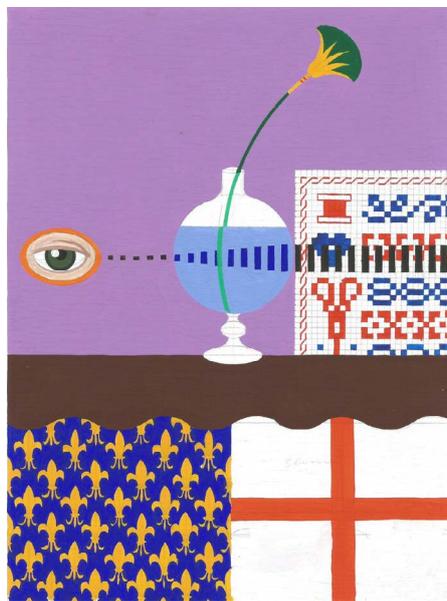


Pedro Ruxa

pedro.ruxa@lacambre.be

Projet pédagogique et artistique pour le cours de Couleur de 3e année de bachelier de La Cambre

Couleur : Pratique de la couleur



Projet pédagogique et artistique pour le cours de Couleur de 3e année de bachelier

Intention générale

Couleur, au carrefour des Sciences Humaines et Sociales, étude via le prisme des *modes d'existence*¹

J'ai une fascination en tant qu'artiste : mettre en lien des choses étrangères les unes aux autres.

Gilles Deleuze définissait l'art comme le fait de *prendre deux choses étrangères l'une à l'autre et les rapprocher sous les mots d'un beau style*². Cette définition de l'art comme terrain de rencontre est devenue mon leitmotiv.

Pour la préparation de ce cours, je m'aventure dans un rapprochement ambitieux et peut-être un peu risqué : celui entre couleur et Bruno Latour. Intellectuel français aux multiples casquettes, Bruno Latour ne s'est pas particulièrement intéressé à la couleur dans ses nombreux travaux. Mais sa méthodologie mouvante, son système de pensée hybride et son vocabulaire transversal autour des *modes d'existence* constituent pour moi un modèle irrésistible pour toute forme de recherche qui se veut à la fois rigoureuse et expérimentale. Je trouve cela d'autant plus pertinent que Bruno Latour lui-même, lors de la dernière décennie de sa vie, s'est investi dans le domaine artistique, brisant des barrières épistémologiques solidement ancrées et proposant des ponts improbables et riches de sens entre artistes et scientifiques.

Si nous pensons la couleur dans le cadre des *modes d'existence* définis par Latour, nous pouvons l'appréhender selon différentes logiques : perceptive, artistique, physiologique, industrielle, symbolique, etc. Chaque domaine engage un rapport spécifique à la couleur : le·la physicien·ne la décrit en termes de spectre lumineux, l'artiste en termes de matière et d'intensité, l'industriel·le en termes de reproduction et de standardisation, tandis que les cultures lui attribuent des significations variables.

*Les objets prennent leur signification dans les réseaux où ils circulent*³. Un pigment comme le bleu outremer, par exemple, n'est pas qu'une substance chimique, il est aussi le produit d'une chaîne d'acteurs : mineur·euse·s extrayant le lapis-lazuli, chimistes cherchant à le reproduire artificiellement, commerçant·e·s le commercialisant, artistes l'intégrant à leurs œuvres, et institutions régulant son usage. Par ce prisme de lecture, la couleur peut donc être vue comme une entité relationnelle, un phénomène qui circule, se transforme et acquiert des significations au sein de multiples réseaux. Elle n'appartient à aucun domaine en particulier, mais les traverse tous. Dans les sciences, la couleur devient un enjeu de classification et d'interprétation ; en politique, elle marque des identités et des appartenances ; en anthropologie, elle façonne des cosmologies et des croyances ; tandis qu'en psychologie, elle est étudiée comme vecteur d'émotion et d'influence. Il n'y a pas une couleur, mais des couleurs, toujours situées, toujours médiatisées par les contextes dans lesquels elles apparaissent.

Je considère que tout ce qui met en rapport des domaines a priori différents est source de créativité. En m'appropriant l'approche latourienne des *modes d'existence*, je propose pour ce cours une compréhension de la couleur non pas comme une donnée fixe, mais comme un objet qui se stabilise à travers des interactions entre science, culture, technologie et subjectivité. Plus qu'une simple caractéristique du monde, la couleur devient alors actrice à part entière, saisie comme une entité vivante au sein des sciences sociales et humaines, et vecteur d'une réflexion hybride au sein d'une pratique artistique.

¹ Latour B. (2012). *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*. Éd. La Découverte.

² *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* (1995) - entretiens avec Claire Parnet. Enregistrements de 1988 et 1989.

³ Latour, B. (1991). *Nous n'avons jamais été modernes: Essai d'anthropologie symétrique*. Éd. La Découverte.

Projet personnel 2025/26

Couleur: répétition et différence

Variations, déclinaisons, bifurcations dans une structure répétitive

Je propose, pour l'année académique 2025/26, une thématique très vaste : *Couleur : répétition et différence – variations, déclinaisons, bifurcations dans une structure répétitive*. Il ne s'agit cependant pas ici d'un sujet imposé, mais plutôt d'un cadre de travail, d'une méthodologie de recherche, d'une grille d'analyse dont chaque étudiant·e pourra s'approprier pour aborder son propre projet personnel.

La répétition est un concept qui structure les *modes d'existence*, tels que définis par Bruno Latour. Que ce soit en recherche scientifique, en composition musicale, en calcul mathématique ou dans les arts visuels, la répétition d'une chaîne d'éléments scande une ligne de temps, instaure un rythme et ouvre ainsi une possibilité d'évolution et de progression. La nature même de notre univers repose sur des phénomènes répétitifs : le cycle des planètes autour du soleil, l'alternance des jours et des nuits, mais aussi les traditions et cultures humaines.

Dans *Différence et Répétition*¹, Gilles Deleuze distingue la répétition stérile, purement mécanique, de la répétition créatrice, où chaque itération génère une nouvelle singularité. Selon cette logique, la différence n'est pas un simple écart : elle définit le concept même d'identité au sein d'une structure.

Prenons l'exemple de la biologie et de la génétique : les séquences d'ADN sont formées par des structures répétitives, mais ce sont précisément les mutations et recombinaisons qui permettent l'émergence de nouvelles fonctions biologiques. À partir d'un modèle génétique stable, la nature introduit des écarts, des différenciations qui rendent possibles l'adaptation et l'évolution. De minuscules variations peuvent ainsi engendrer des formes inédites.

En musique, la répétition structure le rythme, mais c'est justement en ce que ce rythme ne se limite pas une simple réitération qu'il devient musique : la moindre variation d'intensité, d'accentuation ou de durée transforme la perception du motif sonore et introduit un nouvel agencement du temps.

Ces idées ne sont bien sûr pas étrangères à la littérature et aux arts visuels. La déclinaison, le motif, la série, le style sont des procédés omniprésents, plus ou moins affirmés, dans toute recherche artistique à la fois rigoureuse et expérimentale. De la même manière qu'en recherche scientifique, répétition et variation sont des outils de vérification, en art, elles sont le fondement même de l'originalité. Il suffit de penser aux mouvements artistiques du XXe siècle et aux avant-gardes pour retrouver cette idée d'une différence qui vient déstabiliser les paradigmes établis – avant de devenir elle-même, avec le temps, un nouveau paradigme à remettre en question.

Dans le cadre de ce projet, il s'agira alors de questionner l'usage de la couleur à travers les notions de répétition et de différence. Une approche sérielle est ainsi implicitement proposée. Les étudiant·e·s seront invité·e·s à choisir une structure plus ou moins stable et continue, qui permettra d'instaurer une répétition, un rythme – mais qui sera ponctuée d'exceptions, de variations, de bifurcations. En maintenant cette structure, des questions de représentation, de sujet, de forme et de matériau seront en partie fixées en amont par l'étudiant·e, permettant à chaque projet de se concentrer, dans ses spécificités, sur les enjeux propres à la couleur et explorer son interaction et son influence sur des éléments plus symboliques et signifiants.

Prime (Original) Retrograde = Prime backward



Inversion = Prime with intervals inverted Retrograde Inversion = Inversion backward



2

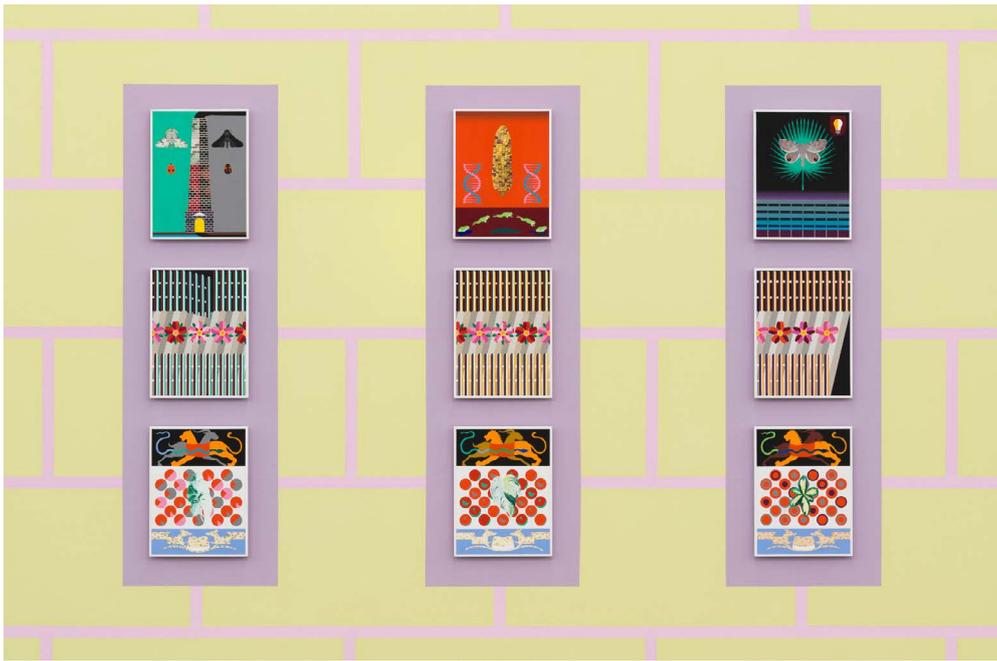


¹ Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Puf.

· Talon-Hugon, C. (2021). *L'artiste en habits de chercheur*. Puf.

