



HAL
open science

De vulgaires chromos ? Le cinéma américain en couleurs vu par la critique française entre 1930 et 1960

Jessie Martin

► To cite this version:

Jessie Martin. De vulgaires chromos ? Le cinéma américain en couleurs vu par la critique française entre 1930 et 1960. Déméter - Théories & pratiques artistiques contemporaines, 2019, Demeter, 4, 10.54563/demeter.165 . hal-04402414

HAL Id: hal-04402414

<https://hal.univ-lille.fr/hal-04402414v1>

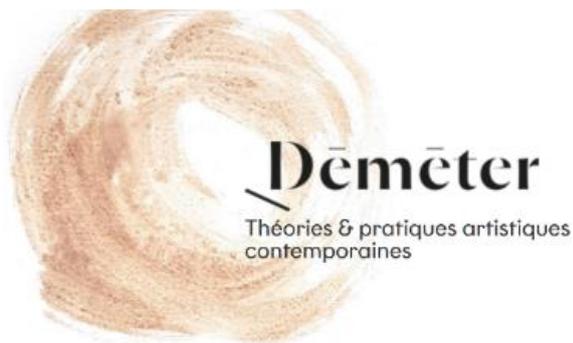
Submitted on 18 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License



Déméter

4 | 2019

Fantômes du cinéma américain en France

De vulgaires chromos ? Le cinéma américain en couleurs vu par la critique française entre 1930 et 1960

Jessie Martin

Édition électronique

URL : <https://demeter.univ-lille.fr/>

ISSN : 1638-556X

Référence électronique

Jessie Martin, « De vulgaires chromos ? Le cinéma américain en couleurs vu par la critique française entre 1930 et 1960 », *Déméter. Théories & pratiques artistiques contemporaines* [En ligne], # 4 | 2019, mis en ligne le 01 septembre 2019. URL : <https://demeter.univ-lille.fr/>, date de consultation.



Université de Lille
Centre d'Études des Arts Contemporains, EA 3587

Ce document a été généré le 16 juillet 2019.



La revue Déméter est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.



De vulgaires chromos ? Le cinéma américain en couleurs vu par la critique française entre 1930 et 1960

Jessie Martin

Résumé :

À partir des années 1920, quelques critiques français emploient le terme « chromo » pour définir un certain usage de la couleur dans les films. Ce terme parfaitement dépréciatif, s'il est d'abord utilisé pour considérer toutes les productions en couleur, particulièrement celles à venir, va vite être utilisé à partir des années 1930 presque uniquement à l'encontre des films américains en Technicolor. Accompagné d'autres notions, comme celles de bariolage et de barbouillage, il témoigne d'un fantasme entretenu sur le cinéma américain comme étant indigne d'un certain idéal cinématographique. On définira le terreau conceptuel et théorique sur lequel s'appuie cette conception péjorative de la couleur « *made in USA* » et on examinera la fortune du terme « chromo » et de ses substituts jusque dans les années 1950 afin d'évaluer l'évolution du regard porté sur le cinéma américain en couleurs.

Abstract :

The 1920's saw a few cinema critics adopt the term « chromo » to define a certain use of colour in films. If at first used against all productions in colour particularly those to come, this derogatory term is soon to be limited solely from the 1930's to Technicolor american features. Along with other terms such as « motley » (« bariolage ») or « daub » (« barbouillage »), it demonstrates a persistent fantasy of american cinema as being unworthy of a certain cinematographic ideal. We will define the theoretical and conceptual background of this pejorative conception and analyse the fortune of the term « chromo » and its substitutes up to the 1950's so as to assess the evolution of the perception of american colour films.

Quelques mots à propos de Jessie Martin :

Maître de conférences en études cinématographiques à l'université Lille SHS, Jessie Martin est l'auteur de *Vertige de la description. L'analyse de films en question* (Forum/Aléas, 2011), *Décrire le film de cinéma. Au départ de l'analyse* (PSN, 2011) et *Le Cinéma en couleurs* (A. Colin, 2013).

Texte intégral :

1. Dans les années 1920, on peut lire dans les revues spécialisées françaises, sous différentes plumes, des commentaires peu flatteurs sur les productions en couleurs dites naturelles, c'est-à-dire procédant des technologies de la couleur photographique. Ainsi, en 1922, Léon Moussinac écrit que *La Glorieuse Aventure* (James Stuart Blackton, 1922), production britannique en Prizmacolor bichrome, témoigne d'une « résurrection du plus mauvais goût, carte postale allemande, italienne ou même internationale¹ ». Ce ne sont pas toujours des films précisément qui sont visés. La critique consiste aussi en des spéculations négatives sur ce qui semble se profiler sur le terrain de la couleur cinématographique. En 1928, Germaine Dulac exprimait ainsi ses craintes passées : « Jusqu'à ce jour, j'estimais que le coloris dans les prises de vues cinématographiques nous amènerait à une visualisation "chromo"². »
2. Sa réticence est partagée par Jean Vidal, deux ans plus tard, qui affirme dans la revue *Pour Vous* : « Entre la délicatesse d'un paysage et la vulgarité du chromo, il n'y a qu'une nuance presque insaisissable. Le cinéma saura-t-il éviter le chromo ? Je crains que non³ ». En 1926, Yves Dartois utilisait un autre vocable mais restait dans cette mouvance de la méfiance dans son article pour *Comœdia* : « Quelle que soit la valeur d'un procédé colorant, le cinéma est un art complet par lui-même, c'est une symphonie en blanc et noir et rien qu'en blanc et noir et il serait pour lui dégradant de le voir tomber dans l'imagerie d'Épinal...⁴ ». Il poursuit : « Faire de la carte postale en couleur, c'est s'assurer le succès passager de toute nouveauté, mais même pas, sans doute, la fortune⁵. »
3. Ces quatre exemples partagent une même conception dépréciative du cinéma en couleurs en s'appuyant sur un lexique qui, à partir des années 1930, va être utilisé presque uniquement à l'encontre des films américains en Technicolor trichrome. Cette terminologie propre à la couleur et dirigée nettement contre les productions hollywoodiennes témoigne, à mon sens, d'un fantasme entretenu sur le cinéma américain. L'éventail de cette terminologie et l'enracinement de certains termes des années 1930 jusqu'aux années 1950 permet de prendre la mesure de cette dépréciation. Et l'analyse du champ lexical et du terreau conceptuel sur lequel il est fondé met au jour la persistance d'un imaginaire ancien de la couleur et la conception du cinéma hollywoodien qu'il fait naître.
4. Les premiers films en Technicolor trichrome apparaissent quasi immédiatement sur les écrans français à partir de 1935. Mais les films américains disparaissent ensuite en juillet 1940. Après guerre, le cinéma

hollywoodien revient sur les écrans français avec les productions actuelles mais aussi celles qui n'avaient pas été diffusées entre 1939 et 1944. À cette période, comme l'a déjà relevé Laurent Le Forestier dans son article sur les « débats sur la couleur en France au sortir de la Seconde Guerre mondiale⁶ », beaucoup de textes critiquant les films américains ne mentionnent pas l'usage de la couleur ou s'ils la mentionnent, ne la commentent pas. Néanmoins quand elle est évaluée, elle l'est rarement de manière positive, à quelques exceptions.

