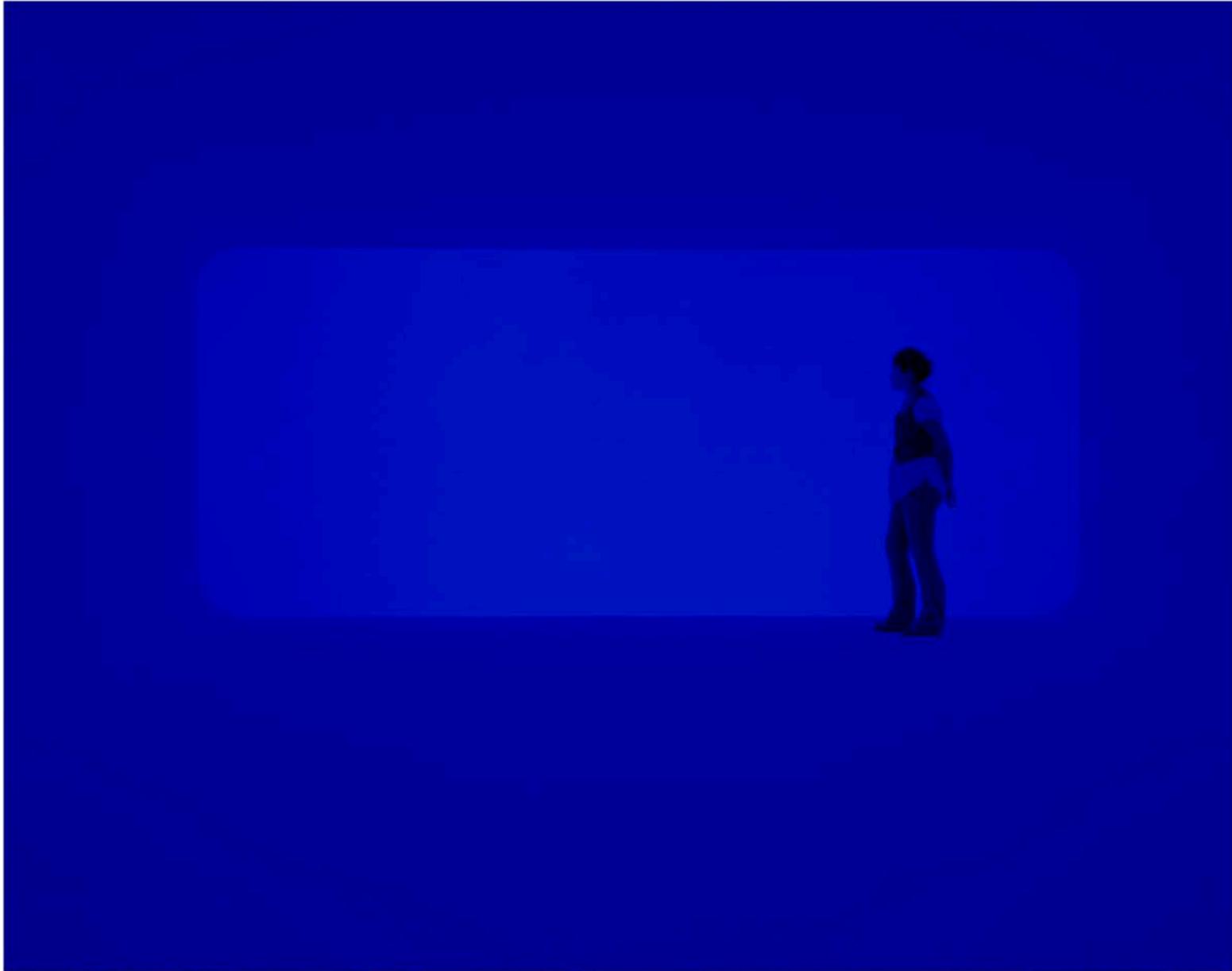
Key words

Monochrome, colour, experience, time, spirituality, experimental cinema, art contemporary art, Installations, cinematography.

Tables des matières

Remerciements	2
Résumé	3
Introduction	9
Partie 1 <i>La couleur « attribut »</i>	16
I. Le monochrome imposé	23
A/ La question du noir et du blanc : monochrome ne veut pas dire « grisaille »	23
B/ Teintage et virages : 1890 à la fin des années 1920.	25
C/ Une normalisation des monochromes : la couleur comme code intelligible.	28
II. Le nouveau réalisme en couleurs, le monochrome écarté	37
A/ La révolution Technicolor et ses contraintes	37
B/ Persistances monochromes : des genres privilégiés	42
C/ Un nouveau réalisme et le triomphe des théories chromatiques	45
III. Les cinéastes « coloristes », premières libérations de la couleur	52
A/ Antonioni : <i>Le Désert rouge, Blow Up</i>	53
B/ Godard le coloriste : <i>Le Mépris, Pierrot le fou</i>	56
C/ Ingmar Bergman : <i>Cris et chuchotements</i>	60
IV. Cinéma numérique : retour à la raison, la couleur neutralisée	69
A/ <i>The New Dark Age</i> : le paradoxe chromatique	70
B/ Rationalisations, retour aux normes...	71
Partie 2 <i>La couleur « sujet »</i>	77
V. L'idée monochrome: sensibilité immatérielle et infini	83
A/ Au départ, « le bleu du ciel » : une couleur pour l'imagination	84
B/ Le bleu de Klein : couleur et immatériel	88
C/ Le dépassement de l'image : suprématises et iconoclastes	94

VI. La grande messe du monochrome	106
A/ Peintures tantriques et vitraux	107
B/ Mark Rothko : la couleur intime et la chapelle	110
C/ Les temples colorés de James Turrell	115
Partie 3 <i>Le cinéma monochrome</i>	132
VII. Le temps des spectacles	135
A / Monochromie, polychromie et temps	136
B/ Projections et privations	138
C/ Musique et spectacles colorés	141
VIII. <i>Blue</i> de Derek Jarman : le monochrome radical	151
A/ Faire un IKB au cinéma	152
B / Créer la couleur ; la question de la matière	155
C/ Un film sans cinéma	157
IX. Les monochromes sombres du duo Noé et Debie	162
A / Éclairer en couleur : adaptations	163
B/ La profondeur de la couleur	165
C/ La figure de l'éblouissement : couleur et stroboscopie	171
X. La pratique du monochrome	178
A/ Expérimentations monochromes	179
B/ Notes sur l'expérimentation	186
C/ Proposer le monochrome	192
Conclusion	199
Bibliographie	201
Filmographie	206
Table des illustrations	...
Annexes	...



« Tout comme les impressionnistes dont je me considère comme l'un des continuateurs, tout comme plus directement encore Delacroix dont je me considère le disciple, je flâne et rencontre des états des choses sympathiques, un paysage réel ou imaginaire, un objet, une personne, ou tout simplement un nuage de sensibilité inconnue, que je traverse soudain par hasard, une ambiance... »¹

Yves Klein

« J'aime créer des espaces qui se rapportent à ce qu'ils sont réellement, c'est-à-dire une lumière habitant un espace susceptible d'être sondé par la conscience. Cette connaissance, cet état ne diffère pas de celui de regarder le feu. Ces espaces que l'on pénètre, même si c'est comme un rêve, ne sont pas inconnus de notre conscience éveillée »²

James Turrel

¹ BONAFoux Pascal, Dictionnaire de la peinture par les peintres, Paris, Perrin, 2012, 476 p.

² <http://www.artwiki.fr/cours/technoromantisme/turrel.html>

Introduction

Premières expériences (mono)chromatiques

« Qu'est-ce que nous sommes ?... Fermez les yeux, attendez, ne pensez plus à rien. Ouvrez-les... N'est-ce pas ?... On ne perçoit qu'une grande ondulation colorée, hein ? Une irisation, des couleurs, une richesse de couleurs. C'est ça que doit nous donner d'abord le tableau, une chaleur harmonieuse, un abîme où l'œil s'enfonce, une sourde germination. Un état de grâce colorée. Tous ces tons vous coulent dans le sang, n'est-ce pas ? On se sent ravigoté. On naît au monde vrai. On devient soi-même, on devient de la peinture... Pour aimer un tableau, il faut d'abord l'avoir bu ainsi, à longs traits. Perdre conscience. Descendre avec le peintre aux racines sombres, enchevêtrées, des choses, en remonter avec les couleurs, s'épanouir à la lumière avec elles. Savoir voir. Sentir... »³

Ce qu'essaie tant bien que mal d'exprimer Paul Cézanne dans ces quelques lignes est ce mystère qui a fait naître l'envie de ce mémoire. Il y a des expériences sensibles dans nos existences qui arrivent sans qu'on ne puisse en parler, celles qu'on souhaite partager, ces lieux que l'on veut faire visiter à tout prix. C'est au fil des années que je les accumule, leur cherche un trait commun... Elles partent de ma vue, c'est une rencontre entre moi et une chose, un phénomène. Alors je me rappelle des heures passées dans le laboratoire photo de mon père sous les lampes inactiniques, j'imagine celles passées dans le ventre de ma mère ou ma vision, qui naît au septième mois, perçoit pour la première fois le soleil filtré à travers les tissus organiques chaleureux. Deux expériences visuelles amputées d'une grande partie de ce qui fait la lumière et pourtant... Ainsi si je me retrouve dans l'exaltation de Paul Cézanne devant une polychromie abondante, des irisations, le spectre révélé, je suis fasciné par ces moments monochromatiques où il me semble que je voyage au cœur de ce qui fait la couleur, je cherche son essence et

³ BERNARD Emile, *Conversation avec Cézanne*, Paris, Macula, 1991, p.132 : Cézanne visitant le Louvre avec Gasquet, devant *Les Noces de Cana* de Paul Véronèse.

tombe comme Alice⁴ dans un monde nouveau, entre réel et imaginaire, un monde riche et avant tout ultra sensible.

Quand en 2011, je visite l'exposition *Monumenta* du Grand Palais qui accueille l'artiste plasticien Anish Kapoor, je pénètre alors dans un lieu dont je n'avais jamais osé rêver : « Léviathan ». Dans cette monumentale structure de PVC rouge rétro-éclairée par la lumière du jour, je vis un instant sensible très puissant. Je m'imprègne de cette couleur, je la vis totalement, à cet instant. Aussi lorsque pour la première fois je croise un « bleu » de Klein, il me fascine, aussi connu soit-il. Lui aussi m'absorbe et me rappelle, les heures lentes à contempler le ciel dégagé, toujours bleu, de la Méditerranée natale.

Il y a donc des lieux que l'on désire, dont on se souvient. Ces lieux nous les avons façonnés depuis l'enfance : nous les avons rêvés, vécus, nous les avons cherchés, certains nous sont apparus, d'autres nous échapperont toujours.

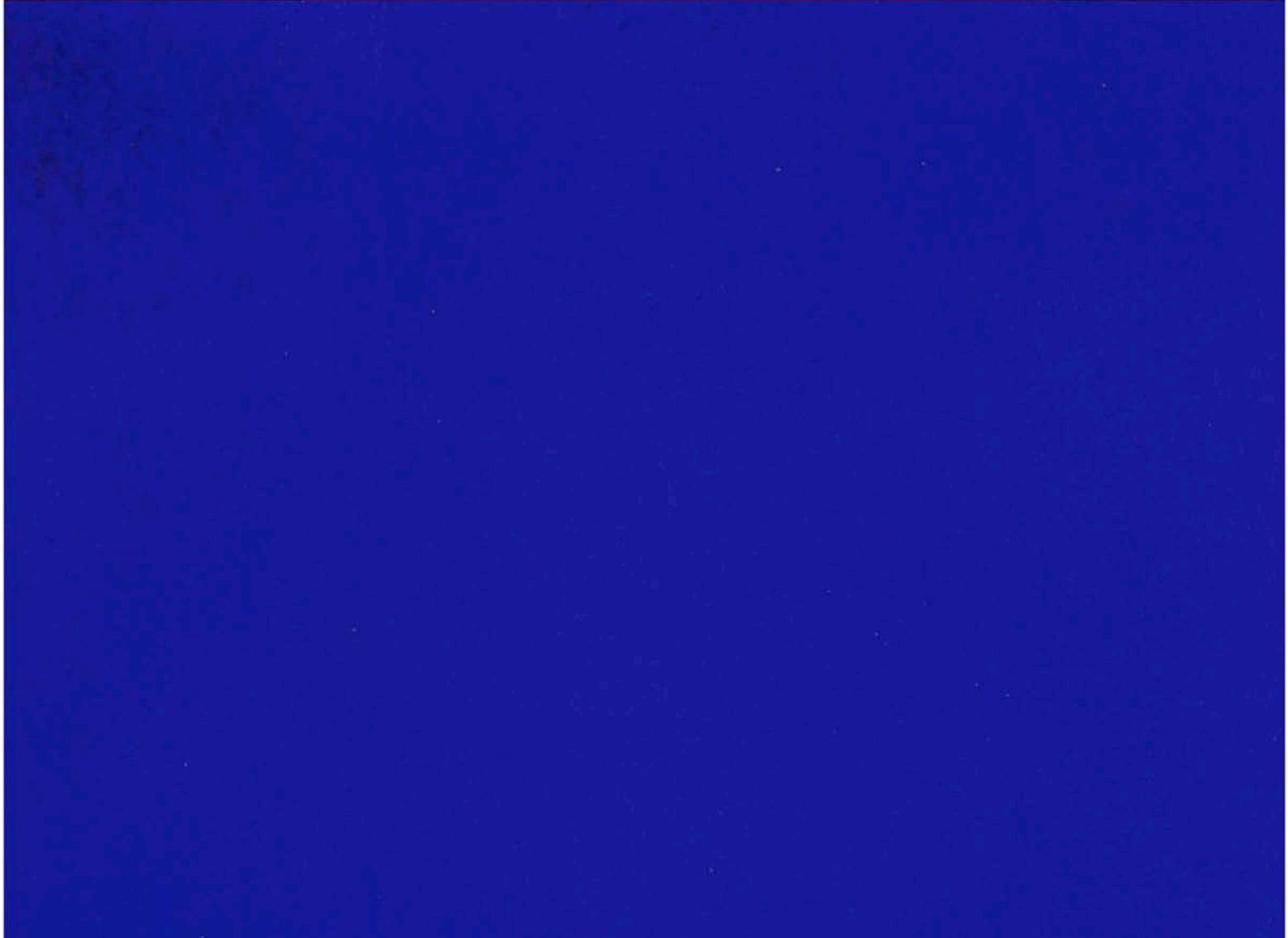
Peintres, artistes contemporains et cinéastes, tous sont créateurs de lieux. Des lieux qu'ils mettent en lumière, qu'ils sculptent donnant chair à des espaces « improbables, impossibles ou impensables »⁵.

La monochromie par son unité façonne un moment et un lieu dans l'espace-temps. C'est ce moment phénoménal que nous chercherons à proposer d'une toile à l'autre entre peinture et cinéma. Moment que l'on ne cherchera finalement pas à représenter, mais à produire comme le disait d'ailleurs Klein à propos de l'infini⁶. Du fond des choses nous tenterons de remonter avec la couleur unique et nous épanouir avec elle, à la lumière.

⁴ CARROLL Lewis, *The annotated Alice: the Definitive Edition*, New York, W.W. Norton, 2000.

⁵ DIDI-HUBERMAN George, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les éditions de minuit, 2001, 96p.

⁶ « On ne représente pas l'infini, on le produit » Yves Klein.



Approches et structure du mémoire

Le **monochrome** littéralement « la couleur seule » vient du grec chroma (couleur) et mono (seule). En termes techniques, nous pouvons déterminer un monochrome comme une image dont l'ensemble des couleurs ne varie pas en teinte, mais inclue l'ensemble des variations de sa pureté ou de sa luminance. Teinte, pureté (saturation) et luminance étant les trois caractères de détermination d'une couleur en colorimétrie. Cette définition du monochrome nous amène à considérer comme monochrome un certain nombre d'images que l'on peut désigner par une couleur : une image rouge, bleue, verte, jaune... Il est donc ici question de vocabulaire. Qu'elle soit précisément une nuance de rouges, bleus, ou une bichromie noir et rouge, blanche et rouge par exemple.

Dans ce travail il nous paraît important de ne pas considérer trop strictement la notion : la couleur n'a de valeur que telle qu'elle est perçue. Par conséquent, nous baserons ce travail sur le principe que face à un monochrome c'est toujours une subjectivité qui s'exprime, car rares sont les conditions d'une stricte monochromie. Portant notre attention à *l'expérience* chromatique plus qu'au phénomène scientifique, ce que l'on nous retiendra c'est la sensation, l'impression monochrome où une couleur semble envahir notre champ de vision, pénétrer l'iris, tapisser notre rétine. Ainsi nous chercherons à démontrer l'existence d'un cinéma monochrome, de moments monochromes dans son histoire. Nous tenterons ainsi de répondre à une problématique suivante : quelle est la place de l'image monochrome dans l'histoire du cinéma en couleur et comment permet-elle une ouverture sensible qui dépasse les cadres narratifs classiques ?

Bien que cette recherche est en vue d'un mémoire de cinéma, nous ne nous restreindrons pas à lui. En gardant une direction finale tournée vers l'art cinématographique, les artistes étudiés sont aussi bien cinéastes, chef opérateurs qu'artistes plasticiens, peintres ou performeurs. De la même

manière, les théoriciens étudiés ont pensé le cinéma ou ne l'ont pas même connu.

Ceci étant dit nous reprenons en premier lieu l'idée d'André Bazin selon laquelle le cinéma est un « médium impur » ou chaque dispositif (du montage à la profondeur de champ) a une importance en tant qu'élément constitutif, interférant dans la perception esthétique et l'entendement du film.⁷ C'est l'agencement même de ces différents dispositifs qui permet la production de sensations visuelles propres au cinéma. C'est dans ce sens que nous considérerons le monochrome comme un **effet** : cet effet interfère dans notre perception du temps et de l'espace. Quand on parle ici d'espace nous évoquons « l'espace total de l'œuvre »⁸ considérant à la fois l'espace intérieur de l'œuvre, ou *espace filmique* et son extérieur ou *espace de projection* : sur et face à la toile. Notre idée étant ici de ne pas exclusivement s'intéresser à la relation du monochrome à l'image, mais bien de son rapport à la *perception* du temps filmique et de l'espace qu'il habite. Ainsi nous apprendrons à comprendre la **couleur** non pas simplement comme une « couleur matière », appliquée, reproduite, révélée, mais comme une substance fluide, aérienne et mouvante qui s'autorise à sortir du cadre, se réfléchi dans la salle avant d'éblouir le spectateur de sa superbe.

Sans alors suivre une méthode particulièrement phénoménologique, il est important de considérer cet effet monochrome du point de vue de *l'expérience*. En effet, loin de la métaphysique nous n'entendrons pas le processus comme existant au-delà et indépendamment de l'expérience sensible. Bien au contraire et comme le propose Levinas, nous prendrons le « chemin » (plutôt que « méthode ») qui accorde une place primordiale à la

⁷ UNGARO Jean, *André Bazin : généalogies d'une théorie*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.10.
Cité par BARBOSA Lenice Pereira, *L'effet couleur au cinéma - Manifestation chromatique du temps*, Paris, Editions universitaires europeennes EUE, 2017.

⁸ BARBOSA Lenice Pereira, *L'effet couleur au cinéma - Manifestation chromatique du temps*, Paris, Editions universitaires europeennes EUE, 2017.

sensibilité et à l'intuition⁹ et fait disparaître l'objet exclusivement théorique. Nous pensons alors que le monochrome dévoile de la couleur son **phénomène** : « l'objet indéterminé d'une intuition empirique »¹⁰. Bien qu'intéressés par cette perspective, nous ne cherchons pas à suivre une pensée purement phénoménologique, l'ambition de ce travail est de tenter une étude où se croisent des théories et des concepts, effets très divers : cinéma, couleur, unité. Nous emprunterons librement à des auteurs qui semblent partager nos intuitions tels que Gaston Bachelard ou Maurice Merleau-Ponty et leurs phénoménologies propres : celle de l'imagination pour le premier, de la perception pour le second.

C'est cependant d'abord en sens contraire de cette approche que nous étudierons la *couleur unique*. Dans une première partie notre travail proposera une lecture de l'histoire technique du cinéma en couleur ou le monochrome et la couleur même n'existent que comme attribut à quelques exceptions prêtes, un ornement sur lequel à tour de rôle l'on vient placer au pire une simple information de temps, de lieu, au mieux un concept symbolique, culturel. De ce constat nous entamerons un chemin vers une conception qui libère la couleur et lui permet une existence pour elle-même. C'est en repartant de la philosophie, la peinture et de la musique que nous reviendrons vers le cinéma pour proposer une nouvelle lecture de sa relation avec la couleur et ses possibilités. Il sera alors question de pratiques cinématographiques marginales, mais instructives : du film d'art au cinéma expérimental. Enfin la dernière partie de ce travail nous ramènera du côté de l'expérience du monochrome en rapport à l'espace et au temps cinématographiques, à partir d'une série d'exemples ainsi que de notre propre expérimentation.

⁹ Philippe Arjakovsky, François Fédier et Hadrien France-Lanord (dir.), *Le Dictionnaire Martin Heidegger : Vocabulaire polyphonique de sa pensée*, Paris, Éditions du Cerf, 2013, 1450 p.

¹⁰ KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Paris, PUF, 2012, 640p.

« L'effet d'un objet sur la capacité de représentation, en tant que nous sommes affectés par lui, est la sensation. On nomme empirique toute intuition qui se rapporte à l'objet par le moyen de la sensation. L'objet indéterminé d'une intuition empirique s'appelle phénomène » extrait p.74

Nous préparant à devenir directeur de la photographie nous nous placerons de ce point de vue en considérant en permanence l'idée selon laquelle le chef opérateur est le premier des spectateurs. Ainsi, quand sur un plateau de tournage le projecteur coloré illumine un visage, nous pouvons fermer les yeux et nous retrouver lentement transportés dans une œuvre de *James Turrell* ou dans une salle de cinéma dont l'écran est devenu source colorée.

PREMIÈRE PARTIE

La couleur « attribut »

Évolution accidentelle du monochrome dans
un cinéma en couleurs

directed by gus van sant

1998

Choisir le monochrome en tant que *couleur unique* comme sujet d'étude, c'est d'emblée refuser les théories de la couleur, la rationalisation des interactions des couleurs entre elles. C'est aller chercher la couleur dans son autonomie, son existence propre comme représentation d'une sensibilité pure. Faire face au monochrome c'est entamer une expérience sensible avant tout, avant le concept ou l'idée. Néanmoins, il nous semble nécessaire de revenir même brièvement sur les brillantes théories sur la couleur développées depuis plusieurs siècles de Newton à Chevreul en passant par Goethe. Sans s'y conformer, nous les évoquerons quand il nous semble nécessaire de le faire. Les voici résumées très brièvement.¹¹

Newton, 1672

« Isaac Newton (1642-1727) est un scientifique qui va développer une théorie des couleurs, en s'intéressant à la couleur de la lumière qui se décompose avec un prisme. Lorsque Newton commence ces expériences sur la lumière pour la première fois en 1666 il est dans une pièce sombre avec un prisme qu'il place devant un trou qu'il a fait dans ses volets. Il constate alors que la réfraction de la lumière qui vient de dehors ne donne pas un cercle comme il s'y attendait, mais une forme rectangulaire donnant les couleurs suivantes. Avant cette expérience on pensait d'abord que la couleur venait du prisme et non de la lumière, mais Newton va réussir à prouver le contraire. En utilisant deux prismes, il observe que la lumière reste la même. Il conclut donc que les couleurs venaient de la lumière et non d'un défaut du prisme, et que la lumière blanche est la fusion de toutes les couleurs. Newton a montré grâce à son travail que la lumière colorée ne change pas ses propriétés, mais qu'elle reste de la même couleur, qu'on la reflète, la transmette ou la disperse. Chaque couleur possède une longueur d'onde. La lumière blanche est l'union de toutes ces longueurs d'onde. On perçoit la couleur d'un objet selon la couleur de la lumière qui l'éclaire. La couleur d'un objet perçu est la couleur qu'il renvoie. Newton va donc classer les 7 couleurs du spectre de la lumière dans un cercle. Lorsqu'on le tourne assez vite, il devient d'une couleur proche du blanc. »¹²

¹¹ Ces vulgarisations sont issues du site Profil-couleur.com

¹² Profil-couleur.com

« De 1790 à 1823, Johann Gœthe écrit quelque deux mille pages sur les couleurs sous le titre de "Traité des couleurs". Il fonde sa théorie sur la polarité des couleurs et développe son système à partir du contraste naturel entre le clair et le foncé (qui ne joue aucun rôle chez Newton). Dans un écrit sur la division des couleurs et leur rapport mutuel, Gœthe établit que seuls le jaune et le bleu sont perçus par nous comme des couleurs entièrement pures, le jaune est la porte d'entrée vers la lumière (« tout proche de la lumière ») et le bleu très apparenté à l'obscurité (« tout proche de l'ombre ») sont les deux pôles opposés entre lesquels toutes les autres couleurs se laissent ordonner.

Bien que les mélanges soient obtenus dans un système trichromatique (cyan, magenta et jaune), Gœthe partage son cercle en quatre parties fondamentales :

À gauche, le côté positif (pur) formé de 2 familles de couleurs les jaunes et les rouges. À droite, le côté négatif (obscur) formé de 2 familles les bleus et les pourpres.

Il termine son livre avec des considérations allégoriques et mystiques de la couleur, et y ajoute les connotations suivantes : le jaune est mis en relation avec « Savoir, clarté, force, chaleur, proximité, élan », le bleu avec « dépouillement, ombre, obscurité, faiblesse, éloignement, attirance ». La démarche de Gœthe repose sur l'aspect *moral* et *intuitif* des couleurs isolées. Les couleurs du côté positif « évoquent une atmosphère d'activité, de vie, d'effort », le jaune est « prestigieux et noble » et procure une « impression chaude et agréable » ; les couleurs du côté négatif « déterminent un sentiment d'inquiétude, de faiblesse et de nostalgie », le bleu lui-même « nous donne une sensation de froid ». Cette démarche peut faire sourire aujourd'hui, il n'en reste pas moins vrai que Gœthe a apporté sa pierre à l'édifice de la compréhension de la couleur. Beaucoup de peintres ont été influencés par son "Traité des couleurs" et en ont tiré parti comme William Turner qui est passé maître dans les effets de transparence des ciels nuageux. C'est grâce à Gœthe qu'on a remarqué qu'une même lumière (par exemple visible grâce à une fumée) avait une dominante jaune devant un fond blanc, puis une dominante bleutée devant un fond noir.

Goethe centralise la notion de couleur sur l'*expérience sensorielle spontanée*, notion que l'on retrouve aujourd'hui dans les secteurs les plus avancés de la science, par exemple dans les phénomènes cérébraux de dynamique non linéaire. Si pour la plupart des scientifiques opposés à Goethe, la couleur est révélatrice du monde extérieur, pour Goethe, elle est révélatrice d'une démarche intérieure. »¹³

Chevreul, 1839

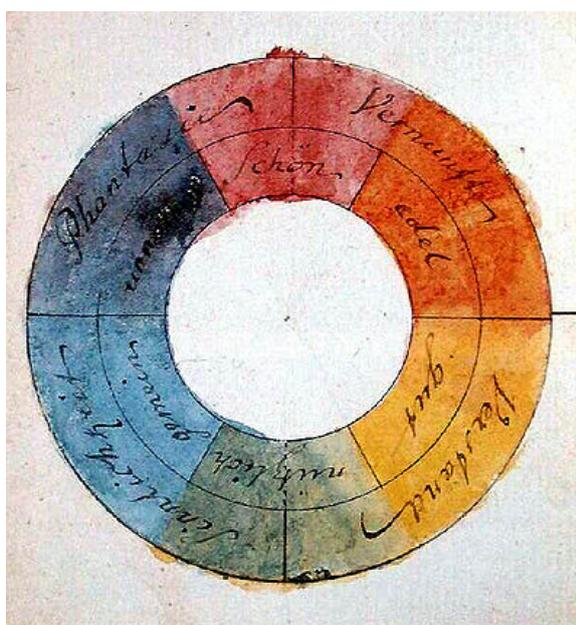
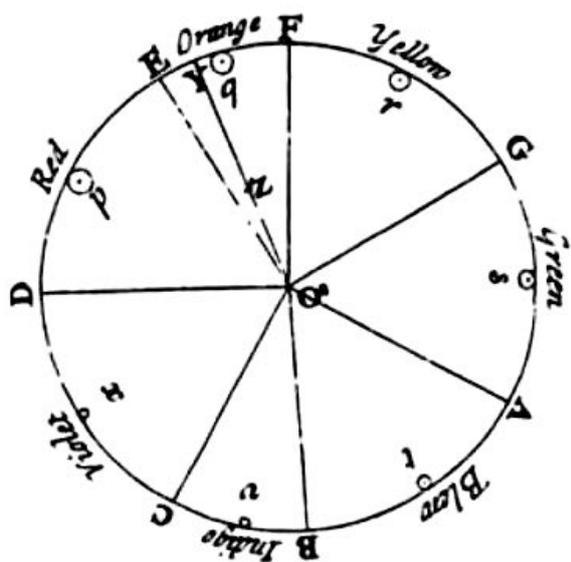
« Michel-Eugène Chevreul est un chimiste français né en 1786 et mort en 1889. C'est pendant qu'il travaillait comme chef de l'atelier de teinture dans la manufacture des Gobelins qu'il découvre par les plaintes des teinturiers que certaines teintures ne donnent pas la couleur qu'on espérait, il s'interrogea sur cela et chercha à tout prix de comprendre la raison. Le premier constat qu'il découvrit est que le problème ne venait pas de la qualité de teinture, mais plutôt de la *juxtaposition* d'une couleur à d'autres couleurs.

C'est par ces recherches qu'il donne les bases à sa théorie de la loi du *contraste simultané* des couleurs et de l'*assortiment* des objets. Dans son analyse plusieurs principes sont décrits dont celui du *contraste de clarté* dû au fait que l'oeil a tendance à l'exagération des différences de ton des couleurs. Ainsi, la couleur qui est juxtaposée par rapport à une autre se trouve plus ou moins claire ou blanche en fonction de l'autre. Autre principe : le *contraste* de couleur qui pour Chevreul se manifeste lorsqu'une couleur qui entoure une autre tend à donner sa complémentaire à celle qui lui est juxtaposée, donc celle-ci se trouve d'une autre intensité. Enfin, le *contraste de saturation* qui apparaît lorsqu'une couleur est juxtaposée à un autre, celle-ci a tendance à paraître plus saturé quant à l'autre paraît plus pâle. Chevreul applique la loi du contraste par le biais d'un cercle chromatique comportant 72 tons et qui montre toutes les nuances en fonction des différentes modifications qu'une couleur subit quand elle est plus près du blanc ou le noir. Chaque couleur comporte donc 20 échelons du clair au sombre sur l'axe perpendiculaire de l'axe. »¹⁴

¹³ Profil-couleur.com

¹⁴ Profil-couleur.com

Nous retiendrons de ces théories l'importance du rôle de la lumière dans la perception de la couleur d'un objet, de l'expérience sensorielle, du contraste. Elles nous permettront d'aborder l'idée du monochrome tant elle est caractéristique des possibilités perceptives que porte la couleur.



A - Roue des couleurs de Newton, 1672.
 B - Cercle chromatique de Goethe, 1809.
 C - Roue chromatique d'Eugène Chevreul, 1839

Chapitre 1

Le monochrome imposé : de la nuance de gris aux premières couleurs

***A/ La question du noir et du blanc : monochrome ne veut pas dire
« grisaille ».***

Comme évoqué en introduction et suivant les recherches de Denys Riout¹⁵, l'étymologie du terme monochrome tire ses racines du grec *Monos*, «seul » et de « *Khrôma* », couleur. Bien qu'il soit question d'unité de la couleur, l'idée monochrome n'interdit pas des variations au cœur de cette couleur. Les niveaux de gris entre le noir et le blanc forment un monochrome au sens strict du terme et c'est ainsi que dans l'histoire de l'art le monochrome est un adjectif qui qualifie d'abord une *grisaille*_{Planche1}. La *grisaille*, technique picturale datant de l'antiquité et devenue très populaire à la Renaissance, est un camaïeu de gris utilisé pour créer l'illusion de bas reliefs. C'est donc paradoxalement sans la couleur que semble être apparue la monochromie.

Quand est-il donc de cette couleur ? De quoi parlons-nous quand nous évoquons le monochrome ? Comment se comprend la notion dans un cadre cinématographique ?

C'est bien pour la photographie et le cinéma que l'on parle de monochromie : elle désigne alors ce que d'autres appellent le « noir et blanc » ou encore une image en « nuances de gris ». Bien qu'au même titre que la *grisaille* antique, ces images sont monochromes elles vont intuitivement contre l'idée qui nous intéresse dans ce travail. La puissance chromatique, ce phénomène entraînant trouve son essence dans la couleur.

¹⁵ RIOUT Denys, *La peinture monochrome*, Paris, Gallimard collection Folio essais, 2006, 640p.

Cette question revient donc au débat très ancien qui veut questionner la chromaticité du noir et du blanc. Sont-elles des couleurs ?

Sans prétendre à y répondre et sans rentrer ici dans les détails¹⁶, nous pouvons souligner la place particulière que le blanc et le noir ont au sein de la famille des couleurs. Pour Isaac Newton, le blanc n'est que la somme des longueurs d'onde du spectre visible par l'œil : c'est une observation physique découverte grâce à l'expérience bien connue du prisme newtonien. Cette théorie implique alors que le noir est l'absence de couleurs ou plus précisément, de l'absence de lumière perçue par l'œil humain.

Les deux principaux procédés de reproduction de la couleur fonctionnent ainsi : la « synthèse additive » se base sur la théorie de Newton, trois sources primaires du spectre permettent une lumière blanche et leur absence le noir. À l'inverse et dans une tradition populaire, car plus matérielle, la « synthèse soustractive » fait du blanc une absence de couleur (la feuille blanche, la toile) tandis que le noir devient l'addition de toutes les couleurs.

En colorimétrie encore, la teinte est une caractéristique qui détermine la couleur, le noir, le blanc n'en ont pas : une image blanche a une teinte nulle et une intensité maximale, une image noire a une teinte nulle et une intensité nulle.

Ces considérations n'ont de sens que parce qu'elles semblent soutenir une intuition puissante qui d'un point de vue perceptif nous fait séparer très radicalement couleurs d'un côté, noir et blanc de l'autre. C'est ainsi que Goethe dans son *Traité des couleurs* et Schopenhauer dans *Sur la vue et les couleurs* séparent couleurs et noir et blanc. On ne retrouve ainsi ni blanc ni noir dans le cercle chromatique de Goethe, et Schopenhauer parle des couleurs comme surgissant du mélange de l'obscurité trouble et nuageuse avec la lumière. Le blanc et le noir étant situés aux deux extrêmes de

¹⁶ La troisième partie de ce mémoire couvre ces questions plus précisément.

l'échelle, les couleurs sont disposées en série selon le rapport mathématique entre les proportions de lumière et d'obscurité. Aussi dans le sens commun une image colorée et bien distincte d'un aplat blanc ou noir.

C'est ainsi que dans ce travail nous distinguerons les images noires et blanches des images monochromes de la même manière que l'on considère dans l'histoire de l'art un changement sémantique de la notion de monochrome qui avant le XX^{ème} siècle désignait grisailles et camaïeux pour désigner aujourd'hui un genre pictural dont le chef de file serait Yves Klein.

Nous ne parlerons donc pas de films « monochromes » comme cela peut être fait, mais préférons films « noir et-blanc » en « nuances de gris » afin d'écartier toute ambiguïté. Le caractère monochrome des images en noir et blanc pouvant tout de même être apprécié si nécessaire.

B/ Teintage et virages : 1890 à la fin des années 1920.

Comme nous le savons, dès le début de son existence, le cinéma a produit des images colorées. Contrairement à ce qu'il est communément admis, le cinématographe n'a pas démarré dans la grisaille.

Aux origines de la couleur au cinéma l'on peut évoquer plusieurs pratiques majeures : les lanternes magiques, la photographie, les cartes postales et les estampes populaires. C'est de ces techniques que sont apparues les premières techniques de coloration de la pellicule. C'est dans le cinéma d'« attractions », celui des précurseurs, des foires, du cinéma avant l'industrie, que sont apparus les premiers procédés couleur. Comme le décrit Joshua Yumibe dans *Moving Colors*¹⁷, le coloriage à la main semble être le premier procédé du cinéma en couleur. Cette technique lente, coûteuse et demandant beaucoup de patience et de précision se développe rapidement.

¹⁷ YUMIBE Joshua, *Moving Colors*, Rutgers University Press, 2012, 230 p.

Elle consiste à colorier, au pinceau et à la main grâce à un colorant à base d'aniline mélangé à une solution hydroalcoolique, chaque partie voulue, et ce pour chaque photogramme. On retrouve cette technique dès les années 1890 et sera utilisée dans des films comme la *Danse serpentine d'Annabelle* réalisé par W.Dickson ou dans *Les Forgerons* des frères Lumière. Ce sont alors les ateliers de coloris conduits par d'anciennes coloristes des plaques de lanterne magique que sont fait les coloriages : Elisabeth Thuillier la plus renommée d'entre elles sera en charge du coloriage des films de Méliès. Parce que la technique est coûteuse, des séquences lui sont réservées au milieu d'un film en noir et blanc : c'est le moment spectaculaire où l'on cherche à impressionner le spectateur, classiquement, par les explosions ou les danses.

La France est le pays précurseur d'une seconde technique : le coloriage au pochoir. C'est la version pré-industrialisée du coloriage à la main. C'est Pathé qui mécanise le procédé au début des années 1900 dans ses ateliers de Vincennes en s'inspirant des techniques de pochoir de l'industrie de la carte postale. On utilise alors un pochoir découpé au scalpel dans une copie positive que l'on pose sur la copie à colorier : on applique ensuite le colorant avec un pinceau ce qui permet de multiplier plus facilement et avec plus de précision de nombre de copies. C'est la mécanisation de ce procédé qui permettra à Pathé d'asseoir sa domination en France et qui contribuera à son expansion dans le reste du monde grâce au dépôt de son brevet : le *Pathécolor*¹⁸. Le coloriage, à la main ou au pochoir, reste, à quelques exceptions près, réservées aux « féeries et contes » ainsi qu'aux films « à trucs » selon la terminologie de Pathé.planche 2

En parallèle de ces deux procédés primitifs, deux autres techniques nous intéressent particulièrement : le teintage et le virage. Elles se développent en même temps que le coloriage dès les années 1890. Moins onéreuses et plus

¹⁸ Jean Mery et avant lui Henri Fourel créent des machines qui automatisent la découpe du pochoir sur le modèle des machines à coudre. En 1908 après perfectionnement de la machine de Mery, Pathé dépose son brevet sous le nom de *Pathécolor*.

rapides, elles sont aussi moins sélectives sur la couleur : dans le teintage comme dans le virage la couleur est appliquée sur l'ensemble de l'image ; ce sont les premiers monochromes du cinéma.¹⁹

Le teintage²⁰ « a pour but de donner au film une teinte générale sans que l'image argentique soit modifiée »²¹ : pour cela on va teindre le support même. Ce sont donc les parties claires de la pellicule qui se colorent et offrent une image en « noir et couleur ». Le teintage était effectué de trois manières différentes comme le relève Jessie Martin²² : la méthode primitive et la plus rare est l'application d'un vernis coloré. La plus fréquente est la technique du bain : on immerge le film dans une solution aqueuse colorée et acide. Le résultat est bien plus uniforme et rapide. Enfin la dernière technique fut lancée par trois marques aujourd'hui mondialement connues : Kodak, Gevaert et Agfa qui lancent la production dès les années 1910²³ de pellicules positives pré-teintées, Eastman Kodak proposant jusqu'à neuf teintes différentes. Elles sont surtout pratiquées aux États-Unis et ont l'avantage de disposer d'une piste optique sonore²⁴.

Le virage²⁵ est lui une opération chimique que l'on effectue au moment du développement et vise à remplacer les sels d'argent par une substance colorée. Le résultat est inverse au teintage : ce sont les parties sombres de l'image qui sont affectées par la couleur offrant une image en « couleur et blanc ». Sans détailler, car ce n'est pas notre propos ici on évoquera qu'il y a deux catégories basiques du procédé : la première utilisant des sels métalliques pour remplacer l'argent de la surface sensible (cuivre pour les rouges, fer et vanadium pour les bleus, etc.) et la seconde des colorants

¹⁹ On rappelle ici que la piste sonore apparaît à la fin des années 1910 et permet de lire le son en même temps que l'image. Il est bien entendu compliqué de faire résister cette bande aux chimies qui vont être utilisées pour le teintage et surtout pour les virages.

²⁰ En anglais : *film tinting*.

²¹ DIDIEÉ, *Le Film vierge, Manuel du développement et du tirage*, Paris, Pathé-Cinéma, 1926.

²² MARTIN Jessie, *Le Cinéma en couleurs*, Paris, Armand Colin, 2013.

²³ YUMIBE Joshua, *op cit*, p100.

²⁴ Brevet déposé par Eastman Kodak sous le nom de *Sonochrome*.

²⁵ En anglais : *film toning*.

organiques permettant plus de teintes, mais se dégradant plus rapidement que les métaux²⁶. C'est la combinaison des différents métaux ou le mélange de différents colorants organiques ainsi que la variation de la dilution de la solution, les temps et températures d'immersion qui permettent un nuancier, un catalogue propre à chaque marque²⁷. Notons ici que les techniques de coloriage et les virages et teintage sont utilisées en association : on rajoute dans les budgets les plus importants des détails chromatiques aux images monochrome qu'offrent les virages grâce à du coloriage. Cette hybridation est cependant rare, plus commune est l'association *tint and tone*²⁸ qui perfectionne une image monochrome complexe, variée²⁹.

À la fin des années 1920 chaque société de teintage possède un catalogue : en 1927 le manuel Eastman Kodak offre sept teintes quand Pathé en propose à la même époque neuf : bleu, jaune, ambre, rouge feu, vert-bleu, vert lumière, rose, violet et orangé-rose.

A défaut d'une reproduction « naturelle » des couleurs, le teintage et le virage vont proposer une gamme correcte de ce qui va devenir un outil majeur de mise en scène dans le contexte d'un cinéma passant de l'attraction à la narration.

C/ Une normalisation des monochromes : la couleur comme code intelligible.

Joshua Yumibe propose une lecture remarquable de l'arrivée de ces deux techniques monochromes. Pour lui les changements de techniques de

²⁶ Pour plus de précision, l'ouvrage de Joshua Yumibe cité précédemment offre une description précise de ces procédés et de leurs possibilités.

²⁷ *Tinting and Toning of Eastman Positive Motion Picture Film*, 2^e édition, Eastman Kodak Company, 1918, p15.

²⁸ En français « teintage et virage ».

²⁹ Quelques exemples inverses s'éloignent du monochrome en proposant un virage d'une couleur et un teintage d'une autre : *Le Chemineau* de Capellani en 1905 associe teintage jaune et virage bleu.

production de la couleur lors des années 1910 sont intimement intriqués dans un bouleversement plus global du cinéma naissant. La transformation et le bourgeonnement de l'industrie du cinéma durant cette période permettent la transition d'un cinéma des attractions à un cinéma de la narration, c'est un tournant dans la production et la distribution des films : ces bouleversements n'ont pas simplement touché les techniques de coloration, mais bien la façon de considérer la couleur dans l'esthétique cinématographique. Pour Yumibe la première décennie du XX^e siècle qui a vu consacré le cinéma d'attraction et avec lui une couleur principalement colorisée, une polychromie qui est mobile, une couleur finalement indiscreète et finalement loin d'une similitude avec l'expérience réelle. C'est donc paradoxalement dans un certain souci de réalisme, ou disons plutôt de discrétion, que les monochromes issus du teintage et virage se sont imposés sur les images colorisées planche 3. « On relègue relativement la couleur vers le fond »³⁰, mais on y trouve un potentiel narratif nouveau : la monochromie permet l'harmonisation de l'humeur de la scène et de l'engagement émotionnel du spectateur :

*« Toning and tinting, or a combinaison of both, produces nice color effect which are always appreciated by audiences especially when those effects harmonize with the colors of the original subject. »*³¹

Or c'est bien l'inverse du style du coloriage qui par la mobilité et la stéréoscopie qu'il implique ³² collait parfaitement avec le cinéma d'attractions, mais devient problématique pour le film narratif en pleine expansion : il va avoir tendance à distraire la narration plutôt que de l'accompagner. Le monochrome teinté va alors s'imposer, car il permet une vraisemblance narrative que ne permettent pas les autres techniques. Va

³⁰ YUMIBE Joshua, *op cit*, p. 77.

³¹ « Toned and Tinted pictures », *Moving Picture World* 4.24 (12 Juin 1909) :791.

³² Parce que le coloriage permet de décoller les corps des fonds, Yumibe parle de l'effet stéréoscopique qu'amène ce procédé de coloration au cinéma : comme la profondeur de champ, la couleur crée de la profondeur grâce à une polychromie dans l'espace.

alors émerger un éventail des codes impliquant les différents monochromes : ce sont les premiers codes narratifs liés à la couleur dans le cinéma.