2. Exemple d'une série dodécaphonique (en anglais dite *twelve-tone series*)

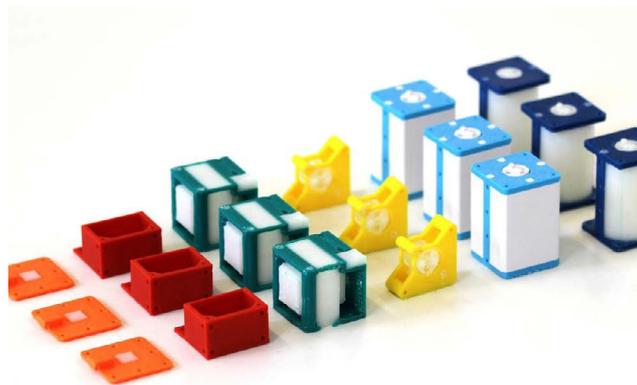
3. Katsushika Hokusai, quatre des trente-six vues du mont Fuji, 1760-1849



4



5



6

4. Kasper Bosmans, installation de peintures à l'exposition *Husbandry*, 2022

5. Walter Van Beirendonck, collection automne/hiver 2023-2024

6. Thomas Billas, *Ma vie sans vous*, 2014



7



8



9

7. Série de banquettes conçues par Raw Colour, projet Link&Loop, 2022

8. Benoît Platéus, installation au Bonner Kunstverein, 2019

9. Kasper Bosmans, installation à l'exposition *Wolf Corridor*, 2021

Couleur, modes d'existence

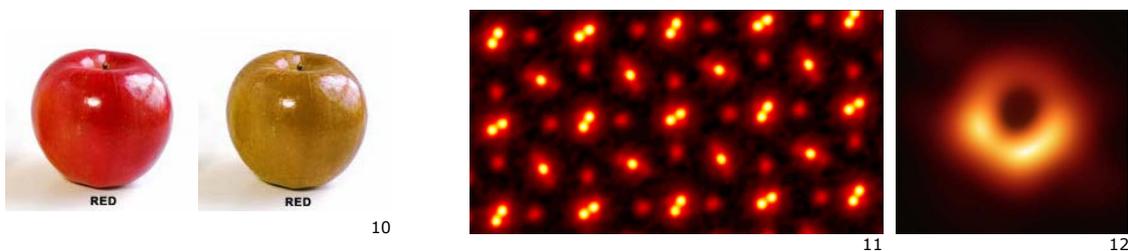
Séminaire de recherches et d'enquêtes - La couleur au carrefour des sciences sociales et humaines

Réalités insaisissables

On a tendance à oublier que la couleur est une construction mentale : il n'y a pas de couleur dans les objets, ni dans la lumière, ni dans les yeux de celui.celle qui observe. La couleur, comme le son, est une interprétation produite par le cerveau à partir de stimuli électromagnétiques provenant de l'extérieur. Il me faut donc un corps, des organes sensibles, un cerveau, pour voir la couleur. Mais, fait tragique ou sublime, mon corps n'est semblable à aucun autre. Mes organes et mon cerveau ressemblent peut-être à certains, mais différent aussi de beaucoup d'autres. À quel moment puis-je être certain que lorsque je regarde l'herbe verte, je vois la même herbe verte que quelqu'un d'autre ?

Si l'image du monde réel n'est qu'une projection mentale et si nous avons tou.te.s des projections différentes, devons-nous alors nous résigner à l'idée que le réel ne peut être que multiple, subjectif, insaisissable, intime et personnel ? Vivre représenterait alors un acte de création, où chacun façonnerait sa propre réalité en permanence. Que nous réussissions à nous comprendre et à communiquer sur quoi que ce soit relèverait alors du miracle.

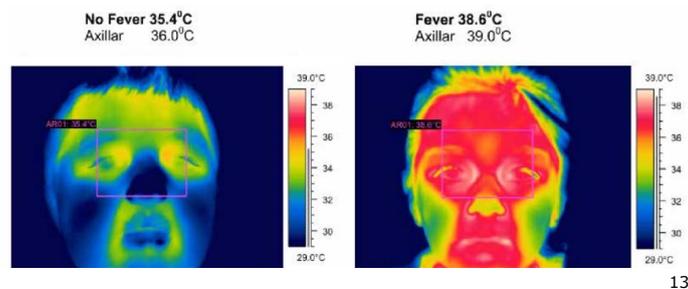
À cette fatalité s'en ajoute une autre : un corps humain, dépourvu de machines et de prothèses électroniques, n'est sensible qu'à une infime partie de ce qui existe autour de lui. Au-delà de ce que nous appelons le spectre visible, qui s'étend du violet au rouge, il existe une multitude incalculable de longueurs d'onde invisibles pour l'humain. On pourrait alors parler de couleurs invisibles, mais aussi de toute une portion de la réalité qui nous est imperceptible.



Pourtant, et contre toute logique, la couleur et la lumière sont l'un des fondements de la science occidentale moderne. Lorsque Isaac Newton, en 1704, théorise l'idée que la lumière d'apparence blanche est une entité composite, multiple, variable et divisible, une nouvelle compréhension de l'univers s'ouvre à l'humanité : le drame d'une réalité inconnue et insaisissable, mais aussi l'espoir de parvenir, petit à petit, à l'explorer.

Au XXI^e siècle, entouré d'un véritable arsenal technologique, l'humain est capable de voir un peu au-delà du visible. Des ondes électromagnétiques comme l'infrarouge et l'ultraviolet sont détectables par des instruments ultra-sensibles et converties en images visibles, en couleurs. Nous avons ainsi pu observer pour la première fois une certaine apparence des trous noirs et des atomes.

La couleur prend ainsi une valeur symbolique bien au-delà du simple phénomène sensoriel : elle est un instrument de connaissance, un révélateur de l'invisible et un outil de pouvoir. Ses applications s'étendent aujourd'hui de l'astronomie, la biologie et la médecine à une nouvelle génération de dispositifs de surveillance et d'armes de guerre. Elle témoigne en permanence de cette tension entre ce qui est vu et ce qui demeure caché, mais surtout de l'idée que la réalité reste pour nous une image incomplète et partiellement insaisissable, sur laquelle nous ne pouvons que projeter de multiples interprétations et points de vue subjectifs.



10. Simulation d'une vision humaine deutéranope, forme de daltonisme, comparée à une vision humaine dite «courante».

11. Image d'un ensemble d'atomes perçus individuellement, avec un agrandissement de 100 millions de fois, utilisant la ptychographie électronique.

12. M87, le premier trou noir à être imagé par interférométrie à très longue base, en 2019, par l'équipe de l'Event Horizon Telescope.

13. Thermographie infra-rouge, utilisée notamment dans le dépistage de la fièvre, ainsi que dans certains dispositifs de surveillance.

Matériaux et technologies

Si la couleur dans l'art a longtemps été étroitement associée aux pigments utilisés en peinture, la grande diversité des matériaux disponibles aujourd'hui oblige à repenser la notion même de couleur ainsi que le vocabulaire employé pour en décrire ses différents aspects. Chaque matériau interagit avec la lumière d'une manière spécifique et possède donc son propre langage en ce qui concerne la couleur.

Il est intéressant de faire un pas en retrait et d'observer à quel point, au XXI^e siècle, la couleur dépasse largement le domaine des arts visuels. Il s'agit d'un champ de recherche très actif en sciences, avec des applications aussi variées que la formulation des peintures, les plastiques, le textile, les cosmétiques, l'impression, la typographie, la chimie, le packaging, la biologie, l'électronique, l'infographie, la photographie et le cinéma.



14



15



16

À une époque où les outils électroniques et numériques constituent des médiums à part entière, une distinction essentielle s'impose entre les couleurs-matière (pigments, bois, métaux et l'ensemble des objets physiques, dont la couleur résulte de l'absorption et de la réflexion de la lumière par les matériaux) et les couleurs-lumière (sources lumineuses elles-mêmes, comme les LED, les écrans numériques ou les projections, où la couleur est le produit d'un mélange additif de lumières).

En ce sens, la couleur est le reflet du contexte scientifique, industriel et social de son époque. La disponibilité de certains matériaux et leur coût de production et d'acquisition sont directement influencés par les crises géopolitiques. Des questions liées au développement durable, à la toxicité et à la rareté de certains matériaux obligent l'artiste contemporain à se pencher sur des questions éthiques en lien avec son médium.

La documentation et l'expérimentation des différents matériaux, de leurs possibilités, de leurs limites et de leurs coûts s'imposent donc comme des étapes intrinsèques à la production des œuvres d'art. La couleur ne peut être dissociée du matériau qui la porte, et celui-ci véhicule, même avant l'œuvre, des sensations, des signes et des significations propres.



17



18

14. Walter Van Beirendonck, *Save Planet Earth Morph Mask*, 2020

15. Vue extérieure du MAS, Museum aan de Stroom, à Anvers, dessiné par Neutelings Riedijk Architects et inauguré en 2011.

16. Jeff Koons, *Elephant*, 2003

17. Bruce Nauman, *One Hundred Live and Die*, 1984

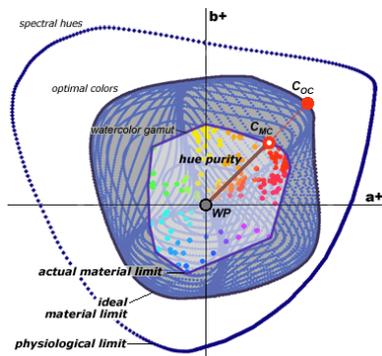
18. Sabrina Ratté, *Auræ*, 2022

Optimisation du médium

En musique, on utilise le terme *gamut* pour désigner l'étendue d'une gamme de notes pouvant être jouée par une voix ou par un instrument. Par analogie, ce terme est employé dans les théories de la perception visuelle pour décrire l'ensemble des couleurs qu'un dispositif (un écran, une imprimante, un matériau spécifique) est capable de produire.

Que ce soit en musique ou en arts visuels, nous produisons toujours des œuvres dans un cadre contraint par nos capacités sensorielles, mais aussi par les limites des outils et des techniques utilisés.

Le gamut d'un écran d'ordinateur, par exemple, n'est pas le même que celui d'une imprimante, ce qui pose de nombreux problèmes en ce qui concerne la couleur : on peut voir sur un écran des couleurs qu'on ne sera pas en mesure d'imprimer, même avec une impression de qualité professionnelle. En imprimerie, on appelle ces couleurs non imprimables des couleurs *hors gamut*.



Ces particularités du gamut sont propres à chaque domaine des arts visuels. Le gamut d'une boîte d'aquarelles n'est pas le même que celui d'une boîte de crayons, ni que celui des émaux en céramique ou des textiles teintés. Même dans un médium très spécifique, comme la peinture à l'huile, le gamut peut être plus ou moins large selon le nombre de tubes de peinture à disposition, les pigments qui entrent dans leur composition, leur concentration, leur degré de broyage, etc.

De multiples paramètres entrent donc en jeu pour exploiter au mieux un médium donné. Connaître et optimiser ces paramètres est une étape essentielle dans la création d'une œuvre visuelle.

Aujourd'hui, il existe de nombreuses technologies pour analyser et comparer les gamuts de couleur, parmi lesquelles différents types de spectromètres couplés à des applications et logiciels numériques. Cela constituerait un exercice intéressant à réaliser avec chaque étudiant·e autour de ses outils de travail, afin d'avoir un aperçu des problèmes spécifiques à chaque cas et de pouvoir trouver des solutions adaptées.



19. Comparaison du gamut d'une marque d'aquarelles avec un gamut matériellement idéal et un gamut maximal d'un point de vue psychologique

20. Prise de relevés avec un spectrophotomètre

21, 22, 23. Collections d'échantillons dans des matériaux divers

Matières colorantes, liants et vernis

Les matériaux colorants sont partie essentielle de la grande majorité des œuvres visuelles. Ils se divisent en deux grandes catégories : les pigments et les colorants. Les pigments sont des particules insolubles en suspension dans un liant, tandis que les colorants sont solubles et se diffusent dans le médium appliqué. Cette distinction est importante en ce qu'elle influence la manière dont la lumière interagit avec la matière.