Enracinement du terme « chromo » et du champ lexical de la couleur vulgaire dans les années 1930 et 1940.

5. En mars 1935, quelques mois avant la sortie française de *Becky Sharp*, le très attendu premier long métrage en Technicolor trichrome dirigé par Rouben Mamoulian, Maurice Bessy suggère avec malice :

[...] les critiques font d'ores et déjà provision de qualificatifs nouveaux qui viendront remplacer ceux, vraiment usés, de leur vocabulaire classique ; on verra apparaître des « enluminé », « tatoué », « bariolé », « moiré », « marbré », « bigarré », et autres petites trouvailles hautes en ... couleurs évidemment⁷.

6. Il ne se trompait pas et 1935 est effectivement le point de départ d'un usage systématique d'une terminologie guère innocente, même si parfois utilisée de manière inconsciente. Ce n'est en effet qu'une fois les productions en Technicolor trichrome vues par la presse française que le terme chromo – non cité par Bessy – et ses substituts (image d'Épinal, carte postale, bariolage, barbouillage, etc.) vont apparaître plus régulièrement. *Becky Sharp* cristallise d'ailleurs toutes les réactions face à la couleur. Léon Bousard critique ainsi le film de Mamoulian : « Cela sent le chromo ou la carte coloriée. Il y a si l'on peut dire, une telle débauche et un tel débordement de couleurs criardes que l'on a, à chaque instant, envie de crier grâce⁸. »

7. Paul Gilson est, quant à lui, plus tolérant :

[...] sans doute conviendrait-il de décrire le velouté des nuances et la grâce des teintes qui nous permettent de passer du pastel au chromo sans effort ? Pour qui goûte un genre d'illustration qui rappelle les couvertures de feuilleton, l'écarlate des manteaux de dragons s'associe heureusement au rouge des lanternes sous les porches [...]⁹.

8. L'année 1935 est alors l'occasion de réfléchir et de susciter des réactions sur la couleur auprès des professionnels. Ainsi, Jean Renoir dans une enquête sur « La couleur et le relief », prédit ceci :

Il y aura, bien sûr, un mauvais moment à passer : on fera des *barbouillages* très laids et on maudira ce renouvellement au nom de *l'art*, comme on le fit pour le parlant. Et puis, les metteurs en scène qui auront un goût vraiment trop abominable seront déblayés, à moins que ce ne soient justement ceux-là dont les *barbouillages* plaisent le plus à une foule qui a toujours préféré le chromo à la vraie peinture¹⁰.

9. Le peintre Paul Colin, de son côté, répond ainsi à la même enquête : « Un paysage vu par dix peintres, cela fait dix paysages totalement différents. [...] Vu par dix photographes "en couleurs", cela fait un chromo, et un seul¹¹ ». Quant à l'auteur anonyme de l'article intitulé « Le cinéma en couleurs nous réserve des surprises », il termine par cette opinion sur des images Kodachromes commentées par un scientifique : « [...] si ses dernières images étaient parfaitement réussies, elles n'en demeureraient pas moins des chromos de basse qualité¹². »

10. Il apparaît donc que, dès les écrits des années 1920, le terme chromo est accompagné ou remplacé par deux syntagmes quasi-équivalents car ils renvoient finalement à la même référence : les vocables « images d'Épinal » et « carte postale ». Se pencher sur la définition de ces termes permet d'en mesurer la parenté.

11. Selon le *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, Chromo vient de Chromolithographie et prend en 1872 le sens répandu d'« images en couleurs d'un goût populaire, naïf¹³ ». Dans son *Vocabulaire d'esthétique*, Étienne Souriau indique que le chromo renvoie plus précisément à l'utilisation de « certains procédés voisins de la lithographie en couleurs » pour « faire à bon marché des reproductions sans aucune valeur artistique et visant à atteindre un public de mauvais goût¹⁴ ». De son côté, l'image populaire dont ressortit l'image d'Épinal est définie par Jean Mistler comme « le produit d'une fabrication d'abord artisanale d'images gravées destinées à être distribuées ou vendues à bas prix à la foule¹⁵. »

12. Ainsi chromo, image d'Épinal, carte postale appartiennent au registre des images bon marché dites – l'adjectif est important – images populaires. Elles sont définies par des couleurs soit trop vives soit trop atténuées, caractéristiques négatives régulièrement reprises comme arguments dans la critique des films hollywoodiens en couleur à partir de 1935.