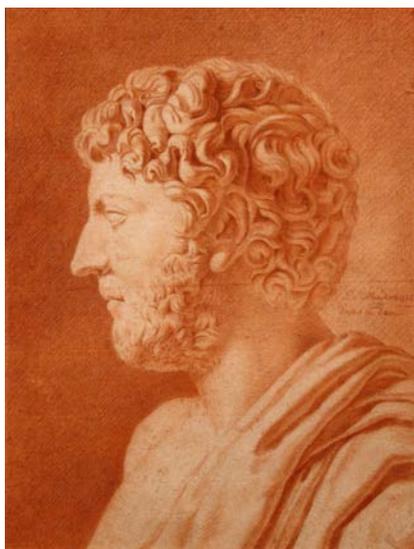
Parmi les plus communs, on notera le bleu pour l'obscurité de la nuit, le rouge pour le feu, le jaune pour le soleil, l'ambre pour la lumière artificielle... Dans les années 1910 et 1920 un certain nombre de manuels essaient d'organiser ses codes, le plus élaboré étant certainement le guide Kodak pour son film *Sonochrome* pré-teinté planches 4 & 5. Suivant les théories de Goethe, Kodak décline un code couleur qui propose par exemple : « Lumière de feu : une joyeuse teinte orange – en intérieur, suggère la chaleur, l'intimité, le confort. Une douce lumière d'automne. » On associe donc volontiers au feu et à sa couleur rouge une sensation : la chaleur. Ainsi le manuel de Kodak se permet une classification des humeurs selon les couleurs et titre : « New Color Moods of the Screen ».

Pour Siegfried Kracauer³³ ces codes sont des tentatives de « canaliser l'émotion » des spectateurs, établissant des humeurs dont on ne peut échapper, les teintes sont comme « un canal où les émotions du spectateur coulent ». Ainsi la couleur et les premiers monochromes du cinéma deviennent cet outil au service des cinéastes pour une finalité narrative précise : un marqueur de temps, d'espace et donc d'humeur au sens de Goethe. Pour élargir on peut ici estimer que la couleur s'organise autour de différentes fonctions compatibles entre elles : elle informe et renseigne sur l'univers diégétique, c'est sa fonction naturalise ou descriptive. Elle porte par ailleurs une fonction narrative, sensible qui accompagne le récit, sa dynamique et une fonction symbolique visant l'affect, qui précise les enjeux sensibles, psychologiques.

Notons que dans le cadre du teintage et du virage le fait monochrome de l'image peut être considéré comme accidentel dans le sens où il dépend avant toute chose d'une technique moins coûteuse et plus rapide. Yumibe

³³ KRACAUER Siegfried, *Theory of Film*, Oxford, Oxford University Press, 1960, 458 p.

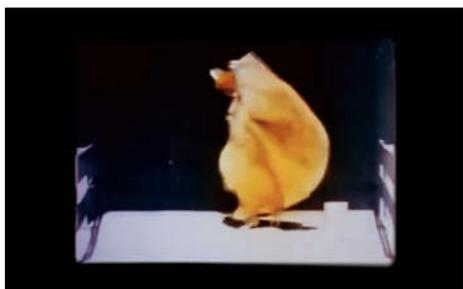
évoque à peine cette monochromie pourtant bien présente, et nos recherches ne nous ont pas permises de trouver un exemple allant véritablement contre ses codes.



A - Grisaille (Jean le Tavernier, vers 1440)

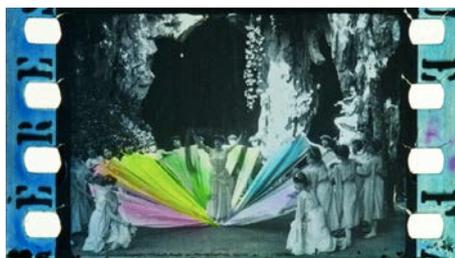
B - Etude d'après un buste romain à la sanguine, Mademoiselle de Mondran, 1786.

C - Cyanotype de l'algue brune *Dictyota dichotoma* d'Anna Atkins (1799-1871).



Coloriage à la main

- A – Danse Serpentine d'Annabelle (1895, William K.L. Dickson).
- B - Métamorphoses du papillon (1904, Gaston Velle).
- C - Les Parisiennes (1898)



Procédé Pathécolor / au pochoir

- A - L'Amour d'esclave (1907, Albert Capellani). Procédé Pathécolor.
- B - L'Antre infernal (FRA 1905, Gaston Velle). Coloriage à la main.
- C - La Voix du rossignol (FRA 1923, Wladyslaw Starewicz)



Virages

A – Grass. *A Nation's Battle for Life* (USA 1925, Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, Marguerite Harrison)

B - *Das Cabinet des Dr. Caligari* (GER 1919, Robert Wiene)

C - Eastman Kodak Company (1918): *Tinting and Toning of Eastman Positive Motion Picture Film*. Rochester, NY. (virage à l'Uranium)

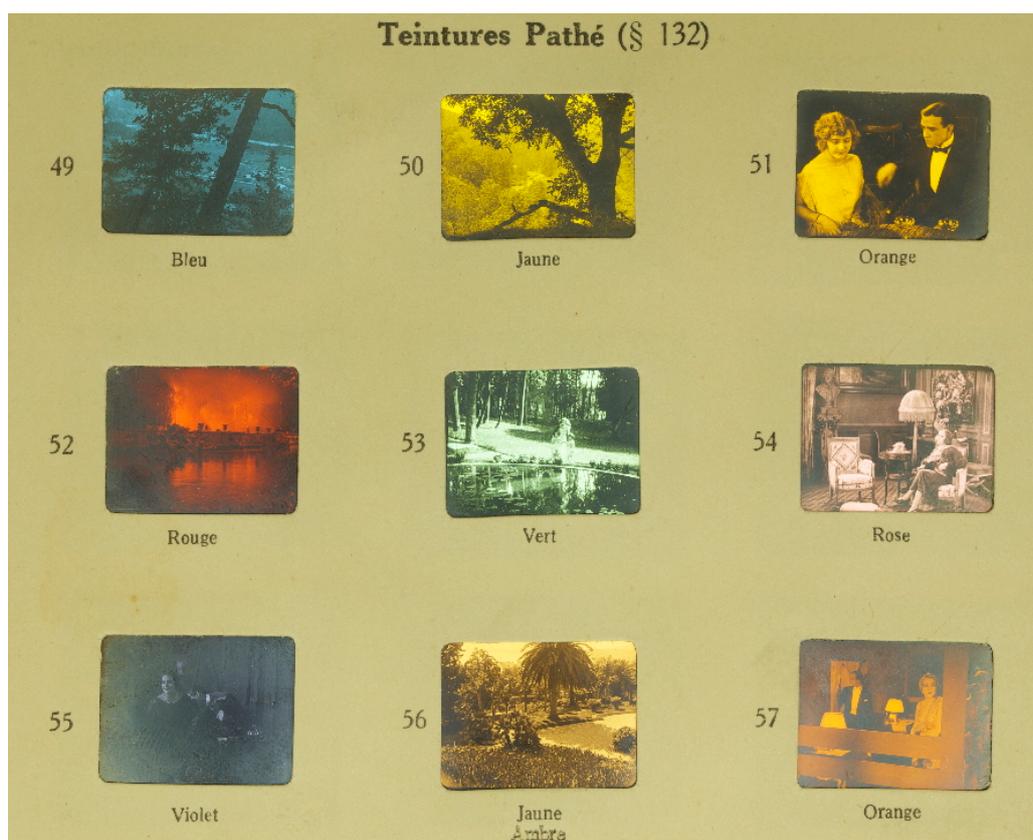
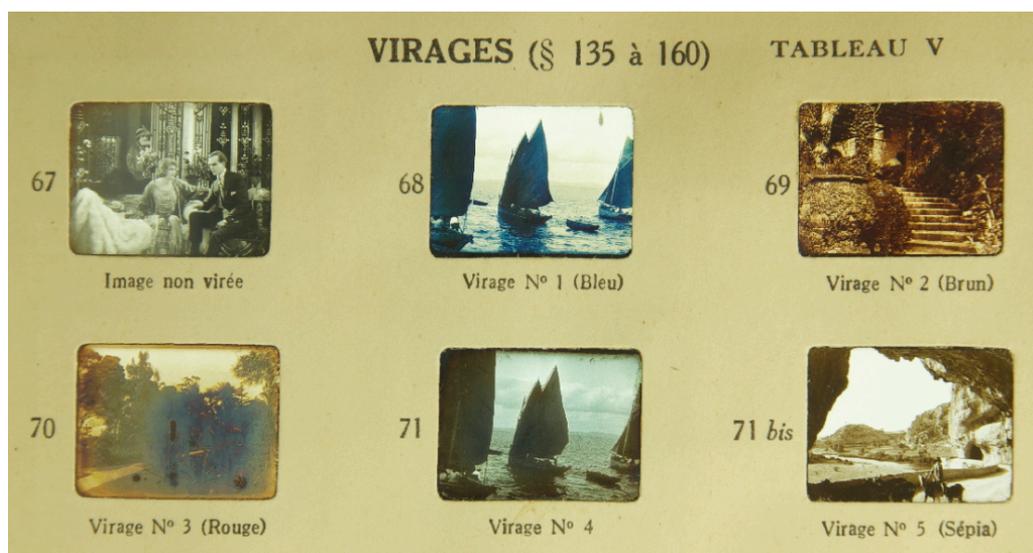


Teintages

A - "Teintures Pathé" de Didiée, L. (1926): *Le Film vierge Pathé*. *Manuel de développement et de tirage*.

B - Roald Amundsen's *North Pole Expedition* (Norway 1924).

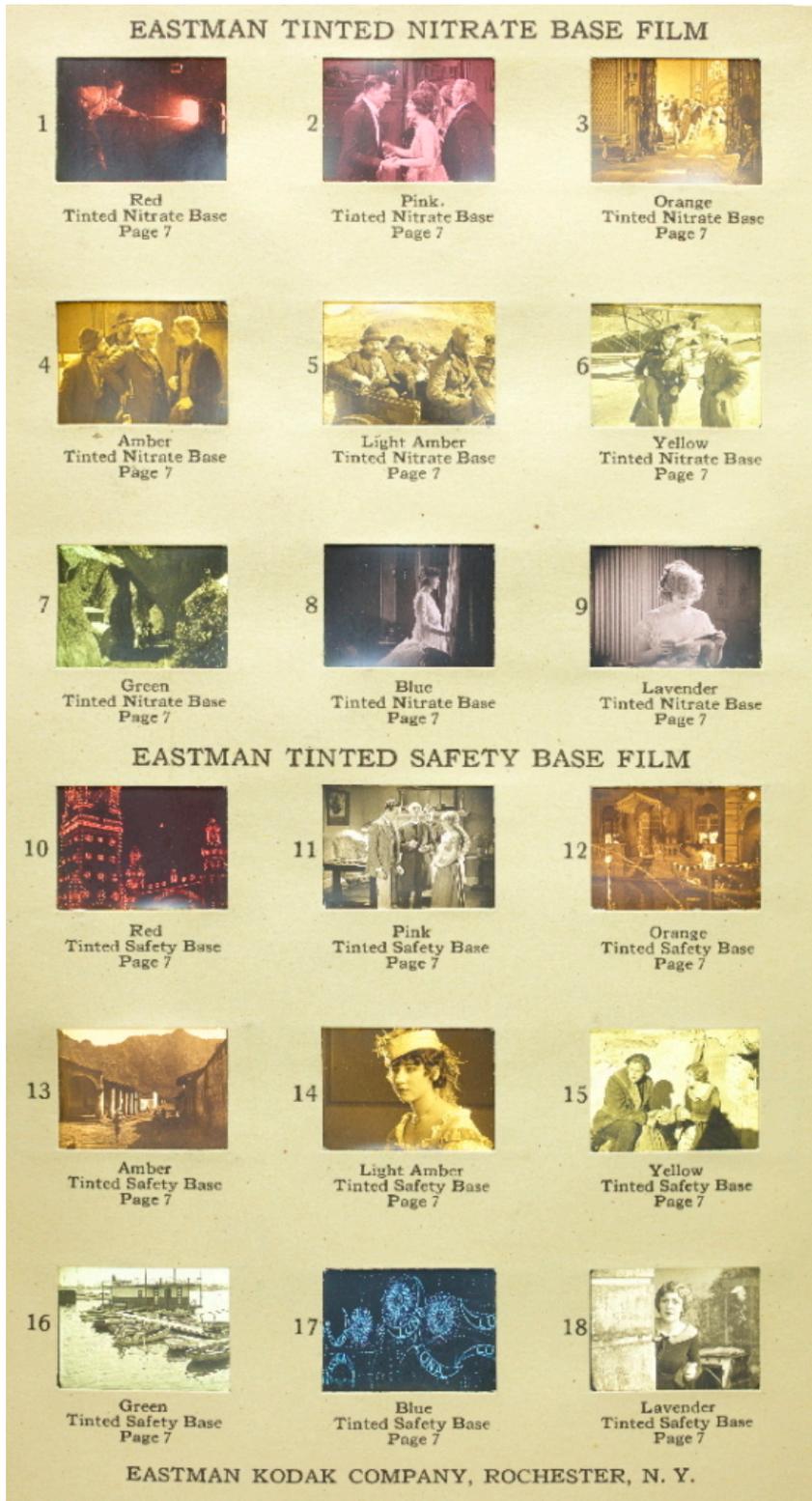
C – *Physique Diabolique* (Pathé Frères, 1912)



Manuels Pathé

A – “Virages Pathé (§135-160)” from Didiée, L. (1926): *Le Film vierge Pathé. Manuel de développement et de tirage.* Paris: Pathé.

B - “Teintures Pathé (§132)” Didiée, L. (1926): *Le Film vierge Pathé. Manuel de développement et de tirage.* Paris: Pathé.



Manuels Eastman-Kodak

Eastman Kodak Company (1927): Tinting and Toning of Eastman Positive Motion Picture Film. Fourth Edition. Revised. Rochester NY: Research Laboratories Eastman Kodak Company.

Chapitre 2

Le nouveau réalisme en couleurs, le monochrome écarté.

A/ La révolution technicolor et ses contraintes

L'aspect accidentel de l'existence de monochrome va se confirmer avec l'arrivée des premiers procédés de couleurs naturelles. Dans les premiers procédés couleurs au cinéma on distingue en effet ce que Yumibe appelle d'un côté les procédés de « natural color » en français de couleurs naturelles et les procédés « applied color »³⁴ que l'on pourrait traduire littéralement par « couleurs appliquées ». Jusqu'en 1925 et ce depuis la fin de la première décennie du siècle, les pratiques de teintage et virage se généralisent³⁵. On assiste cependant dès 1921 à un déclin de la pratique qui s'explique à la fois par les premières expériences du Technicolor en couleur et l'adoption de la pellicule panchromatique en noir et blanc. Les images teintées ou virées jadis outils d'un certain réalisme sont alors dépassées par l'arrivée du son synchrone et la volonté d'un nouveau réalisme porté par le son. Ce nouveau réalisme écarte les anciens procédés pour un système de coloration photographique, dits de couleurs naturelles : « c'est la deuxième phase de l'histoire de la couleur au cinéma »³⁶.

Sans détailler les tout premiers procédés utilisant la synthèse additive de la couleur comme le *Kinemacolor*³⁷ ou le *Chronochrome*³⁸ nous nous

³⁴ YUMIBE Joshua, *op cit*, p. 2.

³⁵ MARTIN Jessie *op cit*. p. 25.

³⁶ MARTIN Jessie *op cit*. p. 28.

³⁷ « Le *Kinemacolor* est un procédé bichrome cinématographique breveté en Angleterre en 1906 par George Albert Smith et racheté par Charles Urban. Le principe est basé sur un obturateur contenant un filtre rouge orangé et bleu vert. Comme à la prise de vue, on utilise les mêmes filtres à la projection : la pellicule étant elle noire et blanche. Pour que les

intéresserons principalement aux procédés *Technicolor* tant ils représentent la réussite première et évidente d'un procédé de reproduction des couleurs naturelles.

La société lancée en 1912 par Herbert Kalmus, Daniel Comstock et W.Burton Wescott brevète quatre procédés Technicolor entre 1915 et 1932. Le procédé *Technicolor Numéro un* élaboré entre 1915 et 1917 tente d'améliorer le principe de double filtre du *Kinemacolor* en remplaçant le principe de succession d'images par leur simultanéité : cette technique nécessite encore un projecteur spécifique qu'il s'agit de régler avec grande précision, il sera un échec. Le second procédé proposé dès 1922 abandonne les filtres colorés et la synthèse additive pour un système soustractif « double positif »³⁹ en projection: à la prise de vue un prisme expose toujours simultanément à travers deux filtres (rouge et vert), mais à la projection on développe deux films « matrices » qui prennent le relief de l'exposition et sont ensuite associés à un colorant (rouge et vert) sur le principe du teintage et assemblés dos à dos afin de les projeter. Quelques films sont alors produits malgré le coût exorbitant du procédé et la nécessité de projecteurs très puissants, la pellicule étant très peu sensible. De plus la « double-face » du positif de projection entraîne une dégradation rapide du film et un problème de réglage de netteté à cause de son épaisseur : malgré quelques films à succès⁴⁰, Kalmus se doit de trouver un autre procédé.

En 1928 le transfert hydrotypique des colorants autorise au nouveau procédé d'allier deux couches de couleur sur une même face et permet de ne pas

personnes aient une impression de couleur il fallait que la vitesse des images soit de 32 images seconde. »

³⁸ « D'abord appelé *Biochrome*, le *Chronochrome* est la version française et trichrome du *Kinemacolor*. Il est présenté par Gaumont pour la première fois en en avril 1913 à l'époque encore bichrome puis devient trichrome dès 1919 et fonctionne sur le principe de trois lentilles : rouge, vert et bleu à la prise de vue comme en projection et utilise un film noir et blanc qui se doit donc d'être panchromatique. » Pour plus de détail l'ouvrage de Jessie Martin *op cit.* décrit avec précision ces procédés.

³⁹ MARTIN Jessie *op cit.* p 38.

⁴⁰ 22 longs-métrages entre 1922 et 1927 sont produits avec ce procédé, la plupart pour quelques séquences seulement parmi lesquels *Les Dix Commandements* de Cecil B.DeMille en 1923 ou *Le Pirate Noir* de Douglas Fairbanks.

endommager les pistes sonores de la pellicule: c'est le troisième procédé de la firme. Ces trois techniques de reproduction malgré leurs innovations restent incomplètes : en effet ils sont tous bichromes (rouge-vert) et il manque le tiers bleu du spectre à reproduire !

C'est en 1932 que Kalmus présente enfin le premier procédé *Technicolor* trichrome, le quatrième de la société de Boston. Il fonctionne sur un jeu de deux pellicules : une simple et l'autre bi-pack qui permettent l'obtention de trois matrices positives correspondantes aux sensibilités rouge, verte et bleue qui sont ensuite mises en contact avec un colorant de la couleur complémentaire de chacune : cyan pour le rouge, magenta pour le vert et jaune pour le bleu. On applique ces colorants sur une pellicule vierge (appelée *blank*) qui contient toutes les informations de couleur et une première véritable reproduction des couleurs dites « naturelles ». C'est une révolution qui va redessiner la place de la couleur dans le cinéma et va écarter les images monochromes, désormais passéistes ou vulgaires. Dès lors la couleur est ramenée à son rôle d'attribut, liée à l'objet et va disparaître comme sujet. Un film de promotion du *Technicolor* va marquer ce changement de position de la couleur et va être la source de la création d'une réelle doctrine de la couleur.

Le prototype: *La Cucaracha*, 1934 planche 6

Le court métrage musical *La Cucaracha* réalisé en 1934 par Loyd Corrigan et produit par *Technicolor* se veut une démonstration des possibilités nouvelles du dernier procédé *Technicolor* trichrome. *Technicolor* engage alors Robert Edmond Jones⁴¹ comme « *color designer* » afin de célébrer l'utilisation de cette couleur. Sollicitant les possibilités symphoniques de la couleur, Jones n'hésite pas à abuser de lumières colorées jusqu'à quelques instants

⁴¹ MARTIN Jessie, *op cit.* p 101 : « Robert Edmond Jones est célèbre pour avoir créé un nouvel ordre scénographique en instaurant un lien de complémentarité entre objets du décor et récit, notamment par l'utilisation de couleurs vives associés à des éclairages sobres. »

monochromatiques, notamment rouges : quand Pancho insulte Chatita dans la fin du film, les deux sont éclairés uniquement de rouge intense.

Les observateurs d'alors reprochent au film de placer la couleur en première ligne, devant le récit : la couleur est dominante et ne s'intègre pas aux autres effets stylistiques évoqués. Dans son livre *Harnessing the Color Rainbow. Color Design in the 1930's*⁴² Scott Higgins rapproche l'exercice de la couleur dans *La Cucaracha* comme une exhibition de la couleur qui renvoie au cinéma des premiers temps, celui des attractions et de la couleur encore sauvage. Bien qu'on puisse lire l'utilisation de la couleur comme un marqueur symbolique, notamment grâce à l'utilisation de sources colorées sur les visages de l'héroïne: en rouge pour la colère, en bleu pour la tristesse, certes, mais qu'en est-il des moments éclairés de vert ? La symbolique des couleurs indique ici une fois de plus ses limites et malgré la recherche d'ancrages dans la narration, la couleur fait de l'ombre à l'histoire.⁴³ Le film sera malgré tout un succès à demi assumé par la firme qui dans la foulée produira un long-métrage *Becky Sharp*⁴⁴ où la couleur sera considérée une fois de plus comme dominante sur le récit malgré des efforts de restrictions chromatiques.

Le C.A.S. et la « *Colour consciousness* » de Natalie Kalmus

Est apparu en 1928, quelques années plus tôt Natalie Kalmus, femme de Herbert, se déclare « *color expert* » et prend rapidement la tête d'un organe de Technicolor au départ présent pour aider les techniciens du procédé : le *Color Advisory Service* (CAS). Elle intervient dès lors dans la direction artistique de la totalité des films produits par l'entreprise et filmés grâce au procédé numéro 4 de *Technicolor*. Ce service conseille voire contraint alors

⁴² HIGGINS Scott, *Harnessing the Color Rainbow. Color Design in the 1930's*, University of Texas Press, 2007.

⁴³ MARTIN Jessie, *op cit.* p 103.

⁴⁴ *Becky Sharp* est un film américain réalisé par Rouben Mamoulian et Lowell Sherman, sorti en 1935. C'est le premier long-métrage en prise de vues réelles tourné en Technicolor trichrome.

tous les techniciens liés à la couleur : de la maquilleuse au directeur de la photographie afin de garantir que du tournage à la copie d'exploitation l'aspect chromatique du film était conforme à l'esthétique *Technicolor*.

Malgré son implication dans les films *La Cucaracha* et *Becky Sharp*, Natalie Kalmus y perçoit l'utilisation de la couleur comme problématique et surtout incapable de répondre aux exigences esthétiques nouvelles du récit classique hollywoodien. Afin que le Technicolor reste dans la course face au film noir et blanc panchromatique, elle présente en mai 1935 devant l'*Academy of Motion Picture Arts and Science* un texte intitulé « Color Consciousness⁴⁵ » où elle peint les bases d'une doctrine d'utilisation modérée de la couleur : le « *restrained mode* ». En faisant référence à des artistes peintres bien connus tels Rembrandt, Goya ou Velásquez elle invite les réalisateurs et directeurs de la photographie d'utiliser des palettes complètes avec sagesse⁴⁶. Elle évoque l'harmonie de la couleur que l'on retrouve dans la nature, il faut respecter les principes d'unité, d'harmonie chromatique et de contraste. Elle rejette alors la monotonie du noir et blanc, car il « n'éveille pas le spectateur » et trouve l'utilisation abondante de couleur « déplaisante à l'œil et à l'esprit ». Afin d'appuyer son discours elle se base essentiellement sur les théories des contrastes de Chevreul sans pour autant le citer explicitement et produit une classification émotionnelle des couleurs sans aucune retenue reprenant une fois de plus les conceptions de Goethe qui partitionne les couleurs entre « positives » (les couleurs chaudes qui avancent vers l'œil) et « négatives » (couleurs froides, à partir du bleu qui reculent)... planche 7

⁴⁵ Texte lisible sur le site du musée Eastman :

https://eastman.org/sites/default/files/technicolor/pdfs/ColorConsultants_ColorConsciousness.pdf

⁴⁶ La même année meurt Malévitch, l'un des précurseurs du monochrome : on veut ici montrer une vision conservatrice de la couleur, non pas que Velasquez n'ait pas utilisé la couleur de manière intéressante mais que Natalie Kalmus ignore alors complètement les révolutions en marche dans le domaine des arts plastiques.

Elle propose une doctrine totale de la production de la couleur : sur la teinte, la saturation et la valeur de chaque couleur selon les situations narratives voulues.

Le CAS devient alors un véritable organe de normalisation qui permet ou non à un film de sortir en salles. Ces règles provoquent quelques conflits entre réalisateurs, chef opérateurs et la firme de Kalmus. C'est en Grande-Bretagne principalement que des directeurs de la photographie tels que Jack Cardiff, Oswald Morris ou Freddie Young rapportent les relations houleuses entre notamment Natalie Kalmus et les professionnels de l'image anglais. Cardiff évoque le fait qu'il est fréquemment frustré par les équipes du CAS lors de ces essais lumières : on lui déconseille notamment l'utilisation de filtres colorés sur la caméra ainsi que des sources elles aussi colorées⁴⁷. Bien que la plupart du temps les grands directeurs de la photographie prennent finalement le dessus, il est important de comprendre que la possibilité d'image monochrome se réduit considérablement. La couleur, se doit d'être utilisée dans des limites précises et dans le respect d'un certain réalisme : alors, l'image monochrome devient à la fois une image du passé (images virées et teintées) et artificielle voire vulgaire (Natalie Kalmus y oppose la complexité des couleurs dans la nature). Paradoxalement alors, le procédé permettant les couleurs les plus profondes, un contraste coloré formidable grâce à des noirs très sombres, est un lieu délaissé par l'image monochrome et sa puissance. On verra un peu plus loin que, sans disparaître, elle sera restreinte à des cas particuliers et un genre, lui aussi normalisé.

B/ Persistances monochromes : des genres privilégiés fantaisie et exotisme et comédie musicale.

⁴⁷ STREET S., « Negotiating the Archives : The Natalie Kalmus Papers and the branding of Technicolor in Britain and the United States », in *The Moving Image*, vol.11, n° 1, Printemps 2011, p196-209.

Ce « naturalisme » évoqué par Natalie Kalmus, du moins cette tentative de prendre comme modèle la nature pour la reproduction des couleurs, semble particulièrement difficile à atteindre pour la firme *Technicolor*. En dépit de la volonté de la présidente du CAS et dans l’imaginaire collectif, les films *Technicolor* ne marquent pas l’histoire de leur discrétion et de leur finesse en termes de chromatisme. La couleur reste ornementale et normalisée, mais semble toujours incapable de décrire le réel ou tout au moins ne parvient pas à s’inscrire dans le cadre strict du récit et de la stylistique classique hollywoodienne : elle ne semble toujours pas apprivoisée, et ce malgré les efforts des industriels. « Une fois l’attractivité spectaculaire du cinéma dépassée, la narration a tendu vers plus de réalisme pour asseoir la fiction. Dès lors, toute innovation technique, le parlant comme la couleur, devait parfaire l’impression de réalité au cinéma. »⁴⁸ Il faudra attendre le milieu des années 1950 pour que la couleur devienne majoritaire dans les productions hollywoodiennes : en 1947 seulement 12% des films américains sont en couleurs alors qu’ils sont plus de 50% en 1954⁴⁹.

À la fin des années 1940 il faut comprendre que l’image cinématographique reste fortement liée à son ontologie photographique et donc à l’image noire et blanche : les journaux comme la télévision produisent des images du réel en noir et blanc. L’image réaliste n’est donc pas l’image *Technicolor*. Dans ce contexte un certain nombre de genres cinématographiques restent attachés à la pellicule noir et blanc étant au réel : le drame social, la comédie dramatique, thriller ou le film noir. Dans un mouvement similaire, mais en sens inverse, les années 1950 marqueront la production d’un nombre de films très colorés dont le sujet se caractérise par une prise de distance avec le réel. C’est dans des films exotiques⁵⁰, d’aventures⁵¹ ou les comédies musicales que la couleur va pouvoir s’exprimer plus librement et/ou vont persister quelques tentatives monochromatiques.

⁴⁸ MARTIN Jessie, *op cit.* p 113.

⁴⁹ COOK David A., *A History of Narrative Film*, 2nd edition, W. W. Norton & Company, 1990, 1120 p.

⁵⁰ Ex : *Fleuve* (Renoir, 1951) en Inde, *Arènes sanglantes* (Mamoulian, 1941) en Espagne.

⁵¹ Ex : *Le Cygne noir* (King, 1942) ou le *Pavillon noir* (Borzage, 1945).

Dans le cadre des comédies musicales, les instants dansés permettent des monochromes saturés : tout comme les corps des personnages qui, le temps de la chanson, se libèrent de l'action dramatique, la couleur transitive se libère elle aussi des objets qui la véhiculent. Cet usage cinétique peut apparaître comme une résurgence du pôle attractif de la couleur des films dansés des premiers temps⁵². La couleur y assume sa gratuité, son indépendance face au symbole et continue l'héritage spectaculaire du chromatisme dans les arts cinétiques.

Dans *Drôle de frimousse* (Donnen, 1957) on observe ainsi quelques usages chromatiques assez rares pour l'époque : pour quelques séquences dansées acteurs et décors sont englués dans une image monochrome très saturée. Dans un premier temps du film, lors de la visite des bureaux du magazine de mode on peut voir différentes couleurs en aplats sur les portes du lieu. Si Jessie Martin considère l'aplat comme un signe de la présence de la couleur pour elle-même⁵³, nous la considérerons encore liée à l'objet et surtout utilisée de manière très explicitement décorative. La polychromie de cette scène comme de la suivante dans le bureau de la directrice planche 8 représente un effort décoratif signe de modernité plutôt qu'une libération de la couleur.

Ce qui est plus remarquable dans le film est la première séquence de danse à deux entre Audrey Hepburn et Fred Astaire dans le laboratoire photographique de ce dernier. Justifiée par les lumières inactiniques rouges, la pièce est plongée dans un monochrome rouge puissant. Cette lumière vise ici à créer un lieu nouveau, un lieu d'unité pour un couple à venir, un lieu où l'image de la jeune femme, elle-même et l'homme sont tous les trois tapissés de la même essence : le rouge. La couleur abstrait les personnages de leur

⁵² On pense ici à la danse serpentine de Loïe Fuller filmée de nombreuses fois aux prémises du cinéma.

⁵³MARTIN Jessie, *op cit.* p 122 : « L'usage de l'aplat affirme la présence de la couleur pour elle-même, puisqu'elle n'apparaît pas tant sous la forme d'un objet coloré, que sous celle d'une matière chromatique appliquée sur une surface. Elle y existe de manière objectale, elle est simplement couleur, figurant pour elle-même. »

milieu, elle les décolle du décor et ménage un nouvel espace scénographique, comme en suspens. Le contact physique entre les deux personnages existe pour la première fois et annonce le possible d'une relation en dehors de ce lieu précurseur, le monochrome dans sa capacité d'unité, unit autant qu'il fait exister un lieu irréel^{planche 8}.

On retrouve cette idée d'imaginaire dans une autre séquence du film. Des photos de Jo (Audrey Hepburn) sont montrées à l'écran, c'est une image fixe donc qui va alterner de couleurs passant de monochromes plus ou moins francs : bleu, vert, rouge^{planche 9}, etc. Le monochrome est ici utilisé pour marquer le statut d'image photographique et permet une mise à distance entre le moment du récit et la photographie, une représentation du réel. Une seconde lecture qui n'est pas contradictoire serait de considérer cette vue comme une vue subjective et imaginaire de Henry (Fred Astaire) qui idéalise le portrait de la femme dont il est tombé amoureux : c'est une image fantasmée, fabriquée par la présence de la couleur unique.

On notera que les monochromes du film sont toujours en lien avec la photographie comme si le monochrome se révélait comme un avatar du noir et blanc achrome. On peut alors considérer dès ce moment la lumière monochrome comme une connotation de l'artificialité d'une image, sa fabrique, sa manipulation.

C'est donc au sein de genres particulièrement éloignés d'une conception réaliste que vont s'exprimer quelques images monochromes saturées. Ces expériences monochromes vont marquer les cinéastes européens et vont permettre la persistance de la monochromie dans un cinéma où la couleur se banalise petit à petit.

C/ Un nouveau réalisme et le triomphe des théories chromatiques : entre noir et blanc et couleur, émergence de l'Eastmancolor.

À la fin des années 1940, le monopole de *Technicolor* sur le cinéma en couleur est attaqué. Littéralement en 1947 par le département de justice américaine qui demande à la firme de prêter une partie de son matériel à des studios indépendants et sur le domaine technique avec l'arrivée de *l'Eastmancolor* en 1949 produit par *Kodak*. *L'Eastmancolor* va alors très rapidement rendre obsolète l'usage des caméras *Technicolor*.

C'est que *l'Eastmancolor*⁵⁴ est l'ancêtre du négatif couleur d'aujourd'hui : il est *monopack*⁵⁵ contrairement au *Technicolor (tri-pack)* et utilise le principe des coupleurs à l'intérieur de l'émulsion sensible. Il est composé de trois couches permettant la reproduction partiellement totale du spectre visible. Après quelques années de difficultés, il percera vers l'année 1953 quand *Technicolor* s'associera avec *Eastman-Kodak* et avec l'arrivée du *Cinemascope*. On le sait le *Cinemascope* est introduit pour contrer le succès de la télévision couleur. Celle-ci est elle aussi introduite en 1953 et permet la banalisation et la normalisation de l'image en couleurs : les informations et journaux publient enfin des images documentaires en couleur⁵⁶. Ce processus mettra plus de dix années à s'accomplir. Dès lors, la couleur n'est plus nécessairement associée à la fantaisie, la danse ou le spectacle, mais est enfin perçue comme « naturelle ». Ainsi c'est *l'Eastmancolor* dont les couleurs sont nettement plus discrètes que le *Technicolor* qui a fortement œuvré à la naturalisation de la couleur au cinéma.

Ainsi comme le dit justement Jacques Aumont : « La pente "réaliste" étant la plus forte, la couleur petit à petit finie par remplir le même rôle naturalisant qui avait été primitivement dévolu au noir et blanc. Une histoire bouclée,

⁵⁴ *L'Eastmancolor* reprend des principes de *l'Agfacolor*, disponible depuis 1932 et du *Kodachrome*, introduit en 1935.

⁵⁵ Qui ne demande qu'une bobine de pellicule : simplifié par rapport au *Technicolor* qui demande une caétra à trois magasins synchronisés.

⁵⁶ Des images de la Seconde Guerre mondiale filmées en *Agfacolor* ont elles aussi fortement participées à ancrer la couleur dans le réel.

allant d'un réalisme à un autre [...]»⁵⁷ » Ainsi après avoir aidé au réalisme lors de la période du teintage et du virage, avoir porté les genres fantaisistes de la période Technicolor, le monochrome se retrouve coincé entre deux réalismes. Il faudra traverser l'Atlantique et profiter de l'émergence d'une nouvelle modernité cinématographique en Europe pour le voir réapparaître sous de nouvelles formes et par de nouveaux cinéastes et techniciens.

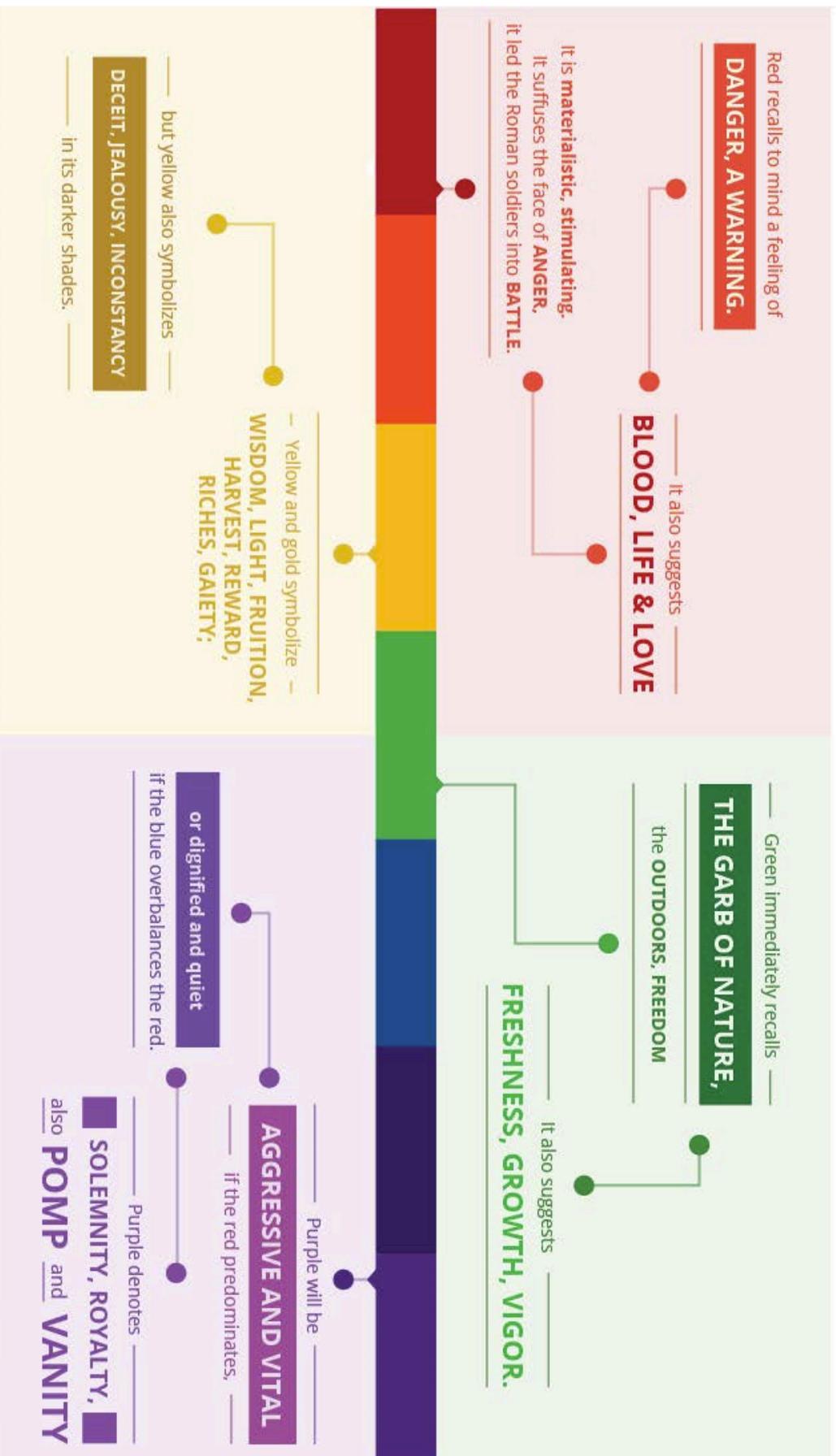
⁵⁷ AUMONT Jacques, *Introduction à la couleur*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 207.



Un prototype Technicolor

La Cucarachacha réalisé en 1934 par Loyd Corrigan
Monochromie partielle mais bien réelle.

Natalie Kalmus on Color - Excerpt from "Color Consciousness" (1935).



TECHNICOLOR100

eastmanhouse.org/technicolor100



L'espace monochrome, un espace à part.



Chapitre 3

Les cinéastes « coloristes » : du réalisme aux premières libérations de la couleur.

Dans ce nouveau contexte de la couleur banalisée, le monochrome au même titre que le noir et blanc devient outil de transfiguration. Les élans chromatiques libérés jusqu'ici réservés au cinéma « fantaisie » (comme dans *Drôle de frimousse*) vont, en Europe et dans les années 1960, apparaître dans un cinéma que l'on dit réaliste, mais qui considère le réel comme un sujet à transfigurer. La couleur va en être le nouvel outil, une couleur que voudront expressive ces nouveaux cinéastes que l'on appelle « coloristes »⁵⁸. On questionnera dans ce chapitre la volonté de ces cinéastes et leur relation à la couleur et dans sa forme la plus minimale, le monochrome.

Il faut dire que la question de la couleur est devenue centrale dans les discussions, critiques des acteurs du mouvement de la Nouvelle Vague en France. Bien que la majorité des films symboles du mouvement sont tournés en noir et blanc (pour des questions budgétaires à en croire les principaux intéressés) l'arrivée petit à petit de la couleur dans le cinéma français fait réfléchir.

En mars 1956, dans un texte titré *Des goûts et des couleurs*⁵⁹ paru dans *Arts*, Eric Rohmer, alors encore critique observe l'arrivée de la couleur venue des États-Unis et de la Grande-Bretagne. De ses observations il tire notamment la division en deux catégories des films en couleurs. La première catégorie contient les films où la couleur « n'est qu'un ornement, un raffinement, un luxe qui donne généralement dans le bon goût, la constitution d'une palette, l'atténuation des tons saturés de l'époque, mais où la couleur

⁵⁸ Jessie Martin (*Le cinéma en couleurs*) comme Yannick Mouren (*La couleur au cinéma*) évoquent cette notion dont l'origine m'est inconnue.

⁵⁹ Repris dans ROHMER Eric, *Le Goût de la beauté*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2004, 272 p.

n'apporte rien en soi, ni à la dramaturgie ni à l'essence même de l'émotion»⁶⁰. Pour résumer donc des cinéastes qui enferment la couleur dans l'objet et ont peur de sa prétendue vulgarité. De l'autre Rohmer évoque des films où la couleur n'a plus rien avoir avec un goût pictural quelconque, mais avec une émotion, une émotion propre à la couleur. Il exige alors un cinéma « qui rendent les couleurs à la violence que notre œil estompe. »⁶¹, qui n'imité pas le bon goût hérité de la peinture classique, mais qui espère une utilisation de la couleur pour ses effets cinématographiques « qu'elle seule rend possible ». À la même époque, alors que peu de cinéastes de la Nouvelle Vague tournent en couleur, d'autres penseurs et acteurs du cinéma se positionnent dans un propos très fort. Alexandre Astruc fustige l'idée des « demi-teintes, des gris-bleus »⁶² et l'habitude de certains cinéastes de faire comme si la couleur n'était pas là, les limiter. Dreyer quand à lui accuse le « naturalisme foncier » du cinéma qui l'handicape et « empêche le cinéma en couleur de devenir un art. »

C'est donc trois cinéastes que l'on étudie ici, trois cinéastes qui rejettent la conception uniquement décorative de la couleur, qui refusent de la comprendre uniquement par le prisme du symbole et qui vont explorer son sens et sa sensibilité. Nous choisissons des extraits ou des films portants des scènes monochromes plus ou moins radicales.

***A/ Antonioni : Le Désert rouge, Blow Up.
Unité, dualité et affect.***

Démarrons par l'un des plus grands cinéastes de cette période, Michelangelo Antonioni. En 1964, pour le Festival de Cannes il déclare à propos de son premier film en couleur, *Désert Rouge* :

⁶⁰ BERGALA Alain, *La couleur, la Nouvelle Vague e ses maîtres des années cinquante*, dans AUMONT Jacques (dir.), *La couleur en cinéma*, Milan, Mazzotta, 1995, p. 180 p.et p.130

⁶¹ BERGALA Alain, *ibid*, p.130

⁶² BERGALA Alain, *ibid*, p.130

« Je récapitule un peu pour essayer de comprendre comment donc, tout juste en ce moment, j'ai éprouvé le besoin d'abandonner le noir-et-blanc c'est-à-dire un cinéma que je tenais, hier encore, pour le plus approprié à ma mentalité et à ma manière de conter les événements de la vie. Avec *Désert Rouge*, je n'ai jamais eu de doute sur la nécessité d'employer la couleur. Du reste, je crois que ce n'est guère par hasard que d'autres réalisateurs, comme Bergman, Dreyer, Fellini et Resnais ont éprouvé le même besoin de la couleur, et presque tous simultanément. À mon avis la raison est la suivante : la couleur a, dans la vie de nos jours, une signification et une fonction qu'elle n'avait pas dans le passé. »

Ainsi cette hypothèse d'un réel changement plastique de la société européenne est intéressante. Sortie de la guerre dans les années 1950, l'Europe n'osait pas encore la couleur qui aux États-Unis était déjà présente et représentée. Il faudra attendre la relance économique, l'industrialisation massive et l'arrivée des biens de consommation nouveaux et colorés. Antonioni en parle volontiers de ces nouveaux objets :

« Ces produits industriels sont partout, ils entrent dans nos maisons, faits de plastiques ou d'autres matériaux inconnus il y a quelques années à peine, ils sont vivement colorés. À l'aide de la publicité [...] ils nous obsèdent. »

Comme le dit très bien Alain Bergala, ces objets changent de statut et ne sont plus « des éléments résiduels d'un décor en arrière-plan⁶³. Antonioni parle de sa volonté de mettre en contact ses personnages avec ces objets colorés, ces choses, cette vibration. Et c'est bien par le travail du décor que Antonioni va travailler la sensation chromatique.