24

Les pigments se classent généralement en trois types : minéraux (ocre, lapis-lazuli, oxyde de fer), organiques synthétiques (phtalocyanines, quinacridones) et d'origine biologique (cochenille, indigo). Ils offrent une certaine stabilité et résistance à la lumière. Les colorants, quant à eux, comprennent des teintures naturelles (curcumine, carmin) et synthétiques (anilines, azoïques), et sont souvent utilisés dans les encres et les textiles en raison de leur pouvoir de coloration intense. La résistance à la lumière et la durabilité des colorants est néanmoins considérablement plus faible que celle des pigments.

Le choix du liant conditionne la manière dont les pigments adhèrent au support. La peinture à l'huile, qui repose sur un liant lipidique (lin, noix, pavot), permet des gradations et des superpositions complexes. Les encres d'imprimerie, de leur côté, utilisent des huiles minérales ou végétales combinées à des résines pour assurer un séchage rapide et une excellente adhérence sur le papier.

Les vernis jouent un rôle parfois important en tant que films protecteurs. Ils existent sous forme naturelle (dammar, copal) ou synthétique (acryliques, polyuréthanes), et leur sélection dépend de l'effet esthétique et de la durabilité recherchés. Il existe aujourd'hui également toute une gamme de produits dit *additifs*, qui s'utilisent en ajout dans les liants et les vernis pour changer leur degré de consistance, transparence, brillance, flexibilité, etc.

De nos jours, la question de la durabilité et de l'impact éthique des matériaux est devenue primordiale. Certains pigments, comme les cadmiés et les cobalts, posent des problèmes environnementaux et de santé. De plus, l'extraction de certains minéraux est associée à des conditions de travail controversées. En réponse à ceci, de plus en plus d'alternatives émergent dans le commerce des couleurs: pigments biosourcés, liants à base d'eau, encres végétales et vernis éco-responsables. Des initiatives qui visent à développer des matériaux répondant aux exigences de la création artistique tout en minimisant leur impact environnemental.



25



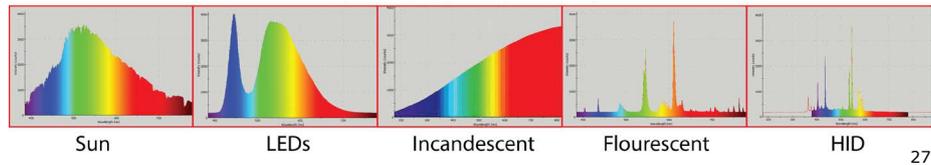
26

24. Comparaison entre une solution (colorant) et une suspension (pigment)

25. Comparaison entre une peinture mate et une peinture brillante, utilisant le même pigment noir et la même concentration (Pbk7)

26. Herman de Vries, *From Earth Everywhere*, 2015 (répertoire de pigments terreux de différents endroits de la planète)

Éclairages, IRC et conservation



27

Le concept de couleur dans les arts visuels est intrinsèquement lié à celui de lumière, et donc d'éclairage. L'éclairage nous permet de voir l'œuvre, mais cette relation est bien plus complexe qu'il n'y paraît. Au XVII^e siècle, Rembrandt peignait souvent ses tableaux la nuit, éclairé par la lumière de bougies. Que regardons-nous alors réellement lorsque nous observons aujourd'hui un tableau de Rembrandt dans une salle de type *white cube*, éclairé par des tubes néons ou des LED ? Si, physiquement, il s'agit bien du même tableau, l'expérience visuelle est radicalement différente de celle qu'avait imaginée Rembrandt lors de la création de son œuvre. Ce changement drastique influence non seulement notre perception des couleurs, mais aussi les détails et la texture de la peinture. Il ne s'agit pas seulement d'une différence de type de lumière, mais aussi d'une différence d'intensité lumineuse. Sachant que plus l'éclairage est puissant, plus notre perception des détails s'affine, cela amènerait à dire que nous pouvons distinguer sur une toile de Rembrandt des éléments que lui-même n'était peut-être pas en mesure de voir.



28



29

Des éclairages anachroniques sont souvent utilisés lors d'expositions, parfois par manque de réflexion critique sur le sujet, parfois de manière intentionnelle, comme partie intégrante d'un discours curatorial. Quoi qu'il en soit, l'éclairage nous invite à interroger le passé, le présent et le futur des œuvres d'art. À chaque étape de l'existence d'une œuvre, des choix d'éclairage aux conséquences importantes se posent :

- Production : L'éclairage utilisé lors du processus de création (dans un atelier d'artiste, un studio de production, une usine...). Ici, la question de l'IRC (Indice de Rendu des Couleurs) est primordiale : quel éclairage choisir pour un espace de travail ? Comment optimiser le rendu des couleurs tout en évitant une fatigue visuelle excessive pour l'artiste lors d'un usage prolongé ?

- Transmission : L'éclairage lors de la présentation des œuvres dans le cadre d'un événement ou d'une exposition. Il est intéressant de comparer différents lieux d'exposition et d'analyser leurs dispositifs d'éclairage respectifs. L'éclairage d'un musée d'art classique diffère généralement de celui d'une galerie ou d'un centre d'art contemporain. Quelles sont les conséquences perceptives de ces variations ? Comment influencent-elles la réception des œuvres par le public ?

- Conservation : L'éclairage sous l'angle de la préservation des œuvres sur le long terme. Selon leur composition, les matériaux sont plus ou moins sensibles aux rayonnements ultraviolets présents dans la lumière. Quels en sont les impacts à long terme ? Quelles solutions existent pour prévenir ces altérations ? (types de vitres, vernis et autres protections anti-UV).

Un quatrième point pourrait être ajouté concernant l'éclairage en tant que médium de création (œuvres scénographiques, installations immersives, images et vidéos numériques via des écrans ou des projections...). Sur ce sujet, je vous renvoie à *Couleur lumière - Immersion et mouvement*.

27. Spectres de différentes sources lumineuses

28. Exemple d'un éclairage-type dans un musée (Musée des beaux-arts d'Orléans)

29. Exemple d'un éclairage-type dans une galerie d'art contemporain (Almine Rech, Paris)

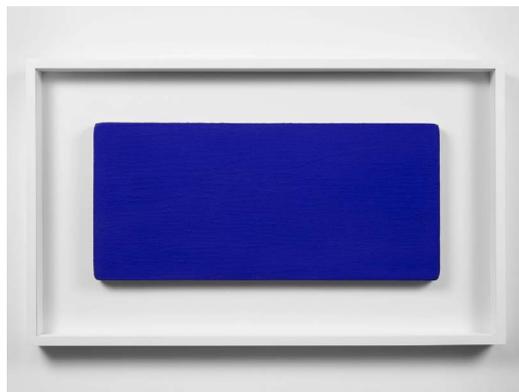
Des couleurs, des Histoires

Aborder la thématique de la couleur dans l'Histoire est un sujet vaste, qui pourrait constituer un cours en soi. L'objectif, ici, ne sera pas d'explorer l'usage de la couleur à travers toutes les époques, mais d'analyser quelques cas ponctuels porteurs de sens.

Les usages et les imaginaires liés à la couleur sont intrinsèquement déterminés par un contexte social, géographique, politique et philosophique. Il est essentiel de prendre conscience qu'à un premier niveau de réflexion, les mots, le vocabulaire et les archétypes de pensée que nous utilisons aujourd'hui pour parler de couleur sont ceux de notre époque. Parler du bleu dans la Grèce antique en le comparant à notre concept de bleu dans la société occidentale du XXI^e siècle relève presque du non-sens. Plus qu'un simple travail de documentation et d'analyse, une telle comparaison exigerait un immense déplacement intellectuel visant à adopter la perception et le contexte spatio-temporel d'un·e individu·e ayant vécu il y a trois mille ans. Pour certaines périodes plus proches de nous et mieux documentées, cet exercice reste envisageable, mais plus on remonte dans le temps, plus il devient hypothétique.



30



31

Dans les sociétés préindustrielles, en effet, la couleur n'était pas conçue comme une entité abstraite, telle que nous l'entendons aujourd'hui. On ne parlait pas du rouge de manière générale, mais du rouge du cinabre, du rouge de la garance ou encore du rouge du vermillon. Chaque matériau possédait une valeur intrinsèque, dépendant des ressources disponibles et des procédés techniques de fabrication.

La couleur a ainsi pu revêtir une grande diversité de fonctions selon les contextes et les époques : symbolique, décorative, esthétique, emblématique, etc. Ce n'est qu'au XX^e siècle, avec les progrès industriels, l'abstraction et les théories de la perception, que la couleur est repensée dans une logique autonome, progressivement dissociée des contraintes narratives et mimétiques.

Cette notion de relativité de la couleur et de construction des récits de l'Histoire est d'autant plus pertinente que nombre de pigments et de colorants utilisés dans les œuvres ont changé d'apparence, voire disparu au fil du temps. Aujourd'hui, nous savons, par exemple, que les statues et monuments de la Grèce antique étaient systématiquement peints de couleurs très vives, alors que l'un des grands fondements esthétiques de l'histoire de l'art occidental repose sur l'imagerie d'un univers antique blanc, immaculé et sobre.



32

30. Duccio di Buoninsegna, *Madonna et l'enfant avec St Dominic et St Aurea* (panneau central du triptyque), c.1315

31. Yves Klein, *Monochrome bleu sans titre* (IKB 231), 1959

32. Détail de *Gods in Color*, exposition itinérante, 2003-2024

Couleur et signe

Symboles, emblèmes, décors

La couleur, qu'elle soit dans l'art ou dans la société en général, porte une dimension significative qui va bien au-delà de sa simple perception esthétique. Elle peut en effet agir comme un signe, un moyen de communication, une marque de l'expérience humaine, de la culture et des idéologies qui l'influencent.

Un signe est un élément qui renvoie à autre chose que lui-même. Il fonctionne comme une représentation ou une indication d'une réalité, d'une idée, d'un concept ou d'un objet.

Ferdinand de Saussure, l'un des fondateurs de la linguistique moderne, définit le signe linguistique comme une entité indissociable composée de deux faces : le signifiant et le signifié. Le rapport entre signifiant et signifié est arbitraire, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de lien naturel entre la forme du mot et son sens (sauf pour certaines onomatopées). Cette logique peut facilement être transposée au langage visuel et à la couleur en particulier.



33

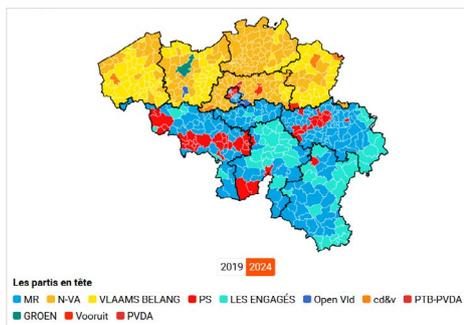


34

La couleur peut avoir une fonction emblématique. Dans ce cas, elle sert à identifier un groupe, une croyance ou une idéologie. Par exemple, dans l'art médiéval, les couleurs des blasons et des vêtements permettent d'identifier des lignées, des ordres religieux ou des classes sociales. De même, certaines couleurs deviennent emblématiques d'un artiste, d'une marque commerciale ou d'un mouvement collectif.