13. En 1937, G. F. se réfère à « *La Fille du bois maudit* qui, trop souvent, [...] rappelait les images d'Épinal¹⁶ ». Max Labiche écrit, quant à lui, en 1938 : « Union parfaite de cape et d'épée et de l'imagerie d'Épinal, *Robin des bois* divertira tous ceux qui ont le cœur jeune¹⁷ ». Doniol-Valcroze le confirme qui prétend que le film a même « ouvert la voie à l'imagerie d'Épinal¹⁸. »
14. Parfois certains raffinent et précisent leurs références. Ainsi Jacques-Bernard Brunius qui, à la fin des années 1920, avait appelé de ses vœux une « ligue du noir et blanc¹⁹ » revient sur la très courte histoire de la couleur qui « [réinvente] solennellement les esthétiques annuelles de facteurs des postes, boîtes à bonbons et images de première communion » et dont la palette est, selon lui au moment où il écrit, en 1946, « beaucoup plus pauvre que la carte d'échantillon de Ripolin ». La référence à l'entreprise de peinture sera reprise par Georges Charensol qui, à propos du *Ciel peut attendre* (Ernst Lubitsch, 1943), parle « de fades tons ripolinés²⁰ » avant de poursuivre : « En voyant le film de Lubitsch, je pensais avec attendrissement au vieux *Becky Sharp* qui, il y a dix ans, nous avait donné l'espoir que couleur, au cinéma, ne signifierait pas inévitablement chromo²¹. »
15. Les termes ne disparaissent donc pas au retour du cinéma américain sur les écrans. Les très rares films des années 1940 en Technicolor – peu sont issus d'autres procédés – se voient aussi gratifiés de ces vocables. Et même si les débats trouveront à s'apaiser lors de la production du premier film en couleurs naturelles français, *Le Mariage de Ramuntcho* (Max de Vaucorbeil) en 1947²², la critique continue néanmoins de tirer à boulets rouges sur le cinéma hollywoodien en couleurs. Raymond Barkan en 1949 dit du *Passage du Canyon* (Jacques Tourneur, 1946) qu'« [il] est un peu moins grossier et moins bête que le tout-venant des productions technicolorées cherchant à nous happer dans les salles du Boulevard²³ ». En 1955, un article du *Monde* souligne encore « la polychromie agressive dont Hollywood aujourd'hui se régale²⁴. »
16. De surcroît, la presse continue d'employer les termes précédemment relevés jusque dans les années 1950. Jacques Doniol-Valcroze voit dans *Arènes sanglantes* (Rouben Mamoulian, 1941) « une suite de très belles cartes postales de mauvais goût²⁵ ». Claude Méjean signale que dans *Aloma, princesse des îles* (Alfred Santell, 1941) « le technicolor est plus favorable à Dorothy Lamour qu'aux couchers de soleil sur le Pacifique, qui réalisent ce qui doit se faire de mieux dans le genre chromo²⁶ ». Louis Chauvet présente *Yolanda et le voleur* (Vincente Minnelli, 1945) comme « commençant par une suite de chromos²⁷ ». *La Jeanne d'Arc* de Victor Fleming (1948) qui, pour les uns, est un « magnifique album d'enluminures cinématographiques²⁸ » est,

pour les autres, « une série d'images d'Épinal », dont la couleur « ne s'élève jamais au-dessus du chromo²⁹ ». *Quo Vadis ?* (Mervyn Le Roy, 1951) offre un spectacle sur « fond de chromos Saint-Sulpice³⁰ ». *Autant en emporte le vent* (Victor Fleming, 1939) qui ne sort sur les écrans français qu'en 1950 est une « merveilleuse image d'Épinal-City [...]»³¹ ». Éric Rohmer critique les couleurs adoucies de *Moby Dick* (John Huston, 1956) qui font « retomber immanquablement dans cette esthétique de calendrier qu'on voudrait fuir [...]»³² ». Enfin, pour Jean de Baroncelli, *Drôle de frimousse* (Stanley Donen, 1957) « tombe dans la fadaise quand ce n'est pas dans le chromo³³. »

17. Par ailleurs, quand le terme chromo n'est pas utilisé, les notions de barbouillage et bariolage le remplacent qui ressortissent du même imaginaire de la couleur. Jean Renoir dans l'article cité précédemment associe le terme « barbouillage » à celui de chromo. Maurice Bessy qualifie en 1948 les pratiques du Technicolor de « débauches de dangereux bariolages³⁴ » quand Jean Leherissey affirme qu'« [en] matière de cinéma en couleurs, nous connaissons surtout le Technicolor, qui ne nous a jusqu'ici fourni que de pauvres bariolages³⁵ ». Pour Jacques Brunius, la sentence est sans appel car, selon lui, « il n'est guère de films, même les plus récents et les plus soignés, qui soient exempts des barbouillages arrache-rétine du bon vieux temps³⁶. »

6

18. Les termes visent également des films en particulier. *Duel au soleil* (King Vidor, 1946) est un « affreux barbouillage³⁷ » pour Louis Chauvet, un « bariolage dont il faut incriminer [...] le mauvais goût des techniciens [...]»³⁸ » pour Georges Sadoul.

19. Enfin, un dernier champ lexical, celui de la confiserie, fait son apparition qui vient parachever le dénigrement de la couleur cinématographique *made in USA*. Retraçant rapidement l'histoire des techniques chromatiques, Jacques Brunius rappelle en 1937 son opposition passée aux couleurs du Technicolor bichrome : « On vit rarement une plus effroyable confiture de couleurs ne présentant ni intérêt pictural, ni le moindre rapport avec la réalité³⁹ ». *Duel au soleil* fera les frais de ce lexique :

Vous connaissez tous la maison Crosse et Blackwell. C'est la plus célèbre fabrique de confitures du monde. Elle fait surtout une marmelade d'oranges célèbre tout autour des sept mers. Bien des fois nous l'avons léchée avec délices. Mais nous n'avions jamais pensé qu'on en remplirait un film et que, d'un bout à l'autre, la pellicule aurait l'air d'avoir trainé dans de la confiture d'oranges de bonne qualité⁴⁰.

20. De son côté, *Escale à Hollywood* (Georges Sidney, 1945) offre pour Jean Mitry une vision d'« Hollywood en sucre candi⁴¹ ». *Samson et Dalila* (Cecil B. DeMille, 1949) est, quant à lui, un « gigantesque gâteau de première communion⁴² ». La ressortie du *Chant du Missouri* (Vincente Minnelli, 1944) en 1965 suscite également l'utilisation de ces termes. Pour Pierre Ajame, le film nous plonge dans une « bonbonnière⁴³ » alors que pour Claude-Jean Philippe, il est une « sucrerie colorée [qui] éveille l'appétit ou lève le cœur selon les goûts⁴⁴ ». Mais c'est Pierre Marcabru qui y insiste le plus : « C'est un gros gâteau d'anniversaire. Un superbe gâteau en technicolor. Décoré de sucres roses, verts, bleus. [...] Secrète perfection formelle qui nous séduit à l'instant où la guimauve règne. C'est le grand art de la confiserie⁴⁵. »

« Art sans art », mauvais goût et séduction trompeuse

21. L'analyse de cette terminologie (chromo, image d'Épinal, carte postale, bariolage, confiture) va permettre de révéler ce qu'elle connote, les conceptions dont elle hérite, l'imaginaire qu'elle transmet et le fantasme qu'elle construit.