Dans *Désert Rouge* le souvenir monochrome est frappant. Une séquence majeure dans le cabanon nous intéresse. Dans cette cabane on retrouve une pièce dont les murs sont peints d'une couleur rouge primaire qui la détache

⁶³ BERGALA Alain, *ibid*, p.126

dans l'espace. D'un point de vue symbolique nous pouvons déjà arguer que le rouge monochrome érotise la scène et participe à un climat sensuel fort. Mais comme le spectateur *Giuliana* (Monica Vitti) et sa névrose semblent être attirés par ce lieu qui semble agir comme une force centripète. Elle y entre et semble respirer les vibrations de la couleur⁶⁴, elle s'en imprègne. Son attitude change alors radicalement: elle se colle à *Corrado* et parle du désir qui monte en elle comme si la couleur avait un impact instantané sur elle. Notons que c'est dans cet espace monochrome rouge que pour la première fois, la seule fois, le personnage de *Giuliana* s'affranchit de son angoisse.^{planche 10}

Si Antonioni nous intéresse tant, c'est qu'il semble utiliser la couleur et son unité (et donc l'idée monochromatique) comme outil d'une description des relations entre ses personnages et leurs environnements. Antonioni peignait son décor, laissant les corps intacts ou presque⁶⁵. Quand *Giuliana* pénètre dans cet antre rouge, elle s'y dissipe, une relation physique existe et forme une unité. Alors le monochrome prend sens, car il pose les conditions de cette harmonie. Quand à la fin de la séquence cet espace est détruit pour alimenter le poêle, *Giuliana* retombe rapidement dans sa névrose.

Cette unité proposée par la couleur, les personnages s'y intègrent ou non : en sortant de la cabane de pêcheurs, l'imperméable de *Corrado* se mélange à la pierre, dans la scène d'ouverture, le manteau vert de *Giuliana* jure sur le fond de grisaille du paysage. Généralement le film procède ainsi ton sur ton ou les personnages disparaissent dans des monochromes peu saturés. Se joue donc ici la transformation de l'espace diégétique en un espace figural ou s'incarne la sensibilité. La saturation d'un monochrome par rapport à l'autre dépendant de la puissance sensible évoquée.

⁶⁴ Fernand Léger : « la couleur appliquée sur les murs les fait vibrer », *Fonctions de la peinture* (1965), Paris, Folio, 2007.

⁶⁵ On veut ici indiquer que formellement, Antonioni n'utilise pas de sources colorées ou d'artefacts pour créer la couleur : il peint les décors, les choisit. Ne pas utiliser de sources colorées ni de filtres permet de ne pas colorer les visages (en dehors de réflexions colorées dues à l'éclairage de la matière colorée).

L'idée selon laquelle la couleur s'exprime revient dans *Blow-up*. C'est après que les deux jeunes femmes se soient battues avec Thomas dans son atelier et que les trois jeunes gens se soient roulés dans un grand rouleau de papier monochrome (couleur parme) que lui vient la révélation du mystère des photos. Aussi les pelouses et arbres verts semblent constituer un espace autonome, lieu de secrets qui tantôt accepte la présence de Thomas, tantôt le rejette (comme le fait le grain monotone de la photo agrandie qui dévoile ou non le meurtre) pour finalement le faire disparaître dans le dernier plan du film laissant l'écran totalement vert. planche 11

En partant d'objets colorés, Antonioni, auteur radicalement moderne, réussi à créer un système chromatique jouant sur l'uniformité entre personnages et environnements (de l'objet au désert) et où la couleur, loin d'être réduite à la décoration, porte par elle-même tout l'affect d'un monde qui éponge et recrache le sensible dans un mouvement perpétuel.

B/ Godard le coloriste : Le Mépris, Pierrot le fou.

Un autre coloriste de ce nouveau cinéma est évidemment Jean-Luc Godard. Il sera en France avec Jacques Demy et Eric Rohmer l'un des premiers à procéder à une certaine libération de la couleur⁶⁶. Avec Raoul Coutard, son directeur de la photographie, Godard va, dès 1961 avec *Une femme est une femme*, faire de la couleur au cinéma, un nouvel outil de transfiguration du réel. Il est l'un des premiers du mouvement de la Nouvelle-Vague à franchir le pas : Jacques Demy attendra 1964 pour ses *Parapluies de Cherbourg*, Rohmer 1967 avec *La Collectionneuse*.

⁶⁶ Les précurseurs en la matière sont en réalité plus vieux : Renoir avec *Fleuve* (1951), *Carrosse d'or* (1952) et *French Cancan* en (1955) et Ophuls avec *Lola Montès* en 1955. De manière sporadique ils utilisent l'aspect flamboyant de la couleur, les sources colorées comme les décors sur le modèle des films « fantaisie » américain des années 1950 évoqués au chapitre précédent. Nous décidons de nous intéresser à la génération suivante car elle constitue un mouvement plus identifiable et plus distinct du mouvement américain précédent : Renoir comme Ophuls ont eu une expérience hollywoodienne.

Comme pour Antonioni partons des objets, ces motifs colorés qui attirent : il note dans le scénario du *Mépris* (1963), avant tournage :

« Toute la deuxième partie sera dominée du point de vue couleur par le bleu profond de la mer, le rouge de la villa et le jaune du soleil, on retrouvera ainsi une certaine trichromie assez proche de celle de la statuaire antique véritable. »

Filmer en couleur pour Godard c'est d'abord de choisir et répartir les objets colorés dans le film⁶⁷. Ce choix, non pas de l'ordre du système symbolique, permet l'établissement d'un système plastique propre à l'auteur. Les choix chromatiques révèlent la singularité de la vision que le cinéaste a du visible. Comme le dit Cézanne : la couleur a à voir avec «les racines mêmes de l'être, à la source impalpable des sensations »⁶⁸.

Entendons-nous bien, Godard utilise la symbolique de la couleur, mais la dépasse ; dans un entretien très connu dans les *Cahiers du Cinéma*, Godard répond au critique qu'il lui dit qu'il y a beaucoup de sang dans *Pierrot le Fou* (1965) par la maxime suivante :

« Pas du sang, du rouge »⁶⁹

Alors si évidemment le rouge est symbole de violence et si elle permet l'identification du sang comme tel, elle n'en est pas moins une couleur avant tout qui existe par elle-même plus que par ce qu'elle représente : « On peut y lire l'idée d'un détachement de la couleur de son référent ou de son signifié. La teinte n'est plus seulement transparente à son symbole, où le sang vaut

⁶⁷ BERGALA Alain, *ibid*, p.130

⁶⁸ Cité dans MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard coll. Folio, 2002.

⁶⁹ *Cahiers du cinéma* n° 171, octobre 1965.

pour le rouge, mais à la faveur d'un renversement, elle le domine, le recouvre, en constitue l'horizon »⁷⁰.

C'est donc avant tout une expérience sensible de la couleur qui est mise en avant, une rencontre entre la couleur et son récepteur. Rencontre avec les personnages dans *Pierrot le Fou* (1965) : *Ferdinand* s'enduit le visage de peinture bleue, plus tôt *Marianne* recouvre son visage de sa robe rouge et finalement il se couvre le visage de dynamite jaune avant de disparaître dans le feu chromatique d'une explosion. Rencontre avec le spectateur quand dans le même film, l'écran de cinéma s'illumine comme une toile monochromatique : c'est le cas lorsque passent à l'image des textes écrits sur différents papiers colorés, mais c'est surtout le cas quand, à la soirée des *Expressos* la lumière diégétique monochromatique (rouge, verte, bleue, périodiquement) envahi l'espace et les personnages. C'est ainsi que les personnages dont la peau est devenue colorée nous apparaissent collés au fond, comme des objets parlant mécaniquement comme dans une publicité de ces temps modernes. Il y a ici un second basculement : c'est la toile même qui devient cet objet publicitaire qui vient toucher nos sens grâce à l'unité, l'uniformité que propose l'image monochrome⁷¹. Planche 12

Pour Bergala, l'esthétique nouvelle de la couleur est à l'origine d'un triple geste du duo Godard-Coutard et d'une manière avant tout d'éclairer et de cadrer qui permet de comprendre plus précisément le fait chromatique particulier de Godard :

« Premièrement : éclairer les intérieurs de façon uniforme, sans modelé, sans ombres, sans clairs-obscurs. [...] Coutard imagina d'utiliser le plafond comme réflecteur, d'installer avec des pinces quelques lampes flood, dirigées vers le plafond, dont la lumière éclairait indirectement les acteurs et le décor, les baignant d'une lumière verticale, homogène, la fameuse « lumière

⁷⁰ MARTIN Jessie, *op cit.* p 134.

⁷¹ C'est par ailleurs le cas dans un certain nombre de générique de Godard ou les couleurs en aplat sont utilisées sans restriction et forment des sortes de monochromes saturés.

d'aquarium » qui devint une image de marque des films éclairés par Coutard. Cette lumière conçue au départ pour le noir et blanc produisit un double effet lorsqu'elle fut transposée à la couleur : une homogénéité de densité de luminosité entre les couleurs du fond et celles des figures, l'obtention de surfaces colorées pures et homogènes ».

« Deuxièmement : Placer la caméra devant des surfaces de couleurs vives, primaires et placer devant la caméra des couleurs (celles des vêtements, des objets) elles aussi vives, primaires : rouge, jaune, bleu. »

« Troisièmement : filmer en aplat, dans l'axe des murs, des fonds (volontiers nus et blancs), pour faire de l'écran la toile blanche ou ces couleurs pures vont produire un effet d'aplat coloré. »⁷²

Appliqué à un éclairage coloré, ce processus crée une image monochrome, un aquarium coloré. Les figures se fondent dans le décor et où la couleur permet ce nouvel espace sensible dans lequel se meuvent des personnages nouveaux. Dans le *Mépris* (1963), il éclaire⁷³ le corps nu de Brigitte Bardot en rouge puis en bleu afin « qu'elle devienne autre chose, pour qu'elle ait un aspect plus irréel, plus profond, plus grave que simplement Brigitte Bardot sur un lit. J'ai voulu la transfigurer⁷⁴ ». Par ce geste il transfigure donc Bardot et le réel et souligne l'artificialité peut-être tout du moins le caractère femme-objet que constitue l'icône. planche 13

Comme pour la scène de Pierrot le Fou à la soirée chez les *Expressos* ou les génériques de Godard, on peut comprendre cette image monochrome comme la volonté de faire entrer en contact le spectateur et la couleur : l'image précédant le monochrome rouge de Bardot est cette image de

⁷² BERGALA Alain, *ibid*, p.130

⁷³ On n'est ici pas certain que l'effet monochrome soit ici permis par un éclairage coloré : l'effet semble plutôt avoir été permis en post-production ou par l'effet d'un filtre. Sur le résultat ceci à peu d'importance car comme il a été expliqué : la lumière réfléchiée et non discriminante envahi l'image de manière très similaire à ce que peut produire la sélection d'une des primaires du spectre par un effet d'étalonnage ou de filtre.

⁷⁴ BERGALA Alain, *Godard au travail : les années 60*, Cahiers du cinéma, 2006, p.178 citant les propos de Godard.

Coutard qui pointe la caméra et son optique anamorphique droit vers nous. On nous ramène en quelque sorte à notre condition présente avant d'illuminer la toile d'une unique couleur, vibrante. Comme s'il faisait du Nicholas Ray en prenant soin de détruire l'existence d'une justification de la couleur.

Godard propose donc une autonomie forte de la couleur : elle existe sur et sans les objets, elle transforme personnages et réalités. C'est une mise en scène, le coloris, dès lors non pas antinaturaliste, mais qui sert la figuration du réel à travers un discours critique et foncièrement moderne qui rend compte des transformations des lieux et l'existence de nouveaux corps. Il est l'un des rares à oser l'image monochrome à différentes reprises. Celle-ci, parce qu'elle est une expérience limite, dévoile la radicalité d'un cinéaste résolument à l'aise avec l'expérience chromatique.

C/ Bergman : Cris et chuchotements (1973)

Toute personne ayant vu un jour *Cris et chuchotements* se rappelle de l'idée d'une couleur unique : le rouge. C'est le quatrième film en couleur du grand Ingmar Bergman et de son acolyte et directeur de la photographie Sven Nykvist. Grand adepte du noir et blanc on rapporte souvent ses propos ou il est question de son film qu'il disait d'ailleurs « tout rouge » :

« Tous mes films peuvent être pensés en termes de noir & blanc, exception faite de *Cris et chuchotements*. »⁷⁵

Résolument monochrome, Bergman explique pour ce film que l'idée chromatique lui est venue d'un souvenir, une imagination :

« Dans le scénario, il est précisé que le rouge représente pour moi l'intérieur de l'âme. Lorsque j'étais enfant, j'imaginai l'âme comme une sorte de

⁷⁵ BERGMAN Ingmar, *Images*, Paris, Galimard, 1992, 416 p.

dragon, ou une ombre flottant dans l'air sous la forme d'une fumée bleutée, une énorme créature ailée, mi-poisson mi-oiseau. Mais à l'intérieur du dragon, tout était en rouge. »⁷⁶

En préparation, comme à son habitude c'est un travail énorme : Nykvist passe plus de trois semaines sur place afin d'analyser la lumière locale, le film étant tourné en lumière naturelle uniquement. On y prépare aussi et surtout les costumes, décors et maquillage : un décor exclusivement rouge demande un maquillage particulier afin d'éventuellement éviter des réflexions chromatiques puissantes. Cette préparation basée sur encore une autre intuition fondatrice:

« Il y a quelques années, j'eus la vision d'une grande pièce tendue de rouge, dans laquelle trois femmes toutes de blanc vêtues chuchotaient entre elles. »⁷⁷

Afin de comprendre mieux l'utilisation de cette couleur, il est intéressant de passer par un tableau ayant très certainement inspiré, consciemment ou non le travail plastique sur le film : *Auprès du lit mortuaire* d'Edward Munch^{Planche 15}

Comme l'explique John Gage « Edward Much avait dessiné pour le théâtre dans les années 1890, et dans la demi-douzaine de scènes représentant des chambres de malades qu'il peignit à cette époque, on ressent la tension dramatique d'un Strindberg ou d'un Maeterlinck, où les personnages, souvent, parlent directement au public plutôt qu'entre eux.⁷⁸ » On peut alors comprendre ce film de la manière suivante : le mal vécu par la sœur mourante d'un cancer est omniprésent pendant le film. On le pense restreint au personnage de la sœur et de son lit, mais on comprend très vite que c'est l'ensemble du lieu et ses habitants qu'il contamine : cette contamination est portée par la couleur rouge. ^{Planche 14}

⁷⁶ BERGMAN Ingmar, *Images*, Paris, Galimard, 1992, 416 p.

⁷⁷ *ibid.*

⁷⁸ GAGE John, *Color in Art*, London, Thames & Hudson, 2006, p. 193.

Précédemment nous avons vu que l'autonomisation de la couleur est permise par un certain nombre de cinéastes qui ne conçoivent pas la couleur ni comme une fantaisie ni même comme une représentation du réel, mais comme un nouvel outil de transfiguration et de transformation du médium cinématographique. Cette autonomie offre alors la possibilité d'une migration de la couleur : en prenant la figure de la contamination (celle du cancer ou du silence), on peut comprendre la couleur comme cette substance organique qui quitte la mourante et se propage dans l'espace jusqu'à atteindre la pellicule même.

Ce film est marqué par l'utilisation presque systématique d'un effet rare qu'est le fondu au rouge : pour changer d'une séquence à l'autre l'écran se sature de rouge jusqu'à atteindre un monochrome parfait avant de se refigurer littéralement par un visage. Alors comme Much ce sont ces visages qui nous regardent, nous spectateurs, ces visages qui ne nous parlent pas, mais nous envoie à la surface de la toile, cette substance que les cris et chuchotements ont tant de mal à faire sortir des corps.

Ce film éminemment de l'ordre du sensible, propose donc l'expérience d'un monochrome comme une empathie. Tout comme les cris terrifiants et les chuchotements ouatés du film le font avec notre ouïe, on recherche à faire partager, provoquer le contact entre l'expérience terrible et tellement humaine de la mort à travers le visible. C'est le monochrome et sa simplicité sensible qui sont alors choisis pour permettre cette communion.

Grand cinéaste du noir et blanc, Bergman démontre ici la possibilité géniale du cinéma et sa capacité à dépasser les normes narratives à en rendre jaloux le cinéma expérimental. Ce n'est pas pour rien si Jacques Aumont, grand spécialiste de la couleur au cinéma, déclarait : « En dehors de Bergman, je ne regarde que du cinéma expérimental... »⁷⁹

⁷⁹ AUMONT Jacques, *L'attrait de la lumière*, Crisnée, Yellow Now, 2010, p.72.

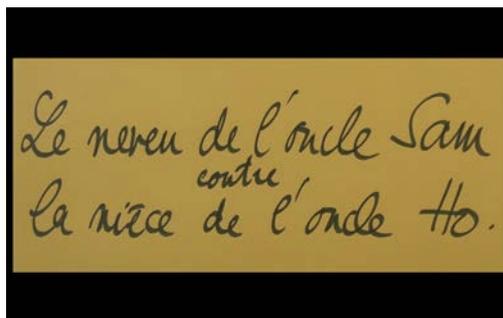
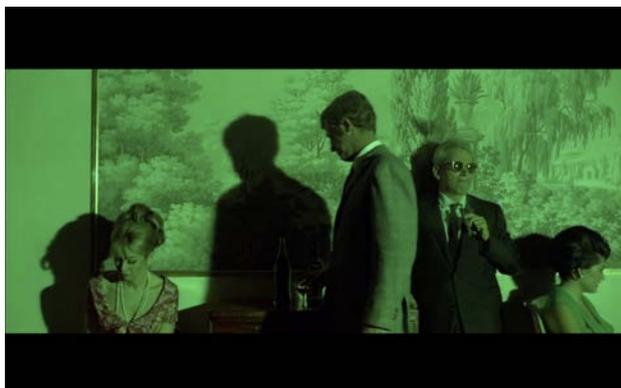
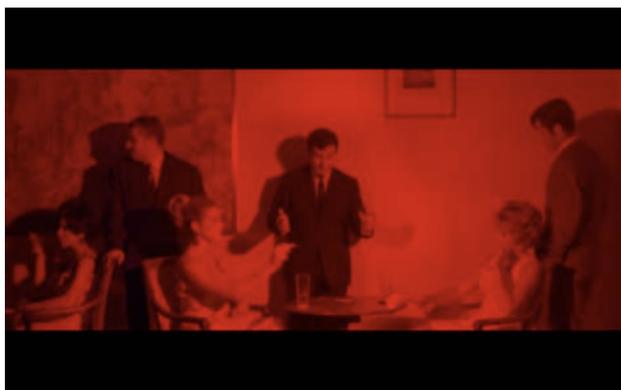


L'antre rouge.



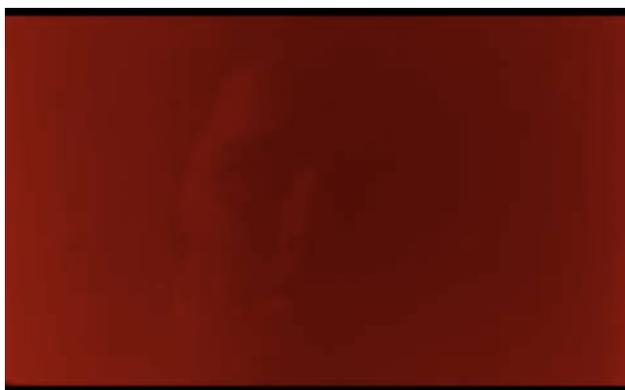
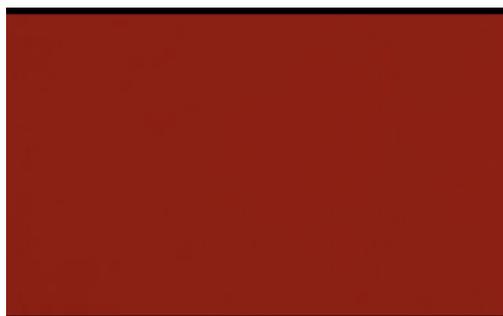
*Homme – environnement :
Unité, dualité*





Touchés par la couleur





La figure de la contamination



Edvard Munch
By the Deathbed Fever (1893)

Chapitre 4

Cinéma numérique : retour à la raison, la couleur neutralisée

Si grâce à la démocratisation de la couleur avec l'arrivée du négatif *monopack* couleur un certain réalisme accompagne désormais le cinéma en couleur, nous avons pu voir comment certains cinéastes ont pu créer des espaces de libération de la couleur ou la monochromie tient un rôle prépondérant. La violence chromatique évoquée par Rohmer et Godard, cette volonté de ne pas faire dans le bon goût, mais de laisser vivre la couleur va finalement s'éteindre après une période faste : psychédéisme et cinéma expérimental seront deux pans majeurs de la libération de la couleur (nous étudierons cette question dans la seconde partie de notre travail), mais resteront en marge de l'art cinématographique.

En ce qui concerne le cinéma à proprement parler, avançons dans le temps pour nous retrouver au milieu des années 2000 : avec l'arrivée du cinéma numérique, d'abord par l'intermédiaire de l'étalonnage numérique, puis par la captation elle-même numérique nous allons rentrer de nouveau dans une période conservatrice en ce qui concerne la couleur. Pour cette rapide partie qui a rôle d'actualisation de la notion chromatique dans le cinéma numérique, nous nous basons principalement sur deux écrits que sont *Chromatic Algorithms*⁸⁰ de Carolyn L. Kane et un article de Cyril Béguin paru en avril 2016 dans *Les Cahiers du cinéma* et titré « La neutralisation de la couleur »⁸¹. Ces textes posent très justement la question de la relation entre nouvelles techniques de la couleur et la capacité de renouveler ou garder libre la pratique artistique, esthétique de la couleur. C'est dans ce nouveau cadre que le monochrome va redevenir un outil normatif puissant et va en

⁸⁰ KANE Carolyn L., *Chromatic Algorithms*, Chicago, The University of Chicago Press, 2014, 328 p.

⁸¹ BÉGUIN Cyril, « La neutralisation de la couleur », *Les Cahiers du Cinéma* n°721, Avril 2016. Cet article reprend principalement les théories du livre majeur de Carolyn L. Kane en adaptant ses conclusions aux plus récentes sorties en salles.

perdant sa liberté, contraindre la puissance sauvage et évocatrice de la couleur. Le parallèle avec le premier chapitre de ce travail est alors frappant.

A/ The New Dark Age : le paradoxe chromatique

Avec l'émergence des couleurs numériques liées au développement de l'informatique, le chromatisme du cinéma va être fondamentalement rationalisé. D'une manière assez paradoxale, les couleurs numériques pourtant nombreuses depuis la seconde moitié des années 2000 vont constituer une palette accessible à tous et pourtant ne vont pas constituer autre chose qu'une sorte de « prêt-à-porter » symbolique dénuée de toute possibilité expressionniste. L'informatique au départ incapable de fournir une palette intéressante est aujourd'hui un outil formidable de reproduction ou de création des couleurs. Ainsi, ce que Kane appelle le « *New Dark Age* » est pourtant bariolé.

Ce paradoxe, Kane l'explique comme nous avons pu l'expliquer dans la période *Technicolor*. En effet on peut aujourd'hui considérer qu'il existe un nouveau « *color restrain* ⁸² » et qu'il réduit aujourd'hui l'utilisation possible des millions de couleurs de nos écrans ou caméras⁸³. Kane utilise alors la métaphore de l'écran de veille *Apple* « *liquid rainbows* » Planche 16: cette gerbe lumineuse colorée fait défiler tout le spectre visible de manière certes aléatoire, mais à parts égales par couleur. Ainsi ce motif coloré d'origine psychédélique devient un objet rationnellement équilibré qui malgré son algorithme aléatoire détruit les possibilités sensibles de la couleur. Pour Kane, une partie majoritaire du cinéma numérique (qu'elle appelle « Cinéma

⁸² Nous faisons ici référence à la notion évoquée par Natalie Kalmus en 1935 dans sa conférence intitulé « Color Consciousness » dont nous avons parlé dans le second chapitre de la première partie : il visait à encadrer les pratiques du *Technicolor* autour d'un symbolisme chromatique *goethien* à ne pas dépasser. Une rétention chromatique finalement.

⁸³ Cyril Beguin parle de la marque Arri qui cristallise pour lui cette rétention de couleur en proposant une gamme plus désaturée que les autres : cette idée est techniquement pas totalement juste et difficile à justifier.

Photoshop ») a pris le même chemin en tuant le colorisme des années 1960 où la mystique de la chromatique aurait été renversée par des « *hypercouleurs* agressives souvent restreintes aux 216 nuances de la palette web ».

Cyril Béguin prend alors l'exemple intéressant du dessin animé *Vice-Versa* (Pete Docter et Ronnie Del Carmen, 2015) : le récit se déroule très majoritairement dans la psyché d'une jeune enfant, chaque couleur (qui est aussi un personnage) y est associé à une émotion (Colère est rouge, Tristesse bleue, etc.) et représenté par un nombre immense de boules colorées rangées dans le « labyrinthe de la mémoire ». Les couleurs ne se mélangent pas, elles se remplacent au mieux. Animé d'une vision statistique étrange, le « centre cérébral » doit gérer les émotions et les couleurs : aucune ne doit prendre le dessus, il faut éviter un raz de marée bleu pour garder l'équilibre chromatique et psychologique de l'enfant. La métaphore est fameuse : aucune amplification, intensification de la couleur n'est raisonnable. Autrement dit le monochrome c'est la folie ! Planche 16

Dans la même idée, Cyril Béguin nous montre d'autres exemples où malgré la position centrale de la couleur, celle ne parvient pas à devenir autonome. Elle reste décorative, attachée à l'objet et ne parvient jamais à devenir folle, sortir de l'écran et rencontrer un public pourtant *chromophile*. On lui attache de nouveau tout une symbolique simpliste sans dépasser le symbole. Tout évènement chromatique majeur devient alors un danger et doit être rééquilibré instantanément, c'est la victoire « de la fonction "niveaux automatiques" des logiciels de retouche d'image »⁸⁴ ou d'un conservatisme chromatique respecté par beaucoup.

B/ Rationalisations, retour aux normes...

⁸⁴ BÉGUIN Cyril, « La neutralisation de la couleur », *Les Cahiers du Cinéma*, n°721, avril 2016, p.81.

Ce conservatisme il réapparaît sous de nombreuses formes qui semblent empêcher l'existence de l'image monochrome moderne. C'est d'abord dans un retour fracassant des théories rationalistes de la couleur et en premier lieu celles bien connues de Michel Eugène Chevreul : il théorise la loi du contraste simultané des couleurs en 1839 qui, comme nous l'avons vu, décrit les effets perceptifs de la complémentarité des couleurs sur notre vue. Qu'elles viennent de Newton, Goethe, Hering ou Thomas Young, ces théories mettent en avant un certain nombre de lois d'harmonie. On utilise alors la couleur comme de bons élèves : les complémentaires sont associées, la saturation est raisonnable, le contraste coloré maîtrisé... Ces règles qui en effet participent à une certaine élégance ne peuvent cependant faire modèle tant la couleur est libre et insaisissable. Ainsi on voit apparaître un nombre de nouveaux codes esthétiques qui entraînent presque tout film d'action vers une bichromie chaud-froid, les films d'anticipation en direction d'un camaïeu vert, etc. Rappelons-nous alors aux mots de Matisse, génie absolu de la couleur qui disait en 1908 :

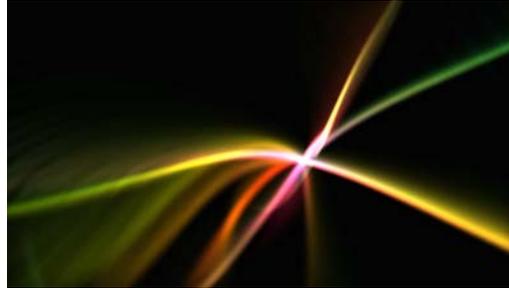
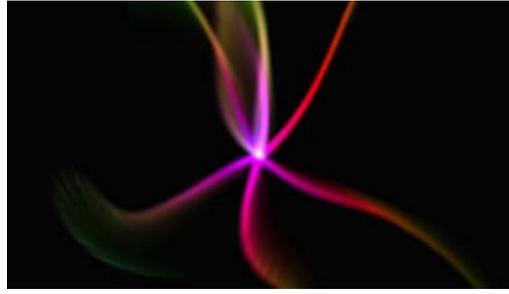
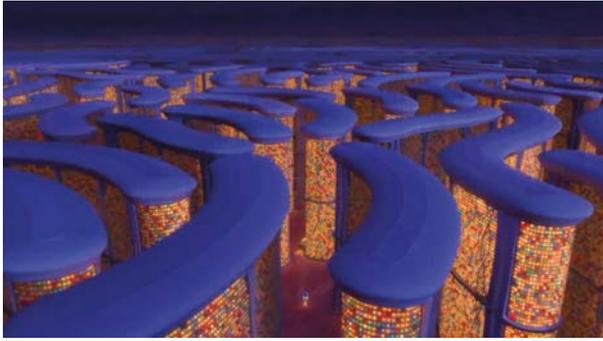
« Le choix de mes couleurs ne repose sur aucune théorie scientifique, il est basé sur l'observation, sur le sentiment, l'expérience de ma sensibilité »⁸⁵

Cet attrait pour la rationalisation de l'utilisation des couleurs on le retrouve sur internet avec de nouveaux outils statistiques proposant des analyses chromatiques. Des photogrammes extraits de films sont alors réduits à un petit nombre de valeurs chromatiques : c'est ce que proposent les populaires sites *moviesincolor.com* ou encore *thecolorsofmotion.com*. Ces sites témoignent d'une vision mécanique de la couleur et n'évoquent à aucun moment ni la puissance sensible de la couleur ni sa capacité à vivre dans le temps, dans la cinétique d'un art qui n'est pas photographique, mais bien cinématographique. *Planche 17*

⁸⁵ MATISSE Henri, *Ecrits et propos sur l'art*, Paris, collection Savoir, Hermann, 1972, p.48.

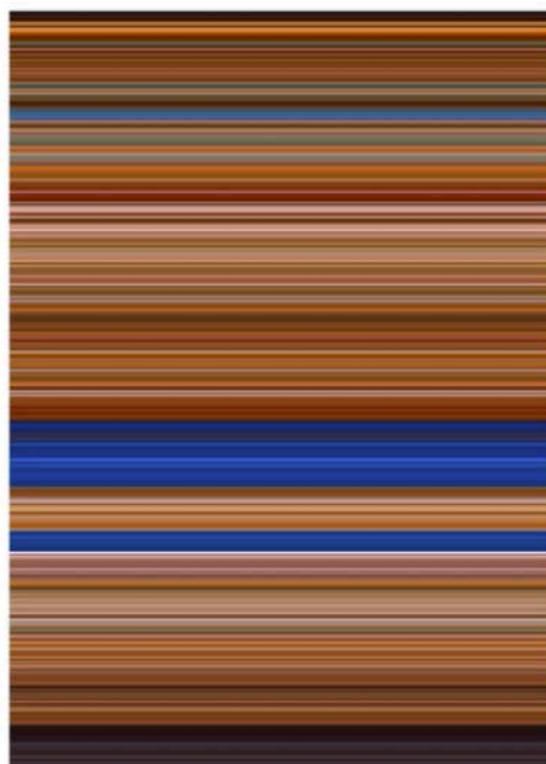
Enfin on notera que dans ce contexte, le monochrome existe, mais revient souvent à son utilité première à l'époque du teintage et virage, à savoir informer ou décorer. Les nuits américaines numériques sont bleutées uniformément sans prendre le devant de l'image : c'est le cas du dernier *Mad Max : Fury Road* (George Miller, 2015) qui est l'exemple parfait de cette vision mécanique de la couleur. Se déroulant dans le désert de jour et de nuit, le film entier se déroule autour de deux types de monochromes numériques saturés, ou plutôt une bichromie constante entre un jaune-orangé (la chaleur, le jour) et un bleu métallique étale (la nuit, la fraîcheur). Rien ne semble justifier plus la couleur qu'une information narrative simple et un look particulier... Pour preuve une version *Blu-ray* « *black and chrome* »⁸⁶, comprenez « noir et blanc » est proposée au public un an après la sortie cinéma : c'est une version sans couleur ou les images monochromes deviennent des nuances de gris, autrement la mort du monochrome tel que nous l'entendons dans ce travail. Plus encore, cette sortie justifiant alors le degré zéro d'une couleur qui pourrait s'activer ou se désactiver sortant ainsi entièrement d'un quelconque rôle cinématographique prédominant. *Planche 18*

⁸⁶ Retrouvez les détails à l'adresse suivante : <https://www.ecranlarge.com/dvd-bluray/dossier/970862-mad-max-fury-road-black-chrome-edition-la-version-ultime-du-chef-d-oeuvre-de-george-miller>



La polychromie équitable

- A - *Vice-Versa* (2015, Pete Docter et Ronaldo Del Carmen)
- B - Capture d'écran du jeu *Candy Crush Saga*
- C - L'économiseur d'écran Apple « *Flurry* » ou « *Liquid Rainbow* »



MAD MAX: FURY ROAD

- A - Photogramme de *Mad Max : Fury Road* (2015, George Miller)
- B - Analyse de *Mad Max : Fury Road* par thecolorsofmotion.com
- C - Analyse d'un photogramme issu de *Mad Max : Fury Road* par un site similaire à moviesincolor.com



Photogrammes Mad Max : Fury Road

- A - Image avant étalonnage
- B - Image étalonnée version cinéma
- C - Image étalonnée version « Black and Chrome »

DEUXIÈME PARTIE

La couleur « sujet »

L'essence du monochrome :
voir et vivre dans le bleu du ciel

« La vie est un voyage expérimental, accompli involontairement. C'est un voyage de l'esprit à travers la matière et, comme c'est notre esprit qui voyage, c'est en lui que nous vivons. Il existe ainsi des âmes contemplatives qui ont vécu de façon plus intense, plus vaste et plus tumultueuse que d'autres qui ont vécu à l'extérieur d'elles-mêmes. C'est le résultat qui compte. Ce qui a été ressenti, voilà ce qui a été vécu. [...] »⁸⁷

Fernando Pessoa

⁸⁷ PESSOA Fernando, *Le Livre de l'intranquillité*, Paris, éd. Christian Bourgois, 2011.

A close-up shot of a woman's face, looking directly at the camera with a slight, enigmatic smile. Her hair is pulled back, and the lighting is soft, highlighting her features. The background is dark and out of focus.

Nothing escapes me, you hear?



À travers le prisme de l'évolution des techniques cinématographiques et principalement celles du cinéma en couleur, nous avons montré dans la partie précédente que par le cas précis de l'image monochrome, la couleur a servi d'attribut. Après des débuts sauvages où elle a été le principal outil du cinéma d'attraction, c'est ensuite dans une volonté de réalisme qu'elle a d'abord joué les informateurs, aidé la mise en scène à créer des repères temporels et spatiaux. Avec l'arrivée du cinéma en « couleurs naturelles », la couleur va s'attacher aux objets et aux personnages permettant de décrire, évoquer un état psychologique ou un système symbolique très culturel. Que l'objet soit matériel ou de l'ordre de l'idée immatérielle, la couleur reste attribut et « sert ».

Dans cette nouvelle partie, nous étudierons la couleur comme atome élémentaire. À travers le prisme de l'histoire de l'art et de l'étude du genre monochrome, nous nous intéresserons à la couleur comme substance première, qui n'appuie pas, mais surprend, une couleur qui se libère. La monochromie en cherchant à découvrir la couleur comme sujet même devient l'exemple le plus flagrant de cette libération. C'est une composante irréductible du réel, une expressivité pure qui échappe à l'hégémonie du langage et ne se limite pas aux méandres de la signification et du symbole. « Elle s'inscrit également dans des territoires où la nature du regard est accueillante et idéale, et le temps référé est souvent plus poétique.⁸⁸»

Si nous passons par les arts plastiques pour comprendre le cinéma c'est que ce dernier est un art jeune, immature et surtout qui paraît aujourd'hui très profondément figuratif. Ce pas de côté, on l'espère, nous permettra d'imaginer d'autres possibles pour le cinéma où du moins une compréhension autre de certaines expérimentations.

⁸⁸ BARBOSA Lenice Pereira, *L'effet couleur au cinéma - Manifestation chromatique du temps*, Paris, Editions universitaires européennes EUE, 2017, p.25.

Nous regarderons alors la couleur comme ce que Jacques Aumont appelle « la matière gélatineuse troublante et seulement destinée à l'œil, cet œil se constituant désormais parti prenant de l'œuvre⁸⁹ ». Comme l'évoque cette citation, le sujet sera donc la définition de la couleur, on parlera de matérialité, de temps et de perception. Au cinéma comme à l'intérieur d'une installation de James Turrell ou devant un Rothko nous concentrerons principalement notre analyse sur l'effet couleur actionné par l'intermédiaire de la lumière sur notre œil. Des instants chromatiques. Nous parlons ici d'une expérience perceptive dont la couleur est le principal sujet ; la rétine, le support ; la toile (du peintre ou de la salle de cinéma), l'intermédiaire.

À travers les recherches et œuvres de peintres et artistes plastiques clés, Yves Klein, Mark Rothko et James Turrell nous proposons une lecture autre de la couleur unique et confronterons ce genre monochrome, son idée et son expérience à l'idée d'une exportation au médium cinématographique.

⁸⁹ AUMONT Jacques, *Introduction à la couleur: des discours aux images*, Paris, Armand Colin, 1994.



Chapitre 5

L'idée monochrome: sensibilité immatérielle et infinie

« L'azur est aujourd'hui si fort que si on le regarde longtemps, il aveugle ; il crépite, il tourbillonne, il s'emplit de vrilles d'or, de givre chaud, de diamants pointus, radieux, de flèches, de mouches d'argent ⁹⁰ » Anna de Noailles.

De Gaston Bachelard à Yves Klein en passant par Malevitch et Rodtchenko nous voyagerons avec ceux qui ont fait émerger l'idée monochrome comme pensée particulière et particulièrement moderne. Cette pensée incarnée par Yves Klein à la sortie de la Seconde Guerre mondiale est évidemment diverse, mais contient en elle une substance primaire qui nous paraît salvatrice quant à l'utilisation de la couleur au cinéma. Cette dernière que l'on a montrée muselée dans l'art cinématographique vit parallèlement de grandes libérations dans le champ des arts plastiques. C'est dans ce domaine que va être théorisé un genre qui va bouleverser la peinture quitte à passer pour une grande escroquerie.

Sur ce dernier point, il est important de préciser que le genre monochrome a toujours été accusé de n'être qu'un immense canular, une imposture. Il faut dire que parmi les plus vieux exemples de monochromes on compte les peintures monochromes d'Alphonse Allais de son *Album primo-avrilésque*.

Planche 19 Ces planches monochromes proposées par un humoriste sont de l'ordre, de fait, de la blague et titrent : *Récolte de la tomate par des cardinaux apoplectiques au bord de la mer Rouge* (1884), ou encore *Première communion de jeunes filles chlorotiques par temps de neige* (1883) pour deux tableaux, vous l'aurez compris, monochromes rouge et blanc. Denys Riout dans son livre, *La peinture Monochrome*, différencie catégoriquement

⁹⁰ DE NOAILLES Anna (La comtesse), *Domination*, Paris, Calmann-Levy, 1905, p 203.

ces deux expériences du monochrome : Klein comme Malevitch et les autres étaient des plus sérieux quant à leur art. Nous ferons alors de même et n'évoquerons pas dans ces lignes l'histoire parallèle d'une monochromie moquée. Il est compréhensible qu'un monochrome énerve ou questionne, mais, pas plus que nous avons eu envie de rire devant un Matisse nous n'aurons l'envie de le faire devant un Klein. Encore une fois c'est une intuition profonde qui nous anime et qui semble avoir été partagée : les monochromes sont aujourd'hui exposés dans les plus grands musées d'art moderne et les œuvres de Klein ne se sont jamais aussi bien vendues⁹¹ plus de cinquante années après sa mort.

***A/ Au départ, « le bleu du ciel » : une couleur pour
l'imagination***

*« D'abord il n'y a rien, ensuite il y a un rien profond,
puis une profondeur bleue »⁹²*

Gaston Bachelard

L'expérience du bleu céleste semble représenter l'expérience la plus commune et partagée du monochrome si tant est qu'on la considère ainsi. Tous ou presque ont, un jour, connu le plaisir d'évasion que permet, si on en prend le temps, un grand ciel bleu immobile et profond.

Gaston Bachelard dans *L'Air et les songes*⁹³, d'où est extraite la citation ouvrant ce chapitre, s'attarde sur ce moment. Bien avant les théorisations du genre monochrome et surtout avant qu'on donne cette couleur le nom de

⁹¹ En mai 2008, à New York, MG9, une réalisation à la feuille d'or sur panneau, s'était vendu 23,56 millions de dollars chez Sotheby's. Son estimation était de 8 à 10 millions de dollars. Les derniers tableaux mis en vente sont estimés à plus de 40 millions de dollars.

⁹² BACHELARD Gaston, *L'air et les songes*, (1943), Paris, Livre de Poche, 1992.

⁹³ *Ibid.*

« bleu »⁹⁴ beaucoup se sont émerveillés devant la pureté du ciel dépourvu de nuages. Si Bachelard évoque différentes inspirations des peintres et poètes face au phénomène, les différents liens qui existent entre ce qu'il appelle « l'être rêvant » et cette toile. Toile vraiment ? C'est une vraie question. Pour Bachelard il existe sur le thème, différents poètes et notamment une vraie différence entre ceux qui matérialisent le bleu, le ciel comme une « voûte peinte »⁹⁵ (donc une toile) et ceux qui « participent à la nature aérienne du bleu céleste »⁹⁶. Lui donner cette nature aérienne c'est pour Bachelard, le faire vivre, c'est croire en son phénomène, ne pas le fixer, le laisser vivre en somme, comme une substance qu'il ne suffit pas de faire « vibrer »⁹⁷.

Pour le philosophe c'est dans cette dynamique de dématérialisation que se trouve l'imagination. Et pour Bachelard, l'imagination c'est tout⁹⁸. Un ciel bleu c'est donc avant tout la possibilité de l'imagination, c'est une image primitive pure et indispensable :

« Si une image présente ne fait pas penser à une image absente, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas d'imagination. [...] La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole imaginaire. »⁹⁹

Par extension donc on peut voir la puissance imaginaire du monochrome comme l'essence de sa force. En effet cette expérience primitive et

⁹⁴ « De l'ancien français blou, blo, blau, de l'ancien bas vieux-francique *blāo (cf. néerlandais blauw), apparenté au luxembourgeois blo, à l'allemand blau. Qui est d'après le Larousse : « qui est d'une couleur analogue à celle d'un ciel sans nuages ».

⁹⁵ BACHELARD Gaston, *op cit.* p. 209.

⁹⁶ BACHELARD Gaston, *op cit.* p. 209.

⁹⁷ « La vibration des couleurs » ou leur énergie est une idée que l'on retrouve à travers de nombreuses et différentes disciplines ou pensées : en physique on peut considérer les couleurs (longueurs d'ondes) comme une résultante vibratoire du contact entre la lumière et un objet. Dans le Taoïsme, le Feng-shui des couleurs se base sur cette vibration. Enfin dans la peinture la notion est évoquée comme une intuition : « Chaque couleur est comme vibration dans la musique », dira Paul Gauguin ; Fernand Léger : « la couleur appliquée sur les murs les fait vibrer ».

⁹⁸ On peut estimer que Bachelard porte dans ses écrits un concurrent au Cogito ergo sum de Descartes qui serait un « J'imagine donc je suis » ou encore un « Je rêve donc je suis ».

⁹⁹ BACHELARD Gaston, *op cit.*

commune pose la base des questions de la monochromie. Le ciel bleu est un monochrome, pour Bachelard, c'est une réalité si épurée qu'elle permet à l'être rêvant de se fondre dans un univers aussi peu différencié que possible, un « minimum de substance »¹⁰⁰. « Un nirvana visuel, une adhésion à la puissance sans acte »¹⁰¹, un uniforme qui permet sa matière, se décolore et subtilise le réel. Cette méthode de l'effacement, depuis le monochrome entraîne l'Homme vers le minimum de l'être imaginant et donc au minimum de l'être pensant. Cette forme de l'imagination est donc permise par la couleur unique, ce bleu céleste et aérien qui constitue à notre avis l'unité nécessaire à l'imagination. Unité que Bachelard dévoile en proposant l'existence en poésie, littérature d'une vraie rivalité entre l'azur et « les objets qui s'y profilent »¹⁰² et en premier lieu les oiseaux : « C'est souvent par la *blessure* que font les choses sur le bleu *immaculé* que nous sentirons vivre en notre être un étrange désir de l'intégralité du ciel bleu. »¹⁰³ Il cite alors une page de Zola qui exprime alors très bien cette sensibilité, ce drame de la perte de la monochromie :

« En face de lui, il avait le grand ciel, rien que du bleu, un infini bleu ; il s'y lavait de souffrance, il s'y abandonnait, comme dans un bercement léger, il y buvait de la douceur, de la pureté, de la jeunesse. Seule, la branche dont il avait vu l'ombre dépassait de la fenêtre, tachait la mer bleue d'une verdure vigoureuse ; et ce n'était déjà là un jet trop fort pour ses délicatesses de malade, qui se blessaient de la salissure des hirondelles volant à l'horizon. »¹⁰⁴

Bachelard constate alors:

« ... il semble que le vol de l'oiseau, dans son trait vigoureux, blesse un univers qui voudrait garder l'unité de sa simple couleur »

¹⁰⁰ RIOUT Denys, *La peinture monochrome*, p. 53.

¹⁰¹ RIOUT Denys, *La peinture monochrome*, p. 53.

¹⁰² BACHELARD Gaston, *op cit.* p. 213.