La couleur peut posséder une fonction symbolique. Elle peut évoquer des émotions, des idées ou des concepts abstraits, sa signification repose en général sur des conventions culturelles, relatives à un contexte géographique et historique précis (par exemple, le bleu pour symboliser l'eau, ou les feux de circulation). Cette fonction est particulièrement marquée dans l'art religieux, où chaque teinte renvoie souvent à un aspect spirituel ou moral.

Par ailleurs, la couleur peut être utilisée de manière purement décorative ou esthétique. Dans cette optique, elle contribue à l'harmonie visuelle d'une œuvre sans nécessairement véhiculer un message précis. C'est le cas des motifs ornementaux dans l'art islamique ou des compositions colorées des impressionnistes, qui cherchent avant tout à capturer la lumière et l'atmosphère.



35



36

33. Barthélemy l'Anglais, détail du *Livre des propriétés des choses*, après 1475

34. Artiste anonyme, détail du *Grand Armorial Équestre de la Toison d'Or*, folio n° 54, 1430-1461

35. Carte représentant les résultats des élections fédérales en Belgique de 2024

36. Walter Swennen, *Bras d'honneur*, 2003

Les couleurs à l'usage du politique

Depuis l'Antiquité, les personnages de pouvoir, les révolutions et les mouvements sociaux ont mobilisé les couleurs pour incarner leurs valeurs et marquer leur présence dans l'espace public. La couleur permet de condenser en un simple regard des idéaux, des appartenances et des stratégies de persuasion, devenant ainsi un puissant vecteur de communication politique.

Certaines couleurs sont devenues emblématiques d'une idéologie précise. Le rouge, par exemple, est souvent associé aux luttes socialistes et communistes. Le *Petit Livre rouge* de Mao Tse-Toung, symbole de la Révolution culturelle chinoise, a ancré cette couleur dans l'imaginaire collectif comme celle de l'engagement révolutionnaire et de la transformation sociale radicale.

Les mouvements sociaux s'emparent aussi des couleurs pour revendiquer leurs droits et exister symboliquement. Le drapeau LGBTQ+ décline un spectre de couleurs arc-en-ciel, incarnant la diversité, l'inclusion et la liberté. Le mouvement Black Lives Matter a popularisé le noir comme signe de résistance et de dénonciation des violences raciales. Ces choix chromatiques facilitent l'identification, la mobilisation et la diffusion des causes qu'ils défendent.

La couleur peut également être détournée dans des stratégies de communication politique plus ambiguës. Le *greenwashing* en est un exemple frappant : grand nombre d'entreprises et de gouvernements exploitent le vert pour projeter une image écologique sans engagement réel. Cette appropriation opportuniste de la couleur montre que son usage en politique n'est jamais neutre et peut servir aussi bien à révéler des vérités qu'à en masquer.



37



38



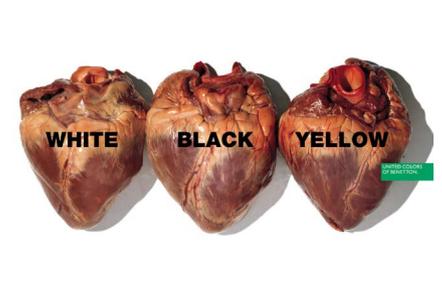
39



40



41



42

37. Exemplaires du *Petit livre rouge* de Mao Zedong, publié par le gouvernement de la République Populaire de Chine à partir de 1964

38. Publicité pour Coca-Cola Life, 2013

39. Marche lors de la Brussels Pride, 2024

40. Manifestation du mouvement Black Lives Matter, États-Unis, 2020

41. *Nudicome*, campagne publicitaire de Benetton, par le photographe Oliviero Toscani, 2018

42. *Hearts*, campagne publicitaire de Benetton, par le photographe Oliviero Toscani, 1996

Propriété et droit

Les couleurs prises en otage

Le droit de propriété appliqué aux couleurs est un parfait exemple de la rencontre entre droit, commerce et culture. Certaines entreprises ont réussi à s'approprier juridiquement de couleurs spécifiques, ce qui soulève des questions sur les limites de cette pratique et ses implications.

Un exemple emblématique est celui de Tiffany & Co., qui détient un droit sur le bleu Tiffany, une nuance déposée en tant que marque. Ce bleu distinctif est devenu indissociable de l'identité de la marque, garantissant une reconnaissance immédiate et excluant d'autres acteurs du luxe d'en faire usage dans un contexte similaire.

Un autre cas notable est celui du rose Barbie, protégé par Mattel. Cette couleur, associée à la célèbre poupée, bénéficie d'une protection pour éviter qu'elle ne soit utilisée par d'autres entreprises dans des produits de la même catégorie. Cette appropriation vise à renforcer l'image de marque et à préserver l'exclusivité du produit.

Dans le domaine de l'art contemporain, le Vantablack, un noir ultra-absorbant développé pour des applications scientifiques, a été confié sous licence exclusive à l'artiste Anish Kapoor. Ce monopole a généré de vifs débats dans le monde artistique, certains y voyant une entrave à la créativité et une privatisation excessive d'une innovation matérielle.

Ces cas révèlent des enjeux multiples. Sur le plan économique, ils permettent aux entreprises et aux créateurs de protéger leurs investissements et leur identité visuelle. Cependant, ils posent aussi des questions éthiques et juridiques : jusqu'où peut-on privatiser une couleur ? Quels impacts sur la concurrence et la liberté d'expression artistique ?



43



44



45



PANTONE®
1837 C



PANTONE®
219 C

43. Le bleu Tiffany, couleur emblématique de la marque de joaillerie et de produits de luxe Tiffany's & Co.

44. Le rose Barbie, couleur emblématique de la poupée mannequin et des produits associés, commercialisés par la société Mattel

45. Anish Kapoor, *Descent Into Limbo*, 2016, faisant usage du Vantablack

Infographie

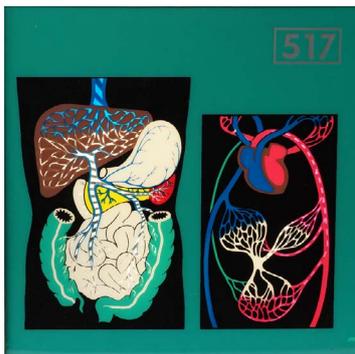
Graphiques, cartes et illustrations didactiques

L'usage de la couleur en infographie repose sur des principes à la fois fonctionnels et esthétiques, visant à améliorer la clarté, la lisibilité et l'impact des informations transmises. Que ce soit en cartographie, en visualisation de données ou en illustration didactique, la couleur joue un rôle fondamental dans l'organisation et l'interprétation de l'information.

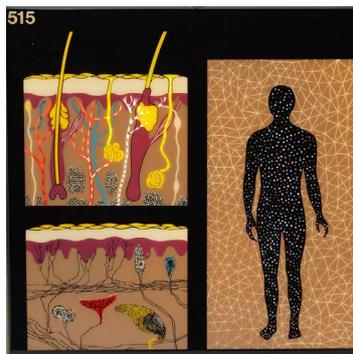
D'un point de vue fonctionnel, la couleur est utilisée pour structurer les données et faciliter leur compréhension. Elle permet de distinguer différentes catégories, d'établir des hiérarchies et de guider l'œil du lecteur vers les éléments essentiels. Par exemple, dans une carte géographique, les couleurs sont souvent associées à des conventions précises : le bleu pour l'eau, le vert pour les zones naturelles, ou encore des dégradés de rouge à bleu pour exprimer des variations de température. De même, dans un graphique, des teintes distinctes permettent de différencier les séries de données et d'éviter toute confusion.

L'infographie s'appuie également sur des principes perceptifs et cognitifs. Certaines associations de couleurs sont plus facilement interprétables que d'autres. Par exemple, le contraste entre le rouge et le vert est fréquemment utilisé pour signaler des oppositions (croissance/décroissance, positif/négatif), tandis que les couleurs complémentaires créent une dynamique visuelle facilitant la lecture. De plus, l'usage de palettes harmonieuses et adaptées au daltonisme est de plus en plus pris en compte pour garantir l'accessibilité des infographies.

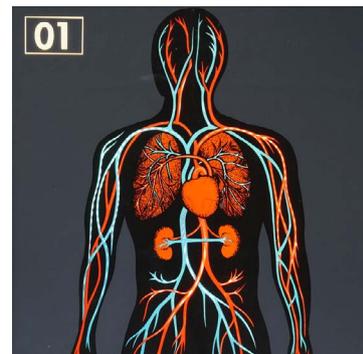
Toutefois, l'aspect décoratif de la couleur n'est pas absent. Si la fonction première reste la transmission efficace de l'information, le choix des couleurs peut également servir à capter l'attention, à renforcer une identité visuelle ou à susciter des émotions spécifiques. Dans certaines illustrations didactiques, les couleurs vives et contrastées sont privilégiées pour rendre les visuels plus attractifs et engageants.



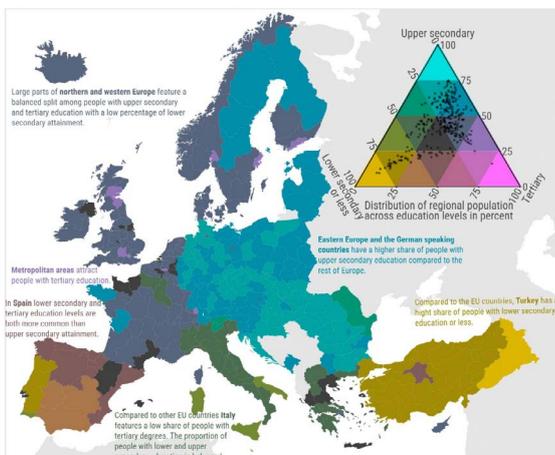
46



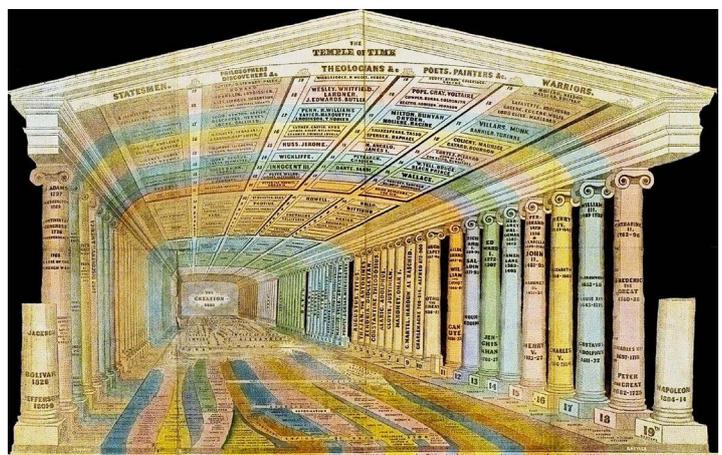
47



48



49



50

46, 47, 48. Carl Weigangs, 3 of the 42 graphic boards from the *Educational Optical Set about the Human Body*, 1967

49. Jonas Schöley, carte représentant les disparités de niveaux d'éducation en Europe, 2016

50. Emma Willard, *The Temple of Time*, 1846



Couleur en littérature

Sur un texte imprimé à l'encre noire sur une feuille de papier blanc, on perçoit, phénoménologiquement parlant, très peu de couleurs : quelques nuances de noir et de blanc. Pourtant, par les mots, un texte peut évoquer une palette de couleurs quasi infinie, ou limitée seulement par l'expérience visuelle passée du·de la lecteur·rice, et sa mémoire plus ou moins consciente.