Critères de qualité

7

22. La référence à l'imagerie populaire engage un critère esthétique de qualité. Les chromos et les autres formes d'images populaires relèvent d'une pratique qui méconnaît certaines lois permettant d'acquérir cette qualité du rendu que peuvent avoir les peintures de maîtres. Dans un texte de 1908, Alfred Binet s'interroge sur une des caractéristiques de la peinture amateur, sa différence avec la peinture des artistes, ce qu'il nomme « une prédilection pour la couleur avec ignorance de la lumière⁴⁶ ». Il prend pour cela l'exemple du chromo qu'il décrit ainsi :

Pensons à une tête d'enfant ou de jeune fille qui serait peinte sur une boîte de bonbons : voilà le chromo. C'est une image dans laquelle les cheveux blonds sont tous très blonds, les lèvres sont très roses, d'un bout à l'autre, les yeux sont très bleus dans tout leur iris ; [...] Le chromo est une image où, indépendamment des fautes de dessin et de goût, la méconnaissance des lois de la lumière produit des erreurs graves dans la représentation des couleurs⁴⁷.

23. Du point de vue des pratiques culturelles, l'imagerie populaire est en rapport direct avec la grande peinture qui « [ne s'est pas] gardé des formules de métiers⁴⁸ » contrairement aux images d'Épinal. Fernand Blaudez rappelle qu'au XIX^e siècle, ces dernières « remplaçaient les tableaux que les bourses

modestes ne pouvaient acquérir⁴⁹ ». Ces images constituaient donc un ersatz dégradé de l'art pictural car dépourvu des qualités de ce dernier.

24. L'adossement à la peinture, à une activité picturale dévaluée tout autant qu'à la peinture des Grands Maîtres, nourrit deux critiques subreptices de la couleur hollywoodienne.
25. D'une part, il suggère que les procédés trichromes proposés par Hollywood ne produisent pas les effets annoncés et escomptés, notamment quant à la reproduction réaliste des couleurs⁵⁰. Chromo renvoie en effet à « colorié grossièrement et sans nuance », c'est-à-dire à un rendu proche du film peint des premiers temps que le Technicolor entendait dépasser. Sur ce point la référence à Ripolin, entreprise de peinture industrielle et artistique, appuie insidieusement l'idée de film peinturluré. Or l'innovation du procédé de couleurs photographiques devait justement rompre avec les anciennes pratiques d'application de colorants sur la pellicule, qu'il s'agisse de coloriage, de teintage ou de virage⁵¹.
26. D'autre part, en employant le terme chromo et ses substituts, la critique cinématographique convoque la Grande peinture comme modèle qualitatif d'une production artistique que le cinéma hollywoodien en couleurs ne réussit pas à atteindre. Le terme barbouillage appuie l'idée d'une pratique de la couleur à la fois puérile – les enfants barbouillent – et sans habileté. Le terme « barbouiller » a d'abord été utilisé dans le domaine littéraire pour désigner un mauvais écrivain avant de s'employer exclusivement dans le domaine de la peinture à partir du début du XVII^e siècle. Il désigne alors l'action d'« enduire grossièrement et mal » puis l'idée de « mal peindre⁵² ». Non seulement ces films seraient techniquement peu au point par rapport aux promesses des couleurs naturelles, puisqu'elles ont l'aspect de la peinture, mais, en outre, ils relèvent de la mauvaise peinture.
27. En conséquence, d'un point de vue non tant technique que poétique, ce procédé couleur ainsi pratiqué ne donne pas lieu à une proposition artistique. Le chromo et l'imagerie populaire relèvent clairement dans l'imaginaire collectif de ce qui n'est pas de l'art, ce que Vouilloux appelle « un art sans art⁵³ ». Ils appartiennent au registre des « arts populaires », « ceux-là même que le canon tient pour “mineurs”, en raison de la maladresse technique dont peut s'accommoder la poursuite de finalités non esthétiques, dans des usages utilitaires, didactiques ou ludiques⁵⁴. »
28. À ceci, s'ajoutent également la diffusion massive – « [ces] images s'impriment et se vendent par milliers⁵⁵ » – et le succès de l'imagerie

populaire qui contrevient à l'idée de rareté associée à l'œuvre d'art. Ainsi, leur production abondante, parfois sérielle, s'oppose au caractère unique de l'image produite par l'artiste⁵⁶. La rareté comme valeur artistique a beaucoup d'importance à une époque où l'imagerie populaire n'est pas encore considérée – au moins par certains – comme ayant une valeur esthétique et artistique.

29. Du point de vue du cinéma, on retrouve ce critère sous la plume de Claude Vermorel en 1935 :

On voudra satisfaire le plus large public possible. Et combien de gens font une différence [...] entre un tableau et la chromo bien fidèle qu'ils accrochent au mur. [...] Le cinéma en couleurs ne sera pas une seconde révolution. [...] La nouveauté est vieille de vingt ans, et d'année en année, du *Pirate noir* à *Symphonie nuptiale*, à *Masques de cire*, à *Becky Sharp*, on a pu suivre ses progrès. Ne pouvant plus piquer la curiosité, la couleur des images devra, non seulement être bien ajustée – et là se bornent actuellement les efforts – mais belle, choisie, harmonieuse, modelable. Trop de conditions à la fois pour qu'on ne réserve pas sagement les efforts à des productions rares, mais réussies, où l'écran deviendra une palette vivante, [...] ⁵⁷.

30. Le reproche semble aussi lié au monopole des bandes en couleurs détenu par le cinéma hollywoodien. Le nombre élevé de ces films relativement aux autres productions l'éloigne de facto de l'idée d'une pratique soignée de la couleur au sein d'une production réfléchie et de l'idéal d'un film comme œuvre d'art qui a accompagné immédiatement les réflexions sur le cinéma et ses révolutions technologiques (couleur et son) dès les années 1920⁵⁸. La déferlante, en tout cas vécue comme telle en France, des films états-uniens en couleurs contrevient à cette notion d'un art qui s'apprécie de sa délicatesse et de sa rareté. Abel Gance formulait une idée assez proche lorsqu'il comparait « [le] cinéma en couleurs [...] à ces visites de musée à l'accélééré organisées par les agences⁵⁹. »

La séduction du public populaire et le mauvais goût

31. Le chromo et l'imagerie populaire impliquent également l'idée d'artefacts qui flattent le goût d'un certain public. À ce propos, André Jacquemin écrit :

On conçoit que cette expression de l'art populaire n'ait guère plu aux grands de ce XVIII^e siècle si raffiné, et encore moins au XIX^e siècle qui a si souvent méconnu les grandes créations d'art pour décerner à l'académisme le plus glacial tous les honneurs officiels ! Mais, heureusement, les imagiers ont été profondément goûtés par toutes les âmes simples de ceux qui composaient le peuple de France⁶⁰.