¹⁰³ *Ibid*

¹⁰⁴ ZOLA Emile, *La Faute de l'abbé Mouret*, Paris, Fasquelle, 1875, p.150

Si l'unité est brisée, l'œil semble blessé : quelle incroyable preuve d'une relation intime et fondamentale entre la couleur et les sentiments, enfin disons plutôt « le sensible ». Plus encore il semble que par la qualité seule de la couleur d'un monochrome, l'œil semble dépasser la surface matérielle de celle-ci pour atteindre le sensible, comme si une porte s'était ouverte vers une immensité. Cette expérience, ce chemin entre œil et esprit, Coleridge¹⁰⁵ l'évoque précisément :

« La vue du ciel profond est, de toutes les impressions, la plus rapprochée d'un sentiment. C'est plutôt un sentiment qu'une chose visuelle, ou plutôt c'est la fusion définitive, l'union entière du sentiment et de la vue. »¹⁰⁶

Après quoi Bachelard conclut :

« Le ciel bleu, médité par l'imagination matérielle, est sentimentalité pure ; c'est la sentimentalité sans objet. Il peut servir de symbole à une sublimation sans projet, à une *sublimation évasive*. »¹⁰⁷

Pour Bachelard, « le monde imaginé par ciel bleu ou *la connaissance poétique* précède le monde représenté, *la connaissance raisonnable* »¹⁰⁸. Ce déplacement de la pensée, ce monde sensible dévoilé établit la possibilité d'un monochrome qui serait de l'ordre de la révélation :

« Cette genèse de l'être méditant qui place la rêverie avant la contemplation et celle-ci avant la représentation peut aussi nous aider à comprendre la richesse potentielle de notre rapport aux monochromes bleus : quand on croit contempler un spectacle prodigieux de richesse, c'est qu'on l'enrichit avec ses souvenirs les plus divers. Phénomène projectif, la saisie d'un monochrome acquiert les charmes que nous lui prêtons. »¹⁰⁹

¹⁰⁵ Samuel Taylor Coleridge est un poète anglais à cheval entre les 18^e et 19^e siècles. Il est cité par Bachelard.

¹⁰⁶ COLERIDGE Samuel Taylor, cité par BACHELARD Gaston, *op cit.* p. 214.

¹⁰⁷ BACHELARD Gaston, *op cit.*

¹⁰⁸ RIOUT Denys, *La peinture monochrome*, p. 54.

¹⁰⁹ RIOUT Denys, *La peinture monochrome*, p. 54.

La capacité du ciel bleu à exister là devant nous, saturé et à la fois de disparaître et laisser place à un ailleurs nous semble pourtant toujours paradoxale. C'est cette dualité dans laquelle va s'inscrire Klein, de manière plus naïve certainement, mais, bien que les deux hommes ne partagent pas tout, ils ont en commun cette inspiration : que le bleu du ciel dit quelque chose sur l'immatériel, l'infini, l'absolu.

B/ Le bleu de Klein : couleur et immatériel

« Vous pensez que la peinture est un art matériel parce que vous ne voyez qu'avec les yeux du corps, ces lignes, ces figures, ces couleurs. Malheur à celui qui ne voit qu'une idée précise dans un beau tableau, et malheur au tableau qui ne montre rien au-delà du fini à un homme doué d'imagination. Le mérite du tableau est indéfinissable : c'est ce que l'âme a ajouté aux couleurs et aux lignes pour aller à l'âme. Ces chocs mystérieux que notre âme, dégagée en quelque sorte de liens matériel et retirée dans ce qu'elle a de plus immatériel, reçoit sans presque en avoir la conscience. »¹¹⁰

Eugène Delacroix

Yves « Le Monochrome » : émergence

Si Yves Klein n'est pas le premier à avoir produit un monochrome, on peut estimer et c'est la position de Denys Riout¹¹¹, qu'il est le créateur de l'idée monochrome tout du moins le premier à en parler en ces mots et à assumer la paternité du concept¹¹².

¹¹⁰ DELACROIX Eugène, *Journal*, Paris, Collection 10-18, p.339 et p.345.

¹¹¹ Denys Riout est le grand spécialiste français de la peinture monochrome ainsi que d'Yves Klein, nous citons dans ce travail fréquemment ses livres.

¹¹² Il existe toujours une controverse dans les milieux universitaires sur la question de la paternité du monochrome. Denys Riout défend l'idée que Yves Klein est le premier à le conceptualiser et ainsi donner naissance à ce que l'on peut appeler un genre.

Selon Yves Klein lui-même, sa vocation aurait pris forme à partir d'un appel : la « couleur », ce qu'il appellera plus tard « l'espace sensible pur » et qui à l'époque, lui « clignait de l'œil d'une manière irrégulière, mais obstinée »¹¹³. Cette couleur il l'a connue, l'on l'imagine, dans sa ville de naissance, Nice, où le ciel dégagé offre l'un de ces plus beaux bleus. Pour lui, loin d'être uniquement terrestre la couleur est céleste et lui procure un « sentiment d'identification complète avec l'espace »¹¹⁴ dit-il.

Entre ligne et couleur, Yves Klein choisi donc dès le début : ce sera la couleur et même plus : uniquement la couleur. Si la ligne enferme¹¹⁵ selon Klein, la couleur libère disait Matisse :

« La couleur surtout, et peut-être plus encore que le dessin, est une libération. La libération c'est l'élargissement des conventions, les moyens anciens repoussés par les apports de la génération nouvelle. »¹¹⁶

Sans jamais y faire directement allusion, c'est bien la « querelle du coloris » que Klein réactive, évoque du moins. Ce débat initié au XVII^{ème} siècle par les peintres de l'Académie Royale posa la question de savoir si « la peinture est une activité de l'esprit, dans laquelle prédomine le dessin, expression d'une forme idéale, ou bien si elle influence l'esprit au moyen de la sensualité du regard, séduit par la couleur et l'apparence du réel. »¹¹⁷. Cette résurgence d'un vieux débat permet à Klein de caractériser sa monochromie : fils d'une mère, peintre abstraite et d'un père, peintre figuratif, Yves Klein dû trouver une troisième voie à son expression et sa pratique. Et quand Klein estime que la peinture ce n'est pas la ligne c'est la couleur, et si on veut aller jusqu'au bout de son propos il ne faut montrer que la couleur.

¹¹³ KLEIN Yves, *Le Dépassement de la problématique de l'art*, La Louvière (Belgique), Editions Montbliart, 1959, p.1 ; *Écrits*, p.80

¹¹⁴ Yves Klein, « L'aventure Monochrome », Yves Klein 1928-1962, catalogue de l'exposition organisée par l'Union centrale des Arts décoratifs et le Centre national d'Art contemporain, Paris, 1969, p.22 ; texte reproduit sans cat. MNAM 83, p.171-177 ; *Écrits*, p.224

¹¹⁵ Klein dans son Press-Book, 1956 : « J'épouse la cause de la pure couleur, envahie par ruse, occupée et opprimée lâchement par la ligne ».

¹¹⁶ DIEHL Geston, *Problèmes de la peinture*, Lyon, Editions Confluences, 1945.

¹¹⁷ https://fr.wikipedia.org/wiki/Querelle_du_coloris

En 1955, finalement bien décidé à devenir peintre, Klein présente au *Salon des Réalités Nouvelles*, dont sa mère est membre, un tableau uni : *Expression de l'univers de la couleur mine orange*. Planche 20

Ce tableau, un monochrome jaune-orangé où la seule inscription est la signature « YK 1955 » est refusée par le comité qui craignait sans doute qu'une telle œuvre discrédite le sérieux de la manifestation annuelle consacrée à la défense de l'abstraction. Klein surpris par le refus du comité cherche alors prouver le sérieux de sa démarche en envoyant un courrier ou il va plaider pour sa cause :

« Mon tableau représente une idée d'unité absolue dans une parfaite sérénité : idée abstraite représentée de façon abstraite, parfaitement en accord avec vos statuts. »¹¹⁸

La réponse du comité se fera par l'intermédiaire de la mère d'Yves Klein, Marie Raymond, auprès de laquelle le comité se sentit quelque peu gêné :

« Vous comprenez, ce n'est vraiment pas suffisant tout de même ; alors, si Yves acceptait au moins d'ajouter une petite ligne, ou un point, ou même simplement une tache ou une autre couleur, nous pourrions l'accrocher, mais une seule couleur unie, non, non, vraiment ce n'est pas assez, c'est impossible »¹¹⁹

Klein va alors se radicaliser : il signera désormais au dos de ses tableaux afin de ne laisser place qu'à la couleur. La même année il organise une exposition personnelle au club des solitaires à Paris « Yves Peintures ». Il y présente des monochromes de différentes couleurs et met à disposition un livret explicatif¹²⁰ où il précise que ses recherches l'ont « amené à peindre des tableaux unis monochrome ». D'après Denys Riout c'est la première fois que

¹¹⁸ Denys Riout, Yves Klein, *L'Aventure monochrome*, Paris, Gallimard, 2006, p.32.

¹¹⁹ *ibid.*

¹²⁰ *ibid.*

ce terme « monochrome » est utilisé dans un contexte artistique et dans ce sens.

Dès lors il déclinera cette idée avec d'abord avec sa première véritable exposition en 1956 : « Yves. Propositions monochromes », qu'il sous-titre : « Pour la couleur ! Contre la ligne et le dessin ! ¹²¹ ». Il y présente des monochromes de différentes couleurs : à sa surprise le public y voit une polychromie éclatée, comme un Mondrian que l'on aurait éparpillé sur un mur. Fâché on l'imagine, Yves Klein décide alors de ne garder qu'une seule et unique couleur : le bleu outremer¹²². • Planche 20

Démarre alors sa période bleue qu'il débute à Milan puis à Paris dans la mythique galerie Iris Clert en 1957. Tout devient alors bleu : ses peintures bien sûr, mais aussi les timbres de son carton d'invitation, les mille et un ballons lâchés dans le ciel parisien lors du vernissage où encore l'obélisque de la Concorde qu'il souhaite éclairer de bleu¹²³. • Planche 21 & 22

La couleur incarnée : le bleu

La couleur est donc le sujet, l'unique sujet. Contrainte par toute la métaphysique de l'Occident et ce depuis Platon, condamné ensuite par l'Église et réduite par l'Académie à jouer un rôle d'attribut, celle-ci va sous le rouleau de Klein, prendre sa revanche. C'est donc un renversement qu'opère Klein, l'impur devient la pureté même, celle qui effrayait, car elle aguichait les sens devient sans contradiction la sensibilité même dans qu'elle a de plus puissant. • Planche 23

Et dans un premier temps Yves Klein choisit le bleu, qu'il considère depuis toujours comme une couleur à part, possédant des vertus particulières :

¹²¹ Denys Riout, Yves Klein, *L'Aventure monochrome*, Paris, Gallimard, 2006, p. 35.

¹²² Après un travail de recherche intensif et quelques essais infructueux Klein dépose en 1960 non pas un brevet pour sa couleur (le fameux IKB) mais la formule de son fixateur qu'il applique désormais au rouleau.

¹²³ Le projet sera finalement abandonné devant le refus de la Préfecture de Police.

« Le bleu n'a pas de dimensions. "Il est" hors des dimensions, tandis que les autres couleurs, elles en ont. Ce sont des espaces psychologiques ; le rouge, par exemple, présuppose un foyer dégageant de la chaleur. Toutes les couleurs amènent des associations d'idées concrètes, matérielles et tangibles, tandis que le bleu rappelle tout au plus la mer et le ciel, ce qu'il y a de plus abstrait dans la nature tangible et visible »¹²⁴.

Par la couleur donc, Klein cherche une limite, une absence de limite. Si le bleu intéresse tant Klein, c'est qu'il lui trouve un caractère spécifique¹²⁵ : le bleu n'a pas de limite, c'est un éden¹²⁶ infini, un « espace sensible pur ». Au même titre que Bachelard voyait dans le bleu du ciel la sentimentalité sans objet, Klein propose son bleu comme la substance imprégnée par la sensibilité immatérielle sans limites. Ainsi Klein par la chromaticité unique de ses tableaux emmène son auditoire vers une imprégnation sensible de l'immatériel, un absolu. Le regard ne s'y fixe pas, on n'y voit que du bleu et puis... Nous devenons ces éponges imprégnées par le bleu :

« Grâce aux éponges, matière sauvage vivante, j'allais pouvoir faire les portraits des lecteurs de mes monochromes qui, après avoir vu, après avoir voyagé dans le bleu de mes tableaux, en reviennent totalement imprégnés en sensibilité comme des éponges »

La couleur migre, imprègne le monde entier, devient musique avec sa *symphonie monoton-silence*¹²⁷, une couleur prête à harmoniser le monde de son uniformité. (Il propose aussi de colorer, pour mieux les repérer, les explosions nucléaires en bleu.)

¹²⁴ KLEIN Yves cité par RIOUT Denys, *La peinture monochrome*, p. 43.

¹²⁵ Isabelle Monod-Fontaine

¹²⁶ Yves Klein : « L'avènement de l'ère bleue de paix et de gloire, en totale liberté édénique reconquise par l'Homme sur la sensibilité immatérielle de l'univers. » KLEIN Yves (« 1960/ Le vrai devient réalité », *Zero*, n°3, p88 ; *Ecrits*, p287.

¹²⁷ C'est pour Yves Klein la traduction musicale de son idée monochrome : « Là, je me suis dit que si l'on pouvait peindre avec une seule et même couleur, alors pourquoi ne pouvait-on pas composer avec une seule et même note? Une symphonie sans réel commencement ni réelle fin. Une symphonie monochromatique ou *monoton* si vous préférez ! Une symphonie n'ayant pour durée que le temps que l'on veuille lui accorder ! (source : http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-yves_klein/ENS-Yves_Klein.htm)

Par la qualité de ses réalisations bleues, la force d'attraction que possèdent ses toiles et ses moyens d'exposition réfléchit, Yves propose une mise en scène du bleu du ciel, sa production finalement. Ciel bleu qui est son œuvre dit-il en prouvant à la fois sa mégalomanie et son intérêt pour les écrits de Gaston Bachelard :

« Alors que j'étais encore un adolescent, en 1946, j'allais signer mon nom de l'autre côté du ciel durant un fantastique voyage "réalistico-imaginaire". Ce jour-là, alors que j'étais étendu sur la plage de Nice, je me mis à éprouver de la haine pour les oiseaux qui volaient de-ci de-là dans mon beau ciel bleu sans nuages, parce qu'ils essayaient de faire des trous dans la plus belle et la plus grande de mes œuvres. »¹²⁸

La rencontre se produit lorsque sa mère lui offre, en 1958, *L'air et les songes*. C'est alors, dit-il, que son travail trouve une nouvelle voie :

« J'avoue n'avoir découvert Bachelard que depuis un an seulement. Ma mère m'a offert pour mon anniversaire, le 28 avril 1958, le soir même de mon exposition du vide, le premier livre que j'ai jamais lu de Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*. Je dois dire que ça a été pour moi une révélation de ne plus me sentir tout à fait seul. »¹²⁹

En effet après avoir incarné le monochrome (dès 1957 il se fait appeler Yves Le Monochrome) et l'avoir voulu immatériel, Klein doit se contredire et pour atteindre la sensibilité picturale il doit dépasser l'image et proposer le vide ! Il abandonnera alors la couleur et exposera une nouvelle fois chez Iris Clert, exposition passée à la postérité sous le nom d'« Exposition du Vide »¹³⁰. Il réinterprète ici une certaine philosophie de l'effacement proposée par Bachelard qui, au-delà du ciel bleu, devait « prouver le caractère primordial

¹²⁸ KLEIN Yves, *Manifeste de l'Hôtel Chelsea*, New York, 1961.

Texte intégral : http://www.yveskleinarchives.org/documents/chelsea_fr.html

¹²⁹ RIOUT Denys, *L'aventure Monochrome*, op.cit.

¹³⁰ Exposition du 28 avril 1958.

de l'imagination en décrivant l'activité d'une imagination sans image, d'une imagination qui trouve sa jouissance, sa vie, en "effaçant les images" ». Idée reprise sans les guillemets par Klein.

C/ Le dépassement de l'image : suprématises et iconoclastes

Le monochrome serait donc cette dernière image, après elle, le vide. Cette idée loin d'être curieuse, rejoint une tradition du monochrome qui précède la création du genre. On pense ici en premier lieu à l'artiste qui dispute la paternité du monochrome à Klein avec ses carrés respectivement rouge et noir¹³¹ : Kasimir Malevitch. Planche 24

« Après cela, que faire ? » pouvez-t-on se demander en 1916 en voyant ce *Carré noir*. Il semblait alors que dans ce carré, cette image limite, résidait la mort de la peinture. Pourtant au contraire pour Malevitch, le *Carré rouge* et le *Carré noir* ne représentent pas un terme, mais bien un commencement : « le début d'une nouvelle étape qui conduit la peinture vers une plus grande vérité, à une sensation pure. La peinture doit contribuer à libérer l'esprit du monde matériel pour faire pénétrer l'être dans l'espace infini »¹³². Comme Klein, l'œuvre suivante (*Carré blanc sur fond blanc*, 1918 Planche 24) marquera la perte du chromatisme pour aller vers un nouvel abîme¹³³.

¹³¹ « Le motif du carré peint d'une seule couleur apparaît chez Malevitch en 1913 dans les décors et les costumes réalisés pour l'opéra cubo-futuriste *La Victoire sur le soleil*, de Matiouchine. En décembre 1915, il présente parmi 39 œuvres suprématises son premier *Carré noir* et son *Carré rouge* à l'exposition « 0,10 » (Zéro-Dix). Dernière exposition futuriste de tableaux, où s'affichent toutes les surenchères avant-gardistes de l'époque. »

Dossier pédagogique Centre Pompidou « Le Monochrome » :
<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-monochrome/ENS-monochrome.html>

¹³² Dossier pédagogique Centre Pompidou « Le Monochrome » *op cit*.

¹³³ MALÉVITCH Kasimir, *Écrits*, tome 2, page 84 : « J'ai troué l'abat-jour bleu des limitations colorées, je suis sorti dans le blanc, voguez à ma suite, camarades aviateurs, dans l'abîme, j'ai établi les sémaphores du Suprématisme. [...] Voguez ! L'abîme libre blanc, l'infini sont devant vous. »

Dans l'avant-garde russe, Malevitch ne sera pas le seul à proposer une ¹³⁴image limite. Alexander Rodtchenko expose en 1921 *Rouge, Jaune, Bleu*,
Planche 24 dans l'exposition $5 \times 5 = 25$. Si plastiquement ces monochromes correspondent plus au concept développé par Klein (et que nous suivons dans ce travail) étant donné qu'ils portent une vraie chromaticité, ils ne contiennent pas la même essence. En effet pour Rodtchenko, la toile n'est plus un passage vers un monde infini comme pour Malevitch ou Klein, mais un acte de libération dernière. « En revenant aux trois couleurs primaires, il dit libérer la couleur et la peinture de toute finalité, de tout contenu » : Rodtchenko signe ici et par la proposition de monochromes, la fin des images, la mise à mort de la peinture.

Cette spéculation que l'on retrouve chez Malevitch, Rodtchenko et Klein selon laquelle le monochrome constituerait cette dernière image, cette idée limite de la représentation qui abolit le trait, la forme (celle-ci est toujours présente chez Malevitch), s'appuie sur une tradition largement attestée.

L'interdit de la représentation, l'iconoclasme semble partager une idée de ces images limites et l'idée du monochrome, du moins de la couleur. Considérons alors la monochromie en dehors de son existence moderne pour nous tourner vers une histoire des images religieuses.

L'interdit de représentation du divin est présent dans les trois grandes religions monothéistes et fût une grande bataille entre théologiens des trois religions et dans leur sein. On accusait alors les images de détourner les fidèles de dieu, les images constituant des simulacres matériels à leur dévotion. L'islam dont le principe iconoclaste est très puissant est habité par la couleur et principalement une : le vert. Une couleur unique donc pour pallier à cette interdiction de représentation. C'est d'abord la couleur du prophète et de ses descendants : Mahomet aimait cette couleur, portait au combat un turban et un étendard verts. On évitait de mettre du vert dans les

¹³⁴ Dossier pédagogique Centre Pompidou « Le Monochrome » *op cit.*

beaux tapis pour ne pas fouler cette couleur sacrée. En terre d'Islam, le vert est très valorisé, toujours positif, jamais pris en mauvaise part ; c'est la couleur fédératrice sur le plan politique et religieux¹³⁵. Il représente, la vie, la nature, et même le ciel ! Le ciel a une puissance évocatrice si forte et paraît si pur et beau, il était donc impossible aux fidèles de le percevoir autrement que vert ! Ainsi le vert représente la religion musulmane sans pour autant provoquer les iconoclastes : la couleur porte ainsi la qualité de *représenter l'irreprésentable*.

On le retrouve ainsi sur une majorité de drapeaux de pays musulmans, l'un étant monochrome, mais aussi sur les dômes de certaines mosquées. Planche 25

On peut alors rapprocher le vert de l'Islam au bleu puis l'or du christianisme, deux couleurs symbolisant chacun leur tour le sacré, évoquant le divin. *L'antepedium* (c'est-à-dire le devant de l'autel) doré de la Cathédrale Saint Marc de Venise en est un exemple: le *pala d'oro* Planche 25 qui ressemble de loin à s'en méprendre à un monochrome de la période or de Klein¹³⁶ (*Monogold*). L'autel cet espace tabulaire « où se cristallise le lieu sacré par excellence, le rectangle de l'Absent. »¹³⁷ Pour le bleu (ici outremer) nous pouvons évoquer les plafonds peints de la chapelle des Scrovegni de Padoue par Giotto Planche 25. Bleu qui aurait inspiré directement encore une fois Yves Klein après son voyage à Assise où il découvre les ciels de Giotto. Klein y trouve deux aspects fondamentaux qui l'aideront à définir son art uniforme et spirituel. Notons par ailleurs que Klein est intéressé dès 1947 à la doctrine des rosicruciens¹³⁸ et qu'en tant que bon catholique, il offrira un ex-voto à Sainte-Rita, ex-voto composé de sa trilogie picturale monochrome: du bleu, de l'or et du rose. Planche 25

¹³⁵ <http://www.telerama.fr/idees/le-vert-aux-origines-d-une-couleur-rebelle,104955.php>

¹³⁶ Klein qui fit alors le chemin inverse des peintres de la Renaissance : commencèrent par des fonds dorés avant les fonds bleus.

¹³⁷ DIDI-HUBERMAN George, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Editions de Minuit, 2001, p. 16.

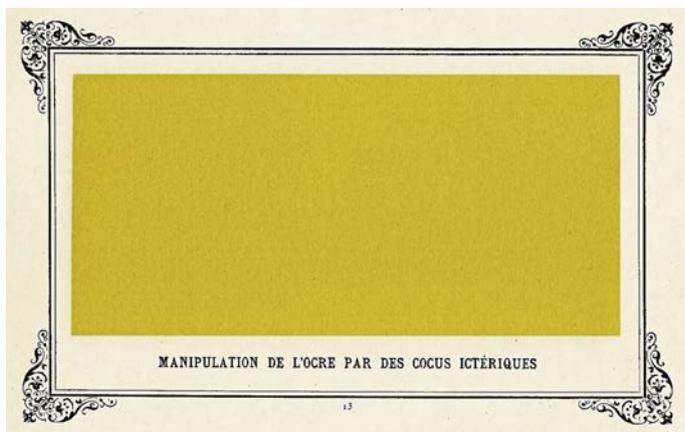
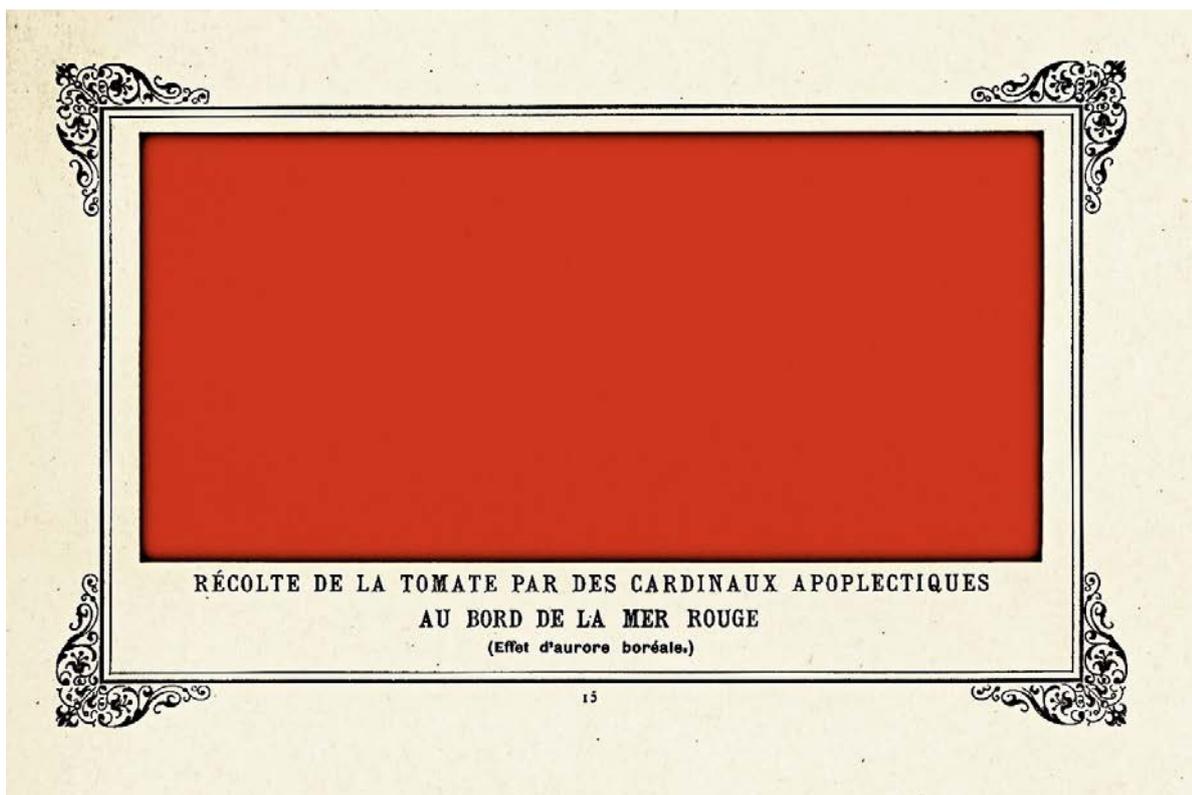
¹³⁸ « Cinq ans durant, Klein a étudié *La Cosmogonie des Rose-Croix*, de Max Heindel, une doctrine nébuleuse dont l'origine remonte au XVIIe siècle et qui était en vogue dans les milieux artistiques européens aux XIXe et XXe siècles. Klein sera d'ailleurs membre de la société des Rose-Croix d'Oceanside (Californie) de 1948 à 1953 » (source : wikipédia)

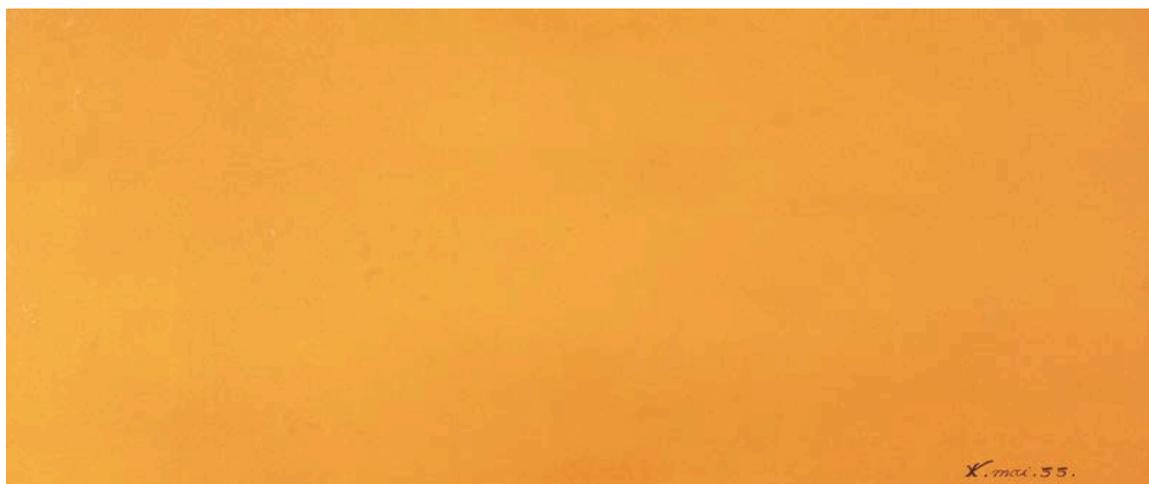
Ce lien entre le monochrome et le religieux est aussi évoqué par Malevitch. Comme le montrent les archives photographiques de l'exposition, Malevitch a pris soin d'exposer son *Carré Noir* en hauteur, sur un angle, place réservée dans les maisons russes aux icônes. Même tableau qu'il demanda de placer au-dessus de son lit de mort ainsi que sur sa tombe. Planche 26

Ainsi donc la couleur, le monochrome par son unité parfaite et son potentiel sensible semble offrir la possibilité de représenter l'irreprésentable, se lier ainsi au dieu unique, à son absence.

Ainsi d'une contemplation innocente du ciel nous voici face à la possibilité du divin. On reconnaît alors un mouvement, une ouverture vers l'extérieur, vers l'immensité du bleu, un infini.

Alors malgré beaucoup d'effort pour lui faire perdre sa matière, la couleur reste bien présente, tangible, la couleur-matière. Le monochrome reste une surface, le ciel, une voûte. On reconnaît une solitude d'un homme au bord du vide (au sens de Klein) un homme qui marcherait dans le monochrome d'un désert cherchant à atteindre cet autre monochrome bleu au-dessus de lui. Il semble alors qu'il faille sortir du tableau, en quelque sorte, trouer la toile, afin d'enfin visiter d'autres lieux promis par la couleur.

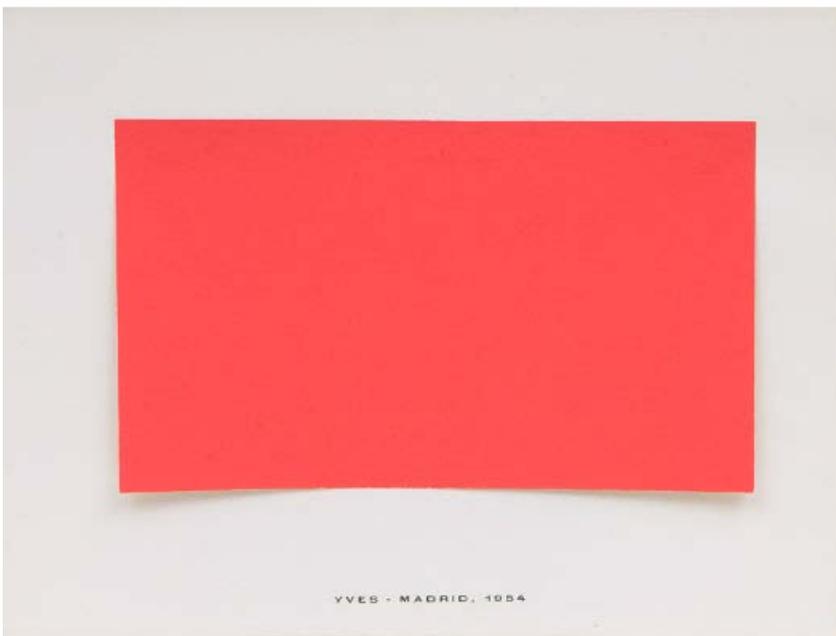




Yves Klein

A - *Expression de l'univers de la couleur mine orange (M 60)*, 1955, 95 x 226 cm.

B - *Yves Peintures*, 1954.



Yves Klein

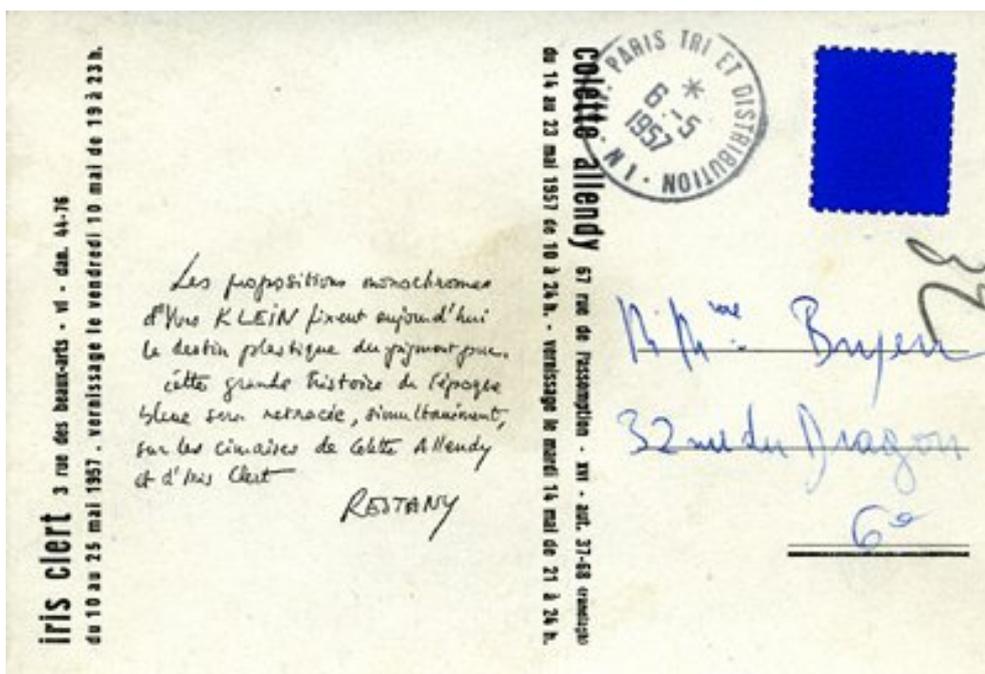
A - Yves Peintures, 1954. Œuvre dédié à sa tante Rose Raymond.
Planches de papier imprimées et papiers collés, 24,5 x 19 cm.

B - Yves Peintures, 1954. Œuvre dédié à Hansjörg Gisiger.
Planches de papier imprimées et papiers collés, 24,5 x 19 cm.



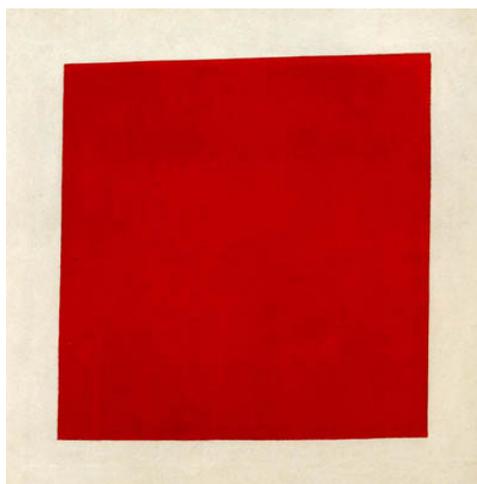
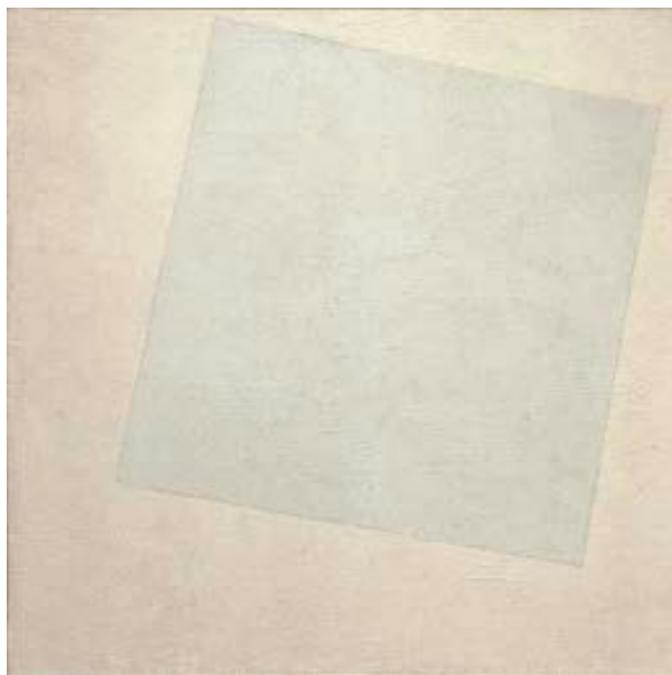
Yves Klein

Monochrome bleu sans titre (IKB 171), ca. 1960, 62 x 50 cm



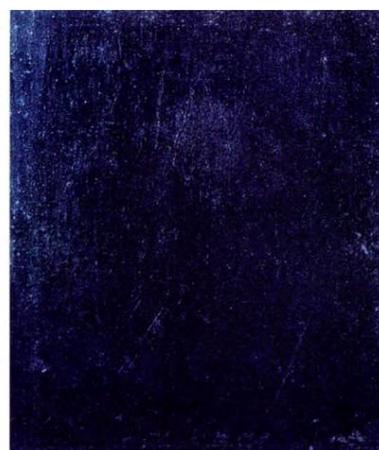
Yves Klein

- A - Carton d'invitation pour l'exposition *Propositions monochromes* à Dusseldorf, 1957.
- B - Carte postale pour l'exposition *Propositions monochromes* à Paris, 1957.



Kazimir Malevitch

- A - Carré noir sur fond blanc, 1915.
- B - Carré rouge, 1915.
- C - Carré blanc sur fond blanc, 1918.



Alexandre Rodtchenko

Couleurs pures : rouge, jaune, bleu, (1921)



- A - Chapelle Scrovegni de Padoue, fresque de Giotto vers 1303-1306.
- B - Détail d'une fresque de Giotto
- C - Le *pala d'oro* de l'église San Marco de Venise
- D - Drapeau de la Jamahiriya arabe libyenne populaire et socialiste, 1977-2011
- E - Ex-voto de Klein pour Sainte-Rita

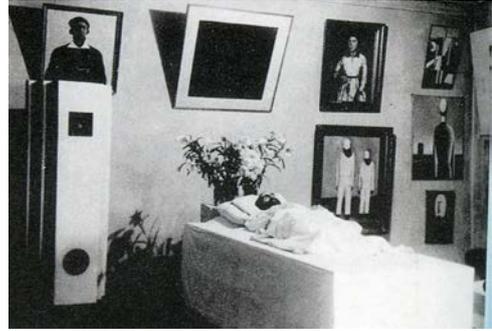
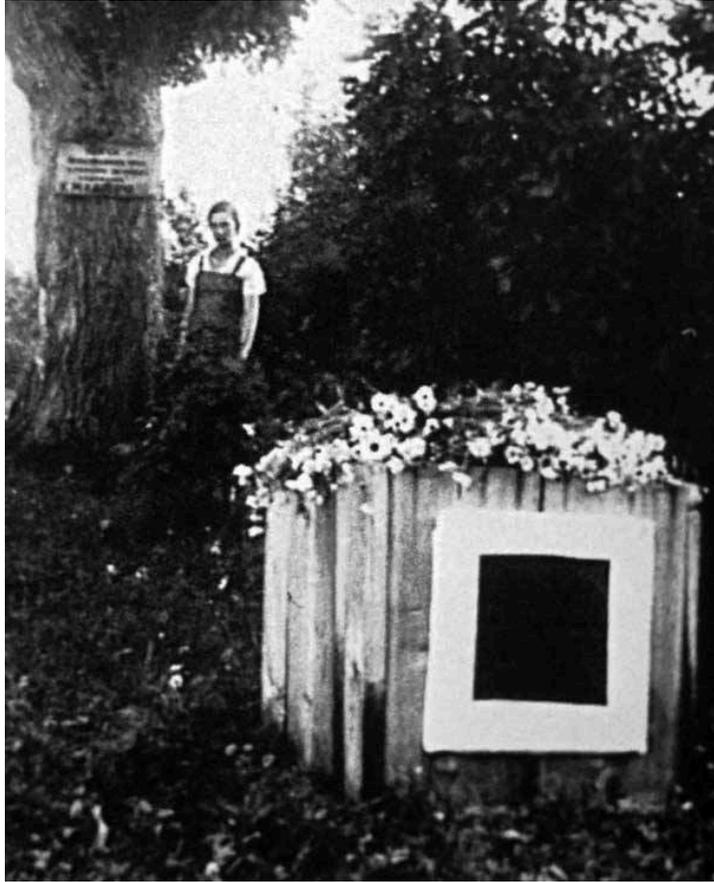


Planche 26 – Mort de Malevitch

Chapitre 6

La grande messe du monochrome : perception chromatique et expérience spirituelle

« *La couleur est le lieu où notre cerveau et l'univers se rencontrent.* »¹³⁹

Paul Cézanne

Qu'est-ce que donc de cette couleur ? L'idée du monochrome aussi conceptuelle soit-elle semble trouver rapidement sa limite. La matérialité de sa couleur colle à la toile. Bien sûr c'est un support pour notre imagination, un espace de projection où l'on atteindrait l'infini, l'absolu. Mais qu'en est-il de l'expérience même de la couleur ? Quel phénomène perceptif permet-elle, quelle rencontre ? Parce qu'il existe un fait chromatique créateur, nous en sommes sûrs.

La question de l'espace est alors centrale. On sait que Klein prenait un bien tout spécifique à modifier le châssis de ses toiles pour arrondir les angles de sa toile. Ainsi le tableau devenait la forme, cette limite que le peintre a pourtant cherché à abolir... Il faut aller au-delà du tableau, trouver des lieux, remettre au centre la perception. Refuser la bidimensionnalité du tableau d'une part et réinterpréter la relation entre l'espace coloré et nous. Quitter l'idée du monochrome pour l'expérimenter, se replacer comme spectateur.

D'une certaine manière c'est de considérer la salle de cinéma, le lieu d'exposition où la chapelle comme un lieu unique où par la rencontre entre le sujet sensible et la couleur existe une transcendance, une intimité.

¹³⁹ GASQUET Joaquim, *Cézanne*, Paris, éd. Encre Marine, 2002.

Dans ce chapitre nous essayerons donc d'aller au-delà de l'idée de Klein (ou en deçà) : ne plus considérer la couleur comme surface sensible, lieu de projection, mais la considérer comme une entité vivante, source même de l'affect. Une couleur qui n'attend plus de nous accueillir, mais qui vient à nous, une couleur-lumière libre et rapide, « une forme lumineuse »¹⁴⁰. La couleur n'est plus *représentation*, mais *présence* : elle est source.

Ce que Jacques Aumont appelle « la matière gélatineuse troublante et seulement destinée à l'œil »¹⁴¹ cet œil se constituant désormais « partie prenante de l'œuvre. »¹⁴²

Alors la couleur qui symbolisait le divin peut permettre maintenant de le rencontrer, de se rencontrer dans des lieux nouveaux, des temples chromatiques arrêtés dans le temps, l'œuvre d'artistes autant qu'œuvre du spectateur.

A/ Peintures tantriques et vitraux.

Ces expériences chromatiques anciennes et religieuses, du moins spirituelles vont nous permettre de comprendre deux mouvements qui constituent l'expérience chromatique.

Parlons d'abord de ce qui constitue les premières peintures monochromes en date : les peintures tantriques indiennes peintes dans la région du Rajasthan au 17^{ème} siècle. Ces superbes images abstraites sont composées de symboles métaphysiques et cosmogoniques et de grands aplats de couleurs, véritables symboles clés du tantra, discipline spirituelle de

¹⁴⁰ BARBOSA Lenice Pereira, *L'effet couleur au cinéma - Manifestation chromatique du temps*, Paris, Editions universitaires europeennes EUE, 2017, p.26.

¹⁴¹ AUMONT Jacques, *Matières d'images*, Paris, Images Modernes, 2005, p. 105.

¹⁴² BARBOSA Lenice Pereira, *L'effet couleur au cinéma - Manifestation chromatique du temps*, Paris, Editions universitaires europeennes EUE, 2017, p.26.

l'hindouisme. Ces images constituent une initiation, ce sont littéralement des aides à la méditation et donc une recherche de la vacuité intérieure. (figures)
Ainsi on vise une expérience, une communication de cette expérience, car, comme l'explique Franck André Jamme¹⁴³ :

« C'est en fait un exercice qui fait que le peintre va arriver à se mettre dans un état tel qu'il va pouvoir produire un schéma précis, qu'il connaît en général déjà. Cela revient notamment à une sorte de visualisation extrêmement fine de ce qu'il va peindre. Il s'agit juste donc pour lui de se retrouver dans la bonne posture intérieure. Et que la main suive. Et que, finalement, la chose vibre quand on la regarde. »¹⁴⁴

Il est donc question d'une transcendance permise par la transmission de l'expérience du transcendant, expérience qui semble possible grâce au chromatisme et à la simplicité de la forme. La couleur ni la forme n'est le sujet, mais permettent ce lien entre l'expérience physique et spirituelle du peintre vers celle du dévot. Le spectateur actif regarde-t-il moins la peinture qu'il ne contemple à travers elle une autre réalité, une autre expérience, le regard est fixé sur ce que l'image n'est pas, la dématérialisation de fait s'effectue : la perception s'installe donc au centre du processus.

Intéressons-nous maintenant aux vitraux qui de leur manière, participent à créer une expérience religieuse partagée entre dévots et divin.

Les vitraux sont à différentes échelles et selon les époques, essentiellement colorés. Comme toute couleur le vitrail a besoin de lumière pour se révéler : il est donc un système ayant besoin d'une source première qui sera modifiée et à qui l'on donnera un nouvel attribut, la couleur.