Quels usages fait la littérature de la couleur ? Par quels procédés et avec quelles intentions ? Quels parallèles peut-on établir avec les arts visuels ? Ce volet vise à proposer une analyse et commentaire autour d'une sélection de textes, où la couleur a une importance centrale dans l'intention des auteur·rice·s et se manifeste de différentes manières.

La couleur en littérature peut fonctionner comme un marqueur descriptif : donner à voir, préciser, singulariser. Un *bleu profond* évoque une toute autre image mentale qu'un *bleu pâle*. Dans cette fonction picturale, l'évocation de la couleur permet au lecteur de visualiser des scènes, de se projeter dans un univers sensoriel particulier.

Mais souvent la couleur dépasse l'intention de description pour devenir un vecteur symbolique. Depuis la Bible et les textes antiques jusqu'à la littérature contemporaine, certaines teintes sont chargées de connotations culturelles : le blanc de l'innocence, le rouge de la passion ou de la violence, etc. Si ces associations peuvent sembler arbitraires, relatives à un contexte spatial et temporel restreint, les écrivains s'en approprient malgré tout, les détournent parfois, et leur chargent d'une valeur poétique. Ainsi, le noir de Baudelaire n'est pas seulement une couleur, mais une ambiance, une mélancolie, un gouffre existentiel.

Un autre exemple encore est celui où la couleur constitue un véritable outil narratif, structurant une œuvre et accompagnant la transformation des personnages ou des atmosphères. Dans *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier, les paysages prennent une teinte différente selon les saisons de l'âme du héros. Dans *Madame Bovary*, Flaubert utilise les couleurs pour traduire les états d'esprit changeants d'Emma : du *bleu rêveur* de son adolescence au *rouge criard* de ses désillusions.

Sur un des premiers volets de ce dossier (page 13), la nature de la couleur a été évoquée comme une construction mentale, une interprétation par le système cognitif d'un·e être. À ce sujet, il est particulièrement intéressant de tracer ici un parallèle entre couleurs et mots, puisqu'un mécanisme cognitif analogue est à l'œuvre dans les deux cas. Si un texte est plein d'images, les images sont pleines de mots. Cela pousse à une réflexion plus vaste sur la psychologie humaine, la mémoire volontaire et involontaire, les différents types de langage et les voies pour communiquer des idées.

Enfin il parut : j'examinai curieusement toutes ses vitres, et je lui dis : « — Comment ? vous n'avez pas de verres de couleur ? des verres roses, rouges, bleus, des vitres magiques, des vitres de paradis ? Impudent que vous êtes ! vous osez vous promener dans des quartiers pauvres, et vous n'avez pas même de vitres qui fassent voir la vie en beau ! » Et je le poussai vivement vers l'escalier, où il trébucha en grognant. (...) Et, ivre de ma folie, je lui criai furieusement : « La vie en beau ! la vie en beau ! »

52

C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune.

54

Ce qui était visible disparut dans un mouvement rapide derrière les poings fermés de l'homme, comme s'il voulait retenir à l'intérieur de son cerveau la dernière image captée, celle de la lumière rouge et ronde d'un feu de circulation. (...) Rien, c'est comme si j'étais en plein brouillard, comme si j'étais tombé dans une mer de lait, Mais la cécité n'est pas comme ça, dit l'autre, on dit que la cécité est noire, Eh bien moi je vois tout blanc.

53

Sur la maison, le soleil déversait des rayons plus larges. La lumière toucha quelque chose de vert au coin d'une fenêtre, et en fit un bloc d'émeraude, une grotte du vert le plus pur, tel un fruit dénoyauté. La lumière aiguisait le rebord des tables, des chaises, et ourlait de délicats fils d'or les nappes blanches.

55

52. Charles Baudelaire, extrait de *Le Mauvais Vitrier*, 1869.

53. José Saramago, extrait de *L'aveuglement*, 1995.

54. Marcel Proust, extrait de *La Prisonnière*, 1923.

55. Virginia Woolf, extrait de *Les Vagues*, 1931.

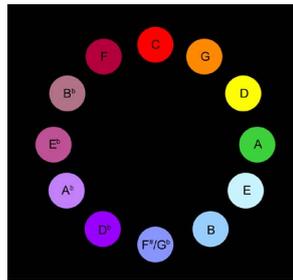
Synesthésie et notations musicales

S'il semble difficile d'associer des couleurs à des sons, des odeurs ou des lettres, autrement que par des conventions arbitraires, certaines personnes aux caractéristiques physiologiques particulières associent automatiquement la couleur à d'autres perceptions sensorielles : les synesthètes.

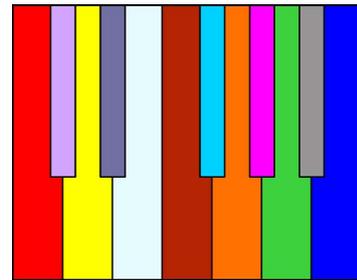
Au XVIII^e siècle, le Père Louis-Bertrand Castel, savant jésuite, mathématicien, physicien et journaliste, aurait donné, selon certains témoignages, un concert utilisant un instrument décrit comme ayant des fenêtres en verre coloré éclairées de l'intérieur par une centaine de bougies. Suivant une idée semblable, Alexandre Scriabine, au début du XX^e siècle, était persuadé que chaque note était associée à une couleur précise, et il conçut ainsi un clavier à lumières, projetant des couleurs en correspondance avec les sons joués.



56



57



58

Arthur Rimbaud, dans son poème *Voyelles* (1871), propose une correspondance entre les voyelles et les couleurs. Ce texte emblématique de la synesthésie poétique confère à la couleur une charge symbolique et sensorielle qui dépasse la simple perception visuelle.

Des tentatives de codification des correspondances se sont multipliées au fil des siècles, bien qu'aucune grille d'association universelle n'ait été validée scientifiquement, la synesthésie restant une expérience hautement subjective et variable selon les individus.

Cette subjectivité ne réduit pourtant pas l'intérêt du sujet, puisque de nombreux artistes, synesthètes ou non, se sont fortement inspirés de la musique et de son caractère mathématisable et grammatisé pour créer des procédés de travail et des œuvres à part entière. On y retrouve certains principes intéressants : la définition d'une écriture graphique avec des règles arbitraires, la création de ces règles, la codification en couleurs, la systématisation, la mathématisation.



59

*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,*

*Golfes d'ombre ; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;*

*U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;*

*O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges :
— O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !*

60

56. Charles Germain de Saint Aubin, *Caricature du Père Louis-Bertrand Castel, jouant son clavecin pour les yeux, XVIII^e siècle*

57, 58. Associations entre notes et couleurs dans le clavier à lumières d'Alexander Scriabine, c.1900

59. Léon Vanier, xylographie en couleurs représentant Rimbaud caricaturé en bébé jouant avec les voyelles de son poème du même titre, 1888

60. Arthur Rimbaud, *Voyelles*, 1871

György Ligeti **Artikulation** Elektronische Musik
Hörpartitur von Rainer Wehinger Electronic Music

SCHOTT

61

LES PAPIERS CANSON France
Archive XENAKIS

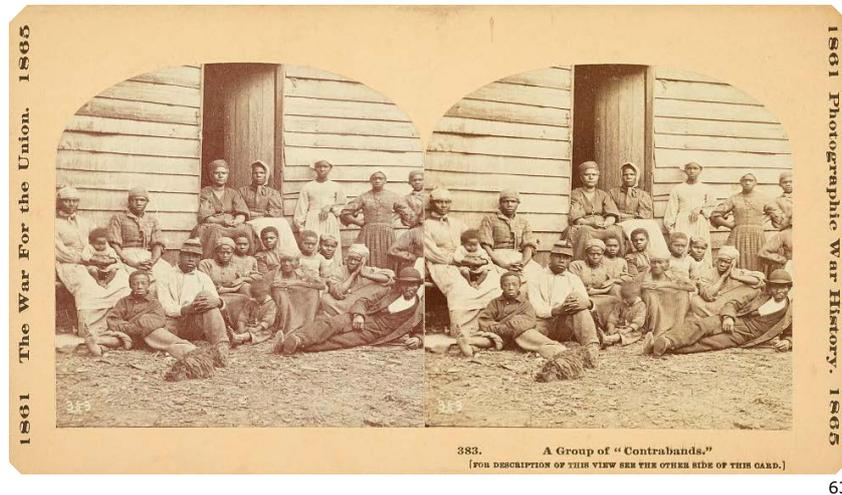
62

61. György Ligeti, partition musicale graphique de *Artikulation*, 1958

62. Iannis Xenakis, partition musicale graphique de *Hibiki Hana Ma*, 1968

Black & Blues

Le blues, genre musical né au sein des communautés afro-américaines du sud des États-Unis à la fin du XIXe siècle, est profondément lié à l'histoire et à l'expérience du peuple noir. Son nom même, issu de l'expression anglaise *to have the blues*, signifie éprouver de la tristesse ou du mal-être. Cette expression trouve ses racines dans le *blue devils*, terme utilisé dès le XVIème siècle en Angleterre pour désigner des accès de mélancolie ou d'hallucinations.



63

L'association du blues à la couleur bleue relève donc d'un double héritage linguistique et culturel. D'une part, le bleu est historiquement associé à la mélancolie dans la culture occidentale. D'autre part, le blues puise dans l'expérience collective des Afro-Américains, marquée par l'esclavage, la ségrégation et les injustices sociales. Les chants de travail des esclaves dans les plantations de coton ont nourri cette musique qui exprime la douleur, mais aussi la résilience et l'espoir.

Le Black and Blues souligne cette double dimension : une musique née de l'oppression et de l'expression noire, mais aussi un espace de réappropriation et de transformation. Le blues n'est pas seulement l'expression de la souffrance, il est aussi un moyen d'affirmation et de catharsis. Il traduit une mélancolie qui devient force, une plainte qui se fait chant et un héritage qui façonne l'histoire de la musique moderne, du jazz au rock en passant par la soul.