32. Alfred Binet le disait déjà en 1908 :

Tous les ignorants raffolent des chromos ; ce sont bien des images qui répondent au goût universel, car ce goût consiste dans une prédilection pour les couleurs vives, avec oubli ou ignorance complète de ce qu'est en réalité la nature. Les personnes qui ont reçu une certaine éducation trouvent de bon goût de médire des chromos [...] ⁶¹.

33. Le peintre Paul Colin l'affirme également en 1935 et sans mépris à propos du cinéma : « Mais il y a des amateurs de chromos, et d'images d'Épinal et de calendriers d'époque ⁶² ». En 1926, Yves Dartois parlait déjà d'un « public au mauvais goût certain ⁶³ ». Sur l'inculture de ce dernier qui accepte les films bariolés ou acceptera la couleur quoi qu'il en coûte à l'esthétique, Jacques Brunius remarquait, lui aussi, en 1937 :

L'autre partie du public, les gens simples, témoignent d'une grossièreté du sens de la vue, d'une inculture sensorielle, d'un analphabétisme esthétique, d'un manque de finesse quasi général, d'où découle une excessive bonne volonté. Il est possible de leur imposer le meilleur comme le pire ⁶⁴.

34. Ainsi, selon la presse française, le cinéma hollywoodien en couleurs contribue à entretenir le mauvais goût du public populaire et à l'imposer au reste des spectateurs. On va jusqu'à parler en 1951 d'une « tyrannie du mauvais goût imposée par Technicolor ⁶⁵ ». L'adresse négative est d'ailleurs très largement dirigée contre l'entreprise et notamment sa directrice artistique Natalie Kalmus qui fait très souvent l'objet de critiques acerbes. On parle par exemple en termes de « Kalmucolorisé ⁶⁶ » ou « technicoloré ⁶⁷ ».

35. De surcroît, il apparaît que, souvent, lorsque la critique est positive, la poétique de la couleur est attribuée au cinéaste, alors que quand elle est négative, elle est attribuée à Technicolor (Natalie Kalmus ou les techniciens). Pour ne citer qu'un exemple, voici ce qu'on peut lire à propos de *L'Homme tranquille* (John Ford, 1952) : « De même, [le public] appréciera les tons "pastel" que Ford a su donner au technicolor pour illustrer la campagne de son pays ⁶⁸. »

L'œil et non l'esprit

36. Le champ lexical employé par la presse s'appuie sur un héritage conceptuel et théorique ancien. Certaines critiques paraissent en effet fortement frappées de platonisme qui voyait dans la couleur un instrument trompeur et dangereux – adjectif que l'on trouve sous la plume de Maurice Bessy ⁶⁹

entre autres – qui s'adresse au sens et non à l'intellect. Ainsi l'association entre le chromo, le bariolage et la confiserie rappelle la critique de la peinture comme cosmétique et artifice alors même qu'elle prétend dépeindre le réel tout comme le Technicolor entend faire de la couleur naturelle. Jacqueline Lichtenstein résume de cette façon la conception platonicienne de la couleur :

La peinture n'est-elle pas l'art cosmétique par excellence et par essence, celui où l'artifice exerce sa séduction dans la plus grande autonomie à l'égard du réel et de la nature ? [...] Contrairement aux autres formes de parure, celle-ci ne se contente pas d'excéder le réel en lui ajoutant des ornements qui masquent sa nature : elle prétend se substituer à lui en offrant une image dont la nature s'épuise entièrement dans l'apparence, un univers qui n'est que le pur effet illusoire d'un artifice⁷⁰.

37. Elle précise alors le reproche de séduction que la philosophie platonicienne émet à l'encontre de la couleur : « Le mélange des couleurs ce qu'on appelle le bariolage (et n'est-ce pas là la définition même de la peinture ?) éblouit les yeux et produit un éclat qui brouille le regard au lieu de l'éclairer⁷¹ » ; « [...] la brillance de son fard et le charme de son éclat lui [confère] ce redoutable pouvoir de séduction qui caractérise tout ce qui est *poikilos*⁷². »

38. Déjà ancrée dans la terminologie, cette idée que le cinéma en couleur américain plaisant, séduisant, délassant même, s'adresse au cœur et non à l'intelligence, s'expose clairement en 1927. Ainsi, Paul Francoz distingue deux sortes de cinéma avec l'arrivée de la couleur :

À cette forme du cinéma (que je mets à part parce qu'elle s'adresse moins à l'intelligence que celle précédemment indiquée, et plus au cœur) conviendront les procédés de la couleur. On réalisera de magnifiques mises en scènes, de somptueux costumes, d'intéressants effets de coloration, qui seront un véritable enchantement pour les yeux⁷³.

39. Il y aurait donc un cinéma « pour la pensée, et un autre pour le délassement. [...] L'un pour les spécialistes habitués de l'écran (cinémanes), l'autre pour les dilettantes, les amateurs du septième art ». Pour Francoz, le cinéma doit susciter un « effort intellectuel de compréhension, de reconstitution et d'assimilation⁷⁴ ». Jacques Brunius considère de son côté que « [[l']]œil y trouve toujours son compte, pas souvent l'esprit⁷⁵ » et poursuit :

[...] la couleur peut devenir une force d'agression réelle sur le spectateur, un moyen d'atteindre l'esprit sans passer à travers le douteux plaisir artistique et récréatif de l'œil. Tout homme doit se défier au plus haut point de son œil [...]. L'œil ne sent pas l'odeur du purin, ni le remugle des taudis, l'œil n'entend pas

les hurlements de souffrance. Il fabrique le pittoresque avec ce qui saisit d'horreur les autres sens. Il est ainsi capable, à la faveur d'un divertissement esthétique, d'interposer entre le monde et la pensée un écran mystificateur⁷⁶.