¹⁴³ « Franck André Jamme est un poète qui a parcouru l'Inde pendant des années, subi un gravissime accident de bus, avant de pouvoir entrer dans le secret des communautés d'adeptes et accéder à ces œuvres de dévotion issues des traités bouddhiques du XVIIe siècle. Support de visualisation dans la méditation tantrique, elles ont fait l'objet d'une véritable quête de la part du poète. »

(source : <http://florizel.canalblog.com/archives/2012/01/09/23043441.html>)

¹⁴⁴ http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=6623

C'est donc quand le soleil vient frapper la surface colorée du verre que l'œuvre devient alors double: le vitrail se révèle souvent représentatif, il a son sujet propre : il traite de l'histoire religieuse et dans ce cadre la couleur peut être pensée en termes symboliques. Plus intéressant pour nous, il existe un second sujet qui porte sur ce flux lumineux découlant d'une lumière filtrée par une matière colorée. Cette lumière est un phénomène mouvant, vivant, il évolue dans le temps. Selon l'heure de la journée son chromatisme évolue, notre expérience avec.

Le vitrail est placé à hauteur inaccessible pour l'Homme, les figurations complexes et lointaines ne sont que peu visibles. Alors il sera en premier lieu assailli par l'effet de couleur. Il observera ces tâches de couleurs insaisissables se mouvoir au rythme du temps terrestre, colorant différents objets jusqu'à son propre visage :

« Il s'apercevra qu'un rouge surnaturel tombe sur lui, environne son propre pas jusqu'à l'envelopper tout à fait. Alors, il s'éprouvera lui-même comme marchant dans la lumière. [...] pour marquer dans l'histoire des hommes la grande alliance avec l'Absent. »¹⁴⁵

Alors avant toute compréhension des figures christiques, c'est la puissance de la couleur qui embrasse avant de représenter. De la même manière, l'émerveillement, l'expérience du beau des vitraux rejoint à la fois celle du *pala d'oro* et des ciels de Giotto, deux expériences monochromes évoquées dans le chapitre précédent. Et c'est cette rencontre qui se fait au fond de la rétine, cette incarnation, qui évoque et nous fait vivre ce que certains appellent Dieu, d'autres infinis¹⁴⁶ :

¹⁴⁵ DIDI-HUBERMAN George, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Editions de Minuit, 2001, p. 22.

¹⁴⁶ Levinas évoque cette idée dans son ouvrage *Totalité et infini* (1961) : « voir l'idée de l'infini, c'est avoir l'idée de ce dont je ne peux me faire aucune idée. L'idée de l'Infini c'est exactement, selon Levinas, la rencontre d'Autrui. Être en présence de l'autre, de son Visage, c'est avoir l'idée de l'infini et c'est la rencontre de ce que la religion traditionnelle appelle Dieu. Un Dieu que je ne peux que désirer. »

« Clairement, “la couleur de lumière“ est de l’ordre de l’incarnation, brûlante et rédemptrice, charnelle et sacrificielle. Ainsi, dans l’espace sacré de toute église, de toute cathédrale, se rejoue en permanence, par l’intermédiaire des vitraux, lumière de couleur par excellence, le moment fondateur de l’incarnation christique. »¹⁴⁷

Une couleur qui finalement se manifeste comme une *épiphanie*¹⁴⁸.

B/ Mark Rothko : la couleur intime et la chapelle.

« Peindre à la fois le fini et l’infini »

« J’ai sans arrêt cherché quelque chose de plus. »

Mark Rothko

Ce qu’il faut noter des exemples précédents c’est qu’il y a l’idée ici d’un événement qui nous surprend. Une fois qu’elle n’est plus considérée comme une matière, mais comme une lumière, la couleur a cette capacité d’avancer vers nous, nous pénétrer et de faire de notre perception de celle-ci la véritable *révélation*.

Ainsi si cette perception est primordiale le monochrome n’est plus simplement un hommage ultime à l’individualité de la couleur, son irréductibilité, mais bien un processus permettant les conditions d’une expérience chromatique. Et en effet, en tant que tableaux, les monochromes dépendent plus que tout autre tableau de l’environnement et l’éclairage devant lequel il est présenté au spectateur :

« Quand la source de lumière change, la couleur se modifie. Le contexte de perception d’un tableau est l’ambiance qui se dégage de l’environnement dans lequel il se trouve. [...] Le tableau n’est pas seulement l’expression de la

¹⁴⁷ GAGNABIN Murielle et MILLY Julien (dir), *Les images honteuses*, Paris, Editions Champ Vallon, 2006.

¹⁴⁸ Du grec *épiphanéia* : « apparition » ; de *épiphainéin* : « paraître ou briller sur ».

couleur seule, mais aussi la qualité picturale dans sa *gestalt*¹⁴⁹ en tant qu'objet. »¹⁵⁰

Ainsi comme le dit John Gage, ces considérations « tendent à nuancer la souveraineté du monochrome en tant que peinture »¹⁵¹. En effet un monochrome bleu de Klein sur un mur blanc est-il plus monochrome qu'un grand format de Rothko plongé dans l'obscurité ?

Le système Rothko

Nous évoquons ici principalement les œuvres effectuées de ses *Multiforms* aux monochromes de la chapelle de Houston : principalement des aplats rectangulaires aux limites imprécises, superposés sur un fond d'une couleur plus ou moins proche. Planche 28

Dans ce sens le travail du peintre américain Mark Rothko prend une signification qui nous sera précieuse. De la génération précédant Klein, Rothko après quelques tentatives de peinture figurative se tournera vers l'abstraction radicale¹⁵² et en fera son style particulier, la puissance émotionnelle en plus. Au départ adepte de la polychromie, Rothko réduit progressivement les couleurs ainsi que les contrastes de valeur sans pour autant devenir un artiste « monochrome » à proprement dit.

Ceci étant dit, Rothko est un grand artiste de la couleur et va nous renseigner sur le rôle donné à celle-ci, notamment en termes d'expérience chromatique. Rothko n'exécutait que de très grandes toiles afin de vivre au plus près¹⁵³, il

¹⁴⁹ « La psychologie de la forme ou gestaltisme (de l'allemand, Gestaltpsychologie) est une théorie psychologique, philosophique et biologique, selon laquelle les processus de la perception et de la représentation mentale traitent spontanément les phénomènes comme des formes globales, structurées ou non, plutôt que comme l'addition ou la juxtaposition d'éléments simples. » (source : Wikipédia).

¹⁵⁰ GAGE John, *Color in Art, London*, Thames & Hudson, 2006, p. 208 citant Joseph Marioni.

¹⁵¹ GAGE John, *Color in Art, London*, Thames & Hudson, 2006, p. 208

¹⁵² Rothko dire cependant : « Mon art n'est pas abstrait, il vit, il respire. »

¹⁵³ Rothko estimait que la distance idéale pour vivre ses tableaux est de 45 centimètres pour des tableaux dépassant souvent les 3 mètres de hauteur.

fallait se placer proche afin de couvrir l'entièreté du champ de vision du spectateur. Cette idée permettant, comme les peintres du Rajasthan au 17^e siècle, d'expérimenter lui-même la couleur, d'y pénétrer, de se mettre dans le tableau, de créer cet espace qui ferait lien entre l'intime du peintre et du spectateur :

« Je peins de très grands tableaux. [...] Mais la raison de ce format réside en réalité dans le fait que je veux être très intime et très humain. Peindre un petit tableau revient à se situer en dehors du champ d'expérience, signifie regarder ses expériences d'en haut pour les voir de toutes parts en même temps comme à travers un verre rétrécissant. Lorsqu'on fait un grand tableau, on est en plein dedans. On ne peut pas en disposer. »¹⁵⁴

Afin d'atteindre ce chemin intérieur qu'il met dans sa toile, Rothko se doit un accès à la perception du spectateur. Ainsi, recommandait-il que ses toiles soient exposées sur des murs peu éclairés afin que leur lumière puisse irradier de leur profondeur. Planche 29

Et en effet, les écrans colorés de Rothko sont connus pour irradier d'une couleur, d'une lumière propre à chaque tableau. Cet effet est obtenu par Rothko de différentes manières plus ou moins dévoilées : une première vient de l'utilisation de couches de couleurs très diluées grâce à la technique venant de la Renaissance : la *tempéra* à l'œuf¹⁵⁵ qui permet par l'accumulation des couches de donner une profondeur particulière à ses toiles et des couleurs très pures. Annie Cohen-Solal, grande spécialiste française du peintre évoque la création par Rothko d'une combinaison de cette tempéra avec une technique plus récente d'acrylique : ce mélange avait

¹⁵⁴ BAAL-TESHUVA Jacob, *Mark Rothko*, Cologne, Taschen, 2013 p. 46.

¹⁵⁵ « C'est une peinture à l'eau ayant l'œuf comme liant, ce qui fait d'elle une émulsion de type « huile dans l'eau » car le jaune d'œuf est « huileux ». Elle peut être modifiée en agissant soit sur la partie aqueuse, soit sur la partie huileuse, ces modifications donnent des tempéras « maigres » ou « grasses » selon les proportions de l'un ou de l'autre. »
(source : <http://techniquedepeinture.com/la-tempera-a-loeuf/>)

des propriétés phosphorescentes et fluorescentes qui permettaient d'emmêtrer de la lumière et ainsi « capter la rétine »¹⁵⁶.

Ainsi, ses grandes œuvres ne devaient être montrées que sous une lumière tamisée, observées de prêt afin de toucher à l'expérience du peintre : au même titre qu'une salle de cinéma, Rothko conçoit la toile en même temps que son environnement, condition indispensable pour la transcendance vers l'intime. Cheminement du peintre au spectateur qu'il est le mieux placé pour décrire :

« Il y a encore une chose que vous pouvez éclaircir, je ne suis pas un artiste abstrait... Je ne m'intéresse pas au rapport entre la couleur et la forme, ni rien de tel. La seule chose qui m'intéresse, c'est d'exprimer des sentiments humains fondamentaux, la tragédie, l'extase, le destin funeste et ce genre de choses. Le fait que beaucoup de gens fondent en larmes en voyant mes tableaux prouve que je suis en mesure d'exprimer ce type de sentiments humains fondamentaux. Les gens qui pleurent en présence de mes tableaux font la même expérience religieuse que celle que j'ai faite en les peignant. Et si, comme vous venez de le dire, vous n'êtes touché que par les rapports entre les couleurs, l'essentiel vous échappe. »¹⁵⁷

Ainsi Rothko n'est pas plus monochrome que polychrome, ces tableaux sont aussi chargés de couleurs qu'ils le sont de sentiments.

La Chapelle Rothko

Du cheminement intérieur il semble que Rothko cherche à stimuler la foi, où serait-ce la même chose ? D'éducation juive, Rothko a connu l'enseignement religieux un temps et connaît, on l'imagine l'idée de la lumière intérieure.

¹⁵⁶ Dans l'émission de France Culture : *Rothko, Une vie, une œuvre*, par Matthieu Garrigou-Lagrange, diffusée le 22/03/2014

¹⁵⁷ BAAL-TESHUVA Jacob, *Mark Rothko*, Cologne, Taschen, 2013 p. 46.

1964, lorsque les collectionneurs John et Dominique de Menil lui proposent la création d'une chapelle œcuménique à Houston (Texas), Rothko trouve enfin le projet qui lui permettra une œuvre totale. Assisté d'un architecte, c'est lui qui dessine sa forme octogonale et décide des entrées de lumière. La lumière sera zénithale et filtrée par des bandes de tissu¹⁵⁸.

Il choisit comme seule représentation un triptyque monochrome. Peintures amenant au « seuil du divin » : nous pouvons y voir à travers, la couleur enveloppante : c'est un lieu de contact presque érotique avec le divin. Le reste du bâtiment sera d'une sobriété extrême qui fera ressortir ses peintures. Planche 30

En effets en dehors des peintures rien ne dissipe l'attention, seuls quelques bancs sont installés. Un triptyque monochrome brun-chaud fait office d'autel, deux autres triptyques monochromes presque noirs le flanquent. Cinq autres peintures monochromes isolées finissent d'habiller la chapelle. C'est la première fois dans le travail de Rothko que le peintre effectue de réels monochromes. Monochromes qui feront dire, dans son discours de dédicace, à Dominique de Menil :

« Elles nous enveloppent sans nous enfermer. Leurs surfaces sombres ne figent pas le regard. [...] Mais concernant ces tons de rouge-brun, nous pouvons voir à travers, nous regardons dans l'infini. Nous sommes baignés de ces tableaux, et seul l'art abstrait peut nous amener au seuil du divin. »¹⁵⁹

Alors dans cette chapelle sans vitraux et sans figures, il semble que quelques monochromes suffisent à incarner la religion, du moins la ramène à son essence, son humanité.

¹⁵⁸ Technique qu'il utilise déjà dans son atelier afin de pouvoir régler intensité et dureté de la lumière.

¹⁵⁹ BAAL-TESHUVA Jacob, *Mark Rothko*, Cologne, Taschen, 2013 p. 74 – 75.

Alors l'expérience de cette chapelle c'est ce sentiment fondamental. C'est cette perception, cette expérience de la lumière qui vient activer notre lumière intérieure. C'est ce mouvement vers l'intérieur, c'est vivre en moi l'expérience divine.

On le retrouvera mort quelques années plus tard, en 1970, gisant dans une flaque de sang s'étant taillé les veines. Son dernier tableau se distingue par sa monochromie rouge. Planche 31

C/ Les temples colorés de James Turrell

« Je ne suis pas un artiste de la lumière. Je suis plutôt quelqu'un qui utilise la lumière comme matériau afin de travailler le médium de la perception. »

James Turrell

Lumière et perception

Élevé dans la tradition *Quaker*¹⁶⁰, une branche dissidente de l'Église anglicane qui rejette toute idée de représentation, James Turrell semble avoir lui aussi gardé une quête de cette lumière intérieure. Ces groupes religieux pratiquent une méditation dont l'idée est d'« entrer en soi pour saluer la lumière ». Et comme chez Rothko, cette méditation, si tant est qu'on puisse l'appeler ainsi, est basée sur une spiritualité tangible et expérimentée corporellement par chacun. L'expérience mystique ou religieuse ou encore intime constitue une réalité physique, une rencontre. Plus que l'expérience mystique donc, James Turrell s'intéresse par la lumière, la couleur à nos perceptions, notre sensibilité.

James Turrell est un artiste contemporain dont la diversité des travaux est immense, mais le médium est presque toujours le même : la perception.

¹⁶⁰ En français « La Société religieuse des Amis. »

Nous évoquerons dans ce travail principalement les séries suivantes: *Ganzfelds, Perceptual Cells, Skyspaces, Danae et Blood Lust*.

Turrell est celui qui réussira à faire sortir réellement la couleur du tableau, de sa bidimensionnalité. Si le tableau monochrome ou même le Rothko étaient finalement otages de leur lieu d'exposition, Turrell fait de ces lieux qu'il construit son œuvre. Les grandes installations, souvent monochromatiques, sont un prolongement radical de l'idée du monochrome et son expérience.

L'idée de lumière-couleur ou couleur-lumière évoquée un peu plus tôt dans ce travail est consacrée par Turrell. Avec Doug Wheeler et Robert Irwin, il est considéré comme l'un des artistes majeurs du *Light and Space Movement*, une tendance artistique californienne qui témoigne d'une affinité commune pour la lumière, l'espace et la perception. Dans ce cadre il est important de considérer la couleur comme un élément qui par sa force devient, comme le dit Merleau-Ponty, le moyen de revenir de la perception façonnée par la culture à la perception « brute » ou « sauvage »¹⁶¹. Elle n'est plus simplement *optique*, mais *visible* : son espace change et la perception devient notre manière de la rencontrer.

Ainsi si les expressionnistes abstraits ont libéré la couleur de la figure, si Klein la libère de la forme, la couleur reste sur la palette des peintres. Turrell en fera une expérience *haptique*¹⁶², lui offrant une qualité qui donne au visible la capacité du toucher : autrement dit quand jusqu'ici la couleur habite le

¹⁶¹ Cité par AUMONT Jacques, *Introduction à la couleur*, Paris, Armand Colin, 1994, p145.

¹⁶² « *Haptique* vient du verbe grec *aptô* qui signifie *toucher*. *L'haptique* désigne la « réunion des deux sens, le toucher et la vue » caractéristique de ce que Deleuze appelle « la fonction tactile, ou plutôt haptique » qui permet à l'œil de procéder comme le toucher, ce que Valéry appelle la « main de l'œil ». On note ici les propos de Gilles Deleuze qui dans *Francis Bacon : la logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p. 85 a théorisé l'idée de *l'haptique*: « Enfin, pour Deleuze, lorsque « les rapports de tonalité tendent à éliminer les rapports de valeurs, comme chez Turner, chez Monet ou Cézanne, on parlera alors d'espace haptique, et d'une fonction haptique de l'œil, ou la planitude de la surface n'engendre les volumes que par les couleurs différentes qui y sont disposées. (...) Maintenant, c'est dans la vue même, un espace *haptique* qui rivalise avec l'espace optique. »

(https://www.unige.ch/lettres/armus/files/4514/1564/0647/Appel_de_communication_Toucher_par_l_art.pdf)

lieu, le sculpte, Turrell en fait le lieu même. Faisant par la même occasion du spectateur, *L'Homme qui marchait dans la couleur*¹⁶³.

Blood Lust et Ganzfelds : les temples de couleur

Avant de marcher dans la couleur, Georges Didi-Huberman décrit le spectateur faisant front et observant cet étrange monochrome (on parle ici de l'installation *Blood Lust*, 1989) Planche 32

« L'homme qui marche entre donc. Il entre d'abord dans un élément de brume, quelque chose comme une étrange vapeur sèche, qui change avec le temps et qui, dans dix minutes, sera presque oubliée. Mais pour l'instant l'homme qui marche s'éprouve lui-même comme devenant flou, à l'image de ses corps égarés, dilués dans les aquarelles de Turner... Tandis que, devant lui, c'est exactement le contraire qui apparaît : un rectangle écarlate, un rectangle incandescent d'une invraisemblable netteté de contours. Un rectangle absolument frontal, une masse colorée, sans ombre, sans nuance, et qui défait pour l'œil tout espoir de discerner un étagement de plans ou une variation de texture. Couleur « pure » se dit l'homme. Mais pure de quoi ? Et faite de quoi ? Il peut ne rien dire pour le moment. »¹⁶⁴

Un monochrome donc. Frontal d'abord, mais qui lorsqu'on s'approche dévoile sans se dévoiler, une profondeur probable, une remise en cause de la matière, des doutes ce que l'on perçoit:

« Il ne lui reste que sa main pour le désangoisser. Il pose donc sa main, comme un aveugle chercherait le contour d'un objet, mais sa main tremble et flotte dans l'air rougi, devant la surface. Un malaise nouveau s'installe, comme dans ces situations où l'on échoue à repérer les limites de sa propre peau. Et

¹⁶³ Nous faisons ici référence au livre de Georges Didi-Huberman qui porte ce titre et constitue un essai sur le travail de l'artiste.

¹⁶⁴ DIDI-HUBERMAN George, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Editions de Minuit, 2001, p. 28-29.

la main cherchera sans jamais trouver : il n'y a plus de limite, il n'y a pas de surface, tout cela pourtant que l'œil continue à voir. »¹⁶⁵

Seule la perception reste, la couleur est visible, seul l'œil semble pouvoir la toucher. C'est un défi à la perception que déjà les mots ont du mal à expliquer :

« Une béance, simplement une béance. Une chambre béante de lumière rouge. [...] un lieu évidé de toute chose, un lieu saturé de couleur atmosphérique. »¹⁶⁶

Un désert donc devant nous, un désert de la couleur, un lieu chromatique qui nous plonge dans l'absence. Au fond Turrell est un constructeur de temples explique Georges Didi-Huberman. Des temples que l'on vit où l'on marche littéralement comme on marchait alors dans une cathédrale éclairé de la lumière d'un vitrail : les œuvres *Ganzfelds* Planche 33 (dont le titre est évocant¹⁶⁷) permettent de rentrer dans ce cadre (équivalent au *Blood Lust* ou *Danae*) figure par un escalier et entrer non plus simplement le visage, mais le corps entier et s'y déplacer. Le temple est bel est bien là et on le visite comme on visite le visible et non plus le divin qui semble, lui, avoir disparu : le phénomène l'ayant emporté sur la métaphysique.

Nous ne sommes donc loin du tableau, pour Turrell ses œuvres ne sont ni des images ni des objets. C'est une démarche initiatique et non pas un art de la représentation ou du discours. D'ailleurs il y a en somme très peu à dire, mais beaucoup à vivre, à voir. Turrell provoque ses expériences limites, où la

¹⁶⁵ DIDI-HUBERMAN George, *op cit*, p. 30-31.

¹⁶⁶ DIDI-HUBERMAN George, *op cit*, p. 31.

¹⁶⁷ « L'effet *Ganzfeld* (de l'allemand : *ganzfeld*, « champ entier »), ou déprivation sensorielle, est une expérience de perception produite par l'exposition à un champ de stimulation uniforme et non structuré. Cet effet résulte de l'amplification de l'activité neuronale latente par le cerveau pour remplacer les perceptions disparues. » (source : Wikipédia/ganzfeld)

limite est constituée dans une phénoménologie du « time to see¹⁶⁸ », un temps qui, lui-même, petit à petit va constituer le lieu en tant que tel.

Il nous invite par ces lieux à regarder au-delà des yeux, à rêver éveillé. Le monochrome n'est plus transcendance :

« Telle aura été l'expérience rare d' "une sorte d'immanence de l'état de rêve éveillé"¹⁶⁹, expérience où *la matière à voir* se réduit jusqu'à n'être que *l'évidence lumineuse du lieu* en tant que déserté – donc en tant que doué de puissance, en tant que matriciel de choses insues. Expérience paradoxale, intense et vorace comme l'évidence de nos rêves. »¹⁷⁰

Ces lieux proches du réceptacle ou la « *nurse place* », un lieu de soin tel que Platon le décrit dans le concept de *Chora* : « *The Chora is the receptacle, and in a manner the nurse of all generation* ».

Perceptual Cells, Skyspaces, Magnetron series : cinemas

« *Le point de jonction entre vision intérieure et regard sur le monde n'est qu'une métaphore pour désigner ces espaces ouverts sur le ciel, les Skyspaces.* »

James Turrell

Dans ces installations *Perceptual Cells* et ses *Skyspaces* James Turrell abolit l'espace matériel pour ne privilégier que la vision. Ces deux installations procèdent de manière différente pour un effet similaire. Planche 34

¹⁶⁸ DIDI-HUBERMAN George, *The fable of the Place*, dans NOEVER P. (dir.), James Turrell, *The Other Horizon*, MAK-Österreichisches Museum für angewandte Kunst-Cantz, 1998, p.31-56.

¹⁶⁹ L'expression est de James Turrell cité dans DIDI-HUBERMAN George, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Editions de Minuit, 2001, p. 36.

¹⁷⁰ DIDI-HUBERMAN George, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Editions de Minuit, 2001, p. 36.

Les *Perceptual Cells* Planche 34 sont des lieux clos de différentes tailles dans lesquels est immergé un seul spectateur, par un enchaînement cinétique de lumières monochromes visant à déformer, *challenge* sa perception du temps et de l'espace. L'infini à portée de main.

De l'autre côté les *Skyspaces* Planche 35 sont des salles possédant une ouverture dans le plafond. La pièce, dont le périmètre possède des bancs, permet d'observer le ciel comme s'il était encadré, des lumières entourent l'ouverture et peuvent changer de couleur afin d'altérer la perception du spectateur¹⁷¹. L'infini encadré.

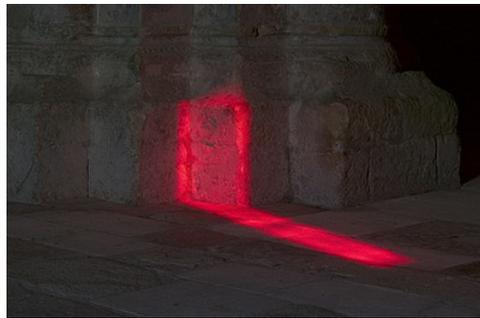
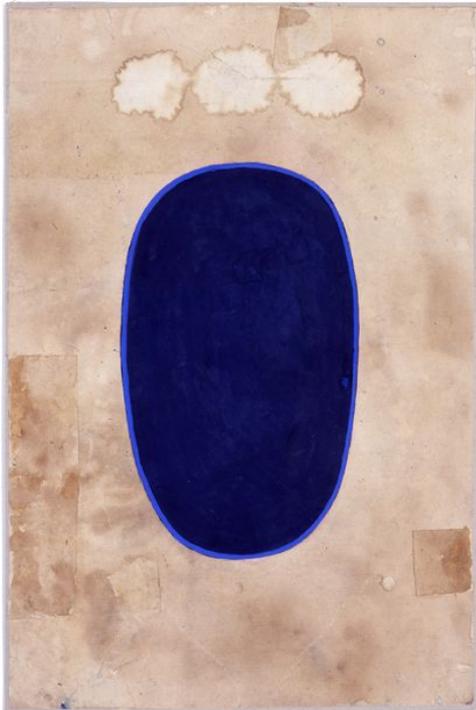
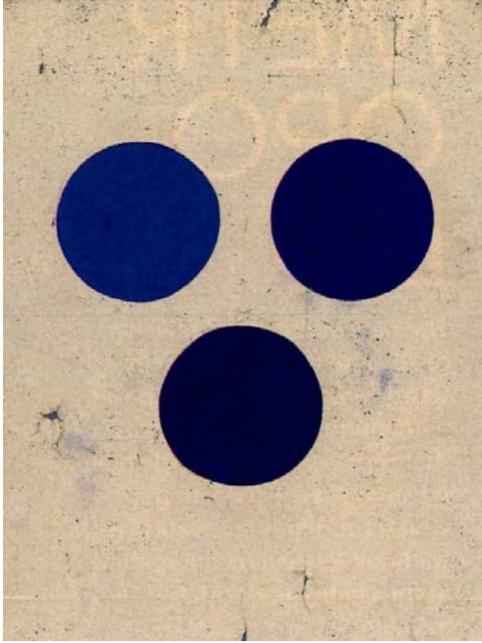
Ainsi Turrell semble ici reproduire un double geste cinématographique consistant à capturer une réalité, un espace temps, avant de (re)produire les conditions de son vécu.

On observera pour finir la série *Magnetron* Planche 36 où Turrell utilise des télévisions comme sources de lumière monochromes, expliquant uniquement :

« La chaîne sportive a des couleurs très vives, la chaîne météo a une dominante bleue. Les chaînes pornos sont très intéressantes parce qu'elles ont des tonalités très douces qui peuvent rester pratiquement vingt minutes sans changer... »¹⁷²

¹⁷¹ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Skyspace>

¹⁷² <http://www.artwiki.fr/wakka.php?wiki=JamesTurrell>



A - Franck André Jamme. Tantra Song. Sigilio Press.

B - Peinture tantrique anonyme, Shiva Linga, Jaipur - The Douglas Hyde Gallery

C - L'église romane Notre-Dame du prieuré de Salagon, vitraux contemporain d'Aurélie Nemours

D - Lumière du jour filtrée par le vitrail

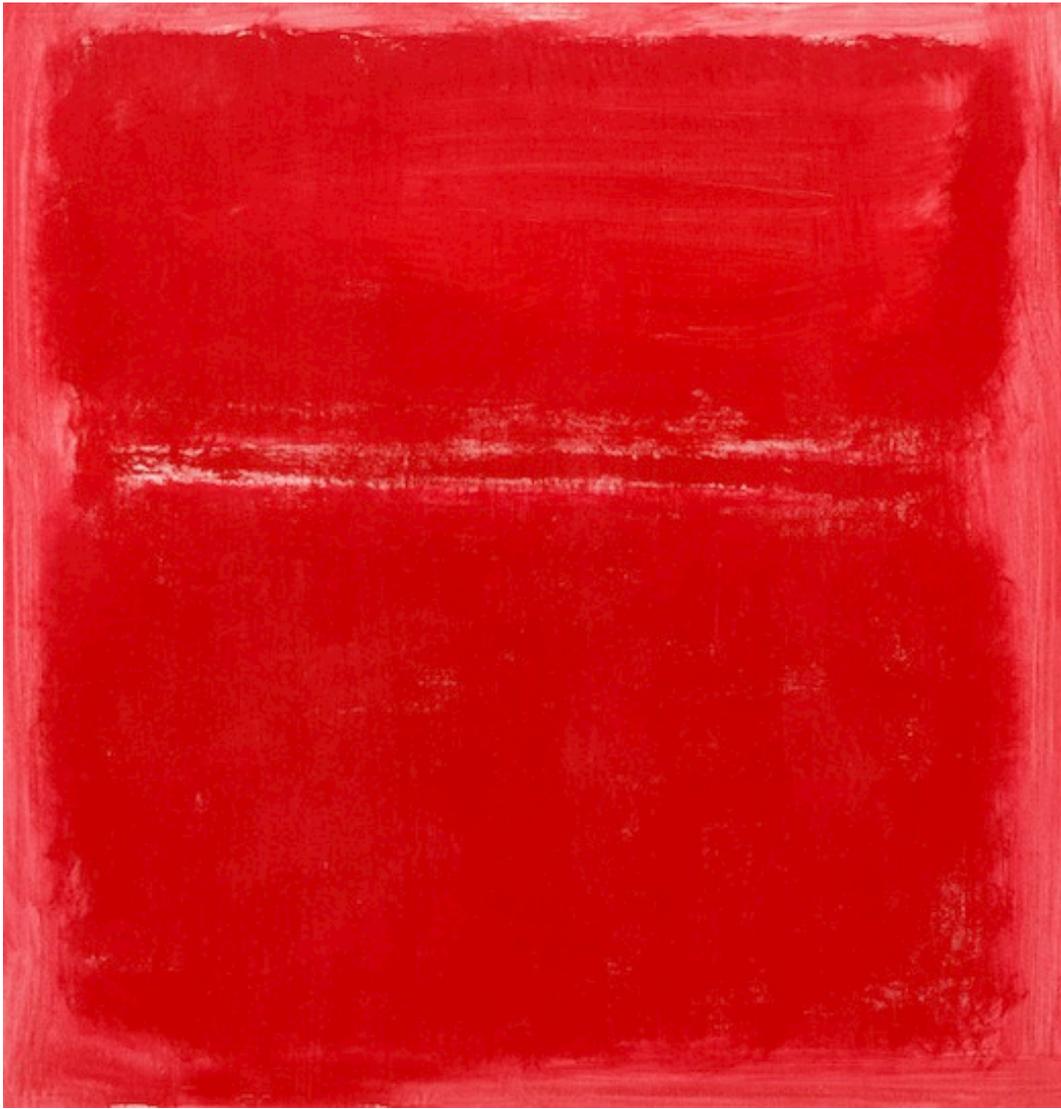


- A - Mark Rothko, *n°9*, 1948.
- B - Mark Rothko, *Light Red Over Black*, 1957.
- C - Mark Rothko, *Untitled*, 1968,
- D - Mark Rothko, *Brown and black in reds*, 1957,

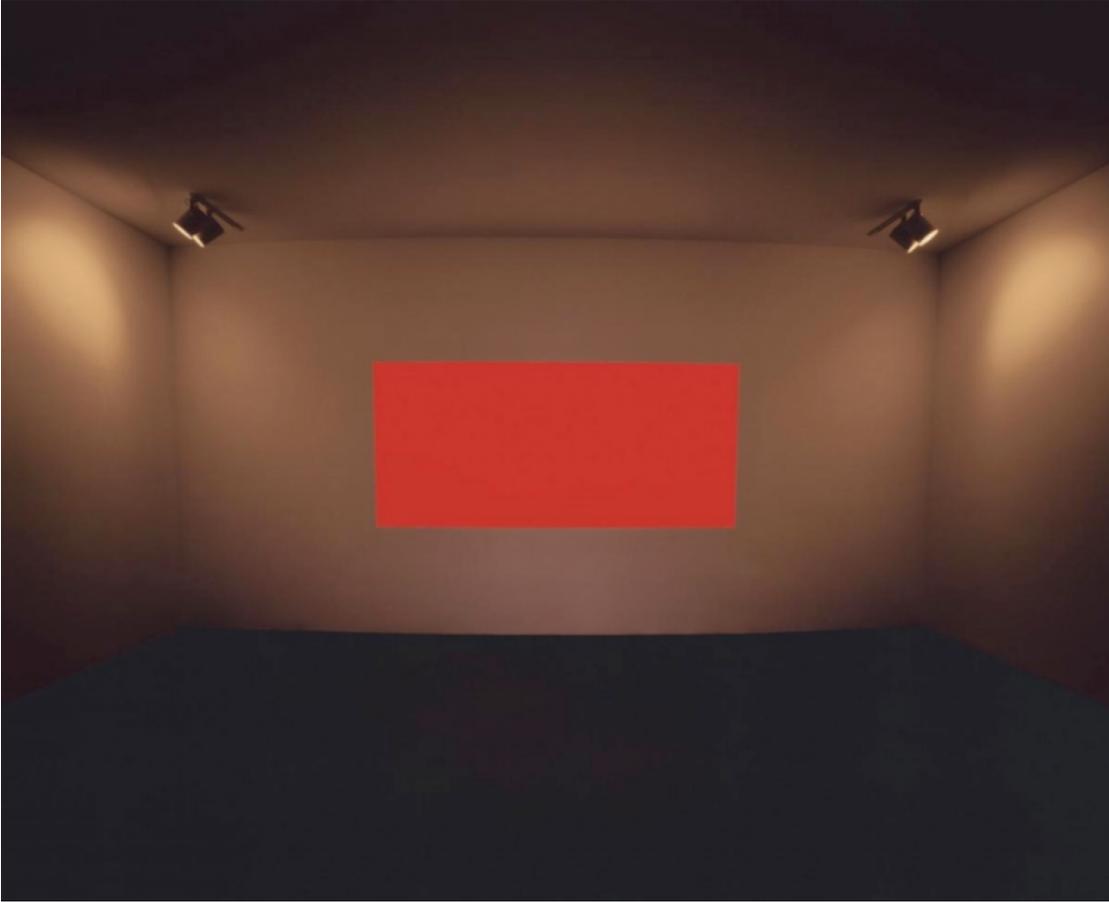


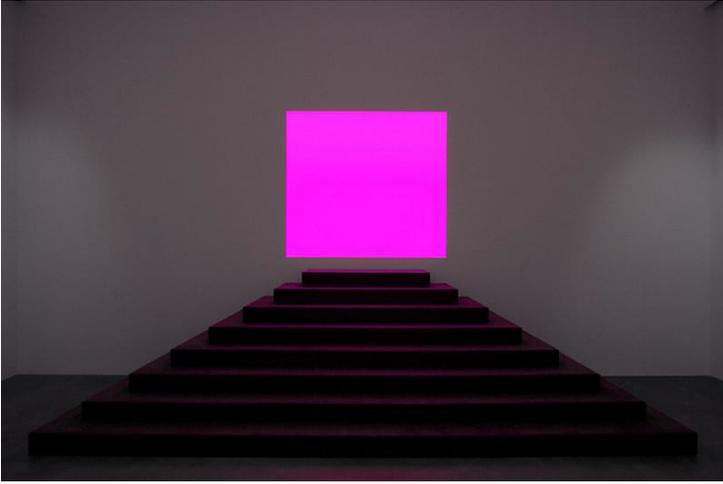
A - Mark Rothko *Red on Maroon Mural*, Section 74, 1959
B - Mark Rothko, *Mural*, Section 6, 1959,
C - Dan Flavin, *Four red horizontals (to Sonja)*, 1963,





A - Mark Rothko *Untitled*, 1970
B - Henri Matisse, *L'atelier rouge*, 1911,





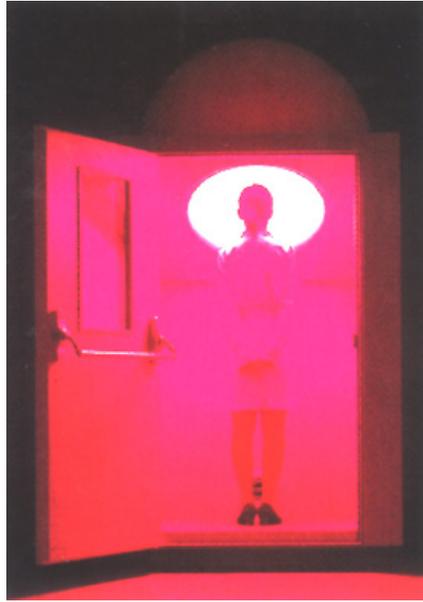
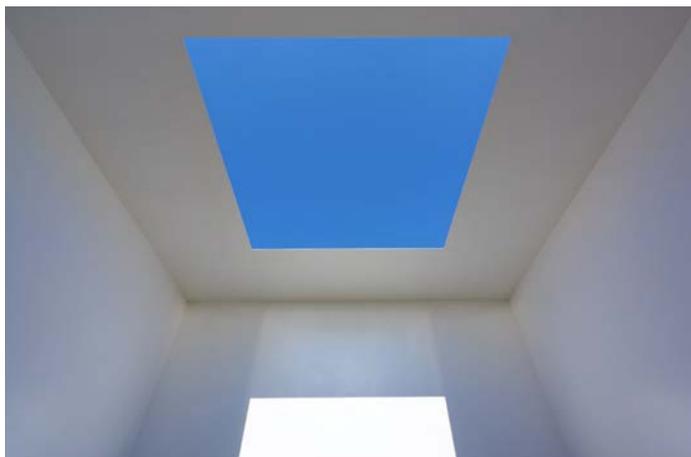


Planche 34 – James Turrell / Perceptual cells





TROISIÈME PARTIE

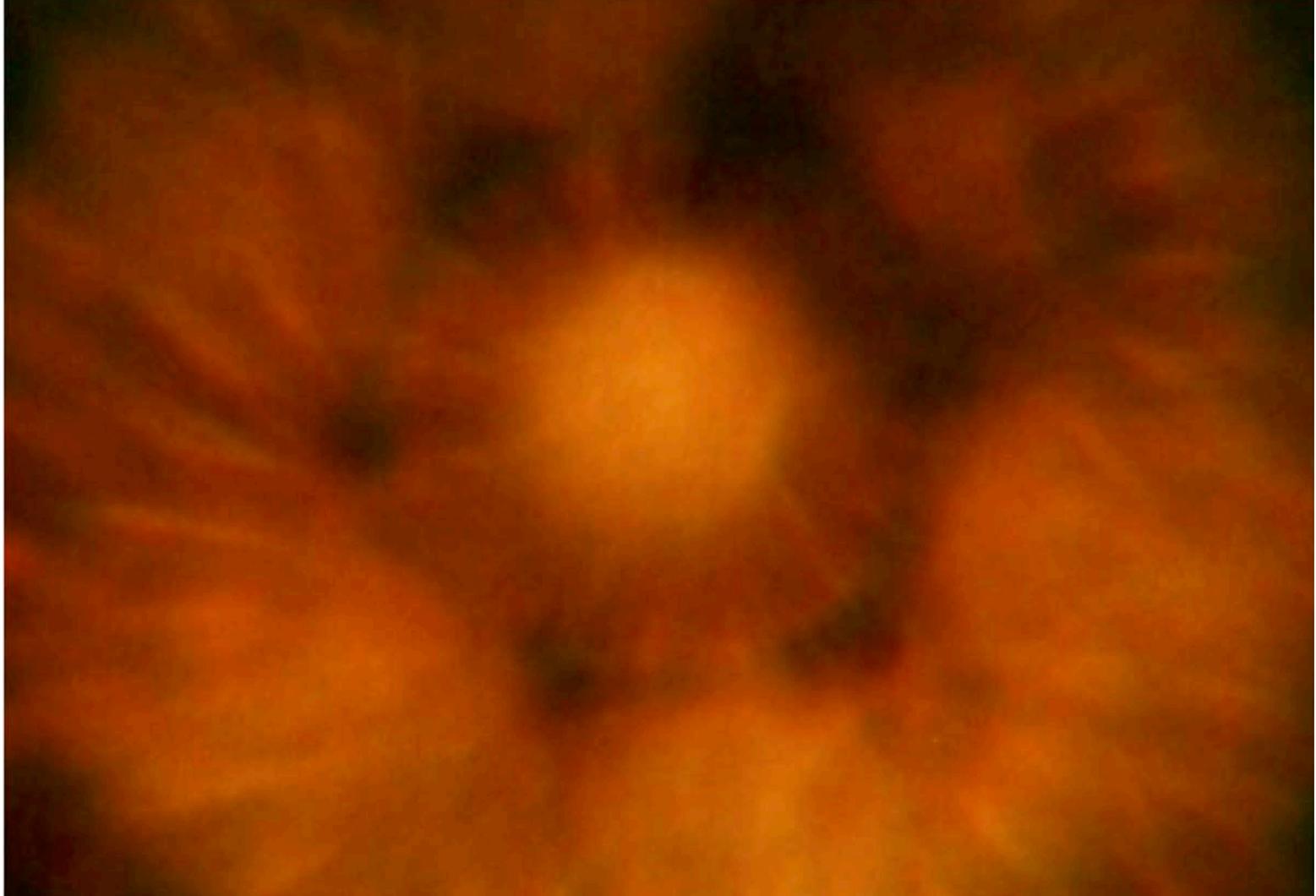
Cinéma monochrome

Intégrer l'expérience monochrome
à l'espace et au temps cinématographique

« Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément – rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui – rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. »¹⁷³

Marcel Proust

¹⁷³ PROUST Marcel, *Le temps retrouvé*, Gallimard, Paris, 1927.



Chapitre 7

Le temps des spectacles

« Un jour, le cinéma en couleur suivra en gros plans les mouvements de couleurs les plus délicats, il nous découvrira un nouveau monde dont nous ne savons rien encore aujourd'hui et que, cependant nous voyons dans la réalité tous les jours »¹⁷⁴

Bela Balazs

Marie Raymond, peintre abstrait et mère d'Yves Klein était dès les années 1940 une personnalité importante de l'avant-garde parisienne. Très sollicitée dans ce cadre, elle décida d'organiser une soirée hebdomadaire consacrée à la réception de ses amis et relations du milieu artistique de la capitale. « Les lundis de Marie Raymond » comme on les appelle sont très courus et son fils Yves, alors dans sa vingtaine, voit défiler chez sa mère un nombre d'artistes conséquents tels que Poliakoff, Arp, Magnelli, Soulages, Vasarely, Tinguely et surtout les lettristes Isidore Isou, Dufrêne et Guy Debord. Ce dernier invitera le fils de la maison à assister à la première de son film expérimental : *Hurléments en faveur de Sade* (1952) Planche 37, un film sans images, un écran qui alterne entre blanc et noir selon la présence ou non d'une voix qui de fait est « off ». ¹⁷⁵

Alors même alors que nous revenons vers le cinéma après une visite de l'idée de la monochromie développée notamment par Yves Klein, celui-ci aurait-il été lui-même influencé par un Guy Debord qui voulait par ce geste tuer l'image et le cinéma, remettre au centre la parole, le *Film Débat*. Il déclara à cette première¹⁷⁶, avant qu'elle ne se termine en bagarre générale :

¹⁷⁴Cité par AUMONT, Jacques, Introduction à la couleur: des discours aux images, Paris; Armand Colin, 1994

¹⁷⁵ On veut ici dire « non-diégétique »

¹⁷⁶ La première présentation du film se fera le 30 juin 1952 au ciné club d'Avant-Garde 52-Paris et provoquera scandale et indignations...

« Il n'y a pas de film. Le cinéma est mort. Il ne peut plus y avoir de films. Passons si vous voulez au débat. »¹⁷⁷

Ainsi le cinéma ne mourant finalement pas ce jour-là (et le débat ne faisant place à la rixe), poursuivit, mais questionna plus que jamais sa valeur et ses possibles. Si le questionnement de Debord était précurseur, un pan entier du cinéma y fût sensible et proposa, en permanence et en parallèle du cinéma conventionnel, une reconstruction des relations entre temps, image, couleur et perception. De l'avant-garde dans les arts plastiques est née un cinéma que l'on a appelé *expérimental* et qui a nourri depuis le cinéma dit *conventionnel*.

La question de la couleur et du cinéma expérimental demanderait bien des travaux à elle seule. Nous chercherons donc moins à être exhaustifs qu'à souligner quelques expériences et pensées qui nous semblent nourrir l'idée d'une intégration du monochrome dans les arts plastiques vers le cinéma. L'on considère classiquement ici le cinéma expérimental et l'art vidéo comme ce pont entre différentes pratiques. Pour une vision plus complète de la question nous proposons la lecture de l'article passionnant écrit par Nicole Brenez intitulé *Couleur critique, Expériences chromatiques dans le cinéma contemporain*¹⁷⁸ qui fait la part belle aux histoires intriquées du cinéma expérimental et de la couleur et que nous citons ici à différentes reprises.

A / Monochromie, polychromie et temps

Reconsidérer le monochrome dans le cadre cinématographique c'est avant tout d'abord l'interpréter face au temps du cinéma.

¹⁷⁷

¹⁷⁸ BRENEZ Nicole, *Couleur critique, Expériences chromatiques dans le cinéma contemporain*, dans AUMONT Jacques (dir.), *La couleur en cinéma*, Milan, Mazzota, 1995, p. 156-176.