*Ain't robbed no train, ain't done no hangin' crime
Ain't robbed no train, ain't done no hangin' crime
Just been a slave to the blues, grievin' 'bout that man of mine*

*Blues, please tell me, do I have to die a slave?
Blues, please tell me, do I have to die a slave?
Do you hear me pleadin', you're going to take me to my grave*

*If I could break these chains and let my worried heart go free
If I could break these chains and let my worried heart go free
But it's too late now, the blues have made a slave of me*

*You see me ravin', you hear me cryin'
Oh Lord, this wounded heart of mine
Folks, I'm all grievin' from my hat to my shoes
I'm a good-hearted woman, just been a slave to the blues*

64

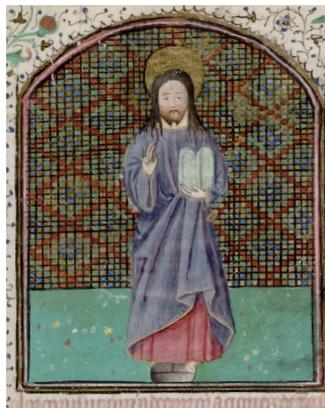
Couleur et espace imagé

À travers les époques et les cultures, la couleur a été exploitée de diverses manières pour créer et structurer la perception de l'espace dans les représentations visuelles.

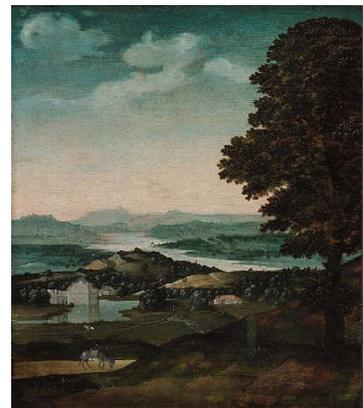
Si on analyse la généralité des enluminures médiévales, la couleur était souvent utilisée de manière symbolique pour créer des espaces en accord avec la liturgie religieuse. Des arrière-plans dorés ou peints de manière uniforme, souvent agrémentés de motifs géométriques, instaurent une spatialité qui ne cherche pas être réaliste, mais spirituelle. On retrouve une approche semblable dans les miniatures persanes du XVI^e siècle, où des aplats de couleur structurent l'image de manière autonome, devenant espace. La couleur devient dans ce cas un élément structural à part entière, contribuant à l'organisation de ces scènes extrêmement complexes. Cette utilisation de la couleur remonte pourtant à bien avant: Les fresques de Pompéi, datant d'à partir le III^e siècle av. J.-C., témoignent déjà d'un usage similaire, où des plages de couleur uniforme permettent de délimiter des plans et de structurer l'image.



65



66



67

À la Renaissance, la couleur acquiert une fonction nouvelle dans la représentation de l'espace avec l'invention de la perspective atmosphérique. Les peintres italiens, par des gradations de couleurs successives et subtiles dans leurs arrière-plans, parviennent à suggérer une profondeur infinie et à étendre l'espace de l'image au-delà des limites du tableau.

L'avènement des images numériques au XX^e siècle ouvre de nouvelles perspectives quant à l'usage de la couleur dans la construction de l'espace. Les premiers jeux vidéo, contraints par les capacités techniques limitées des ordinateurs de l'époque, exploitent la couleur pour différencier les plans et simuler la profondeur avec des moyens très simples. Des différences de gammes de couleurs et des variations de saturation permettent de créer des effets de distance et d'organisation spatiale, offrant ainsi une immersion visuelle efficace malgré des contraintes matérielles. Ce langage visuel, né de la nécessité, reste pourtant très apprécié encore aujourd'hui par son inventivité et originalité, et constitue un héritage visuel revisité par une nouvelle génération d'artistes contemporains.



68



69

65. Détail d'une fresque murale située dans la Maison des Vettii à Pompéi, vers 62 apr. J.-C.

66. Détail d'un Livre d'Heures, publié à Bruges vers 1460

67. Paysage par Joachim Patinier, vers 1480

68. *Comix Zone*, jeu publié par Sega pour la Mega Drive, 1995

69. *Pocket Monster*, jeu publié par Sega pour la Mega Drive, 2000



Couleur et temps narratif

Succession et simultanéité

La couleur joue un rôle non négligeable dans la construction du temps narratif des images. Qu'il s'agisse d'une constance ou d'une rupture, elle est souvent utilisée comme indicateur du passage du temps, dans un cadre qui lui reste fixe.

En bande dessinée, par exemple, une gamme chromatique constante contribue à instaurer une continuité spatio-temporelle, tandis qu'un changement abrupt de palette peut signaler une rupture, un événement marquant ou encore une narration parallèle. Ce procédé permet de structurer visuellement le récit et d'orienter la perception du spectateur.

L'utilisation de la couleur comme indicateur temporel est une pratique ancienne, notamment dans l'imagerie religieuse médiévale. Dans certaines représentations, la distinction entre des états opposés – vie et mort, passé, présent et futur – était souvent suggérée par des changements de couleur symboliques. Un personnage saint pouvait être illustré avec des teintes dorées ou lumineuses dans l'au-delà, tandis que les scènes terrestres adoptaient des couleurs plus naturelles et réalistes. Ce code chromatique permettait une lecture intuitive du récit sans nécessiter d'explication textuelle.



71



72

Un autre procédé narratif médiéval consistait à figurer un même personnage, à différents moments d'un récit, dans une seule image. L'unité du personnage était souvent maintenue par la constance de la couleur de ses vêtements, facilitant ainsi la compréhension de la succession de ses actions. Cette approche visuelle, qui préfigure les principes non seulement de la bande dessinée mais aussi du cinéma, témoigne de l'importance de la couleur dans la perception du temps.

En art contemporain, ces principes sont réinterprétés à travers de nouveaux médiums et techniques. L'artiste Richard Silver, par exemple, dans sa série *Time Slices*, superpose plusieurs photographies prises à différents moments de la journée en un seul cadre, créant ainsi une image fixe qui retranscrit l'écoulement du temps.



73

71. Détail d'une miniature dans le Psautier triple glosé de Canterbury, dit Psautier anglo-catalan, 1200-1340

72. Giovanni Canavesio, *Reniement de Pierre*, Chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue, 1490-92

73. Richard Silver, *Time Slice London, England, UK*, 2015



Couleur lumière

Immersion et mouvement

La lumière, en tant que médium artistique, occupe une place singulière dans le champ des arts visuels et de l'étude de la couleur. Si les développements technologiques autour de la lumière ont historiquement été guidés par des recherches scientifiques aux applications pratiques (dans l'éclairage, l'astronomie, la médecine, etc.), les artistes ont progressivement su s'approprier ces innovations pour en faire un vecteur d'expression autonome. Cette appropriation s'est particulièrement affirmée à partir de la seconde moitié du XXe siècle, marquant une transformation profonde dans les pratiques artistiques.

Dan Flavin, figure emblématique du minimalisme américain, a joué un rôle crucial dans cette exploration en utilisant les tubes néon comme principal matériau de ses installations. Son travail a non seulement redéfini l'esthétique de l'art contemporain, mais a aussi inspiré de nombreuses ramifications et spécialisations dans le domaine de l'art lumineux. Depuis, la lumière est devenue un médium en soi, au même titre que la peinture à l'huile ou la sculpture.

Aujourd'hui, des artistes comme Olafur Eliasson et James Turrell poursuivent ces recherches en intégrant les technologies les plus avancées dans leurs créations. Leur démarche ne se limite pas à exploiter les possibilités offertes par leur époque, elle participe également à faire évoluer ces technologies. En modifiant la perception de la lumière et de l'espace, leurs installations immergent le spectateur dans des expériences sensorielles où les frontières entre réel et illusion deviennent poreuses.



75



76

Travailler la lumière, c'est ainsi intervenir directement sur le réel: en la modulant, en la transformant, on altère notre perception du monde. Ce jeu avec les paradoxes du système visuel humain se retrouve notamment dans les performances de Julien Breton, qui, à travers ses écritures lumineuses éphémères, explore l'interaction entre mouvement, espace et temporalité.

Cependant, la lumière conserve également une relation forte avec l'image bidimensionnelle, notamment par le biais des écrans et des projections. Le cinéma reste le médium par excellence où la lumière devient couleur, image et narration. Certains cinéastes ont su exploiter pleinement cette dimension lumineuse, comme Henri-Georges Clouzot dans son mythique film inachevé *Enfer* (1964), ou encore Ridley Scott avec *Blade Runner* (1982), où une esthétique dystopique cyber-punk, dominée par une lumière artificielle froide et omniprésente, a marqué des générations de cinéphiles et donné naissance à une véritable *esthétique Blade Runner*.



77



78

75. Dan Flavin, *Untitled (To Barnett Newman)*, 1971

76. *Abstract: Olafur Eliasson*, de la série d'épisodes sur l'Art et le Design produite par Netflix, 2019

77. Julien Breton aka Kaalam, *Turn off the light*, 2014

78. Romy Schneider dans une scène de *L'Enfer*, film inachevé d'Henri-Georges Clouzot, 1964

Harmonies en couleur

L'idée d'harmonie en couleur repose sur la notion d'un agencement visuellement plaisant, une recherche d'équilibre et de cohérence chromatique. Cette notion, très présente dans le vocabulaire des artistes, est-elle universelle ou dépend-elle du contexte culturel et historique ? Peut-on comparer l'harmonie en couleur à l'harmonie musicale par exemple, où certaines combinaisons de sons produisent des accords jugés agréables ?



79



80

L'harmonie en couleur a souvent été pensée en relation avec des modèles théoriques, notamment ceux développés par Goethe, Chevreul ou encore Itten. La théorie des couleurs complémentaires, qui affirme que deux teintes opposées sur le cercle chromatique produisent un contraste dynamique et équilibré, est souvent citée comme une règle garantissant une *belle* harmonie. Cette approche repose en partie sur des principes physiologiques : la persistance rétinienne et l'adaptation chromatique font que l'œil tend à rechercher un équilibre entre les couleurs perçues. Ainsi, l'harmonie des complémentaires aurait malgré tout une certaine assise scientifique en ce qu'elle s'appuie sur les mécanismes de la perception visuelle.

Cependant, la question de l'esthétique ne peut être réduite à des lois strictes. L'idée même d'harmonie varie en fonction des contextes culturels et historiques. Par exemple, certaines combinaisons jugées harmonieuses en Occident (comme les couleurs pastel associées à une douceur) peuvent être perçues différemment en Asie, où des palettes plus contrastées et saturées sont parfois privilégiées. De même, les codes chromatiques évoluent avec le temps : les couleurs qui symbolisaient le raffinement à une époque peuvent être perçues différemment dans un autre contexte.



81

79. Claude Monet, *Meules, effet de neige, le matin*, 1891

80. Artiste inconnu, détail d'une planche de bande dessinée

81. Alfred Hübner, planches d'harmonies dans *Die ABC-Farbe: vom Hübner-System*. 1969

L'achromatique, le neutre et les gris teintés

L'idée du neutre, d'un point de vue philosophique et sociologique, constitue un sujet de discussion en soi. Peut-on être neutre ? Existe-t-il quelque chose d'absolument neutre ?

En arts visuels, le neutre est loin d'être une évidence. L'achromatique, souvent associé au noir, au blanc et aux gris, semble dépourvu de teinte, mais une analyse plus fine révèle que même le gris le plus équilibré porte en lui une trace colorée. En peinture, le simple mélange du noir et du blanc ne donne pas un gris achromatique, mais un gris subtilement teinté, influencé par la nature chimique des pigments. Pour obtenir un gris véritablement neutre, il faudrait introduire des corrections colorimétriques, ajustant la teinte selon les proportions et les caractéristiques des pigments utilisés. Et même dans ce cas, il suffirait d'observer ce gris sur un fond jaune pour que d'un coup il nous semble légèrement violet - le cerveau le module en fonction de son environnement chromatique.