40. La position de la critique repose également sur une tradition, remontant elle aussi très loin, élaborée notamment chez les Humanistes du XIV^e siècle dont la pensée esthétique a marqué l'histoire de la peinture, et précisément dans les travaux de Pétrarque dont le traité *De Remediis utriusque fortunae* implique l'idée que « [...] c'était le spectateur cultivé qui était en mesure de discriminer entre le plaisir sensuel grossier et la jouissance complexe, intellectualisée, qu'un tableau ou une statue pouvait procurer. [...] »⁷⁷.
41. Par conséquent, la notion de bariolage et le champ lexical de la confiserie renvoient à la séduction, forcément négative et dangereuse rejetée par le platonisme, au cosmétique aguicheur qui masque ou ment. Hollywood est ainsi défini alors par la séduction facile⁷⁸ qu'il exerce sur le public naïf et massif – et Myriam Juan dans son article pour ce même numéro montre l'importance de cette notion de foule mobilisée.
42. Mais ce qui relève ici d'une récrimination peut n'être frappé d'aucune dimension négative ailleurs, notamment quelques 60 ans plus tard. Ainsi Pierre Berthomieu écrit à propos du cinéma hollywoodien classique :

Au lieu d'un art de cour, c'est un art populaire et la frontière entre peinture de prestige et l'illustration populaire s'estompe. [...] L'âge d'or du cinéma américain n'a fait qu'amplifier l'âge d'or de l'illustration. Imagerie impure, à la manière d'un passeur, et avec la conscience de brasser un folklore multiple tout en le créant et le recréant inlassablement, ce cinéma charrie des morceaux d'imaginaire collectif qui garantissent la plus large communication populaire⁷⁹.

43. Ces termes sont donc tout sauf anodins car ils renvoient à un ancrage très profond de l'imaginaire de la couleur. Ainsi, par ces références à l'imagerie populaire et ses effets sur le public de masse, la presse condamne également le cinéma américain en couleurs parce qu'il ne suit pas la seule voie possible selon elle, un canon immédiatement indiqué notamment par Germaine Dulac dans ses premières réflexions sur la couleur : faire des films qui relèveraient non seulement d'une intention d'art mais également d'une pratique artistique⁸⁰. Jean Renoir précisait que ce serait « au nom de l'art » qu'on rejetterait la couleur photographique mal employée⁸¹. L'arrière-fond de cette pensée est l'attachement encore tangible du cinéma à ses origines foraines et spectaculaires, alors que les discours sur la naissance de la couleur dans les années 1920 soulignaient tous la nécessité d'un cinéma comme art au

sens du grand art et non à cet « art sans art⁸² » qu'est l'imagerie populaire auquel on le renvoie.

44. L'art du film idéalisé ici s'entend au sens historique du terme, régi par un idéal de Beauté (au sens platonicien, c'est-à-dire éthique, du côté de l'intellect et non des sens) et dès lors du bon goût. Cette conception implique aussi l'autorité et la responsabilité de l'artiste identifié, ici le cinéaste et non les techniciens de la couleur, et non Natalie Kalmus. Cette préfiguration de l'exigence auteuriste se lit très clairement dans les articles analysés. Or si l'imagerie populaire est un art, c'est au sens anthropologique du terme où la pratique artefactuelle répond à des usages autres qu'esthétiques, notamment ludiques. Et on voit là la scission entre un cinéma de la pensée et un cinéma du divertissement que, cependant, Hollywood ne dédaignera pas en fin de compte⁸³.
45. S'il faut bien reconnaître que les reproches d'outrance chromatique et de couleurs agressives ont quelques justifications, on ne peut manquer de relever l'acharnement de la critique. La présente réflexion n'a pas pour projet d'évaluer la légitimité de ces appréciations critiques ni de commenter la conception élitiste de l'art et du cinéma qui s'y dessine, mais elle cherche à mettre au jour la dimension symbolique portée par la terminologie utilisée et qui témoigne d'un double fantasme.
46. L'usage du champ lexical de la couleur séductrice et vulgaire suggère l'absence d'intention artistique quant à la praxis de la couleur dans les films américains. Or l'analyse de ces films – que la critique n'avait certes pas vocation à effectuer – démontre au contraire une démarche très largement inspirée par les leçons de la peinture, considérée comme « Grand art », notamment en termes d'harmonie et d'opposition, tout en prenant en compte la spécificité de la construction filmique⁸⁴. La presse française dresse ainsi un portrait fantasmatique du cinéma en couleur hollywoodien, certes sur la base de formes de réalité, vraisemblablement pour surmonter l'angoisse d'un avenir encore peu certain du cinéma français en couleur.
47. En outre, la dimension fantasmatique de cette critique est particulièrement sensible dans les discours sur les films technicolor produits au Royaume-Uni et usant du même procédé trichrome qu'aux États-Unis. Ceux-là ne sont jamais la cible de la presse, bien au contraire. Laurent Le Forestier le montrait déjà à propos d'*Henry V* de Lawrence Olivier mais on peut également mentionner la critique du *Voleur de Bagdad* de Korda en 1946⁸⁵ qui est, certes, courte mais totalement positive et dénuée des attributs négatifs précédemment relevés alors même qu'on y évoque des couleurs crues.

Parfois, le positionnement favorable au Royaume-Uni est même clairement affirmé. La critique dans *L'Écran français des Chaussons rouges* (Powell et Pressburger, 1948) précise ainsi : « Le technicolor employé avec discrétion, comme dans tous les films anglais, est tolérable dans les scènes dramatiques, merveilleux dans le ballet⁸⁶. »

48. Cette distinction en faveur des productions britanniques s'est profondément ancrée sans finalement jamais être démontrée clairement ni remise en cause. Pourtant, il conviendrait de se demander si l'on ne peut voir dans certaines images des *Chaussons rouges*, celles de la Riviera notamment, une esthétique de carte postale, de même que dans certains plans du *Narcisse noir* (Powell et Pressburger, 1947), un bariolage de couleurs peu éloigné de ce que l'on voyait dans les films d'aventure hollywoodien.
49. En ce sens, on peut encore parler de fantasme à la fois à l'encontre du cinéma hollywoodien qui ne bénéficie pas de cette tolérance mais aussi peut-être du cinéma britannique qui en jouit largement.

Que reste-t-il de la critique du cinéma chromo dans les années 1960 ?