Ainsi que sur : <http://www.debordements.fr/Couleur-critique-1-2>

C'est ce que fera en 1943 avec *Color Sequence*, Dwinell Grant.^{Planche 37} Le film propose :

« Un monochrome bleu clignote en foncé puis en clair, un monochrome rouge clignote avec du rose, puis le rose avec du bleu, puis du jaune, les couleurs du spectre sont représentées tour à tour, mais sans ordre, le rouge revient le plus souvent. Les teintes d'abord franches trouvent leur pente d'inclinaison, régulière, vers le noir et s'éteignent, un flash se produit dans le *cut* du passage au monochrome suivant, parfois habité d'un halo, d'un foyer central plus intense. Le *flicker* accélère puis s'arrête. De façon très pure, *Color Sequence* traite des nuances tout à la fois de teinte, de luminosité et de texture créées par le passage de durées différentes sur la couleur appréhendée dans un espace de l'agrandissement, l'écran. »¹⁷⁹

Le monochrome vit donc, s'accumule, disparaît pour mieux réapparaître, la *monochromie* de l'instant fait place à une *polychromie temporelle*. Sur l'écran comme sur la rétine s'impriment ces instants de couleur pure qui laissent des traces de la mémoire :

« Une trace du monochrome antécédent reste visible dans l'apparition du monochrome suivant, un souvenir bleu insiste dans la surface rouge, l'écran revendique ce qu'il est : un espace, non pas seulement de la successivité objective, mais de l'accumulation concrète. Sur cette surface, les couleurs ne se remplacent pas, ne se chassent pas mutuellement, elles se déposent, elles s'assemblent selon des modalités de raccord qui d'une part préservent la surface et de l'autre n'appartiennent qu'à elles : la nuance est une trace temporelle. »¹⁸⁰

Une *polychromie cinétique* comme l'appelle Nicole Bernez qui « invente une propriété de la couleur, la vivacité, qui ne tient pas à des qualités de

¹⁷⁹ BRENEZ Nicole, *Couleur critique, Expériences chromatiques dans le cinéma contemporain*, dans AUMONT Jacques (dir.), *La couleur en cinéma*, Milan, Mazzotta, 1995, p. 159.

¹⁸⁰ *Ibid.*

saturation, mais à la façon dont elle résiste au désajustement d'elle-même. »¹⁸¹ On découvre par ailleurs la capacité de montage que porte la couleur, un changement de couleur, court rapide peut jouer pour une coupe, un fondu. Continuité du monochrome, discontinuité d'une polychromie cinématique, la couleur se joue du temps, le réorganise.

Aussi si le monochrome par son unité, sa constance si on ne le sature pas trop (c'est ici une intuition : ne pas saturer les sens afin de garder un rapport au réel ancré) pourrait satisfaire le désir de pousser les limites du système figuratif tel que l'avait exprimé Tarkovsky :

« On peut s'imaginer un film sans acteurs, sans musique, sans décors et sans montage, avec juste la sensation du temps qui s'écoule dans le plan, et ce serait du véritable cinéma. »¹⁸²

Comme si le flux du flux de lumière-couleur que constitue la projection permettait l'expérience du flux du temps. Ainsi dans les temples de James Turrell comme dans une salle de cinéma, « si la lumière fait la mise en installation de la projection, les couleurs constituent les plans et travaillent en contrant le montage par des transitions qui organisent le rythme et le temps, en marquant la cadence et s'écoulant entre une couleur et une autre. »¹⁸³

B/ Projections et privations

Ce film d'étude nous révèle plusieurs choses : d'une part, la nature projective de l'image est révélée et l'écran devient à proprement parler une source, comme si la rapidité et la violence qui frappe la toile permettaient son

¹⁸¹ BRENEZ Nicole, *Couleur critique, Expériences chromatiques dans le cinéma contemporain*, dans AUMONT Jacques (dir.), *La couleur en cinéma*, Milan, Mazzota, 1995, p. 159.

¹⁸² TARKOVSKI Andreï, « De la figure cinématographique » traduit du russe par Svetlana Delmotte, *Dispositif, revue de cinéma*, n°249, Décembre 1981, p. 34

¹⁸³ BARBOSA Lenice Pereira, *L'effet couleur au cinéma - Manifestation chromatique du temps*, Paris, Editions universitaires européennes EUE, 2017, p. 129.

incandescence. Ainsi, la couleur matérialisée chaque instant devient une couleur-lumière au sens évoqué au chapitre précédent.

Ainsi la question de la perception de l'œuvre redevient primordiale et l'œuvre de Dwinell Grant peut être lue à travers les travaux bien plus récents de James Turrell. Quand le *Ganzfeld* de Turrell recherche à dévoiler le phénomène perceptif en privant l'Homme d'une partie de sa sensation, Grant la rend tout aussi efficace en proposant par la temporalité proposée du visible qui mettra à mal tout phénomène de mémoire :

« Il a un lien secret entre la lenteur et la mémoire, entre la vitesse et l'oubli. (...) Dans la mathématique existentielle cette expérience prend la forme de deux équations élémentaires : le degré de la lenteur est directement proportionnel à l'intensité de la mémoire ; le degré de vitesse est directement proportionnel à l'intensité de l'oubli (...) Imprimer la forme à une durée, c'est l'exigence de la beauté, mais aussi celle de la mémoire. Car ce qui est informe est insaisissable, immémorisable »¹⁸⁴

Autrement dit c'est bien la couleur alliée à une variation rapide de monochromes dans le temps qui semble empêcher, le temps d'un moment, tout entendement, seule alors l'expérience compte :

« La couleur et la musique partagent la capacité de créer une situation dans laquelle l'expérience peut précéder l'interprétation. On revient, même momentanément, vers le préverbal, le régressif, l'extatique - on suspend l'interprétation au profit de l'expérience elle-même. Les nouvelles significations produites s'étayant sur l'expérience physique et psychologique de l'œuvre appartiennent au spectateur. Elles sont constituées dans et par les spectateurs, de leur propre expérience, sans la clôture de la fonction figurative. Les significations émergent de l'œuvre et se rassemblent autour d'elle, tant individuellement, pour le spectateur, que socialement, quand

¹⁸⁴ KUNDERA Milan, *La lenteur*, Paris, Gallimard,, 1993 p.51-52.

l'œuvre prend sa place dans le discours culturel. Le développement du sens devient un processus dynamique. »¹⁸⁵

Ainsi le temps l'emporte sur l'espace intégrant le spectateur du rapide *flicker coloré* de Grant et le spectateur lent du *Ganzfeld* de Turrell dans un même instant perceptif ou leur *champ entier* (*Ganzfeld* en allemand) est saturé. Instant perceptif que l'on peut imaginer par celle vécue par les participants à une expérience du *procédé Ganzfeld*¹⁸⁶ (dans un champ scientifique cette fois) qui placent sur leurs yeux deux demi-balles de ping-pong sur lesquels on projette une lumière rouge fortement saturée et un bruit blanc dans les oreilles. Planche 38 Un état limite, une perte de la logique que l'on retrouve donc chez Turrell :

« À l'intérieur des salles de Turrell, la lumière au format pyramidal monopolise petit à petit, en exclusivité, toutes nos perceptions au point de nous amener dans un état de léthargie inopinée. Nous n'arrivons pas, par la voie du logos, à comprendre comment, avec nos yeux ouverts, il est possible d'expérimenter une telle puissance du lieu¹⁸⁷. »¹⁸⁸

Et qui comme au cinéma demande un cheminement du spectateur, une mise en scène de sa future expérience :

« (...) pour accéder aux salles de Turrell, il faut passer par l'obscurité, comme au cinéma. On passe un rideau après l'autre, le premier aperçu est le noir qui éclipse les yeux, avec la conscience qu'en rentrant, comme au cinéma encore, on ira d'emblée vivre des expériences peu ordinaires. »¹⁸⁹

¹⁸⁵ BRENEZ Nicole et MCKANE Miles (dir.), *Poétique de la couleur : Une histoire du cinéma expérimental : Anthologie*, Paris Auditorium du Louvre, Institut de l'Image, 1995.

¹⁸⁶ https://fr.wikipedia.org/wiki/Protocole_Ganzfeld

¹⁸⁷ Selon George Didi-Huberman : « James Turrell s'est intéressé très tôt à la notion de *Ganzfeld* utilisée en psychologie expérimentale de la vision...L'expérience du *Ganzfeld* est pour l'objet celle d'une lumière qui impose progressivement son atmosphère, puis sa masse et sa compacité, enfin sa tactilité », in : DIDI-HUBERMAN, op. cit. p. 46.

¹⁸⁸ BARBOSA Lenice Pereira, *L'effet couleur au cinéma - Manifestation chromatique du temps*, Paris, Editions universitaires européennes EUE, 2017, p. 97.

¹⁸⁹ BARBOSA Lenice Pereira, *ibid* p. 98.

C/ Musique et spectacles colorés

« Par sensation de couleur, j'entends un sentiment impulsif direct et immédiat opposé au sentiment littéraire qui requiert le support de la mémoire subtilement filtrée par la conscience du réalisme »

Len Lye

Cette expérience de *Ganzfeld*¹⁹⁰, qui constitue un protocole sérieux en parapsychologie afin d'étudier les possibilités de la télépathie est aujourd'hui détournée : on trouve sur internet un grand nombre de guides permettant l'expérience du *Ganzfeld* afin d'atteindre un état modifié de conscience. On trouve notamment sur *Youtube* de nombreuses vidéos, des monochromes rouges permettant soit disant une expérience de l'ordre du *Ganzfeld*. L'idée étant qu'à défaut d'avoir une balle de ping-pong et un éclairage rouge, il est possible de tenter l'expérience en fixant un écran rouge.

Procédé qui nous rappelle celui de la *Dreamachine*¹⁹¹ Planche 38 créée par l'artiste de la beat-génération Brion Gysin et qui consiste à utiliser la stroboscopie d'une lumière que l'on regardera les yeux fermés¹⁹², les paupières faisant

¹⁹⁰ « L'effet *Ganzfeld* a été le plus étudié dans le cadre de la vision en fixant un champ de couleur uniforme. L'effet visuel est décrit comme une perte de vision, le cerveau coupant le signal provenant des yeux, inchangé. Finalement, l'observateur « voit noir » : une cécité apparente. L'effet peut également provoquer des perceptions hallucinatoires chez certaines personnes, ainsi qu'un état modifié de conscience. La privation sensorielle est un effet similaire. Toutefois, dans le cadre d'une privation sensorielle, le stimulus est minimisé plutôt que non-structuré. L'effet *Ganzfeld* est donc plutôt une privation perceptuelle. Les hallucinations provoquées par une privation sensorielle sont similaires à celles causées par un *Ganzfeld* lumineux, comme des sensations éphémères de flashes lumineux ou de couleurs. Dans les deux cas, ces hallucinations peuvent provoquer des scènes complexes. » (source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Effet_Ganzfeld et http://www.ville-venissieux.fr/arts_plastiques/content/download/55428/576815/version/1/file/dp_camille_llobet.pdf)

¹⁹¹ La *Dreamachine* (Machine à Rêves en anglais) est un cylindre rotatif pourvu de fentes et d'une ampoule en son centre. La rotation du cylindre fait que la lumière émise par l'ampoule traverse les fentes à une fréquence particulière ayant la propriété de plonger le cerveau dans un état de détente et de procurer des visions à l'utilisateur, lorsque celui-ci regarde la *Dreamachine* les yeux fermés, à travers ses paupières. (source : wikipédia)

¹⁹² Rejoignant ici l'idée du « *daydream* » de James Turrell.

alors office de filtre rouge. Machine créée d'après une expérience vécue par accident à bord d'un bus qu'il décrit ainsi :

« J'ai eu un déchaînement transcendantal de visions colorées aujourd'hui, dans le bus, en allant à Marseille. Nous roulions sur une longue avenue bordée d'arbres et je fermais les yeux dans le soleil couchant quand un flot irrésistible de dessins de couleurs surnaturelles d'une intense luminosité explosa derrière mes paupières, un kaléidoscope multidimensionnel tourbillonnant à travers l'espace. Je fus balayé hors du temps. Je me trouvais dans un monde infini... La vision cessa brusquement quand nous quittâmes les arbres. »¹⁹³

Alors, comme le disait si bien Kandinsky, il est possible d'interpréter l'attrait pour ces expériences comme l'on goûte un fruit¹⁹⁴, par pur plaisir, un désir incompressible:

« Du point de vue strictement physique, l'œil sent la couleur. Il éprouve ses propriétés, il est charmé par sa beauté. La joie pénètre l'âme du spectateur qui la déguste comme un gourmet une friandise »¹⁹⁵

D'une manière plus simple de rapprocher ces expériences comme un attrait primaire pour les couleurs, comme un enfant devant un feu d'artifice, un kaléidoscope. Comme si par le cinéma expérimental et la puissance de la couleur, le cinéma des premiers temps de la couleur ne s'était jamais éteint, celui des attractions, si bien décrit par Tom Gunning¹⁹⁶. Les premières projections de pellicules peintes non narratives, la magie de Méliès, les artifices de Turrell ou les instants monochromes du cinéma ne seraient

¹⁹³ http://www.fraclr.org/download/2017/CP_Coree_17.03.17.pdf

¹⁹⁴ Une des théories sur le développement de la vision colorée chez les humains comme chez les autres vertébrés explique ce développement pour pouvoir distinguer les prédateurs et les proies : distinguer par exemple un fruit rouge dans un buisson vert.

¹⁹⁵ KANDINSKY Vassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Drouin, 1949, p. 83.

¹⁹⁶ GUNNING Tom, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », 1895, 2006

URL : <http://1895.revues.org/1242> ; DOI : 10.4000/1895.1242

finalement que des spectacles colorés, des feux d'artifice pour adultes. Des instants finalement peu différents de la contemplation d'un feu.

Idées et propositions développées dans les années 1960 et 1970 par un grand nombre d'artistes et intellectuels dont on peut saisir l'essence dans l'ouvrage référence de Gene Youngblood, *Expanded Cinema*.¹⁹⁷ Youngblood y développe les possibles de la réorganisation temporelle et spatiale entre écrans et visiteurs-spectateurs grâce aux technologies nouvelles qui doivent pour lui révolutionner les lieux des spectacles et la conscience collective.

Volonté d'un art de la couleur, du moins un spectacle de la couleur, depuis longtemps voulu par nombres de musiciens qui eux même proposèrent certainement les premiers de la sorte. Dès 1734, Louis-Bertrand Castel avec son *Clavecin oculaire*, un clavier à cinq octaves qui permettait selon la note la descente ou la montée d'un filtre coloré devant une bougie...

En effet sans rentrer dans une description complète, notons que certains musiciens ont considéré la possibilité d'un art visuel de la couleur qui serait l'équivalent de la musique dans le domaine sonore. Uniquement de la couleur !

« A ce jour, il n'existe pas d'art de la couleur pure – j'entends par là un art traitant de la couleur pour elle-même, comme la musique le fait du son. La couleur occupe une position secondaire dans tous les arts dans lesquels elle intervient ; elle n'a jamais été employée indépendamment des autres moyens destinés à susciter des sensations ou des émotions et, par ailleurs, elle est toujours associée, plus ou moins, à une forme. Nous sommes habitués à voir la couleur, quelle que soit son utilisation associée à une forme. On l'emploie surtout pour mettre celle-ci en valeur ou lui donner de la signification, pour lui donner un supplément d'intérêt ou de beauté, comme c'est le cas en peinture ou en architecture, dans la décoration ou dans les autres arts, et nous pouvons difficilement concevoir son existence séparée de la forme. Pourtant,

¹⁹⁷YOUNGBLOOD Gene. *Expanded Cinema*. E.P. Dutton, 1970.

si un art de la musique a pu naître des sons, jusqu'à présent, aucun art n'a vu le jour qui ait fait de la couleur son objet. Il n'y a aucune raison pour qu'il continue d'en être ainsi et qu'un art de la couleur analogue à celui de la musique ne puisse se développer à son tour. »¹⁹⁸

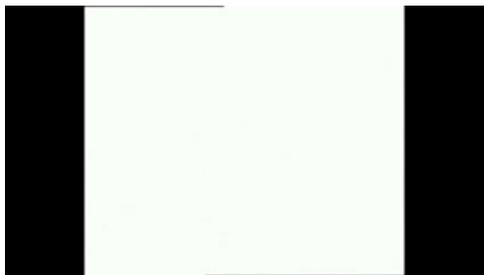
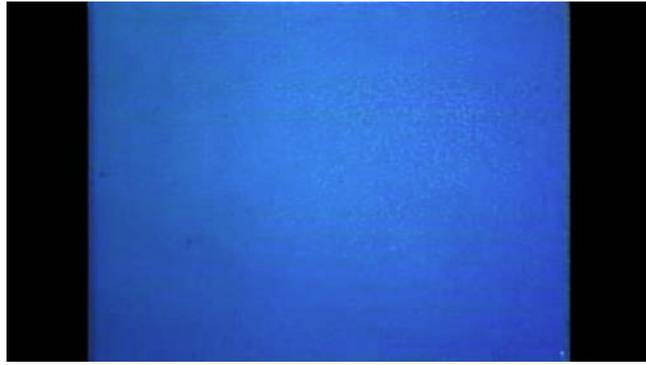
Propos qui éclaire brillamment les questionnements proposés dans ce travail et qui à notre avis rapproche intimement la musique des expériences chromatiques évoquées tout au long de ce travail.

Intéressant par ailleurs de comprendre le monochrome à travers son équivalent potentiel en musique. Yves Klein en composera un exemple et l'appellera la *Symphonie Monoton-Silence*¹⁹⁹ : elle est constituée d'une seule note tenue²⁰⁰. Unique note ou accord continu qui constituent le principe élémentaire des *bourdons*. Ces bourdons (ou *drones* en anglais) sont produits par un grand nombre d'instruments en occident avec la cornemuse ou la vielle à roue par exemple, mais aussi en orient et principalement en Inde grâce à la tempura ou l'harmonium. En Inde le bourdon est à la base de la musique traditionnelle, il est par ailleurs utilisé comme aide à la méditation. Les chants monophoniques comme le chant du son *Om* chez les hindous et bouddhistes sont eux aussi un moyen de s'unir avec l'Atman, principe de vie élémentaire. On retrouve cette musique dite *drone* chez des compositeurs minimalistes tels que La Monte Young ou Éliane Radigue, ainsi que dans une partie du mouvement de musique dite psychédélique ; musiques qui accompagnèrent tout deux les expériences colorées des cinéastes expérimentaux dont ceux de *l'expanded cinema*.

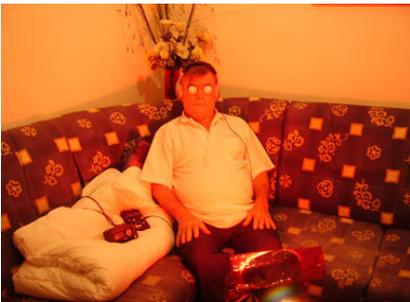
¹⁹⁸ Le peintre Alexandre Wallace Rimington en 1912 cité dans : BRENEZ Nicole et MCKANE Miles (dir.), *Poétique de la couleur : Une histoire du cinéma expérimental : Anthologie*, Paris Auditorium du Louvre, Institut de l'Image, 1995.

¹⁹⁹ Composée dit-il en 1947 : http://www.yveskleinarchives.org/works/works14_fr.html

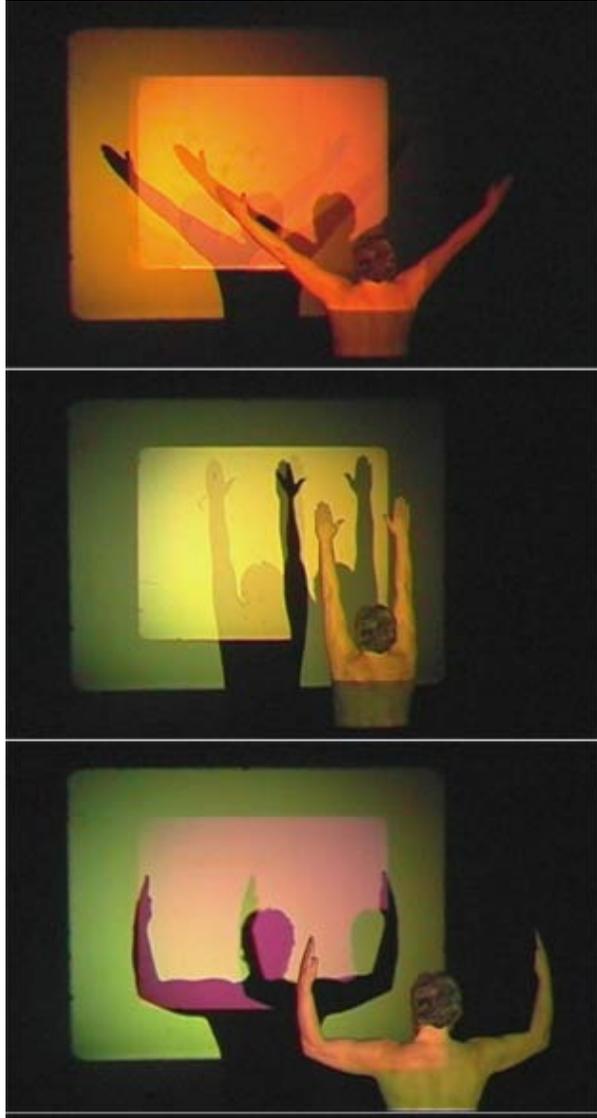
²⁰⁰ Performance de l'Artiste visible dans le film *Mondo Cane* de Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti et Franco Prosperi (1962).



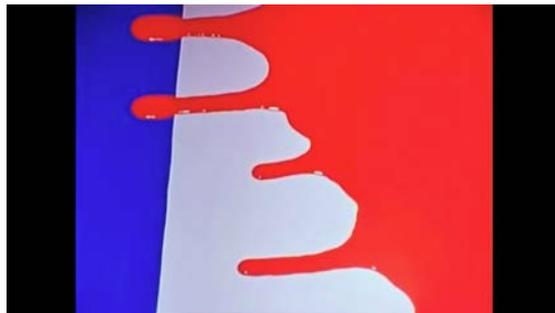
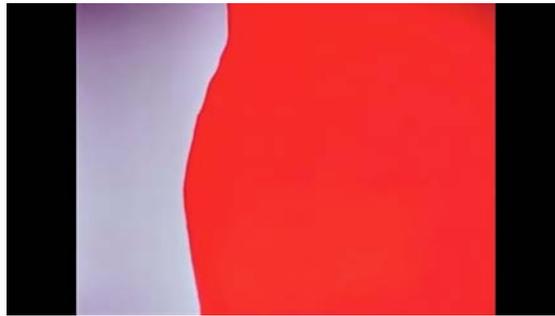
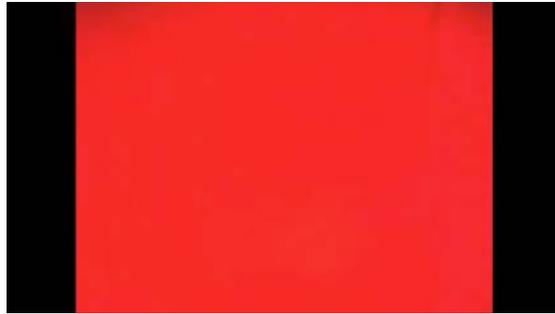
A - Projection du film *Hurlément en faveur de Sade*, 1952.
B & C - Extraits du *Hurlément en faveur de Sade*, 1952, Guy Debord.
Colonne droite - Extraits du *Color Sequence*, 1943, Dwinell Grant.



Gauche - Différentes expériences de *Ganzfeld*.
Droite - Pratique de la *Dreamachine*
Ian Sommerville and William S. Burroughs



A - Paul Sharits, *Epileptic Seizure Comparison*, 1976.
B - Paul Sharits, *Ray Gun Virus*, 1966.
C - Malcolm Le Grice, *Horror Film*, 1971.





Les chapitres suivants visent à réintégrer le monochrome dans le cinéma. Nous l'avons vu le cinéma expérimental a depuis toujours fait une belle place au monochrome, mais qu'en est-il du reste des autres cinéastes ? Comment introduire et comment produire ce monochrome ?

Parce que l'expérience monochrome est diverse et intime, il semble évident qu'il n'existe pas de bon monochrome ou de mauvais, une image fixe ne fait pas référence, seule son existence dans le temps du cinéma importe. Parce que le monochrome produit ces effets de privation, parce qu'il amène à des états limites et parce que la perception des couleurs est une notion qui encore une fois dépend d'un sujet à un autre nous avons choisi de ne pas donner une feuille de route précise.

Dans le mouvement qui a été lancé jusqu'ici nous essayerons d'étudier différents exemples de films intégrant l'expérience monochrome, comment arrive le monochrome, quels peuvent être les conditions de sa création et la manière dont il parvient à l'écran. Ceci, car notre intuition et il est ici question d'une réception sensible avant tout, pour le directeur de la photographie comme pour le spectateur. Les expériences monochromatiques parce qu'elles entraînent des états altérés de perception, voire de conscience, sont très difficiles à systématiser, à donner en exemple.

Différents mémoires permettront de compléter l'approche que nous aurons ici. On pense aux excellents mémoires de Raphaël Auger, *Stratégies d'éclairage en cinéma numérique* (2015) ; de Paul Morin, *Quelles stratégies d'exposition en prise de vues numériques ?* (2014) ; de Gauthier Durhin, *Esthétique du cinéma immersif et projection grand écran* (2014), d'Arthur Briet, *Noir & blanc et couleur, histoires d'oppositions et d'appariements*, (2013).

Chapitre 8

***Blue* de Derek Jarman : le monochrome radical**

*"In the pandemonium of image, I give you the universal Blue,"*²⁰¹

Derek Jarman

Derek Jarman est artiste et réalisateur anglais connu principalement pour son film *Caravaggio* qu'il réalise en 1986 et qui reçoit l'Ours d'argent à Berlin est l'auteur d'un film entièrement monochrome : *Blue* sorti en salles en 1993.

Diagnostiqué séropositif en 1986, Derek Jarman va réaliser le film alors qu'il perd la vue. Le film propose une bande son mélangeant des monologues où il raconte les ravages de la maladie sur son corps et son esprit ainsi que des mises en scène avec les acteurs Tilda Swinton et Nigel Terry. Cette proposition radicale concrétise vingt années de travaux et d'une pensée, c'est un geste final d'un artiste aussi lié à la peinture qu'au cinéma. C'est donc à plusieurs égards que *Blue* constitue un sujet d'étude passionnant pour notre travail. Planche 40

Un film proposé au grand public et qui questionne. Quand pour sa reprogrammation à Londres en 2014, le journal *libération* décrivait le film de la sorte :

« Soixante-quinze minutes d'une même image : un écran entièrement bleu. Un immobilisme auquel répond une bande-son explosée, entre musique hétéroclite et monologues récités. *Blue* désarçonne. Face à cette lumière, on se sent enveloppé, happé, on imagine des mouvements, des formes qui se dessinent et se tordent. Avec sa substance figée et primaire, le film invite à la rêverie, à la projection d'un onirisme personnel sur la surface bleutée. »

²⁰¹Bande son du film *Blue*, Derek Jarman.

Une « même image » ? Au même titre que le bleu du ciel était une inspiration du mystique Yves Klein, Jarman propose ici un hommage tracé aux monochromes de ce dernier nous offrant par la même occasion la tentative radicale d'exporter le monochrome d'une toile à l'autre.

A/ Faire un IKB au cinéma

En 1974 alors qu'il vient de débiter dans le cinéma en ayant travaillé sur le film *Les Diables* (1971) de Ken Russell, Derek Jarman découvre à la *Tate gallery* un « bleu Klein » : IKB 79 peint en 1959. C'est la première rencontre de deux esprits. Dès lors, Jarman dira projeter la réalisation d'un film « *the blue film for Yves Klein* »²⁰².

Très vite Jarman se retrouve passionné par l'œuvre de Klein et ses influences. L'intérêt de Klein pour les rosicruciens et pour l'un de ses intellectuels Max Heindel²⁰³ évoque à Jarman sa passion pour l'alchimie et l'occulte et plus généralement son intérêt pour la Renaissance. Plus encore, Jarman voit dans les pratiques avant-gardistes de Klein un combat qu'il associe dans sa propre pratique à celui contre ce qu'il appelle « la cacophonie des voix » postmoderne et le « pandémonium des images »²⁰⁴ que représentent les pratiques des médias de masse.

Ainsi quand en 1989, quatre années avant la sortie du film, la télévision britannique lui propose de participer à une émission sur Klein, il dira plus tard :

« Je suis d'accord pour coopérer seulement si le travail de Yves est expliqué et non singé – peut-être un interview suivi par un grand nombre de minutes ou

²⁰² WYMER Rowland, *Derek Jarman*, Manchester, Manchester University Press, 2005, p.170.

²⁰³ L'auteur notamment du fameux *Cosmogonie des Rose-Croix*, ouvrage de référence dans l'œuvre de Klein.

²⁰⁴ WYMER Rowland, *op. cit.* p. 171.

secondes d'un écran bleu sans son ? Bien sûr ce qu'ils voulaient c'était m'avoir comme un *Monsieur Loyol* pendant qu'ils déshabilleraient une jeune femme pour offenser le public – c'était le niveau de leurs ambitions. »²⁰⁵

Connaissant parfaitement le triste passé de Klein avec le cinéma : Klein mourut à 34 ans d'une crise cardiaque quelque temps après avoir été ridiculisé à Cannes lors de la projection de *Mondo Cane* (1962) qui se moquait frontalement de ses pratiques et de son art.

Alors dès 1991 il commença à se produire avec Tilda Swinton devant des petits publics : une bande de 35mm peinte en bleu tournait en boucle devant un projecteur pendant que Tilda Swinton et lui-même récitaient les textes écrits par Jarman. Ces performances continuèrent pendant quelques mois en attendant le financement du film, au bout d'un temps une gélatine bleue remplaça la bande de 35mm fragilisée.

L'espace projectif

En 1993, les spectateurs à la Biennale de Venise purent découvrir le film fini : cet « écran bleu » et sa bande sonore. Tout comme le ciel bleu, le « fond absolu »²⁰⁶ décrit par Gaston Bachelard, devient le support de l'imagination en même temps qu'il est la « sentimentalité sans l'objet »²⁰⁷, l'écran bleu de Jarman suit le chemin tracé par Klein.

Si en effet l'écran bleu peut à lui seul faire événement où spectacle c'est qu'il autorise d'y mettre de que chaque spectateur veut, peut. C'est cette toile vierge qui n'agace pas comme celle blanche de Debord²⁰⁸, mais qui apaise de son chromatisme, qui libère l'esprit comme une méditation, qui vient au

²⁰⁵ JARMAN Derek, *Modern Nature*, Vintage Classics, 1992, p.82.

²⁰⁶ BACHELARD Gaston, *L'air et les songes*, Paris, Corti, 1943, p. 213.

²⁰⁷ BACHELARD Gaston, *L'air et les songes*, Paris, Corti, 1943, p. 215.

²⁰⁸ Dans *Hurléments en faveur de Sade* (1952), Debord proposait un écran alternativement blanc et noir dans l'idée d'en finir avec le cinéma et faire place au débat, l'écran vierge tenait alors pour provocation, dans l'idée de faire réagir et faire parler le public. Ici ce n'est évidemment pas le cas.

contact de l'intime pour en sortir son propre film. Ainsi comme devant un Klein la magie opère et permet un moment de projection ou d'introspection où chaque imagination, épanouie ou angoissée, crée ses propres images, son *visible*.

Monochromie et son

Cet aspect projectif que la toile détient se retrouve comme soutenu par le caractère majeur du film : sa sonorité. La bande son est composée des voix de ses amis (dont les acteurs Nigel Terry et Tilda Swinton) alors qu'ils récitent des poèmes, de lui-même lisant des parties de son journal intime où il décrit les examens médicaux, les traitements ou quelques coupures de presse évoquant la propagation du sida dans la société britannique.

« Au rêve visuel absolu et définitif qu'est l'image monochrome, il rétorque en présentant réalités factuelles, sonorités industrielles ou déclarations amoureuses. »²⁰⁹

Ainsi si la figure revient elle n'est pas à l'écran, mais au son. Le son brise l'ennui où le questionnement existentiel pour proposer un événement plus accessible : le lieu du film est déplacé dans sa bande son avant de s'évaporer dans l'atmosphère colorée de la salle de cinéma.

Finalement c'est une bande-son acousmatique²¹⁰ qui semble vouloir provoquer une expérience de synesthésie, les sens s'entremêlent et ensemble créent. Si le Klein questionne le visible, le monochrome filmique de Jarman va plus loin et propose de rendre visible par le son, comme une nouvelle expérience *haptique* qui voudrait nous faire toucher par l'écoute. C'est alors que le spectateur pas simplement ébahi par l'écran bleu devant lui devient ce spectateur-acteur (au sens *d'actif*) qui façonne individuellement

²⁰⁹ http://next.liberation.fr/cinema/2014/03/25/derek-jarman-l-emoi-bleu_990175

²¹⁰ Le terme « acousmatique », emprunté à Michel Chion, caractérise les sons entendus dont on ne voit pas la source.

les 24 images par seconde, libre comme un grand chef opérateur d'en choisir toutes les finesses, et comme un réalisateur d'y faire jouer sa petite amie, son amant...

B / Créer la couleur : la question de la matière

À défaut de la simple imagination du spectateur, qu'en est-il de cette image, quelle est-elle ?

Comme nous l'avons vu, lors les premières performances avant la création du film même, le bleu était projeté grâce à une gélatine colorée devant la lentille du projecteur. Pour ce qui est du film le choix se porta sur un champ bleu généré électroniquement. Ce bleu généré était ensuite imprimé sur les copies 35mm positives pour la projection dans les différentes salles concernées.

La question de la création de la couleur est alors soulevée. Si le monochrome généré par informatique ou électroniquement ne dispose d'aucune texture, il correspond de manière absolue à sa définition : une valeur précise découlant d'une teinte (ou tonalité colorée), une saturation (ou pureté), une clarté (ou luminosité) précise, et ce uniformément sur l'entièreté de l'image.

Alors qu'en est-il de sa particularité, son organicité ? On le sait la texture des bleus de Klein fût une longue recherche avant d'arriver à son *International Klein Blue* (IKB) : le choix d'une couleur certes, mais surtout ce fixatif particulier élaboré avec Édouard Adam²¹¹ qui permettait au pigment de rester pur tout en restant sur la toile, comme nous l'avons vu.

²¹¹ Un marchand de couleur existant à Paris depuis des générations.

Quand est-il du monochrome de Jarman ? Qu'en est-il avant tout d'un chef opérateur ?

Il est important de comprendre ici toute la chaîne : la projection étant le dernier maillon de celle-ci ce qui importe Jarman (et qui importe n'importe quel cinéaste) c'est l'image alors frappant la toile de projection. Ainsi la texture très probablement absente de son bleu parfaitement choisi électroniquement se crée lors de sa copie sur film 35mm. Ainsi le grain de la pellicule vient faire vivre le signal électronique.

La projection numérique aujourd'hui systématique ne permet plus cette texture et pose la question de la projection actuelle du film. Comment faire exister un film dont la seule image, mélange d'une couleur électronique et d'une texture argentique, n'est plus diffusable telle qu'elle a été pensée. Intéressant aussi de voir aujourd'hui les versions numériques du film circulant sur internet où la texture change : ce n'est plus le grain de la pellicule, mais les blocs de pixels issus d'un encodage. Encodage dont le logarithme de prédiction se retrouve perturbé par une image immobile et unie. Si le systématisme des grains d'halogénures d'argent permettait une texture toujours fourmillante et peu dérangée par le monochrome, l'intelligence de logarithmes d'encodages peut se retrouver prise au piège par une image monochrome !

Le travail du cinéaste expérimental Jacques Perconte Planche 41 est dans ce cadre passionnant : à partir d'images d'eau (à priori assimilable à une monochromie modérée), son travail de l'encodage de la vidéo (notamment dans le temps) lui permet un résultat qui sublime les défauts de l'image numérique pour en retirer une texture créatrice de poésie. On remarquera l'apparition de couleurs accidentelles, nouvelles, qui viennent briser par blocs, la monochromie. Ainsi il est aujourd'hui possible qu'apparaissent dans

nos ciels bleus quelques tâches colorées, qui comme les oiseaux jadis, venaient trouser « méchamment »²¹² le bleu de l'azur.

Notons que les volontés récentes de numérisation du film ont soulevé quelques questions et la sensation d'un bleu « *slightly different* » :

« While a recent transfer of *Blue* from 35mm to Blu-ray has offered a new standard for the digital presentation of the film, questions of display has now turned to the surface on which the work should be projected, most notably with a recent screening of the work at the IMAX in London where the modern screen, which is digital and 3D-ready, was noted in returning a slightly different shade of *Blue*. »²¹³

Ainsi Jarman qui avait commencé comme peintre avait su imiter avec un projecteur scintillant et une bande de cellulose, le matériau originel d'un IKB sur canevas.

C/ Un film sans cinéma

Le monochrome n'ayant cessé de travailler, repousser les limites du figural et de la peinture plus généralement, *Blue* provoque les limites du cinéma.

En suivant l'idée de dématérialisation que porte le monochrome, *Blue* a, dans sa forme pratique elle-même rebattue les limites du cinéma. Bien que sa première sortie se soit faite au cinéma, la BBC lors de la sortie proposa un « *simulcast* »²¹⁴ ou la bande-son du film était diffusée à la radio en même temps qu'étaient distribuées des cartes postales imprimées d'un bleu Klein.

²¹² MALLARMÉ Stéphane, *l'Azur* : « Les grands trous bleus que font méchamment les oiseaux. »

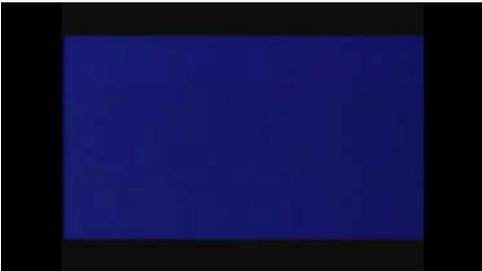
²¹³ <http://blogs.walkerart.org/filmvideo/2014/10/23/film-without-film-derek-jarmans-blue/>

²¹⁴ « *Simulcast* est un terme formé par la contraction de « simultaneous broadcast ». Il fait référence à la diffusion simultanée d'un même contenu (audio ou vidéo) sur deux médias distincts ou sur un seul média en utilisant deux types de modulation. » (source : Wikipédia)

Permettant ainsi au spectateur de contempler (exactement : *to gaze*) la couleur et écouter le film à travers leur transistor chez eux.

Il existe d'autres incarnations du film imprimé sur un poster, ou lors d'une performance sur une télévision. Rappelons-nous qu'aujourd'hui encore comme au départ de *Blue*, un simple projecteur muni d'une gélatine bleue permettait une reproduction du IKB, expérience complétée par un CD-ROM de la bande son.

Quel que soit le cas, *Blue* est un film sans film, ou plutôt un film sans cinéma. Cinéma non comme invention, mais comme système. Comme un *hacker*, Derek Jarman par sa proposition plastique permet aux films de se libérer et de sortir de la salle de cinéma, aussi libre que la lumière.





Jacques Perconte

A - Série *Au fil de l'eau*, 2015.

B - Performance *Hypersoleils*, 2014.



Chapitre 9

Les monochromes sombres du duo Noé et Debie

« *There is only one thing I fear in life, my friend:*

One day, the black will swallow the red. »²¹⁵

Mark Rothko

Enter the void littéralement « Entrez dans le vide » semble à première vue pouvoir intéresser notre travail, et ce de plusieurs manières. Film réalisé par Gaspar Noé en 2010, il est éclairé par le directeur de la photographie Benoît Debie, acolyte de Noé d'*Irréversible* (2002) à *Love* (2015), opérateur sur les colorés *Spring Breakers* (Harmony Korine, 2012) et *Lost River* (Ryan Gosling, 2014).

Le film qui retrace la vie et la vie après la mort d'un jeune américain à Tokyo est très largement inspiré du *Bardo Thödol* (signifiant « La libération par l'écoute dans les états intermédiaire »), publié en langue française sous le titre du *Livre tibétain des morts*. C'est un texte sacré du bouddhisme tibétain, il décrit les états de conscience modifiés et les perceptions subies par l'esprit pendant l'errance de l'âme entre la mort (la désincarnation de l'âme qui s'échappe du corps) et la réincarnation dans un nouveau corps.

Le film place donc au centre de son propos des enjeux de matérialité, de spiritualité, de perceptions et d'incarnations. Ainsi si le propos porte l'influence du texte sacré, c'est bien la forme visuelle, la sensibilité picturale (en synesthésie avec le son) qui se doit de permettre une expérience transcendantale : le film est exclusivement filmé du point de vue du jeune homme : où pour être plus précis, du point de vue de son âme.

²¹⁵ <http://www.newyorker.com/magazine/2010/04/12/escape-artist>

« Je me suis aussi beaucoup inspiré d'un *Livre des morts Tibétain* – celui dont on parle dans le film, que j'ai découvert à l'âge de 18 ans, à une époque où je lisais beaucoup de choses au sujet de la mort et de la réincarnation. Je me suis vraiment énormément renseigné sur ce livre, apprenant au passage qu'il avait aussi beaucoup inspiré Philip K. Dick, et j'ai décidé d'adopter sa structure au moment de la mort d'Oscar. Ce livre parle du voyage de l'esprit qui s'effectue entre la mort et la réincarnation, un voyage censé durer 49 jours. Je n'ai pas été fidèle à 100 % au bouquin, mais j'ai quand même tenu à bien mettre en scène ce voyage astral totalement dysfonctionnel et lumineux, d'où l'importance, surtout dans la scène de fin, de ces jeux de lumière lors des scènes de baise à l'hôtel, où la lumière émane des corps. »²¹⁶

Ainsi la lumière reconnecte une fois de plus avec son caractère spirituel : un « voyage lumineux », cette « lumière intérieure » chère à Mark Rothko. Une lumière intime donc, un voyage intérieur qui parcourt les chairs, rythmé par battement d'un cœur. Une vision monochromatique chaude proche de celle d'un fœtus avant sa naissance, naissance qui clôt d'ailleurs le film.

Intuitivement si *Blue* de Jarman nous lie directement aux monochromes de Klein, le travail de Noé et Debie sur *Enter the Void* et plus tard *Love* nous renvoie vers des conceptions évoquées par Rothko. Nous proposons ce parallèle dans les lignes suivantes, car il permet de souligner, sous la forme cinématographique, des utilisations particulières de la couleur qui demeurent évocatrices.

A / Éclairer en couleur : adaptations

Dans un premier temps on peut rapprocher les deux travaux par leur chromatisme. Une grande majorité du travail de Rothko s'est étalé sur une palette restreinte de teintes dites « chaudes » : sans produire d'images foncièrement monochromes (à quelques exceptions comme nous l'avons vu) il a moins travaillé la question de la complémentarité que de l'unité. De la

²¹⁶ <https://blog.revueversus.com/2010/04/30/gaspar-noe-realisateur-de-enter-the-void/>

même manière, Noé explique que, sur l'analyse de sa propre perception, il a voulu éviter la couleur bleu dans le film, car elle est absente de ses propres rêves...²¹⁷ Ainsi s'agissant de privilégier une teinte chaude, le travail du chef opérateur s'est décliné de différentes manières. Afin d'orienter globalement l'image, Benoit Debie décide de n'utiliser qu'une émulsion Kodak 250D, équilibrée donc en lumière du jour ce qui donnera aux lumières artificielles une teinte plus chaude qu'à l'habitude (de manière classique on utilise des émulsions équilibrées tungstène pour les scènes éclairées en lumière artificielle pour éviter justement cette teinte chaude). Sur cette base le reste du travail est fait pour majorité sur le plateau.

Parce que Debie travaille avec des réalisateurs qui veulent garder la possibilité d'être très libre sur le plateau, Debie a appris à tourner des films entiers sans projecteurs professionnels. D'abord chez Noé :

« Le film qui m'a éveillé à cela, c'est Irréversible. Quand j'ai fait ce film avec Gaspar Noé, il m'a demandé de ne pas utiliser de projecteurs cinéma parce qu'il voulait être capable de filmer à 360° avec sa caméra, et il n'avait pas envie d'avoir de projecteurs, de drapeaux ou de pieds dans l'image. Cela donnait aussi un aspect très réaliste au film. Donc nous avons juste éclairé les scènes avec des lampes pratiques, c'est-à-dire que toutes les sources lumineuses étaient dans le champ, ou pouvaient être dans le champ. »²¹⁸

Puis chez Harmony Korine :

« Aussi, la lourdeur du matériel m'ennuie. Elle tue la spontanéité. J'aime la contrainte des films à petit budget tournés à l'arrache. Sur Spring Breakers, j'ai vite compris que je n'aurais pas le temps d'éclairer toutes les scènes. Alors je partais en repérage le soir pour trouver des lieux auto-éclairés à investir. Je

²¹⁷ *American Cinematographer*, Volume 91 n°10, October 2010, p. 18.

²¹⁸ <http://www.ulyces.co/nicolas-prouillac/benoit-debie-directeur-photographie-spring-breakers/>

rajoutais parfois des gélamines sur des néons, j'affinais rapidement ce qui était déjà existant, et puis on tournait là. »²¹⁹

Ainsi c'est en s'adaptant aux décors réels que Debie doit établir une palette précise. Il s'agit alors d'un travail d'adaptation : des *dimmers*²²⁰ sont installés sur les lampes de jeux, des gélamines de couleurs couvrent les tubes fluorescents et les lumières de boîtes de nuit, particulièrement monochromatiques colorent les peaux des acteurs. C'est donc dans cette adaptation au réel que Debie utilise les lumières colorées existantes : on pense aux éclairages au sodium d'*Irréversible* (sources monochromatiques) ou aux néons des enseignes pour *Spring Breakers*. Planche 44

B/ La profondeur de la couleur

Utiliser des sources monochromatiques c'est devoir les comprendre : la première question étant la relation entre couleur et espace. La couleur crée, délimite des espaces : éclairer en couleur c'est avant tout créer des séparations, des limites.

L'éclairage en couleur, particulièrement monochromatique entraîne un changement de la profondeur des images. Parce que l'image monochrome ne détache pas les fonds des personnages, sa création demande l'utilisation d'autres techniques afin de briser l'aplatissement de l'image : il faut la creuser.