La notion de neutre ne se limite pas à l'optique. En chimie, un pH neutre est celui de l'eau pure, ni acide ni basique. En biologie, la neutralité se manifeste dans des équilibres homéostatiques, à l'instar des teintes naturelles de la peau qui varient sans jamais être rigoureusement neutres. En politique, la neutralité est une posture souvent revendiquée mais rarement absolue, car toute position implique des choix implicites.



82

Dans les médiums artistiques, le neutre est tout aussi ambigu. Un tissu de lin non teint est-il neutre parce qu'il n'a pas reçu d'intervention chromatique, ou porte-t-il déjà une coloration naturelle qui influence la composition ? Le béton brut est-il neutre ou impose-t-il un langage visuel propre, chargé de connotations architecturales et matiéristes ? Le crayon de dessin dit *gris* est-il une absence de couleur, ou bien une couleur en soi, fluctuante selon son application et son contexte ?

Les gris colorés, loin d'être de simples tons intermédiaires, possèdent une richesse particulière. Ils révèlent la qualité des couleurs qui les entourent et structurent l'espace visuel en créant des nuances et des transitions subtiles. Travailler avec les gris, c'est affiner sa perception des rapports colorés, comprendre comment une nuance influe sur l'ensemble.



83



84

81. Kader Attia, *Ghost*, 2007

82. Variations de gris achromatiques et de gris teintés

83. Assemble Architects, *Yardhouse*, 2014

Noir et blanc et méta-image

L'usage du noir et blanc dans les œuvres d'art dépasse largement la simple question technique du médium. Si nous associons spontanément cette esthétique à la photographie ancienne et aux sculptures antiques, c'est en grande partie parce que ces images semblent appartenir à un autre temps, leur conférant ainsi une aura métaphysique.

Le noir et blanc introduit une mise en abyme du visible, en instaurant un jeu entre différents niveaux d'image et de réalité. Lorsqu'un artiste intègre une image en noir et blanc dans une composition en couleur, il crée un décalage signifiant: cette image devient une sorte de méta-image, un élément qui s'extrait du reste de la scène, comme si elle appartenait à une autre temporalité ou un autre régime de perception. Ce procédé engendre une superposition de statuts d'image et produit un effet de distanciation conceptuelle.



84



85

Un exemple emblématique de ce phénomène est l'œuvre *One and Three Chairs* de Joseph Kosuth, où une chaise physique, sa photographie en noir et blanc et sa définition linguistique sont juxtaposées. Ici, le noir et blanc accentue la séparation entre la matérialité de l'objet et son image, soulignant leur différence de statut ontologique. Un autre exemple est la série *Gazing Ball* de Jeff Koons, où des sphères miroitantes bleues sont placées sur des reproductions de sculptures antiques blanches. Le jeu entre la statuaire figée et le reflet mouvant dans la sphère crée un dialogue entre temporalités et modes de perception: l'immobilité du passé face à la fluidité du présent, le stable et le changeant.

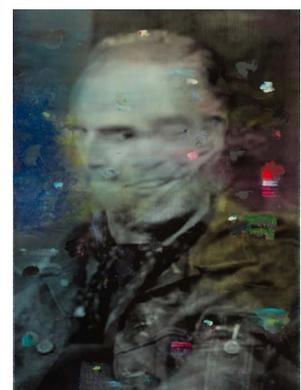
En mobilisant le noir et blanc, les artistes interrogent la nature même de l'image et sa relation au temps. Cette mise en tension entre différentes strates temporelles ouvre un espace de réflexion sur la représentation, la mémoire et la perception du réel.



86



87



88

84. Jean-Baptiste Regnault, *Pygmalion priant Vénus d'animer sa statue*, 1786

85. Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965

86. Stijn Cole, *Souvenir - Seloignes 24/04/2020 16.47*, 2021

87. Jeff Koons, *Gazing Ball (Diana)*, 2013

88. Angel Vergara, *Bloom*, 2012

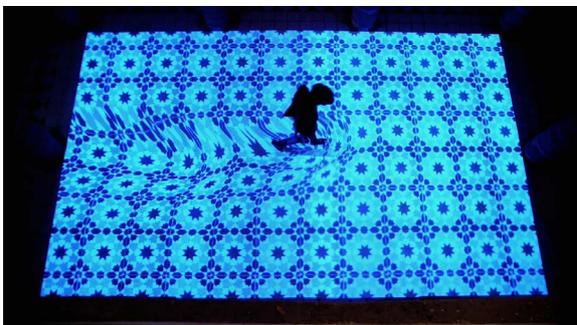
Intelligence artificielle

Nouvelles perspectives pour la colorimétrie

L'intelligence artificielle ouvre des perspectives inédites pour l'exploration et la recherche de la couleur dans divers domaines artistiques. Alors que certains créateur·ice·s utilisent l'IA comme un·e assistant·e intelligent·e, d'autres s'en servent pour questionner le rôle de l'auteur et l'influence des algorithmes dans la perception des couleurs.

En design graphique et en art génératif, par exemple, des algorithmes de machine learning peuvent modéliser la perception humaine de la couleur pour proposer des associations chromatiques optimisées ou surprenantes. Les artistes utilisant des langages comme Processing ou Python avec des bibliothèques d'IA peuvent programmer des œuvres interactives où la couleur évolue en fonction de données en temps réel.

Refik Anadol, notamment dans son projet *Machine Hallucinations*, utilise l'IA pour créer une expérience sensorielle inédite. À partir d'énormes bases de données visuelles, ses algorithmes génèrent des paysages colorés en perpétuelle transformation, créant des environnements immersifs où la couleur devient un flux dynamique en constante évolution.



89



90

Dans le domaine du cinéma et de la photographie, l'intelligence artificielle facilite l'analyse et la production d'ambiances chromatiques spécifiques. Des outils de *color grading* assistés par IA permettent de répliquer des styles visuels et de générer des palettes répondant à des sensations recherchées. L'IA joue également un rôle clé dans la restauration d'images en couleurs, en recréant des couleurs perdues à partir d'archives en noir et blanc. Un exemple notable est DeOldify, un projet open-source qui utilise des réseaux de neurones pour coloriser automatiquement des photographies et vidéos anciennes.

L'intelligence artificielle joue aussi un rôle essentiel dans la restauration d'œuvres d'art. Par exemple, des algorithmes d'IA ont été utilisés pour reconstituer les teintes d'origine des fresques de la chapelle Sixtine et d'autres œuvres de la Renaissance, en analysant les pigments et les techniques picturales de l'époque. Cette technologie permet de mieux comprendre l'intention chromatique des artistes et de proposer des restitutions plus fidèles aux œuvres originales.



91

89. Miguel Chevalier, *Digital Arabesques*, 2015

90. Refik Anadol, *Machine Hallucinations*, 2021

91. Photographie originale datant de 1908, dont les couleurs ont été recréées faisant appel à l'IA, Projet DeOldify, 2018-2024

Le métier de coloriste capillaire en 2025

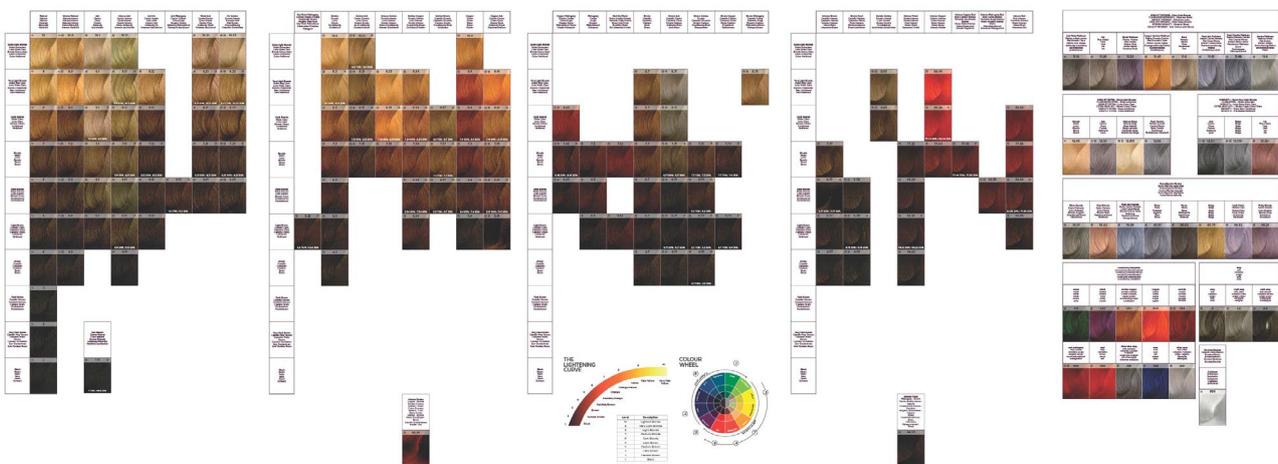
Séance avec un.e coloriste invité.e

Le coloriste capillaire est un spécialiste de la couleur appliquée aux cheveux. Son travail repose sur une maîtrise technique et artistique des colorants, des mélanges et des effets chromatiques. En 2025, cette profession est à la pointe des avancées en cosmétologie, les nouvelles tendances et les exigences d'une clientèle toujours plus informée et soucieuse de personnalisation.

Ce métier partage de nombreux points communs avec la pratique des artistes visuels en arts plastiques: Le·la coloriste capillaire joue avec les pigments, les liants et les bases, en fonction de son support qui est, en l'occurrence, la fibre capillaire. Il·elle travaille la couleur en termes de saturation, de teinte et de clarté, tout en prenant en compte la matière vivante des cheveux et leur interaction avec la lumière et les traitements chimiques.

Cependant, un fossé important existe entre ces deux univers. D'un point de vue social et économique, le·la coloriste capillaire est perçu·e comme un·e prestataire de services plutôt que comme un·e créateur·rice. Son statut se distingue de celui de l'artiste, souvent considéré·e comme l'auteur·rice d'une œuvre unique. Le·la coloriste, lui·elle, répond à la demande de ses client·e·s et travaille dans un cadre où l'esthétique est dictée par des tendances, des normes sociales et des contraintes techniques.

Une rencontre entre ces deux mondes permettrait d'explorer les spécificités du métier de coloriste capillaire et de révéler le système de pensée propre à cette pratique. Le vocabulaire d'un·e coloriste capillaire a des concepts en commun avec celui d'un·e artiste visuel, mais diffère aussi à plein de niveaux. Tandis que l'un·e parle en termes de reflets, de tons et de neutralisation des pigments, l'autre pense en nuances, en contrastes et en matières picturales. Ces logiques, bien que distinctes, pourraient se croiser et s'enrichir mutuellement. On pourrait imaginer, par exemple, qu'un·e artiste décide de produire une œuvre en utilisant de la chevelure comme support. Ou qu'un·e coloriste capillaire décide de produire des œuvres d'art originales et uniques sur les cheveux d'un public de client·e·s qui serait prêt·e·s à accepter ce défis...