50. Au terme de cette étude, se dessine un prolongement possible : mener une seconde enquête lexicographique pour évaluer ce qui reste de cette conception du cinéma hollywoodien en couleurs dans les années 1960. Il s'agirait par exemple de s'intéresser aux critiques liées aux reprises de films américains en Technicolor pour déterminer ce qui, de la première critique lors de la sortie à la seconde lors de la reprise, s'est modifié dans le discours sur la couleur et son usage. Ainsi, à la ressortie en 1964 du *Pirate* (Vincente Minnelli), Claude-Jean Philippe souligne « le triomphe du "mauvais goût hollywoodien" et du "technicolor agressif" dont Vincente Minnelli tire le meilleur parti⁸⁷ ». Michel Mardore dans les *Lettres françaises* parle, quant à lui, d'un « bénéfique mauvais goût⁸⁸ ». Dans ce cas particulier, les articles qui suivent la reprise du film sont tous des critiques positives, retournant les arguments originellement négatifs utilisés auparavant.
51. Michel Mardore n'a, par ailleurs, pas manqué de préciser la responsabilité du cinéaste sur l'emploi de ces couleurs. On peut émettre l'hypothèse que ce qui change à la fin des années 1950, outre le fait que la France a accédé à la couleur c'est peut-être également la disparition de Kalmus à la tête du Color Advisory Service⁸⁹ en 1948 qui signifie, pour la presse, la reprise en main

par le cinéaste de l'esthétique chromatique du film, négligeant de fait l'autorité du producteur sur le seul réalisateur, ce qui relève également d'une conception quelque peu fantasmatique⁹⁰.

Notes :

-
- ¹ Léon Moussinac, « Le Cinéma en couleurs », *Cinémagazine*, n° 33, août 1922, p. 205-206.
- ² Germaine Dulac, « Film parlant...film en couleur », *Paris-Midi*, 17 août 1928, repris dans *Écrits sur le cinéma : 1919-1937*, Éditions Paris Expérimental, 1994, p. 122.
- ³ Jean Vidal, « Que pensez-vous du film en couleurs ? », *Pour Vous*, n° 79, mai 1930, p. 2.
- ⁴ Yves Dartois, *Comœdia*, 23 février 1926, p. 2.
- ⁵ Ibid.
- ⁶ Laurent Le Forestier, « La couleur, naturellement ? Débats sur la couleur en France au sortir de la Seconde Guerre mondiale », 1895, n° 71, hiver 2013, p. 253-274. Je m'appuierai régulièrement sur cet article et en prolongerai les conclusions.
- ⁷ *Cinémonde*, n° 334, mars 1935, p. 204.
- ⁸ *Pour Vous*, n° 351, août 1935, p. 10.
- ⁹ *Pour Vous*, n° 360, octobre 1935, p. 6.
- ¹⁰ *Pour Vous*, n° 363, octobre 1935, p. 2. Je souligne ces termes sur lesquels l'analyse reviendra.
- ¹¹ Paul Colin, « La Couleur et le Relief (2) », *Pour vous*, n° 366, novembre 1935, p. 2.
- ¹² « Le cinéma en couleurs nous réserve des surprises », *Cinémonde*, n° 418, 22 octobre 1936, p. 750.
- ¹³ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, t. 1, Le Robert, 1998, p. 750.
- ¹⁴ Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, 3^e éd., Quadrige, PUF (1^{ère} éd. 1990) 2010, p. 399.
- ¹⁵ Jean Mistler, « Les origines de l'imagerie populaire », dans *Épinal et l'imagerie populaire*, J. Mistler, F. Blaudez et A. Jacquemin (dir.), Librairie Hachette, 1961, p. 8.
- ¹⁶ G. F., *Cinémonde*, n° 432, 28 janvier 1937, p. 16.
- ¹⁷ Max Labiche, *Cinémonde*, n° 527, novembre 1938, p. 996.
- ¹⁸ *Cinémonde*, n° 705, 3 février 1948, p. 7.
- ¹⁹ Jacques B. Brunius, « Plaidoyer pour le noir et blanc », *Cinéa*, n° 69, 15 septembre 1926, p. 21-22.
- ²⁰ Georges Charensol, *Renaissance du cinéma français*, Paris, éd. du Sagittaire, coll. Le Cinéma d'aujourd'hui, 1946, p. 172.
- ²¹ Ibid.
- ²² Laurent Le Forestier, op. cit.
- ²³ Raymond Barkan, *L'Écran français*, n° 227, 7 novembre 1949, p. 11.
- ²⁴ *Le Monde*, 5 août 1955, critique d'*Autant en emporte le vent* (reprise), n.p.
- ²⁵ *Cinémonde*, n° 653, 4 février 1947, p. 8.
- ²⁶ *Cinémonde*, n° 708, 24 février 1948, p. 10.
- ²⁷ Louis Chauvet, *Figaro*, 13 novembre 1948, n.p.
- ²⁸ Id., *Figaro*, 25 octobre 1949, n.p.
- ²⁹ Georges Charensol, *Nouvelles littéraires*, 24 octobre 1949, n.p.
- ³⁰ R. P. Pichard, « Pas d'accord sur "Quo Vadis!" », *Témoignage chrétien*, 15 octobre 1953, n.p.
- ³¹ Jean Thévenot, *L'Écran français*, n° 255, 22 mai 1950, p. 8.
- ³² Éric Rohmer, *Arts*, 21 décembre 1956, n.p.
- ³³ Jean de Baroncelli, *Le Monde*, 24 novembre 1957, n.p.
- ³⁴ *Cinémonde*, n° 747, 30 novembre 1948, p. 9. Je souligne.