Contrastes et décors

²¹⁹ <http://focus.levif.be/culture/cinema/un-certain-regard-3-7-benoit-debie-le-voleur-de-couleurs/article-longread-526923.html>

²²⁰ Variateurs d'intensité utilisés afin de réduire l'intensité d'une ampoule classique : c'est en baissant en intensité qu'elle gagne en couleur (chaude)

« Si je dois éclairer un mur blanc, ce n'est pas la même chose que si je dois éclairer un mur rouge foncé ou noir, donc je discute avec le chef déco des couleurs, des brillances des murs, des textures, des matières, des lampes qui doivent être dans le champ, que je choisis avec lui... »²²¹

En effet et particulièrement en utilisant des sources colorées, éclairer un mur blanc ou rouge n'est pas équivalent. Pour parler du principe de complémentarité des couleurs et de l'absorption, disons que la couleur d'un objet correspond à la partie du spectre qu'elle renvoie : ainsi une banane est jaune parce qu'elle absorbe toutes les autres longueurs d'onde (dont principalement le bleu qui est la couleur complémentaire du jaune). Ainsi un objet blanc n'absorbe presque rien du spectre visible, un objet noir absorbe la totalité du spectre : énergie transformée en chaleur, d'où la fameuse idée qu'il ne faut pas porter de noir en soleil... Planche 42

Nous raisonnons ainsi dans le cadre d'un objet éclairé par une source au spectre continu²²² comme le soleil ou à moindre mesure une lampe à incandescence classique. Or, plus une source est monochromatique plus elle va à l'inverse correspondre à une partie infime du spectre. Plus la scène éclairée avec cette source sera composée uniquement de nuances de cette couleur : entre noir et la couleur, seule la clarté étant changeante / image similaire au résultat d'un teintage. Autrement dit si j'éclaire ma banane avec une source monochromatique bleue, la banane paraîtra noire. Ainsi pour chaque source colorée, chaque couleur devient une « nuance de gris » colorée d'intensité différente créant de nouveaux contrastes entre chaque zone du décor, des costumes...

Ainsi l'image à la lumière d'une source à spectre continu a un contraste propre, contraste qui change radicalement si l'on place devant elle une

²²¹ Benoît Debie dans : <http://www.ulyces.co/nicolas-prouillac/benoit-debie-directeur-photographie-spring-breakers/>

²²² Qui contient une quasi-totalité du spectre ; dont l'IRC est supérieur à 90.

gélatine très sélective ou un filtre dichroïque²²³. On peut alors reconstruire les espaces entre fonds et personnages selon la couleur initiale de chacun d'entre eux. Un homme en rouge sur un fond blanc donnera éclairé en rouge un personnage rouge sur un fond rouge alors qu'un personnage rouge sur fond cyan donnera, éclairé lui aussi en rouge un sujet rouge sur un fond noir, le vert étant physiquement la couleur complémentaire du rouge, apparaît noir. Il est alors possible de changer pendant un plan un éclairage monochromatique à un autre permettant une véritable perception de mouvement d'un fond se rapprochant ou d'éloignant du personnage. C'est ce qu'utilisera Benoît Debie dans *Enter the Void* pour certaines scènes dans la boîte de *strip-tease*. Technique que l'on rapprocher de l'utilisation des noirs de Rothko qui permettent de donner une impression d'expansion ou de contraction de la surface colorée avoisinante Planche 42:

« Peut-être aurez-vous remarqué qu'il existe deux caractéristiques dans mes peintures : soit les surfaces sont expansives et elles tendent vers l'extérieur dans toutes les directions, soit les surfaces se concentrent et tendent dans toutes les directions vers l'intérieur. Tout ce que j'ai à dire, vous pourrez le trouver entre ces deux pôles. »²²⁴

C'est donc ainsi que l'éclairage coloré, plus il est monochromatique, plus il permet de redessiner le réel. Alors l'image monochrome n'est plus cette image fade et sans contraste et elle en est la possibilité même. Cette logique en couleur correspond à l'utilisation des filtres colorés en noir et blanc : par sélection chromatique, on modifie le contraste d'une image : un ciel bleu est assombri grâce à un filtre rouge, le vert d'un feuillage s'éclaircit grâce à un filtre vert, etc. Méthode intéressante à appliquer à l'image monochrome « colorée » par l'utilisation de filtres dichroïques ou simplement colorés ou en

²²³« Un filtre dichroïque (du grec, littéralement «deux-couleurs») ou filtre interférentiel est un filtre dont les propriétés de transmission et de réflexion dépendent fortement de la longueur d'onde. » (source : wikipédia). Pour un approfondissement de la question du filtre dichroïque : <https://www.edmundoptics.fr/resources/application-notes/optics/optical-filters/>

²²⁴ Rothko cité dans BAAL-TESHUVA Jacob, op. cit, p. 57.

post-production grâce à la sélection des canaux RVB d'une caméra numérique.

Les lumières intérieures

Le rôle du chef opérateur et alors de participer aux choix de toutes les couleurs du film afin de pouvoir au mieux contrôler sa palette et diversifier la stratification de sa couleur et créer ainsi une profondeur à l'image monochrome ou polychrome.

Cette stratification peut être considérée de la sorte : la couleur-matière est la couleur des éléments physiques de l'image : décors, costumes et accessoires. La couleur-lumière est, nous en avons déjà parlé, la couleur immatérielle, l'éclairage coloré. Enfin la dernière catégorie est ce que l'on pourrait appeler les couleurs « accidentelles », revenant ainsi à la vieille classification des couleurs, valable pendant des siècles dans la culture occidentale :

« (...) la couleur et la lumière sont des entités distinctes et les couleurs elles-mêmes peuvent être classées en deux catégories : celles qui sont les attributs stables de substances matérielles et celles qui sont "accidentelles", comme les couleurs évanescences de l'arc-en-ciel ou les couleurs des plumes de certains oiseaux, qui changent selon l'endroit d'où on les observe. »²²⁵

Ces couleurs accidentelles qui aujourd'hui sont expliquées relèvent pourtant toujours d'une sorte de magie, ce sont celles que l'on montre aux enfants. L'iridescente des ailes du papillon est dû à un phénomène interférentiel qui fait apparaître sur certaines surfaces, toutes les couleurs de l'arc-en-ciel. Intéressant aussi est le phénomène de fluorescence qui comme l'agent azurant absorbe les rayonnements électromagnétiques ultraviolets entre 300 et 400 nm de longueur d'onde et réémet ensuite cette énergie par

²²⁵ GAGE John, *Color in Art, London*, Thames & Hudson, 2006, p.15.

fluorescence dans le visible entre 400 et 500 nm. Autrement dit, on va ici chercher des ondes invisibles que l'on replace dans le domaine du visible : une réelle émission lumineuse qui permet de se procurer un vêtement « plus blanc que blanc ».

Comme nous en avons discuté dans notre partie précédente, Mark Rothko avait découvert qu'un mélange d'une certaine peinture acrylique et d'une tempera à l'œuf lui donné un caractère fluorescent. Ainsi grâce à ses nombreuses couches de couleurs, la fluorescence permettait une toile réellement émettrice de lumière, créant une nouvelle dimension à la peinture : cette fameuse « lumière intérieure ».

Alors quand sur *Spring Breakers* ou *Enter the Void*, Benoit Debie utilise un éclairage ultra-violet en adition des sources colorées, nous repensons à la technique de Rothko. La lumière ultra-violette (ou lumière noire) venant activer la fluorescence à priori invisible sous une lumière colorée monochromatique permet dès lors de donner aux objets une réelle impression d'émanation lumineuse : ils deviennent sources. Ainsi pour *Spring Breakers* Debie, le choix des costumes devint primordial : Planche 44

« J'ai décidé d'éclairer la scène en lumière noire. Pour ça il était important il leur fallait des couleurs fluorescentes sur les maillots et les masques. J'ai fait beaucoup de recherches là-dessus. Je me rappelle qu'au départ les masques ne brillaient/luisaient (plus exactement en anglais *glow*) pas du tout. Ils étaient roses et n'étaient pas intéressants éclairés en lumière noire. On a donc dû changer les maques pour garder la lumière noire. »²²⁶

Technique qu'il semble avoir aussi utilisé dans *Enter the Void* pour la scène du *Love Hotel* Planche 43. Dans ce dernier en plus de la fluorescence, Debie utilise des décors ou le mobilier est irisé permettant une couche nouvelle de

²²⁶ <http://www.ulyces.co/nicolas-prouillac/benoit-debie-directeur-photographie-spring-breakers/>

couleur à l'image. Dans les deux cas nous retrouvons l'idée de restructurer ce qui l'ordre du visible : ici, rendre visible l'invisible.

Atmosphères

Notons ici les utilisations de l'image monochrome dans un contexte de stéréoscopie. Dans *Love*, Benoît Debie expérimente le tournage en 3D tout en gardant un éclairage très monochromatique chaud dans lequel le bleu est exclu. Par la profondeur que donne la 3D ainsi que par l'utilisation d'une profondeur de champ très faible²²⁷, Debie vient donner à la couleur sa nature atmosphérique. Un nuage chromatique que Gaspar Noé nous laisse le temps d'expérimenter par une temporalité ralentie. De longues prises fixes qui, au même titre que le *Blue* de Jarman, mais dans une autre direction nous permettent un mouvement et pousse le cinéma à la limite de l'évènement projectif.

De plus l'effet de relief de la 3D renforce la sensation d'une vision du touché, cette « réunion des deux sens, le toucher et la vue »²²⁸ caractéristique déjà évoquée que Deleuze appelle *fonction haptique* qui « permet à l'œil de procéder comme le toucher ».

Cette expérience chromatique de la 3D est particulièrement intéressante tant elle est rare. Elle constitue à mon avis un axe de recherche à approfondir au même titre que la vidéo 360° : un de mes projets et d'adapté l'idée de *Ganzfeld* à un médium de réalité virtuelle : créer un espace virtuel où seule existe une couleur qui ne fait qu'occuper un espace qui n'est pas défini par une ligne quelconque.

²²⁷ La 3D est généralement alliée à une grande profondeur de champ. « En fait, je ne voulais pas céder à la pression du *diaph* fermé pour la 3D. Parce que la grande profondeur de champ, c'est tout ce que je n'aime pas dans le numérique ! J'ai donc gardé un *diaph* ouvert. J'ai fait des réglages sur la caméra en m'efforçant de travailler la texture, le bruit, pour ne pas avoir une image lisse mais au contraire une image structurée, avec de la matière. » Benoit Debie dans <http://www.afcinema.com/Le-directeur-de-la-photographie-Benoit-Debie-SBC-parle-de-son-travail-sur-Love-de-Gaspar-Noe.html>

²²⁸ DELEUZE Gilles, *Francis Bacon/Logique de la sensation*, Editions du Seuil, 2002, p. 115.

En ce qui concerne la couleur et le flou, il est notable qu'au même titre que Rothko qui peignait ses formes aux bords vaporeux, le travail de Debie s'inscrit dans cette expérimentation. D'une image figurée éclairée en couleur, le flou, parce qu'il brouille les lignes tant à amener à l'image monochrome parfaite : les taches s'agrandissent se rencontrent et s'unissent. Comme les fondus au rouge de *Cris et Chuchotements*, l'image floue vient au-devant de l'écran imposer une surface monochrome signe d'un temps qui s'arrête²²⁹.

C/ La figure de l'éblouissement : couleur et stroboscopie

Si l'on devait encore tenter de relier le travail de Rothko à une façon de faire chez Noé et Debie, nous parlerons de cet attrait pour le noir. Comme la lumière la couleur émane chez Debie des ombres. Ce travail du sombre vise à une intégration complète du spectateur à l'œuvre. Comme Rothko qui veillait à éclairer faiblement ses peintures gigantesques afin d'en adoucir les bords et d'en annuler le contexte, faire disparaître le cadre, on retrouve une idée similaire dans les longs plans sombres et vignetés des films de Noé.

Ce travail du sombre vise par ailleurs la stimulation de la vue qui doit venir chercher, deviner, imaginer sur ces espaces noirs ce qu'il ne voit pas ailleurs. Ainsi il faut une fois de plus provoquer le visible.

En contrepoint de cette obscurité les monochromes apparaissent plus vives que jamais et viennent marquer l'œil provoquant cette réaction de protection d'un œil qui vient rééquilibrer par sa couleur complémentaire²³⁰. Un éblouissement chromatique qui rajoute une nouvelle et ultime dimension de couleur directement sur notre rétine.

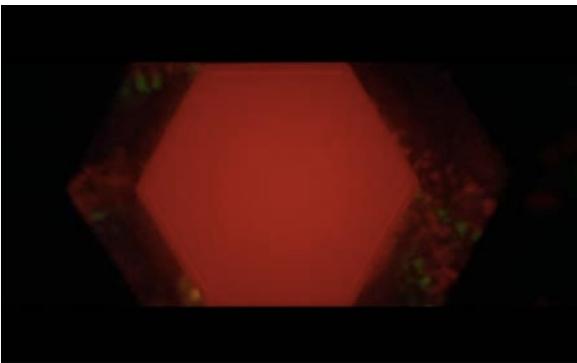
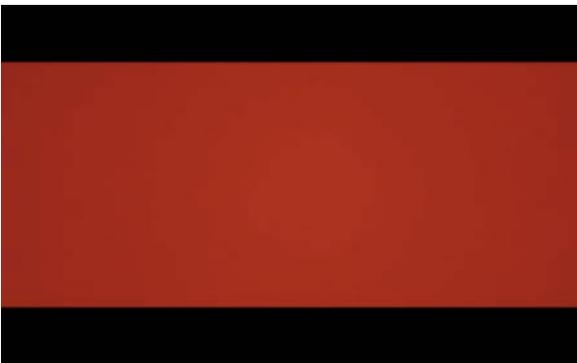
²²⁹ On évoque ici la capacité de montage d'une image monochrome totale qui permet le début ou la fin d'une séquence. Technique utilisée avec le flou par Robert Altman notamment.

²³⁰ Se référer à la théorie de Chevreul.

Dans la scène finale du *Love Hotel* dans *Enter the Void*, un travail de post-production permet image par image de créer de véritables tableaux aux lignes plus ou moins éteintes et à la monochromie plus ou moins radicale (figures) : l'une est rouge-orangée, la seconde bleu nuit bien plus sombre, la troisième exclusivement monochrome rouge et floutée. (figure) Ces trois monochromes se répétant en cycle alors que la caméra continue, elle, son mouvement. Ce *flicker* bien connu des artistes expérimentaux évoqués quelques chapitres avant celui-ci, porte en lui la figure de l'éblouissement. Stroboscopie permise par l'évolution du noir, qui tantôt vient habiller les couleurs de formes et de relief avant de venir à l'avant-plan, plein cadre, « repousser vers le fond de l'écran toutes les autres couleurs, qui essaient de résister en vain à travers leur éclat. »²³¹

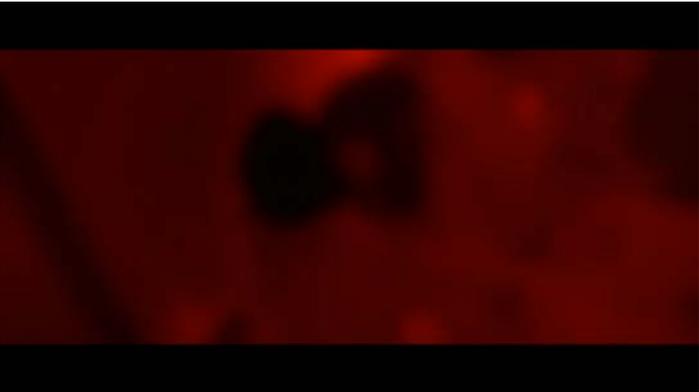
Noé nous fait vivre grâce à une stroboscopie de différents monochromes l'aboutissement d'une quête spirituelle où les derniers instants viennent marquer en nous la trace de ce voyage dans le rythme d'un cœur qui s'accélère progressivement. Une pure extase finale, une expérience de la mort, où les écrans colorés viennent, tache après tache, déclarer le temps avant la fin de notre vision.

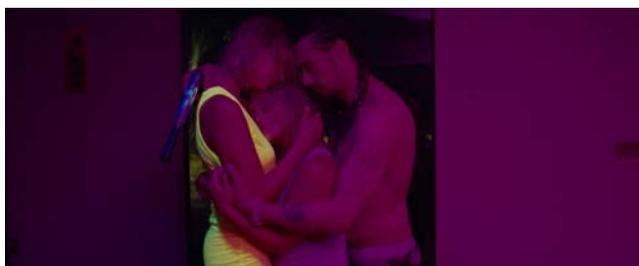
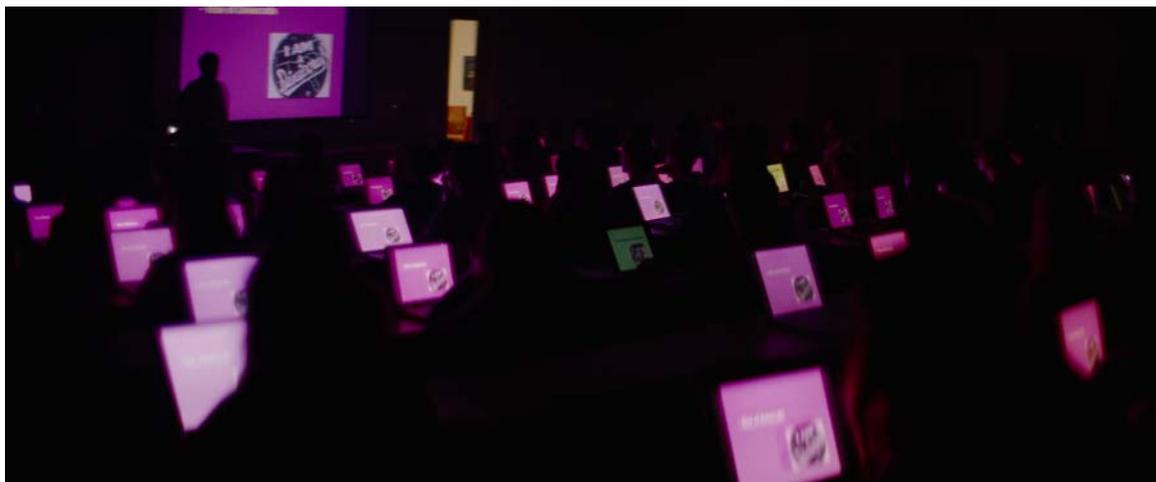
²³¹ BARBOSA Lenice Pereira, *L'effet couleur au cinéma - Manifestation chromatique du temps*, Paris, Editions universitaires européennes EUE, 2017, p. 289.



Stroboscopie / Flou

Planche 43 – Enter the Void de Gaspar Noé : Scène du Love Hotel







A- Monochrome par le décor, costume et lumière.
B - Fondu au monochrome, le temps s'arrête.



La couleur seule déclarée libre et autonome par les avant-gardistes divers, Malevitch, Klein, Rothko ou plus récemment Turrell, s'expose sous diverses formes dans le cinéma.

Qu'il se présente à l'écran pur ou pas, qu'il efface la figure ou non, qu'il ne soit qu'un photogramme ou qu'il dure 79 minutes²³², le monochrome vient bousculer les limites du visible. Il redéfinit la place du spectateur et le lieu du spectacle. Il rétablit la couleur comme lumière et la toile comme matière sensible. Face à cette démonstration de la couleur une et indivisible nous déplaçons dans un double mouvement vers le corps et hors de l'esprit. De l'imagination à l'abrutissement, les possibles de sa virginité nous rassurent : il est ce monde nouveau, jungle ou désert, vide ou plein.

Soumis à l'épreuve de l'instant qui constitue le principe de la projection, le monochrome se lie au temps, le fait éprouver au spectateur ou le suspend et semble nous faire expérimenter la vérité de la durée dans un lieu toujours indéfini.

Comme un désert de sable, le monochrome projeté recrée l'espace en permanence et perd son spectateur dans le fracas ou la lenteur de sa réverbération sur la toile. Une réverbération qui semble toujours garder la couleur à l'écart de la conscience.

²³² C'est la durée de *Blue* (Derek Jarman, 1993).

Chapitre 10

La pratique du monochrome

*« It has to be. It has to be a visual experience. I mean, what is a documentary about? What is “Koyaniskaatsi?” Why do people watch these wonderful underwater films — it’s to immerse yourself in the experience. Paintings don’t tell stories, — well, some do. Delacroix, Rivera, Frida, contain narratives, but you don’t ask a Rothko, “Hello Mr Rothko painting, what are you trying to tell me?” You just get lost in the burgundy color and you think about having a glass of wine. That’s what I think about when I see a Rothko.»*²³³

Christopher Doyle²³⁴

Dès les prémisses de ce travail, nous avons décidé de ne pas suivre la forme classique visant à fractionner la recherche en deux parties séparées : une partie que l’on appelle « théorique » et une « partie pratique » (désigné « PPM »). Si l’expérimentation pratique est ici présentée en dernier lieu, c’est par souci de clarté de présentation. En réalité nous avons commencé par des tests, pour ensuite revenir à l’écriture avant de retrouver à nouveau la pratique.

Parce que le sujet demandait un rapport sensible à la couleur et de l’éprouver afin de comprendre ses pièges et ses possibles nous avons voulu conduire en même temps un travail théorique et pratique.

Aussi, parce que le travail de directeur de la photographie demande une force de proposition autant qu’une connaissance technique et pratique des instruments, nous avons voulu expérimenter plusieurs aspects de la relation à la couleur selon différentes situations de travail.

²³³ <http://theplaylist.net/interview-cinematographer-christopher-doyle-talks-life-of-pi-narnia-dancing-with-nuns-and-much-much-more-20141030/>

²³⁴ Directeur de la photographie.

Ainsi nous ne présentons pas une partie pratique de mémoire principale, mais bien plusieurs travaux à des niveaux différents d'achèvement. Dans un premier temps nous avons voulu nous confronter seulement à la couleur ; entre l'expérimentation et le test, nous avons cherché à la fois les limites de notre perception, celles des caméras et les effets possibles sur le spectateur. Ceci en totale liberté et sans se poser de contraintes particulières. Dans un second temps nous avons travaillé comme directeur de la photographie sur un film réalisé par Antoine Depreux, l'idée étant de confronter nos recherches à un scénario précis : comment intégrer la couleur, qu'est-ce que peut apporter l'idée du monochrome au film ? Comment faire profiter la mise en scène de la puissance du monochrome, réadapter l'espace sensible à la couleur ? L'intégrer à un tournage avec les contraintes que cela implique, le faire exister, si nécessaire ?

A/ Expérimentations monochromes

Dans un premier temps donc nous avons expérimenté en studio. Le but de ces expérimentations était divers, car il s'agit de faire de la couleur le *sujet* principal. Il faut toucher la couleur-matière, pouvoir toucher la couleur-lumière avant toute arrivée de figuration. Pour ce faire nous avons choisi de ne pas raconter d'histoire, aucune narration n'étant prévue, mais des dispositifs ont été testés pour aller à la rencontre de la couleur. L'idée était aussi de faire un bout du cheminement créatif qu'ont pu faire les artistes expérimentaux que nous avons évoqué pour certains : Paul Sharits, Jürgen Reble, Cécile Fontaine, Len Lye ou encore Jordan Belson.

Dans cette partie de l'exercice, nous avons utilisé quatre caméras différentes, une Arri Alexa Studio, un Canon 5D Mark II, une Panasonic AG-DVX100²³⁵. Les deux premières possèdent un capteur CMOS et une

²³⁵ La DVX-100 possède trois capteurs CCD 1/3 de pouce.

mosaïque de Bayer, la caméra dv est une caméra tri-CCD ou la séparation chromatique est faite grâce à un prisme séparateur.

Dans le film final, les formats ont été mélangés en fonction de leur capacité à susciter une sensation particulière, une matière, etc. Afin de permettre ce mélange de formats²³⁶, nous avons choisi un ratio de 4/3 (1 :1,33) en sortie de chaîne.

Créer le monochrome

Comment faire un vrai monochrome est la première question que nous nous sommes posés. On parle ici d'un *monochrome radical* qui enveloppe tout le cadre uniformément et qui on l'espère sera assez puissant pour permettre cette sensation engendrée par les tableaux de Klein, les salles de Turrell. À la prise de vue les possibilités sont multiples et nous en avons tenté quelques unes.

Une première tentative, la plus intuitive a été d'éclairer une surface blanche uniformément de la couleur voulue. Afin de ne garder aucune ligne, « aucun point d'accroche pour l'œil », aucun repère spatial, aucune échelle nous avons choisi une surface mate pour éviter les reflets, un canson blanc, épais plein cadre et plan au capteur. Ainsi, le point n'est pas fait sur la surface même, mais un peu avant afin de ne pas voir la texture précise du canson.

En ce qui concerne la source, nous avons utilisé deux types de sources différentes toujours bien à la face pour agir uniformément : une source au spectre continu (2KW Fresnel) filtrée avec une gélatine (synthèse soustractive) ou une source LED de type RVB²³⁷ (trois types de LED

Fiche produit : <http://www.grsv.com/downloads/brochures/Panasonic-AG-DVX100B-Brochure.pdf>

²³⁶ Les formats d'enregistrement sont les suivants :

- Arri Alexa : 1920x1080 / ProRes 4.4.4 12bit / Gamma : Log-C
- Panasonic AG-DVX100 : 720x576 / 4:1:1 8 bits (PAL) / Gamma : *Cine-Like*
- Canon 5D mkII : 1920x1080 / H264 MPEG-4 AVC 4.2.0 8 bits / Gamma : *CineStyle*

²³⁷ BELLAÏCHE Philippe, *Les secrets de l'image vidéo*, Paris, Eyrolles, 2013, p.71-72 :

commerciales : un ruban LED, une ampoule *intelligente* ainsi qu'un spot de mauvaise qualité²³⁸), qui possèdent une base de trois diodes : une rouge, une verte, une bleue permettant les couleurs intermédiaire par mélange temporel (synthèse additive).

Pour les couleurs primaires RVB, nous avons utilisé comme gélatures les plus proches des primaires et ayant une forte absorption²³⁹ : *Primary Red* (Lee Filter n°106), *Deep Blue* (n°120) et *Twickenham Green* (n°736). Pour les secondaires, nous avons employé des gélatures moins absorbantes : pour le jaune du *Deep Amber* (n°104), pour le cyan du *Peacock Blue* (n°115), pour le magenta du *Bright Pink* (n°128). Enfin, pour les sources LED, nous avons opté pour les mélanges préenregistrés sur les télécommandes fournies avec les trois sources : elles proposent rouge, vert, bleu, jaune, cyan et magenta.

En ce qui concerne l'exposition, nous deux techniques différentes ont été mises au profit :

- À l'oscilloscope nous avons utilisé le mode *parade* pour avoir chaque canal séparément. Pour une saturation maximale, nous avons placé la courbe de la primaire concernée juste en dessous du « clip »²⁴⁰.

« Sur le plan technologique, la diode électroluminescente est un composant opto-électronique constitué d'un cristal semi-conducteur encapsulé dans un matériau plastique transparent. Les électrons (négatifs) de courant sont absorbés par les trous (positifs) du réseau cristallin, et l'énergie de recombinaison est libérée sous forme de rayons lumineux. [...] On distingue aujourd'hui deux types de LED [Light Emitting Diode en anglais] de puissance, les LED blanches et les LED RVB (utilisées en combinaison additive). Une LED blanche est soit une LED bleue recouverte d'une couche de phosphore jaune, soit une LED émettant de l'ultraviolet qui est converti en lumière visible par une couche de phosphore. »
(source : mémoire Louis-Lumière : Elena Erhel)

²³⁸ Le ruban LED est de marque « Colors » acheté à Leroy-Merlin. Le spot est de marque inconnue acheté sur internet, le produit est fabriqué en Chine et très abordable. L'ampoule intelligente est de marque « AWOX » acheté à Leroy-Merlin, son prix est plutôt élevé.

²³⁹ Le choix est principalement fait à l'œil : chercher arbitrairement avec deux autres personnes les gélatures les plus primaires cherchant rouge, vert, bleu, jaune, cyan et magenta.

²⁴⁰ « Au-dessus d'une lueur d'environ 1,77 lux.s, le canal vert a saturé, c'est-à-dire qu'il cesse toute modulation, il n'y a plus d'information enregistrée. On dit que le signal a saturé, ou clippé. » (source : mémoire Louis-Lumière : Alexandre Delol)

- À la cellule l'affaire était compliquée : la cellule est faite pour calculer une exposition d'un spectre continu et non une couleur²⁴¹ : si par exemple l'on mesure une lumière rouge saturée, le résultat donné par la cellule nous entraîne à la faute. Ainsi la solution trouvée qui correspond à l'œil à un résultat correct entre la sensation à l'œil et en relecture sur un moniteur est de poser sans la gélatine colorée puis repositionner la gélatine. Pour les sources LED, qui fonctionnent sur une synthèse additive nous n'avons pas trouvé de méthode alternative à l'oscilloscope. Sans oscilloscope, il faut veiller les écrans de contrôle afin d'éviter les zones blanches dans les aplats de couleurs, elles signifient une saturation du canal ou des canaux en question.

On notera qu'il est très important d'avoir une méthode précise concernant l'exposition en couleur pour la simple et bonne raison que notre vision est très vite altérée par les colorations fortes. Il est très rapidement impossible de juger d'une saturation, d'une teinte. L'œil s'habitue rapidement et ce n'est qu'en sortant du studio que l'on peut observer le travail d'équilibrage que tente l'œil : en sortant d'un lieu éclairé totalement en rouge, nous verrons pendant un moment un environnement normalement neutre comme teinté de cyan (sa couleur complémentaire)²⁴².

Après la feuille canson blanche nous avons expérimenté d'autres supports « plus blancs » : un t-shirt azuré par exemple qui donnera un résultat particulier dans les basses longueurs d'onde. Nous avons procédé ensuite à des essais sur cansons colorés : nous avons associé chaque source colorée à une couleur de canson similaire. Le résultat marque pour une exposition

²⁴¹ « À éclairement égal, une source bleue donnera une luminance sujet bien moindre qu'une source blanche, pourtant ma cellule m'indiquera d'exposer de la même manière. » (source : mémoire Louis-Lumière : Elena Erhel)

²⁴² « C'est un effet de la persistance rétinienne, une sorte de compensation : en regardant trop longtemps une surface d'une certaine couleur, les récepteurs associés saturent. Par conséquent, en regardant ensuite une surface blanche, il manque la couleur en question et on voit donc sa couleur complémentaire. »
(source : <http://forums.futura-sciences.com/biologie/95645-persistance-retinienne-couleurs-complementaires.html>)

similaire une sensation de couleur plus forte sur le canson coloré par rapport à un canson blanc.

Une solution annexe est celle du *flair* : elle consiste à envoyer directement dans l'optique le flux lumineux coloré. Alors la surface de l'image se colore. Pour une image saturée elle demande une puissance importante de la source, c'est l'inconvénient de la technique. En revanche la qualité du monochrome est différente : on obtient une couleur que l'on pourrait qualifier d'atmosphérique.

Un défaut peu subsister : un halo ressemblant à un *bokeh* peut apparaître. Empiriquement nous avons trouvé que plus la focale est longue moins le *bokeh* du *flair* apparaît, plus la source est hors de l'axe de la caméra plus facilement il disparaît. Cependant plus la source sort de l'axe moins l'uniformité du monochrome est garantie. Enfin l'uniformité du monochrome dépend de chaque focale, sa combinaison optique ainsi que la qualité, l'âge de son verre.

Le résultat le plus satisfaisant sera permis en enlevant l'optique et en déposant une surface diffuse à la place de l'optique et en l'éclairant directement de couleur. L'uniformité est parfaite et la saturation est ajustable grâce à un changement d'iso et/ou d'angle d'obturation pour une source continue.

Nous avons filmé, par ailleurs, une surface blanche, une surface verte (vert pour incrustation) afin de procéder à une image étalonnée²⁴³. On notera que l'on peut aisément créer des solides unis et colorés à l'étalonnage : on arrivera en projection à une saturation probablement maximale, mais aucune texture ne l'anime. On pourra ensuite rajouter un grand nombre de textures générées informatiquement : un ajout de grain par exemple.

²⁴³ Celle-ci n'aura pas pu être produite dans les temps.

Les résultats des prises filmées semblent plus organiques, car rendues vivantes par un fourmillement dû au bruit aussi minime soit-il. Les différentes caméras utilisées offrent des textures différentes sur un monochrome éclairé de la même manière. On notera des résultats intéressants sur la DVX-100 qui offre une texture particulière presque rappelant le film.

Moduler

Dans un deuxième temps nous avons voulu intégrer une modulation dans l'image pour redonner une temporalité à l'image suspendue. La texture jouait jusqu'ici ce rôle à une petite échelle. Nous l'avons fait d'abord grâce à la figure du *flicker*, la stroboscopie. Nous avons essayé plusieurs systèmes.

Le premier est le plus simple et peut s'appliquer à n'importe quelle image. C'est notamment celui que l'on retrouve dans le film *Enter The Void* et ce tout du long. C'est une modulation d'un des paramètres de l'image au moment des effets spéciaux : il consiste à faire moduler la densité, la saturation ou n'importe quelle autre caractéristique de l'image, et ce cycliquement : une image sur deux, par exemple. La nature du *flicker* peut être alors riche et alternée. Du *flicker* extrême qui alterne une image noire avec une image monochrome à celui plus discret qui fera moduler la saturation de quelques points.

À la prise de vue, dans nos conditions, les possibilités étaient moindres. Grâce à un moteur rotatif nous avons fait passer devant l'optique un cache noir qui joue le rôle d'obturateur mécanique : en adaptant la vitesse à l'angle d'obturation de la camera nous avons eu des résultats assez différents. Plus le cache était proche de l'optique plus le noir était dense. Une autre solution, la solution inverse, consistait à faire tourner avec le moteur la surface colorée si celle-ci était sur fond noir.

En remplaçant le cache solide par un matériau plus souple nous avons pu avoir des résultats moins systématiques, plus chaotiques : un papier épais amené à une vitesse importante se déformera et créera une stroboscopie plus organique. Un tissu permettra des modulations plus harmonieuses moins violentes.

Afin de permettre une sensation différente, tous ces tests ont été essayés à des cadences différentes : on a ralenti l'image à la captation. Aussi certains plans, certains mouvements, ont été effectués dans un aquarium permettant ainsi de ralentir les mouvements d'un tissu, par exemple. Le changement de milieu, si l'eau n'est pas visible, permet une perception altérée du temps. Tout est question de références, l'idée de ces expérimentations étant de les faire disparaître.

Défigurer

En gardant la couleur, mais en intégrant une complexité, des formes aussi légères soient-elles, il devient de plus en plus difficile de ne pas figurer. Cela a été un défi particulièrement ardu : comment ne pas permettre d'identifier les objets utilisés.

Alors, la vitesse est souvent la solution : un moteur de ventilateur puissant nous permet de mettre en rotation à de hautes vitesses des objets réfléchissants. On utilise des abat-jour en aluminium, en fer, des couvercles de casseroles plus ou moins brillants que l'on fait tourner sur un axe central. Grâce à un système d'éclairage à plusieurs sources plus ou moins colorées, diffusées sur gradateurs on peut faire évoluer des taches lumineuses plus ou moins mouvantes au contact du métal.

Effet accentué par un jeu sur les vitesses des deux objets : le sujet et l'obturation de la caméra. En jouant sur les deux fréquences, on arrive à des

images complètement défigurées. On voit ici la capacité que la vitesse a sur notre conception de l'espace : selon la vitesse et le mouvement que semble avoir la lumière à la surface du couvercle on croirait voir une planète ou une roue de voiture...

Défigurer peut être aussi permis par tous les éléments optiques à notre disposition : filtres, prismes, lames de verre, lentilles souples. La lentille souple (Fresnel souple comme on les trouve à l'arrière des bus ou aux caisses de supermarchés) permet un nombre d'effets de déformation et de flou très intéressants, car possiblement mouvants²⁴⁴.

Plus simplement encore, le jeu sur la profondeur de champ et la mise ou non au point permet bien évidemment une transfiguration particulière bien qu'assez identifiable aujourd'hui par le spectateur que l'on a habitué aux bascules de point. Cependant sur des formes assez peu identifiables non figuratives au sens strict, le passage au « plus flou » fait grossir la forme donnant un effet de stéréoscopie : il semble que la forme avance vers nous.

B/ Notes sur l'expérimentation

Nous noterons ici des observations issues des expérimentations. Nous relaterons ici des effets observés.

Profondeur des couleurs

L'une des observations les plus importantes dans ces expérimentations est la relation très forte entre couleurs et espace. Une véritable profondeur est possible à trouver par un jeu de couleurs. Comme si chaque monochrome selon sa couleur portait en lui une distance qui le sépare du spectateur.

²⁴⁴ La lentille souple se manie à la main très facilement.

Beaucoup ont expérimenté cette relation, les grands Ellsworth Kelly, Josef Albers ou Johannes Itten en premier lieu. Aussi avant eux, Fernand Léger disait :

« Un mur bleu ciel recule, un mur noir avance. Un mur jaune disparaît. »²⁴⁵

Alors il en sera de même pour des monochromes. Une couleur en soi révèle une profondeur, mais l'effet est d'autant plus fort quand on place l'une dans l'autre deux couleurs. C'est ici que naît le contraste. Depuis le début du XXe siècle plusieurs études ont étudié les effets de profondeurs des couleurs : on retrouve dans le livre de l'enseignant du Bauhaus, Johannes Itten, *L'Art de la couleur*, un résumé des différentes théories sur la question.

Si le sujet nous intéresse, c'est que les contrastes d'une image éclairée en lumière blanche ne changent pas en dehors d'un changement d'éclairage. Et pourtant selon l'éclairage monochrome, certains objets vont se rapprocher ou s'éloigner. Ainsi l'une des techniques utilisées a été la suivante : grâce aux nouvelles LED il est désormais possible de faire un changement de teinte progressif dans un sens ou l'autre du spectre, évidemment (car il s'agit d'une modulation des trois diodes RVB). Ainsi, si je place un carré rouge sur fond dans la même teinte mais plus clair et que je l'éclaire d'une lumière colorée s'approchant doucement de cette teinte, alors le contraste qui existe entre mes deux formes s'amenuise plus la lumière s'approche de la teinte voulue. Ainsi si l'on rajoute à cela des bords vaporeux permis par le flou, alors cette limite s'efface très graduellement et permet apparitions et disparitions.

Nous avons effectué un test sur une charte MacBeth Color Checker : le passage d'une lumière monochrome à l'autre redessine entièrement l'espace entre les différentes couleurs : certaines s'enfoncent, d'autres semblent surgir vers nous.

²⁴⁵ AUMONT, Jacques, *Introduction à la couleur : des discours aux images*, Paris, Armand Colin, 1994, p.140.

Notes sur les sources colorées

Sur les questions qui suivent, nous présentons des observations qui renvoient à des problématiques complexes que nous n'aborderons pas exhaustivement. Nous proposons donc de se référer à des mémoires passés qui permettent une compréhension plus complète des questions évoquées. Pour le fonctionnement de l'œil et du capteur numérique nous renvoyons au mémoire de Florine Bel, *Penser et parler de la couleur au cinéma*²⁴⁶. En ce qui concerne la caractérisation des capteurs et des sources nous renvoyons à ceux d'Elena Erhel, *Les lumières de la ville la nuit*²⁴⁷ et d'Alexandre Delol, *l'Heure bleue dorée*²⁴⁸.

L'effet de profondeur marche d'autant plus lorsque la source est monochrome. On rappelle que plus une source se rapproche d'une raie spectrale, plus on la considère monochromatique. Autrement dit, une émission lumineuse colorée décrite par une longueur d'onde précise : c'est le cas par exemple d'une lampe au sodium (589 nm et 589,6nm). Un éclairage au sodium est donc particulièrement monochromatique à l'inverse d'une source continue comme le soleil. Et plus la source est monochromatique moins elle décrit, moins elle laisse exister les autres couleurs : il n'existe que des valeurs différentes de luminance de cette couleur. C'est une image assimilable à un noir-et-blanc teinté.

Ainsi, on observe que les sources telles que les LED (synthèse additive) permettent des primaires (rouge, vert, bleu) plus monochromatiques qu'une source continue filtrée. Ce qui veut dire qu'elles laissent moins exister les

²⁴⁶ BEL Florine, *Penser et parler de la couleur au cinéma*, mémoire sous la direction de Giusy Pisano et Jacques Pigeon, dans le cadre de la section cinéma à l'ENS Louis Lumière, 2016, cf pages 40-56.

²⁴⁷ ERHEL Elena, *Les lumières de la ville la nuit, de la recherché de contrastes colorés à leur restitution au moyen des outils numériques*, mémoire sous la direction de David Faroult et Alain Sarlat, dans le cadre de la section cinéma à l'ENS Louis Lumière, 2016, cf pages 75-96

²⁴⁸ DELOL Alexandre, *Heure bleue dorée: Étude croisée d'un basculement physique de lumière porteur d'une forte symbolique et de la surface photosensible numérique*, mémoire sous la direction d'Alain Sarlat, dans le cadre de la section cinéma à l'ENS Louis Lumière, 2016, cf pages 118-131.

autres couleurs, notamment les couleurs d'un décor ou d'un costume. C'est face à ce constat que peut-être pris la décision de ne pas éclairer directement en couleur sur le plateau comme l'explique Thomas Favel à propos de *Diamond Island* (David Chou, 2016) qu'il a éclairé :

« Le bleu vient de la postproduction, au contraire de *Spring Breakers* (il me semble que dans la scène de la prison, il a été difficile d'aller rechercher les couleurs des maillots de bain parce que l'éclairage bleu écrasait tout). C'est la raison pour laquelle j'ai parfois choisi d'éclairer neutre pour pouvoir aller chercher les couleurs des vêtements. »²⁴⁹

Une source continue filtrée (synthèse soustractive) nous semble moins monochromatique que les LED utilisées ici. Si ces dernières proposent des primaires très monochromatiques, elles sont cependant mauvaises pour la création des couleurs secondaires : n'étant pas des projecteurs professionnels, le mélange est de piètre qualité, un jaune est très peu différencié du vert, globalement plus la couleur s'éloigne des primaires et donc se rapproche du blanc moins elles sont identifiables. Pour créer ces couleurs secondaires, ces sources LED effectuent un mélange temporel des primaires jouant ainsi sur la persistance rétinienne de notre œil. Face à une caméra et son obturation, ces couleurs ne sont pas stables : on observe un effet de scintillement. Filmées avec un angle d'obturation fermé on peut alors voir très clairement le mélange (voir planche).

Un test avec une caméra haute vitesse a permis de démontrer le mélange temporel : on retrouve des impulsions de primaires alternativement pour créer les couleurs secondaires. Le magenta est par exemple créé grâce à une alternance d'impulsions rouges et bleues.

On préférera alors une source continue filtrée ou des projecteurs LED professionnels.

²⁴⁹ AFC – 12 mai 2016 : <http://www.afcinema.com/Le-directeur-de-la-photographie-Thomas-Favel-parle-de-son-travail-sur-Diamond-Island-de-Davy-Chou.html>

Une dernière observation a été faite sur la question du rayonnement ultraviolet. Grâce à une charte créée où figurent des couleurs fluorescentes, on observe que les couleurs proches des courtes longueurs d'onde semblent émettre dans l'ultraviolet. Éclairer avec ces sources permettrait alors de garder une teinte monochrome bleu sur le décor dépourvu de couleurs fluorescentes et faire émerger ses couleurs fluorescentes sur, par exemple, des costumes.

Notes sur la réception de la couleur par les capteurs

Après visionnage des expérimentations, l'on peut aussi tirer quelques observations sur la réception de la couleur dans des conditions de couleur extrêmes.

La monochromie plus elle est stricte, plus elle pose problème au capteur. En effet, plus le spectre d'émission est restreint plus on limite l'information possiblement enregistrée par le capteur. Le principe trichrome qui est celui des capteurs fonctionne sur l'enregistrement de trois canaux : un rouge, un vert, un bleu. Sans entrer au profond des détails, choisir une image monochrome de couleur primaire (rouge, vert ou bleu) c'est se limiter à n'utiliser que potentiellement un tiers des capacités d'un capteur. En réalité selon la couleur le ratio est encore plus faible : la mosaïque de Bayer donne pour un pixel deux photosites filtrés de vert, pour un de rouge un de bleu. Ainsi, un monochrome vert sera moins problématique qu'un monochrome rouge ou bleu. Les monochromes de couleurs secondaires sont eux un mélange d'information d'au moins deux canaux, ils s'exposent donc moins au bruit.

Nos expérimentations l'ont montré. Dans les lumières basses nos monochromes bleu et rouges sont bruités plus rapidement que les autres. Principalement le bleu, son filtre sur la mosaïque de Bayer étant plus dense que les autres. Il est très difficile à la prise de vue de réussir à capturer l'équivalent d'un bleu outremer façon Yves Klein : il bruite très rapidement dans une configuration classique.

Une autre observation montre qu'une compression plus forte entraîne rapidement sur ces monochromes primaires des problèmes d'aplat ou de *banding*. On retrouve ce problème sur des situations qui peuvent être habituelles sur une prise de vue : un ciel bleu peut poser problème en ce sens.