92

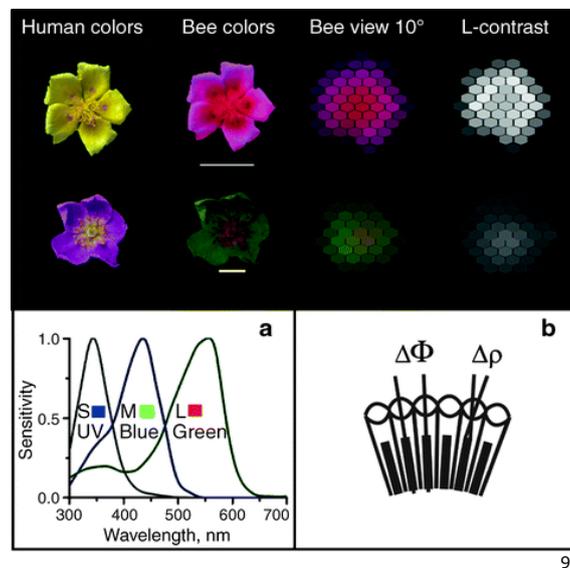


93

Des publics non-humains ? Des imaginaires par-delà l'anthropocène

L'être humain a tendance à concevoir son environnement en fonction de ses propres perceptions et besoins. L'urbanisme, l'architecture, l'art, tout semble orienté vers une seule et unique audience : l'humanité. Pourtant, notre planète est peuplée d'une multitude d'êtres vivants dotés de sensibilité, interagissant avec le monde à travers des systèmes perceptifs très différents des nôtres. Cette prise de conscience amène à une question intrigante: que pourrait être une forme d'art pensée pour les non-humains ?

Nous acceptons désormais que les plantes réagissent à la musique et que certaines fréquences sonores influencent leur croissance. Dans le domaine de la lumière et de la couleur, il en va de même. De nombreuses espèces perçoivent un spectre lumineux plus étroit ou plus étendu que le nôtre. Les abeilles, par exemple, sont sensibles aux ultraviolets, une partie du spectre qui échappe totalement à la vision humaine. Pourtant, l'évolution récente de l'éclairage public, notamment dans l'optimisation des LED pour la vision humaine et l'efficacité énergétique, a considérablement réduit la présence de ces longueurs d'onde. Cette transformation de notre environnement visuel engendre des conséquences directes sur la faune et la flore: certaines espèces deviennent partiellement aveugles dans nos villes, ce qui engendre des répercussions considérables sur leur alimentation, leur reproduction et d'autres fonctions vitales.



94

Si nous devons concevoir une ville non plus uniquement pour les humain·e·s, mais pour une pluralité d'êtres vivant·e·s, quelles formes prendraient l'urbanisme et l'art ? L'idée d'une peinture pour oiseaux ou d'une installation lumineuse perceptible par des insectes pourrait sembler étrange à première vue, mais elle s'inscrit dans une réflexion plus large sur l'inclusion des non-humain·e·s dans nos productions culturelles et artistiques. À l'heure où l'anthropocentrisme est de plus en plus remis en question, l'art pourrait jouer un rôle fondamental dans la réinvention de notre rapport au monde, en intégrant les sensibilités et les perceptions des autres espèces. Serait-il temps d'imaginer une esthétique qui ne se limiterait plus aux seules limites du regard humain, mais qui explorerait la diversité des regards possibles sur notre monde ?



95

94. Comparatif de la vision humaine avec la vision hypothétique d'une abeille, sous les mêmes conditions d'éclairage.

95. Simulation de deux apparences hypothétiques d'une même fleur telle que perçue par une abeille (images au centre et à droite), comparativement à l'apparence perçue par la majorité des êtres humain·e·s (image de gauche), sous les mêmes conditions d'éclairage.

V. Bibliographie

- Audouze, J., Subran, C., & Menu, M. (2020). *Lumières*. EDP sciences.
- Ball, P. (2009). *Bright earth: The invention of colour*. Vintage.
- Barthes, R. (2016). *La chambre claire: Note sur la photographie*. Gallimard Seuil.
- Baty, P. (2017). *The anatomy of colour: The story of heritage paints and pigments*. Thames & Hudson.
- Baudelaire, C., & Steinmetz, J.-L. (2003). *Le spleen de Paris: Petits poèmes en prose*. Librairie générale française.
- Bertrand Dorléac, L., & Neutres, J. (2018). *Artistes & robots: Grand Palais, Galeries nationales, 5 avril-9 juillet 2018*. RMN-Grand Palais.
- Bosmans, K. (2020). *Kasper bosmans—Dovetail* (J. Mullié & P. Bisello, Eds.). Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Christman, M., DiNucci, C., & Elms, A. (Eds.) (2022). *Milford Graves: A mind-body deal*. Inventory Press ; Philadelphia.
- Corbin, A., Courtine, J.-J., & Vigarello, G. (2021). *Histoire des émotions*. Éditions Points.
- Couchot, E., & Hillaire, N. (2009). *L'art numérique*. Flammarion.
- Damisch, H. (2001). *Théorie du nuage: Pour une histoire de la peinture*. Ed. du Seuil.
- Debehram, F., & Gossot, H. (1981). *Grand atlas mondial*. Sélection du Reader's Digest.
- Debschitz, U. von, Debschitz, T. von, & Heller, S. (2017). *Fritz Kahn: Infographics pioneer*. Taschen.
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon, logique de la sensation*. Éd. du Seuil.
- Deleuze, G. (2008). *Différence et répétition*. Presses Univ. de France.
- Dinh-Audouin, M.-T., Maison de la Chimie, & Fondation internationale de la Maison de la chimie (Eds.). (2010). *La chimie et l'art: Le génie au service de l'homme*. EDP sciences ; Fondation internationale de la Maison de la chimie.
- Elcock, S. (2024). *Elements: Chaos, order and the five elemental forces*. Thames and Hudson.
- Falcinelli, R. (2022). *Chromorama: How colour changed our way of seeing*. Particular Books, an imprint of Penguin Books.
- Feynman, R. P. (1992). *Lumière et matière: Une étrange histoire*. InterEditions : Seuil.
- Fontana, D. (1996). *Symbolernas hemliga språk: Illustrerad uppslagsbok över symboler i våra drömmar och vårt undermedvetna, i religion och andlighet, i myter och övertro, i konst och litteratur* (Ny utg.). Forum.
- Foucault, M. (2014). *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*. Gallimard.
- Gage, J. (2001). *Colour and meaning: Art, science and symbolism*. Thames & Hudson.
- Gaillard, A. (2024). *L'invention de la couleur par les Lumières : De Newton à Goethe*. Belles Lettres.
- Gombrich, E. H. J. (2013). *Histoire de l'art* (Réimpr.). Phaidon.
- Hecht, E. (2012). *Óptica*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Hind, R. (2004). *1000 Faces de Deus*. Dinalivro.
- Israël, T., Baudinet-Lindberg, R., Cotentin, R., Franck, P., Kozma, Z., & Pique, P. (2013). *Memento body: Thomas Israël*. La Lettre Volée.
- Jeancolas, C. (1999). *Rimbaud*. Flammarion.
- Klee, P., Spiller, J., & Girard-Lagorce, S. (1977). *Histoire naturelle infinie*. Dessain et Tolra.
- Koons, J., & Rosenthal, N. (2014). *Jeff koons*. Flammarion.
- Lahy, G. (2016). *Kabbale et couleurs*. Éditions Lahy.
- Latour, B. (2010). *Nous n'avons jamais été modernes: Essai d'anthropologie symétrique*. Editions La Découverte.
- Latour, B. (2012). *Enquête sur les modes d'existence: Une anthropologie des modernes*. Editions la Découverte.
- Lévêque, J.-J., & Ménant, N. (1967). *La peinture islamique et indienne*. Rencontre Lausanne.
- Panofsky, E., Teyssèdre, M., & Teyssèdre, B. (2014). *L'oeuvre d'art et ses significations: Essais sur les arts visuels*. Gallimard.
- Pastoureau, M. (2014). *Une histoire symbolique du Moyen âge occidental*. Points.
- Pastoureau, M. (2017). *Vert: Histoire d'une couleur*. Points.
- Pastoureau, M. (2020a). *Bleu: Histoire d'une couleur* (Éd. collector). Points.
- Pastoureau, M. (2020b). *Noir: Histoire d'une couleur* (Éd. collector). Points.

- Pastoureau, M. (2020c). *Rouge: Histoire d'une couleur* (Éd. collector). Points.
- Pastoureau, M. (2022a). *Blanc: Histoire d'une couleur*. Éditions du Seuil.
- Pastoureau, M. (2022b). *Jaune: Histoire d'une couleur*. Points.
- Paulo, J., & Wiedemann, J. (Eds.). (2015). *Funk & soul covers*. Taschen.
- Périgaut, F., Marie, G., Tondat, A., & Cazenave, M. (2006). *Encyclopédie des symboles*. Librairie générale française.
- Plato, & Pradeau, J.-F. (2004). *Les mythes de Platon: Anthologie*. Flammarion.
- Proust, M. (1954). *La prisonnière*. Gallimard.
- Ameisen, J.-C., & Brohard, Y. (2008). *Quand l'art rencontre la science*. Éd. de la Martinière : Inserm.
- Reeves, H. (1988). *Patience dans l'azur: L'évolution cosmique* (Nouv. éd). Éd. du Seuil.
- Reinberg, A. (2001). *L'art et les secrets du temps: Une approche biologique*. Éd. du Rocher.
- Rendgen, S., Wiedemann, J., Rumsey, D., Friendly, M., Stoll, M., & Klein, S. (2019). *History of information graphics*. Taschen.
- Rimbaud, A., Char, R., & Forestier, L. (1999). *Poésies Une saison en enfer Illuminations*. Gallimard.
- Saramago, J. (1995). *Ensaio sobre a cegueira*. Círculo de Leitores.
- Scholem, G. G., & Ochs, É. (2011). *Le Zohar: Le livre de la splendeur* (Nouvelle éd. augmentée). Éd. Points.
- Soued, A. (1993). *Les symboles dans la Bible: Une lecture de la Bible à travers les principaux symboles de la tradition juive*. J. Grancher.
- Sternberg, J., Caen, M., Lob, J., & Chapelot, P. (1967). *Les chefs-d'œuvre de la bande dessinée*. Édition planète.
- Swennen, W., Theys, H., Nicomède, F., & Nicomède, F. (com Xavier Hufkens). (2016). *Walter swennen: Hic haec hoc*. Xavier Hufkens.
- Talon-Hugon, C. (2021). *L'artiste en habits de chercheur* (1re édition). Puf.
- Trinh, X. T. (1991). *La mélodie secrète: Et l'homme créa l'univers*. Gallimard.
- Tuchman, M. & Los Angeles County Museum of Art (Eds.). (1986). *The spiritual in art: Abstract painting; 1890 - 1985*; Abbeville Pr.
- Walter Swennen, *das phantom der malerei*. (2021). Hannibal books.
- Wands, B., & Odou, H. (2007). *L'art à l'ère du numérique*. Thames & Hudson.