-
- ³⁵ J. K., « Les coloriations en Technicolor ne sont pas tout le cinéma en couleur. Une interview de Jean Leherissey », *L'Écran français*, n° 297, 21 mars 1951, p. 6.
- ³⁶ Jacques B. Brunius, « Couleurs du tragique », *La Revue du cinéma*, n° 2, 1946, p. 4.
- ³⁷ Louis Chauvet, *Le Figaro*, 27 août 1948, n.p.
- ³⁸ Georges Sadoul, *Les Lettres françaises*, 6 janvier 1949, n.p.
- ³⁹ *Cinématographe*, n° 1, mars 1937, p. 14.
- ⁴⁰ Signature illisible, *Noir et blanc*, 19 janvier 1949, n.p.
- ⁴¹ Jean Mitry, *Cinéma*, n° 742, 26 octobre 1948, p. 10.
- ⁴² Anonyme, *Opéra*, 10 octobre 1951, n.p.
- ⁴³ Pierre Ajame, *Les Nouvelles Littéraires*, 23 décembre 1965, n.p.
- ⁴⁴ Claude-Jean Philippe, *Télérama*, 19 décembre 1965, n.p.
- ⁴⁵ Pierre Marcabru, *Arts*, 8 décembre 1965, n.p.
- ⁴⁶ Alfred Binet, « Le Mystère de la peinture », *L'Année psychologique*, vol. 15, p. 308.
- ⁴⁷ Ibid.
- ⁴⁸ André Jacquemin, « Les techniques de l'imagerie populaire », dans *Épinal et l'imagerie populaire*, J. Mistler, F. Blaudez et A. Jacquemin (dir.), Librairie Hachette, 1961, p. 145.
- ⁴⁹ François Blaudez, « L'Histoire de l'imagerie d'Épinal », dans *Épinal et l'imagerie populaire*, J. Mistler, F. Blaudez et A. Jacquemin (dir.), Librairie Hachette, 1961, p. 136.
- ⁵⁰ Ce que Laurent Le Forestier n'a pas manqué de souligner, op. cit.
- ⁵¹ Pour plus de précisions sur ces pratiques, je me permets de renvoyer à mon ouvrage *Le Cinéma en couleur*, Armand Colin, 2011.
- ⁵² Alain Rey (dir.), *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, t. 1, Le Robert, 1998, p. 329.
- ⁵³ Bernard Vouilloux, *Un art sans art, Champfleury ou les arts mineurs*, Lyon, éditions Fage, 2009.
- ⁵⁴ Ibid., p. 159.
- ⁵⁵ François Blaudez, op. cit., p. 128.
- ⁵⁶ Raymonde Moulin, « La Genèse de la rareté artistique », *Ethnologie Française*, vol. 8, n° 2/3, 1978, p. 241–258, JSTOR. URL : www.jstor.org/stable/40988492 [consulté le 15 juin 2018].
- ⁵⁷ Claude Vermorel, « La couleur et le relief. Conclusion à une enquête », *Pour vous*, novembre 1935, p. 2.
- ⁵⁸ J'y reviens plus loin.
- ⁵⁹ Abel Gance, « La Couleur et le Relief (2) », *Pour vous*, n° 366, novembre 1935, p. 2.
- ⁶⁰ André Jacquemin, op. cit., p. 140.
- ⁶¹ Alfred Binet, op. cit., p. 308.
- ⁶² Paul Colin, « La Couleur et le Relief (2) », *Pour vous*, n° 366, novembre 1935, p. 2.
- ⁶³ Yves Dartois, *Comœdia*, 23 février 1926, p. 2.
- ⁶⁴ Jacques-Bernard Brunius, « Passé Présent Futur du cinéma en couleurs », *Cinématographe*, n° 1, mars 1937, p. 16.
- ⁶⁵ J. K., op. cit.
- ⁶⁶ Terme utilisé notamment par Jeander, dans sa critique de *Jeanne d'Arc* (Victor Fleming, 1948), dans *Libération*, 25 octobre 1949, n. p.
- ⁶⁷ Cf. la critique de Raymond Barkan page 4, note de bas de page n° 23.
- ⁶⁸ *Franc Tireur*, 11 novembre 1952, n. p.
- ⁶⁹ Cf. note de bas de page n° 34.
- ⁷⁰ Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Flammarion (1989) 2003, p. 51.
- ⁷¹ Ibid, p. 61.
- ⁷² Ibid, p. 62.
- ⁷³ Paul Francoz, *Cinémazine*, n° 38, septembre 1927, p. 515.
- ⁷⁴ Ibid, p. 516.
- ⁷⁵ Jacques-B. Brunius, « Passé Présent Futur du cinéma en couleurs », op. cit., p. 16.

-
- ⁷⁶ Id., « Passé Présent Futur du cinéma en couleurs, suite », *Cinématographe*, n° 2, mars 1937, p. 14.
- ⁷⁷ Michael Baxandall, *Giotto et les humanistes. La découverte de la composition en peinture*, Seuil, coll. Points (1971) 2013, p. 109-110.
- ⁷⁸ Pierre Berthomieu écrivait que contre la suspicion de la séduction, du spectacle et du plaisir, il a aimé Hollywood. Pierre Berthomieu, *Hollywood classique. Le temps des géants*, Rouge profond, 2009, p. 9.
- ⁷⁹ Ibid., p. 147.
- ⁸⁰ Lire notamment « Film parlant... film en couleur », *Paris-Midi*, 17 août 1928, repris dans *Écrits sur le cinéma : 1919-1937*, Éditions Paris Expérimental, 1994, p. 122.
- ⁸¹ Cf. citation p. 2.
- ⁸² Selon la formule de Champfleury, dans son *Histoire de la caricature moderne* (1865), et repris par Bernard Vouilloux qui lui consacre une étude dans *Un art sans art. Champfleury et les arts mineurs*, op. cit.
- ⁸³ On pense au fameux « That's entertainment ! » du numéro chanté de la comédie musicale en Technicolor *Tous en scène* (Vincente Minnelli, 1953).
- ⁸⁴ Ce dont rend compte l'allocution de Natalie Kalmus, « Color Consciousness » qui guidera nombre de productions technicolor. URL : https://www.eastman.org/sites/default/files/technicolor/pdfs/ColorConsultants_ColorConsciousness.pdf [consulté le 9 avril 2018].
- ⁸⁵ *Pour tous*, n° 3, 30 avril 1946, p. 6-7.
- ⁸⁶ *L'Écran français*, n° 166, 31 août 1948, p. 8.
- ⁸⁷ Claude-Jean Philippe, *Télérama*, 22 mars 1964, n.p.
- ⁸⁸ Michel Mardore, *Les Lettres françaises*, 12 mars 1964, n.p.
- ⁸⁹ Pour plus de précisions sur le rôle de Kalmus et du Color Advisory Service, je me permets de renvoyer à mon ouvrage *Le Cinéma en couleur*, op.cit.
- ⁹⁰ Dans sa conférence à la Cinémathèque française intitulée « Les studios et le Technicolor », Céline Ruivo souligne qu'en réalité dès la fin des années 1940, le rôle des consultants couleur de Technicolor est redéfini par le producteur David O. Selznick qui redonnera non au réalisateur mais au directeur artistique plus de poids dans le choix de l'esthétique chromatique des films. URL : <https://vimeo.com/159329631> [consulté le 18 juin 2018].