Effet phi

Nous avons déjà évoqué le phénomène précédemment, mais il est intéressant de l'utiliser. La figure de *l'aveuglement* qui nous est chère dans ce travail. Elle est utilisée, certes rarement, mais permet un effet de montage de mise en scène qui peut être recherché. Thomas Favel évoque l'effet à propos de *Diamond Island* :

« On est aussi allés très loin dans l'obscurité. C'est un parti pris très important du film qui joue en contrepoint de la clarté lorsque deux plans se succèdent et choquent l'œil. Par exemple, le rapport entre la scène intime et onirique de Bora et Aza dans l'obscurité et l'aveuglement créé par la séquence suivante, dans l'appartement de démonstration, montre qu'obscurité et clarté se répondent presque immédiatement, comme les deux faces de la même réalité. »²⁵⁰

Cet aveuglement qui vient marquer la rétine, dans un sens ou l'autre, par un jeu d'obscurité et de clarté. Nous utilisons dans notre expérimentation un montage qui permet de passer d'une couleur à l'autre en amplifiant la

²⁵⁰ AFC – 12 mai 2016 : <http://www.afcinema.com/Le-directeur-de-la-photographie-Thomas-Favel-parle-de-son-travail-sur-Diamond-Island-de-Davy-Chou.html>

seconde dans l'ordre du montage par la marque qui a laissé celle précédente. Un rouge très saturé viendra « marquer » la rétine du spectateur d'un cyan. Sur le plan suivant si l'on souhaite amplifier cette couleur on peut afficher une image elle aussi cyan ou bleu. Ainsi on apporte de la couleur non plus seulement par l'image, mais par la couleur de l'image persistante précédente, grâce à ce que l'on appelle l'effet *phi*.

C/ Proposer le monochrome

Ces essais nous ont permis d'approcher la couleur et sa forme la plus pure : le monochrome. De cette expérience nous pouvons tirer un certain nombre d'enseignements, d'envies, de pièges à éviter. On identifie ses forces et son caractère sensible, son manque de figure.

C'est pourquoi dans un second temps nous avons voulu nous rapprocher d'un projet écrit en tant qu'opérateur. Comment proposer des images extrêmes ? Comment intégrer leur essence, comment aider à la construction d'un film par le monochrome ?

En parallèle de l'écriture, nous avons commencé à évoquer les possibilités de la couleur au-delà du monochrome uniquement. Parce qu'il se lie au vide, à la sensibilité pure, la monochromie semble pouvoir nous aider à accompagner l'évolution sensible d'un personnage principal qui fait face à un moment existentiel de son existence.

Le choix a été porté sur la recherche de monochromes naturels qui pourraient évoquer à la fois l'immensité : ciels, mer et donc activer la figure du *vide*. En contrepoint, des monochromes verts, luxuriants en espérant toucher au *plein*. Une dernière scène se passant dans un laboratoire photo permet un monochrome rouge justifié ; il permet (parce qu'il est justifié diégétiquement) un monochrome puissant évocateur lors d'une scène où le

personnage parcourt un lieu abandonné ou quelques photos de familles traînent.

Le reste du film vise un équilibre des couleurs, aucune teinte particulière afin de faire apparaître ces moments monochromes comme instants.

Enfin nous proposons en guise de générique un écran bleu monochrome qui au même titre que le bleu du ciel viendra provoquer l'imagination du spectateur avant le début du film et venir, on l'espère « désancrer en nous une matière qui veut rêver »²⁵¹.

²⁵¹ BACHELARD Gaston, *L'air et les songes*, Paris, Corti, 1943, p. 245.

Planche 46 – *Expérimentations - Monochrome*

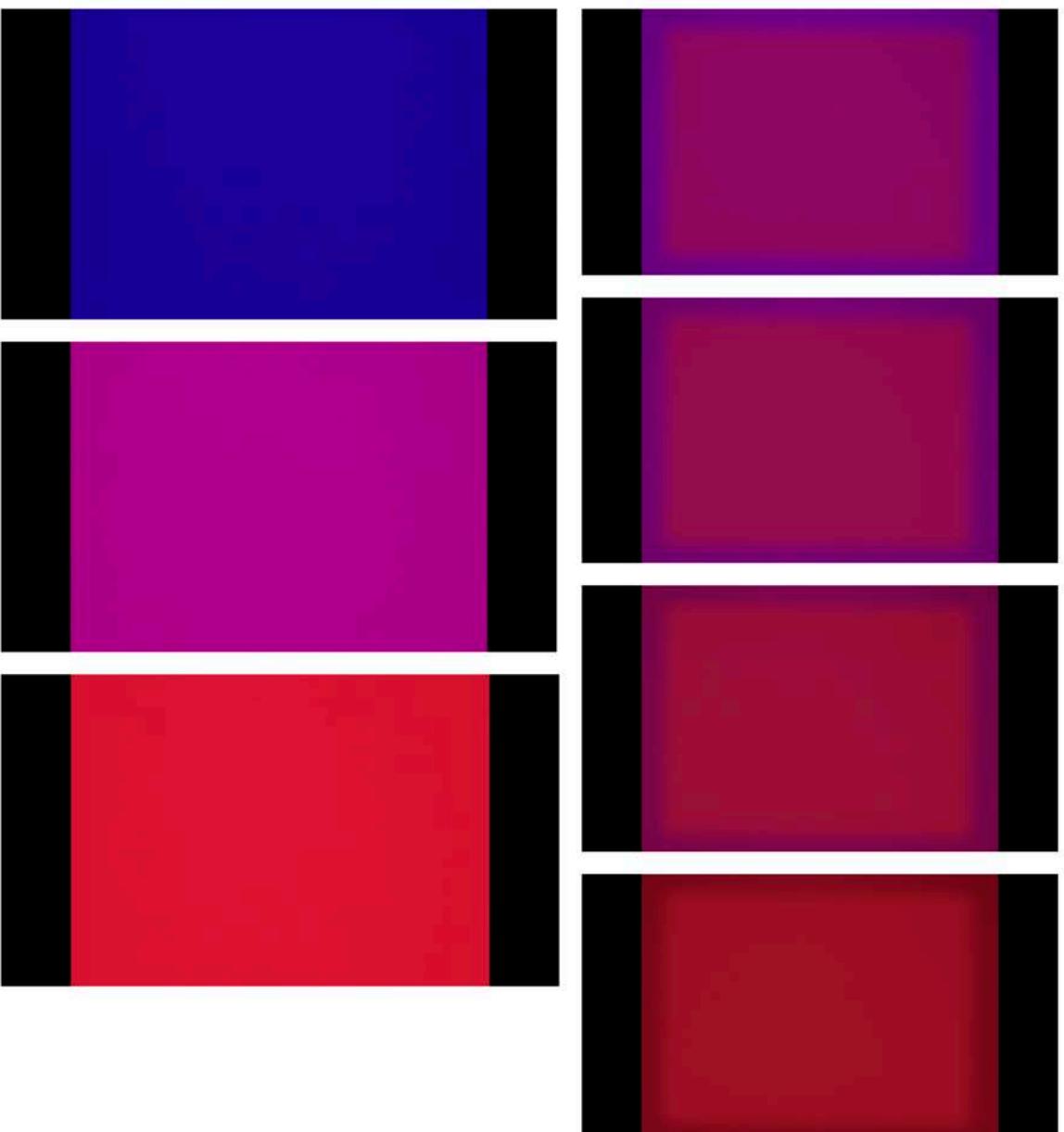
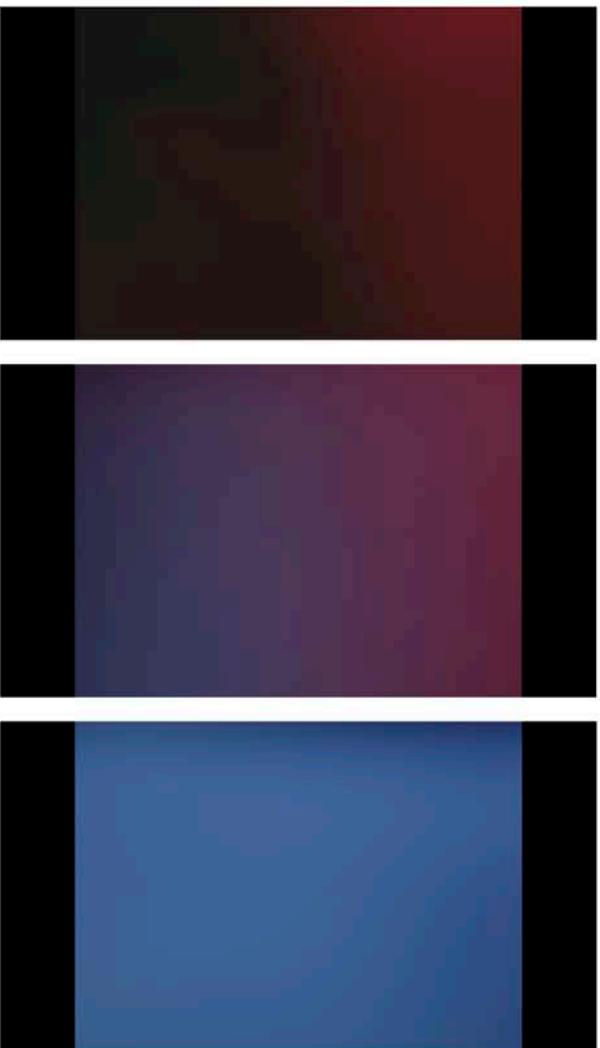


Planche 47 – Expérimentations - Moduler et défigurer

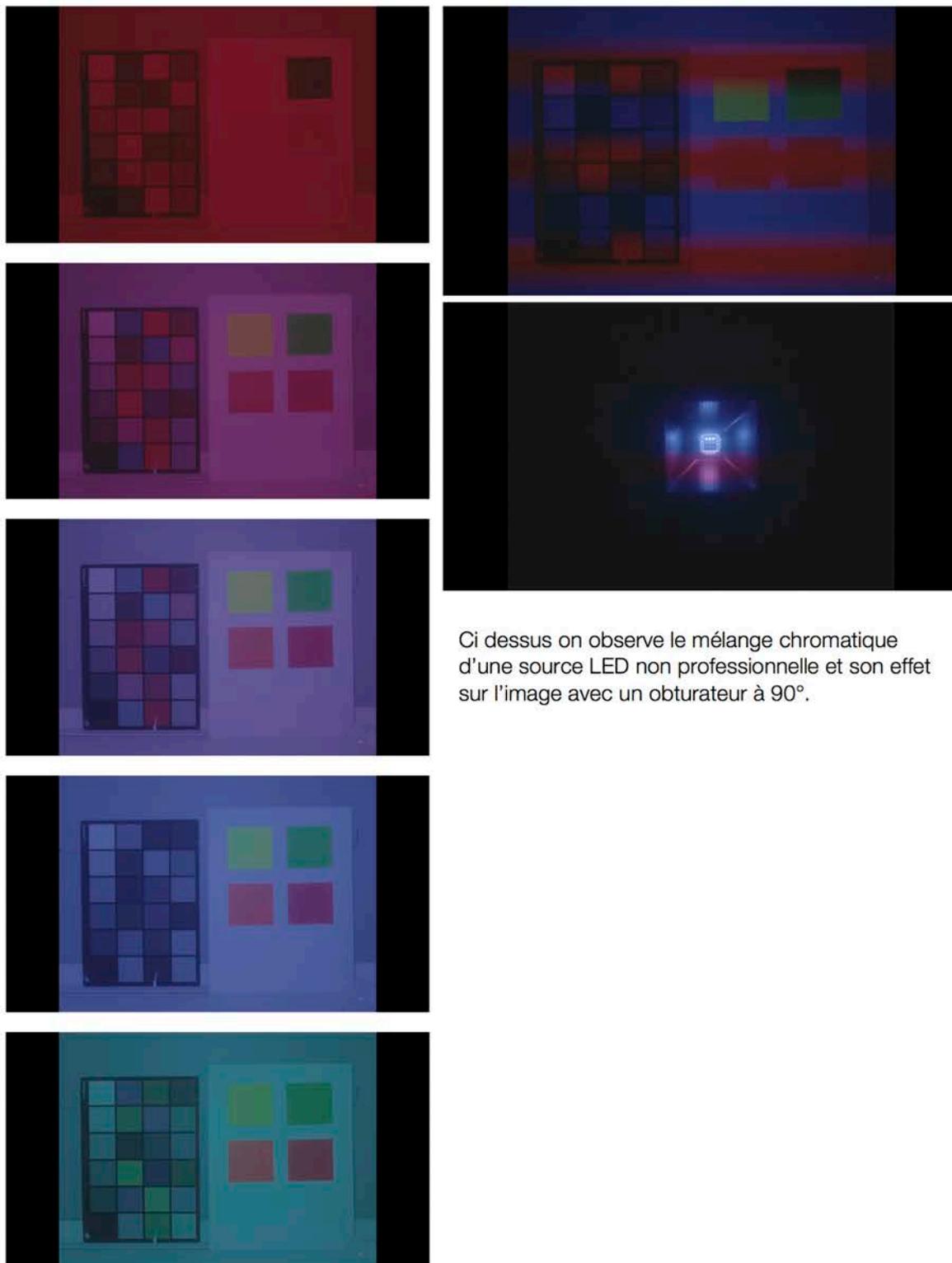




Monochromes bleus et jeux sur la couleur des costumes.

Image : Thomas Favel

Etalonnage : Yannig Willmann



Ci dessus on observe le mélange chromatique d'une source LED non professionnelle et son effet sur l'image avec un obturateur à 90°.

Sur le photogramme bleu on peut observer l'effet du monochrome bleu qui ne laisse exister aucune couleur à part les couleurs fluorescentes placées sur la charte de droite.

Planche 48 – PPM Antoine Depreux - Extraits



Conclusion

Le monochrome n'est pas une simple image, c'est une expérience.

C'est de cette expérience qu'est venue l'envie de ce travail. Expérimenter, sentir la couleur que ce soit dans des expositions, sur un plateau de cinéma ou en salle de projection. A chaque fois, l'effet marque de sa puissance et un certain mystère.

Il fallait donc mettre des mots, lier les auteurs, se sentir moins seul face à cette expérience. De la philosophie au cinéma en passant par la littérature nous avons trouvé du lien. De Bachelard à Rothko, en passant par Debord ou Jarman nos intuitions semblent s'être confirmées.

En explorant l'histoire du cinéma et certaines de ses techniques, nous avons pu relier des époques. Les images monochromes et leurs expériences sont parmi les plus anciennes et n'ont cessé de résister à un mouvement, qui au nom d'un certain naturalisme a toujours marginalisé un cinéma qui se veut l'héritier des attractions. Dans le cinéma conventionnel, certaines époques autorisent, acceptent une certaine marge. Elle est permise par de grands noms : Antonioni, Bergman ou Godard. La libération sociétale des années 1960 et 1970 semble permettre celle de la couleur. Et puis c'est le retour d'un certain conservatisme, une peur. Comme un retour dans le passé où nous voici à nouveau à contraindre la couleur, la rationaliser pour nous rassurer. Pas de place alors pour le monochrome à qui on redemande de différencier le chaud du froid, la nuit du crépuscule. L'histoire des formes se répète, on découvre sa dynamique, ses ruptures, ses résurgences et ses continuités.

Il faudra alors faire ce pas de côté, aller au contact de penseurs et artistes qui ont fait de la couleur un sujet absolu et ont affirmé leur attachement à un

art monochrome. Comme un sujet central, le monochrome vient questionner nos perceptions, l'idée du temps et de l'espace, la question de la matérialité. On découvre sa grandeur et sa puissance sensible dont on avait eu l'intuition. On découvre que c'est un art malgré tout populaire. Tout le monde regarde un feu, un ciel. Alors on admire Klein et sa fausse naïveté, sa passion de la couleur qui l'amène à vouloir la libérer à tout pris de la ligne. Puis Rothko qui cherchera à la libérer du cadre pour qu'elle nous enveloppe. Enfin c'est Turrell qui lui fera se libérer de la matière, elle est atmosphérique, on la respire. Enfin elle est à nous.

C'est donc cette dernière image et cette première expérience. C'est une relation que l'on a aux grandes idées et au vide de notre conscience. Elle révèle l'absolu, car elle est perception pure. C'est une porte vers un monde nouveau, quel qu'il soit.

Alors l'écran de cinéma, incandescent de couleur se révèle lui aussi. Il devient cet espace nouveau dont les possibles sont immenses. L'expérience *haptique* nous promet un cinéma du touché, enfin nous allons pouvoir voir au-delà des yeux. C'est donc bien un geste cinématographique qui se présente ici, une relation particulière à l'expérience cinématographique.

Cette expérience maintenant mieux définie nous amène vers un cinéma encore à la marge, un cinéma qui préfère à la représentation des figures, celle des vécus, des voyages. L'espace temps se déforme et la toile nous absorbe. De Debord à Jarman en passant par Noé, l'expérience de la monochromie montre sa diversité de formes et toujours quelque chose subsiste. Comme le temps, la couleur subsiste, toujours.

Alors il s'agit donc de l'apprivoiser sans jamais la dominer.

La couleur est une des plus belles histoires à raconter.

Bibliographie

Écrits sur le cinéma

- AUMONT Jacques, *Introduction à la couleur: des discours aux images*, Paris, Armand Colin, 1994, 240 p.
- AUMONT Jacques, *L'attrait de la lumière*, Crisnée, Yellow Now, 2010, 80 p.
- AUMONT Jacques (dir.), *La couleur en cinéma*, Milano - Paris, Mazzota - Cinémathèque française, 1995
- AUMONT Jacques, « Des couleurs à la couleur », in : *La couleur en cinéma*, 1995, pp. 31-62
- AUMONT Jacques, et MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, 2001
- AUMONT Jacques, *Matière d'image*, Paris, Images Modernes cinéma, 2005
- BARBOSA Lenice Pereira, *L'effet couleur au cinéma - Manifestation chromatique du temps*, Paris, Éditions universitaires européennes EUE, 2017, 488 p.
- BÉGUIN Cyril, « La neutralisation de la couleur », *Les Cahiers du Cinéma* n°721, Avril 2016
- BELLAÏCHE Philippe, *Les secrets de l'image vidéo*, Paris, Eyrolles, 2013.
- BERGALA Alain, *La couleur, la Nouvelle Vague e ses maîtres des années cinquante*, dans AUMONT Jacques (dir.), *La couleur en cinéma*, Milan, Mazzotta, 1995.
- BERGALA Alain, *Godard au travail : les années 60*, *Cahiers du cinéma*, 2006.
- BERGMAN Ingmar, *Images*, Paris, Gallimard, 1992, 416 p.
- BRENEZ Nicole, *Cinéma d'avant-garde*, Paris Cahiers de cinéma, 2006
- BRENEZ Nicole et MCKANE Miles (dir.), *Poétique de la couleur : Une histoire du cinéma expérimental : Anthologie*, Paris Auditorium du Louvre, Institut de l'Image, 1995
- CHION Michel, « Colorisation », in : J. Aumont (dir.), *La couleur en cinéma*, Paris, Cinémathèque française-Mazzota, 1995.

COOK David A., *A History of Narrative Film*, 2nd edition, W. W. Norton & Company, 1990, 1120 p.

MARTIN Jessie, *Le Cinéma en Couleurs*, Paris, Armand Colin, 2013, 192 p.

GUNNING Tom, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », 1895. Millehuit cent quatre-vingt-quinze, Numéro 50, 2006

HIGGINS Scott, *Harnessing the Color Rainbow. Color Design in the 1930's*, University of Texas Press, 2007

KANE Carolyn L., *Chromatic Algorithms*, Chicago, The University of Chicago Press, 2014, 328 p.

KRACAUER Siegfried, *Theory of Film*, Oxford, Oxford University Press, 1960, 458 p.

PRÉDAL René, *La photo de cinéma*, Paris, Les éditions du Cerf coll. 7^e Art, 1985.

ROHMER Eric, *Le Goût de la beauté*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2004, 272 p.

RYAN T. Roderick, *A History of Motion Picture Color Technology*, London & New York, The Focal Press, 1977, 280 p.

STREET S, « Negotiating the Archives : The Natalie Kalmus Papers and the branding of Technicolor in Britain and the United States », in *The Moving Image*, vol.11, n° 1, Printemps 2011, p196-209.

TARKOVSKI Andreï, « De la figure cinématographique » traduit du russe par Svetlana Delmotte, *Dispositif*, revue de cinéma, n°249, Décembre 1981, p. 34

TARKOVSKI, Andreï, *Le temps scellé*, Trd. Anne Kichilov et Charles H de Brantes, Paris, Cahier du Cinéma, 1989. 304.

WYMER Rowland, *Derek Jarman*, Manchester, Manchester University Press, 2005.

YUMIBE Joshua, *Moving Colors*, Rutgers University Press, 2012, 230 p.

Écrits sur les arts, philosophie et littérature

BAAL-TESHUVA Jacob, *Mark Rothko*, Cologne, Taschen, 2013, 96p.

BACHELARD Gaston, *L'air et les songes*, (1943), Paris, Livre de Poche, 1992.

- CARROLL Lewis, *The annotated Alice: the Definitive Edition*, New York, W.W. Norton, 2000
- DE NOAILLES Anna, *Domination*, Paris, Calmann-Levy, 1905, p 203.
- DELACROIX Eugène, *Journal*, Paris, Collection 10-18, 2009.
- DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation, 2 Peintures*, Paris, Ed. La différence, Paris 1981
- DIDI-HUBERMAN George, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les éditions de Minuit, 2001
- DIEHL Geston, *Problèmes de la peinture*, Lyon, Editions Confluences, 1945.
- GASQUET Joaquim, *Cézanne*, Paris, éd. Encre Marine, 2002.
- GAGE John, *Color in Art*, London, Thames & Hudson, 2006, 224 p.
- GAGNABIN Murielle et MILLY Julien (dir.), *Les images honteuses*, Paris, Editions Champ Vallon, 2006.
- GOETHE Johann Wolfgang Von, *Le traité des couleurs*, accompagné de trois essais théoriques, Préface de Rudolf Steiner, textes présentés par Paul-Henri Bideau, trad. Henriette Bideau, IVème édition, Paris, Triades, 2000
- ITTEN Johannes, *Art de la couleur*, Paris, Larousse-Bordas, 1998, 96 p.
- JARMAN Derek, *Chroma*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010
- KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Paris, PUF, 2012, 640p.
- KANDINSKY Vassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Trd. de l'Allemand pour Nicole Debrand, Ed. Folio essais 1989.
- KLEIN Yves, *Le Dépassement de la problématique de l'art*, La Louvière (Belgique), Editions Montbliart, 1959.
- LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini*, Paris, Le livre de poche, 1990, 346 p.
- MALÉVITCH Kasimir, *Écrits*, tome 2, Paris, Ivrea, 1986.
- MATISSE Henri, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, collection Savoir, Hermann, 1972.
- MERLEAU-PONTY Maurice, « le cinéma et la nouvelle psychologie », in : Sens et

non-sens, Paris, Gallimard, 1995

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1979

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard coll. Folio, 2002

PASTOUREAU Michel, *Bleu, histoire d'une couleur*, Édition du Seuil, 2006

PESSOA Fernando, *Le Livre de l'intranquillité*, Paris, éd. Christian Bourgois, 2011

OSBORNE Roy, *Lights & Pigments*, London, John Murray, 1980

PROUST Marcel, *Le temps retrouvé*, Gallimard, Paris, 1927

RIOUT Denys, *La peinture monochrome*, Paris, Gallimard coll. Folio essais, 2006, 639 p.

ROQUE Georges, *Art et Science de la couleur*, Paris, Gallimard coll. Tel, 2009

Sources internet

<http://www.artwiki.fr/wakka.php?wiki=JamesTurrell>

<https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/c7G9xyx/rdLkEky>

http://www.fraclr.org/download/2017/CP_Coree_17.03.17.pdf

http://www.yveskleinarchives.org/works/works14_fr.html

<http://www.newyorker.com/magazine/2010/04/12/escape-artist>

<http://www.ulyces.co/nicolas-prouillac/benoit-debie-directeur-photographie-spring-breakers/>

<http://www.afcinema.com/Le-directeur-de-la-photographie-Benoit-Debie-SBC-parle-de-son-travail-sur-Love-de-Gaspar-Noe.html>

https://eastman.org/sites/default/files/technicolor/pdfs/ColorConsultants_ColorConsciousness.pdf

<http://www.cinematheque.fr/article/760.html>

https://www.unige.ch/lettres/armus/files/4514/1564/0647/Appel_de_communication_Toucher_par_l_art.pdf

Filmographie principale

ANTONIONI Michelangelo, *Il deserto rosso*, 1964, 120 minutes, 35mm couleurs.

Directeur de la photographie : Carlo Di Palma

ANTONIONI Michelangelo, *Blow up*, 1966, 112 minutes, 35mm couleurs.

Directeur de la photographie : Carlo Di Palma

BERGMAN Ingmar, *Cris et chuchotements*, 1972, 91 minutes, 35mm couleurs.

Directeur de la photographie : Sven Nykvist

CHOU Davy, *Diamond Island*, 2016, 99 minutes, numérique couleurs.

Directeur de la photographie : Thomas Favel

GODARD Jean-Luc, *Le Mépris*, 1963, 103 minutes, 35mm couleurs, Technicolor.

Directeurs de la photographies : Raoul Coutard, Alain Levent

GODARD Jean-Luc, *Pierrot le fou*, 1965, 115 minutes, 35mm couleurs.

Directeur de la photographie : Raoul Coutard

JARMAN Derek, *Blue*, 79 minutes, 35mm couleurs.

Directeur de la photographie : Derek Jarman

KORINE Harmony, *Spring Breakers*, 92 minutes, 35mm couleurs.

Directeur de la photographie : Benoît Debie

NOÉ Gaspar, *Enter the void*, 2009, 161 minutes, 35mm couleurs.

Directeur de la photographie : Benoît Debie

NOÉ Gaspar, *Love*, 2015, 134 minutes, 3D numérique couleurs.

Directeur de la photographie : Benoît Debie

Table des illustrations

- Page 7** : *People Begin to fly*, Yves Klein, 1961 / *Ganzfeld*, James Turrell, 2006
- Page 11** : *IKB 79*, Yves Klein, 1959 / *Leviathan*, Anish Kapoor, 2011
- Page 17** : *Gerry*, Gus Van Sant, 2002 / *Zabriskie Point*, Michelangelo Antonioni, 1970 / *Expression de l'univers de la couleur mine orange*, Yves Klein, 2011
- Page 79** : *Cris et chuchotements*, Ingmar Bergman, 1972
- Page 82** : *La desserte rouge*, Henri Matisse, 1908
- Page 134** : *Nothing*, Paul Sharits, 1968 / *Samadhi*, Jordan Belson, 1967
- Page 148** : *Film tract n°1968*, Fromanger – Godard, 1968
- Page 149** : *Mondo Cane*, Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, Paolo Cavara, 1962
- Page 161** : Photo d'une projection de *Blue*, Derek Jarman.

Annexes

Dossier PPM – Depreux/Rampillon

Des jours plus simples

Tournage : 25 avril – 1er mai 2017
Durée estimée : 15 minutes
Production ENS Louis Lumière

Sommaire

Synopsis	210
Scénario.....	211
Intentions.....	217
Fiche technique.....	218
Décors.....	Error! Bookmark not defined.

Synopsis

Un jeune homme et une jeune femme sont amoureux,
Mais l'homme a peur et elle le quitte.
Il part à la mer, dans sa ville natale,
Là-bas, il y retrouve son frère.
Ils se rappellent leur enfance,
Se baladent et nourrissent le chat.
Il rentre à Paris,
Et la revoit.

Scénario

PARTIE 1

INT. APPARTEMENT H

Un appartement parisien. Une jeune femme monte l'escalier de l'immeuble. Un jeune homme est dans l'appartement. Il l'entend monter les escaliers. Il court à sa porte. Elle sonne, il ouvre en même temps. Elle est essoufflée. Timide et embarrassée, elle se lance. *Bonjour monsieur. Est-ce que je peux venir prendre un bain avec vous ?* Il lui sourit, prend la main, l'invite à l'intérieur et l'embrasse.

Plus tard, elle sort de son appartement et referme la porte derrière elle, lui toujours à l'intérieur. *Ne la ferme pas totalement.* Elle se retourne. *Qu'est-ce que tu regardes ?* avec malice.

INT. APPARTEMENT F

Le soir. Il lui apporte des fleurs. *Est ce que je rêve ?... Oh je sais, c'est des ...* il lui épèle le nom de la fleur, un gardénia. *Tu veux dormir chez moi ?*

Elle éteint la lampe de chevet. La fenêtre laisse passer la lumière de la nuit. Le rideau bouge. *De quoi tu as peur ?* Il lui caresse les cheveux et l'embrasse. Elle rit.

INT. APPARTEMENT F

Elle cuisine des œufs le matin.

Il est endormi. Elle lui caresse l'épaule. Il se réveille. Elle monte sur le lit et saute à côté de lui. *Le plus paresseux de la ville !* Il est ronchon, elle l'attache avec une ziptie. *C'est pas juste.* Elle se prend en photo avec lui. Il se défend. Il prétend pouvoir s'en défaire, mais ne réussit pas. Elle saute sur le lit et lui donne des coups d'oreiller, profitant de sa faiblesse. Elle coupe ses liens. Il tient sa main près de son visage, fait semblant de la mordre. Elle se penche vers lui.

Dans ses bras, il soupire. La vie l'entoure de quelque chose de plus grand. Il sourit, heureux. *Rien ne doit changer.* Le monde est simple, il connaît la paix.

EXT. RUES

Il marche devant, elle le rejoint et glisse son bras sous le sien. *Marche avec moi.* Ils marchent l'un à côté de l'autre, silencieusement.

Elle joue avec les obstacles qui pourraient les empêcher de marcher à deux. Elle le regarde, il la regarde.

Il lui montre l'horizon, elle regarde. *On va où ? Peu importe, regarde, la terre est ronde. Et derrière ? Personne ne sait ce qu'il y a après.*

Le soleil se couche à l'ouest.

INT. APPARTEMENT F – NUIT

Il lit un livre, se brosse les dents. Elle s'habille pour sortir. *Tu aimes cette robe ? C'est très beau... Pourquoi tu t'habilles ? Je sors, j'ai une soirée pour le travail. N'y vas pas.* Elle enlève ses gants. Elle lui caresse la main. *N'y vas pas, je te ferai à dîner. Je serai de retour à minuit. Sois prudente.* Elle se dépêche et quitte l'appartement. Il reste seul à l'intérieur, reste éveillé.

EXT. PARC

Une lente promenade dans un parc, ils nourrissent les pigeons avec des frites. Ils sont allongés dans l'herbe. Elle prend sa main. Elle : *A quoi tu penses ? Rien. Je ne te crois pas, c'est pas possible ...* Elle se relève et part. Il se lève et la rejoint. Elle tourne la tête, écarte son regard. Lui : *Qu'est-ce que tu veux pour ton anniversaire ?* Elle hésite, elle attend. *Toi.* Il est gêné. Il la laisse prendre quelques pas d'avance. Il remonte à son niveau. Il ne trouve rien à dire, ils marchent encore et gardent le silence. Elle est émue, mais retient ses émotions. Puis dans un murmure, elle lui parle d'adopter un chien ou un chat. Il la raisonne, et ne parvient pas à la consoler. Il la regarde, impuissant. Il va la perdre.

Jeu de cache-cache dans les allées de jardin. *Tu comptes jusqu'à cinquante.* Un parc quasiment vide. Les fleurs qui poussent les unes sur les autres. Quelques marcheurs. Un portique fermé. Sous les arbres, la statue d'un dieu oublié se délabre. Les grilles. Les feuilles s'entassent sur les allées, les escaliers. Ils marchent chacun de leur côté, sans hâte. Mais ils ne se retrouvent jamais.

INT. APPARTEMENT F

Il casse son ordinateur en faisant le lit. Elle s'énerve. L'homme se cache derrière son calme, il garde sa peine pour lui. Sa voix semble si loin, comme si elle lui parvenait depuis un tunnel.

Une engueulade entre le couple. Elle jette des objets sur le sol. Elle le frappe, il la tient dans ses bras pour la retenir. *Pars.*

Il s'appuie sur le mur.

INT. APPARTEMENT F

Il a les yeux bandés. Ils jouent à « chaud froid ». Mais elle ne dit que *plus froid, plus froid* quoiqu'il fasse. Elle reste seule dans son coin de la pièce, immobile, elle regarde le sol. Elle continue sa vie, mais elle ne la vit plus. Tous les jours se ressemblent pour elle.

INT. APPARTEMENT H

Seule dans la pièce, elle fait ses affaires, qu'elle jette dans une valise.

INT. APPARTEMENT F – AUBE

Elle est à la fenêtre, silencieuse, elle n'a pas dormi. Il la regarde.

Lui : *Je peux faire quelque chose ?*

Elle dit non de la tête. Il ne peut croiser son regard, qu'elle laisse dehors. Elle le laisse l'embrasser, mais ne semble même plus le remarquer. Elle ne dit rien.

Elle lui touche la joue, mais s'éloigne tout de suite. *Nous ne sommes plus heureux. On l'était. Je ne sais pas ce qu'il te faut.*

EXT. PARIS

L'aube se lève. Le jour ressemble à tous les autres. Les passants marchent, les voitures défilent.

INT. CAGE D'ESCALIER F

L'homme est dans l'escalier d'un immeuble. Le jour y parvient à peine.

Il est devant la porte de l'appartement de la femme, fermée. Il récupère un tas de livres posés sur le palier. Il tourne en rond.

EXT. RUES

La nuit, il erre dans les rues, dans les passages non éclairés du trottoir. Le ciel est un brouillard sombre, sans étoiles. La cité est devenue menaçante, son rythme trop rapide.

Les passants ne le regardent pas, chacun avance en silence sur son chemin. Il parcourt les visages, ne reconnaît personne, ne sait où aller, mais continue à errer. Les bâtiments l'entourent comme les arbres d'une forêt, la lune les fait sortir de l'obscurité. Des fragments de choses qui passent, sans s'arrêter. Il s'arrête dans la rue, écoute. Le bruit est de plus en plus fort.

A travers une fenêtre, la lumière d'un écran qui vacille au plafond d'un appartement. Des bruits de dispute.

Des grands bureaux vides la nuit, des halls, des couloirs et des murs, des routes et des canaux. Des passagers dans le métro souterrain. Le métro sort de terre, roule au-dessus des arbres, entre les bâtiments. Les passagers sont endormis ou ne prêtent pas attention. Il ne dit rien.

Il passe d'un endroit à l'autre, comme d'un clignement d'œil. Des fragments de journaux télévisés, le trafic automobile, les feux.

INT. APPARTEMENT H

Il est chez lui seul auprès de sa fenêtre, dans un rayon de soleil, il attend. Il a une lettre à la main.

Il doit être fort. Il appelle son frère.

INT. TRAIN

Le train roule dans la campagne française. Les hauts parleurs annoncent le voyage. Les paysages défilent comme des vagues. Le train ne s'y attarde pas et roule sans cesse à travers tout.

PARTIE 2

EXT. GARE

Retrouvailles. Son frère lui a apporté un sandwich. : *Ça va ? Ça va bien. Tu m'as manqué. Ça me fait plaisir de te voir.*

Son frère, du même âge, a toujours été le plus doux des deux.

EXT. CAFE

Ils vont prendre un café. *Tu es là pour longtemps ? Si ça ne te dérange pas... Pas du tout. Ça fait longtemps que tu n'es pas venu. Tu vas voir, la maison n'a pas changé. Allez viens on rentre.*

EXT. RUE

Ils marchent dans la ville, dans les rues vides, jusqu'à la maison du frère, dans un quartier au bord de la ville. *Qu'est-ce qu'il y a ? Je vois que quelque chose ne va pas. Dis-moi... Tu peux me dire.* Il commence à s'ouvrir. *Je sais que ça arrive, mais je ne m'y attendais pas... Je n'ai pas eu la chance de lui dire...* Les souvenirs le tourmentent. Le frère lui prend l'épaule. *N'essaie pas de l'oublier. Tout va s'arranger.*

INT. MAISON

Le soir, les deux frères regardent un vieux film à la télé. Le frère se fait une moustache au charbon pour imiter un vieil acteur. L'homme s'endort tout habillé sur le canapé pendant le film. Le film s'arrête.

Le frère ressort des photos d'enfance, les deux les redécouvrent et se les partagent. *A quel moment notre vie s'est-elle séparée en deux ? Je n'en sais rien. Pourquoi je suis devenu moi et tu es devenu toi ?*

Le frère monte sur le toit, va voir la nuit. L'homme se réveille au milieu de la nuit, le rejoint. Il est conscient de n'avoir pas été facile à vivre ces derniers temps. *Je pensais que tu dormais. Je pense à maman. Elle nous disait : On vieillit tous. Il n'y a rien à craindre car on est là l'un pour l'autre.*

Tu sautes en bas ? Tu es obligé si tu veux enfin rejoindre le club. Si je le fais, tu le fais ? Je l'ai déjà fait. Quand ? T'étais pas là. Ils rient.

INT. MAISON – MATIN

Le frère est déjà levé. Il reste du thé, l'homme s'en sert une tasse. Dans la cour, le chat de la maison se prélassse. L'homme lui envoie un baiser soufflé, l'amadou et le nourrit d'une boîte de sardine.

Le frère rentre. Ils vont au marché.

EXT. ROUTE

Je peux conduire ? Ils prennent la voiture, font les cons sur la route, roue libre dans une pente. *Tu as peur ?* ils s'en vont admirer les paysages. Les nuages, l'herbe, le ciel, le soleil, l'eau, les fleurs : le monde est un rébus. Ils vont visiter une vieille abbaye. Le frère le regarde et sourit.

Tu sais ce que tu veux ? Pas de réponse. *Ça va, tu peux prendre une minute pour répondre.* Au bout d'une minute. *Je ne sais pas ce que je veux.* Il conduit mais ne regarde pas la route. *A l'anglaise !* Il se déporte sur la voie de gauche. Le frère pose sa main sur son épaule. *Laisse aller. Tu l'aimes ? ... Prouve le toi »*

EXT. PLAGE

La mer, le vent, l'été. Ils se baignent en buvant du thé glacé et en mangeant des graines de tournesol. Les surfers se font porter par les vagues. Les enfants jouent au volleyball ou dans les vagues. Ils rient et crient, jettent des projectiles, nagent jusqu'à une bouée.

T'étais le dernier à mettre la tête sous l'eau. Mais une fois dedans, tu voulais jamais en sortir.

Frère : *Je voulais devenir maître-nageur quand j'étais jeune. Et ? Ça n'a pas marché.* Il est étonné et lui propose un concours de profondeur. Le frère perd. *Tu vois ? On avait tous des rêves...*

La nuit s'étend sur la plage, le soleil est tombé derrière la mer, le ciel et les nuages disparaissent à l'horizon. Les pieds dans l'eau, il inscrit leurs noms dans le sable quand la vague se retire. Mais déjà la vague suivante arrive.

La nuit étoilée. Les deux sont allongés sur le sable. Ils se montrent les étoiles. Ils font un feu.

INT. MAISON

Ils réparent une fuite dans la cuisine. Il galère et s'énerve. Son frère : *Laisse aller... A quoi tu penses ? A quoi tu penses vraiment ?*

En un sens je lui ai menti. Je ne lui ai jamais dit. Ne le fais plus.

EXT. RUES

L'homme se balade dans la ville. Il s'assied sous un porche et écrit une lettre sur du papier.

Il se casse une dent sur un morceau de pain trop dur.

EPILOGUE

INT. APPARTEMENT H

Il ramasse le courrier qui s'est accumulé sous sa porte.

INT. APPARTEMENT H CUISINE

Ils préparent des cookies. Sans qu'il ne la voie, elle tend la main vers lui, mais se retient de le toucher. Il tourne alors la tête et voit son geste.

Elle : *Pourquoi tu ne me dis pas la vérité ? Tu vas encore faire semblant ?*

Lui : *Je suis désolé de t'avoir imposé ça.*

Il lui prend la main, elles tremblent.

Elle : *Fais-les bien égaux.*

Elle l'aide avec la poche à pâtisserie.

Petit à petit... tu te rapproches... de ce qu'il faut.

Intentions

Antoine Depreux

Mon travail de mémoire s'intéresse à une forme de mise en scène particulière, que j'appelle l'impromptu. In promptu : dans le fait. Cette mise en scène concerne tous les champs du cinéma : le scénario, la direction d'acteurs, les décors et la lumière, le montage, etc. Il s'agit de savoir reconnaître dans ce qui se manifeste et se dévoile devant nous, le promptus, son caractère légitime d'être transposé au cinéma. Ce faisant, on essaie de se donner la chance d'être un peu plus juste, de trouver l'authenticité dans notre création. Travailler avec des lieux existants, des lieux justes, ouvrir le terrain de jeu. Un scénario qui se réécrit au fur et à mesure, qui s'adapte aux acteurs, aux lieux. Des acteurs, qui résonnent avec les personnages, et qui les emmènent ailleurs. Prendre le temps de tourner, laisser le promptus s'approcher de nous. Ne pas le brusquer, mais s'attarder, y revenir, savoir attendre, afin d'en être les témoins lorsqu'il se présente. Adopter une position d'humilité et accepter de se débarrasser des idées préconçues, pour rester sensible à l'imprévisible. Se restreindre à la lumière naturelle, pour s'obliger à témoigner de ce qui s'est passé, sans avoir voulu modifier le fait. Chercher partout, dans le quotidien, le trivial et l'insignifiant.

Je m'inspire de cette conception de la mise en scène pour réaliser ce court métrage de fiction en collaboration avec Romain. Le personnage cherche des réponses dans un monde qui ne lui donne que des questions. Les installations monochromatiques de Romain font écho à cette manifestation sensible du spirituel et seront un lieu de tournage.

Romain Rampillon

Mon travail de mémoire s'intéresse à la couleur unique. Parler de l'autonomie de la couleur c'est explorer son essence, son caractère sensible et absolu. Dans ce cadre je cherche à lier ce travail de lumière à une mise en scène mettant avant tout en avant le perceptif, le sensible, un cinéma du sens. Un cinéma qui se joue du temps et laisse la possibilité à la contemplation, qui laisse le temps au spectateur de construire un rapport sensible à l'image projetée.

Mon mémoire pose dans ce cadre la question de la captation à la fois de monochromes naturels (eau, feu, crépuscule, ciels, soleil couchant) et de monochromes recrées, c'est l'enjeu technique de ce mémoire.

C'est ainsi que je souhaite m'inscrire dans la proposition de mise en scène d'Antoine. Je souhaite réaliser la lumière du court-métrage et participer à l'écriture du projet : comprendre à la fois la couleur comme outil de mise en scène sensible et me confronter à la création et la reproduction de la couleur unique.

Fiche technique

Durée estimée : 15 minutes

Format de tournage : Numérique 2K – 4/3 – Couleur

Caméra : Arri Amira Premium et zoom Angénieux

Format de projection : Numérique HD – DCP

Durée du tournage : 25 avril au 1er mai 2017

Lieux de tournage : Paris, Montpellier, Villeneuve-lès-Maguelone.

Romain Rampillon

387 rue des Pyrénées 75020 Paris

+33 6 88 95 45 94 – romain.rampillon@gmail.com

Moyen et longs-métrages

Titre	Equipe	Poste	Equipement	Production	Année
Marvin	DP - Yves Angelo 1AC - Maeva Drecq	Stagiaire électricité & vidéo	Red Dragon	Cine@	2016
The Paris Project (Moyen-métrage)	DP - Shawn Peters 1AC - Antoine Depreux	2 nd assistant (essais)	Red Dragon	Wombat films	2016

Courts-métrages

Titre	Equipe	Poste	Equipement	Production	Année
Nos Désirs	DP- Thomas Favel Réa - Raphael Lefèvre	2 nd assistant	Aaton XTR Plus (16mm)	Le G.R.E.C.	2017
Dansons Maintenant	DP - Juliette Barrat	Chef Machino	Aaton XTR Prod (S16)	La Fémis	2017
Noir	Réa - Vanya Chokrollahi	DP	Sony FS7	Bâzi Films	2016
À Vif	Réa - Félicien Pinot	DP	Sony A7SII	L'École de la Cité	2016
L'homme qui hurlait joyeusement	DP - Antoine Depreux	Cadreur	Arri Alexa	ENSL	2016
Les Heures de Coton	DP - Simon Feray	1 ^{er} assistant	Red Dragon	Vents Contraires	2016
D'amour et de café	DP - Simon Feray	Chef électro	BM Ursa	Vents Contraires	2016
Entracte	DP - Luca Plançon	Chef machino	Arri Alexa	ENSL	2016
Léo	DP - Cyril Battarel	1 ^{er} assistant	Arri Alexa	ENSL	2016

Documentaires

Titre	Equipe	Poste	Equipement	Production	Année
Dora Maar	DP - Raphael Vandenbussche Réa - Éric Baudelaire	Assistant caméra	Sony FS7	Eva Alabarran	2017

Publicité, Clip & Institutionnel

Titre	Equipe	Poste	Equipement	Production	Année
Clip- Toccube de Yacht Club	Réa- Sylvain La Rosa	DP	Arri Alexa Studio	Yacht Club	2017
Clip - Battlefileds de Pethrol	Réa - Sylvain La Rosa	DP (VR 360°)	Sony A7SII Rig 360°	Les Studios de la Ruche	2016
Casio Sheen Japan	Prod - Daniel Hettmann	DP	Canon 5DmkIII	Zo'Estica	2015

Formation

ENS Louis Lumière, promotion 2017 (actuellement en fin de dernière année)

Assistanat en cinéma numérique, vidéo HD, 35 et 16mm
Diplômé de **Sciences Po Paris**, Master Communication, Promotion 2014.

Divers

Permis B

Logements sur Lille et Montpellier.

Français (langue maternelle), Anglais (courant).