Sandra CHAMARET, dir., *De la couleur (comme un code)*

Paris, Zeug Éd./Hear, 2016, 128 pages

Agnès Felten

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/12663>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.12663

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2018

Pagination : 328-330

ISBN : 978-2-8143-0519-9

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Agnès Felten, « Sandra CHAMARET, dir., *De la couleur (comme un code)* », *Questions de communication* [En ligne], 33 | 2018, mis en ligne le 01 septembre 2018, consulté le 05 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/12663> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.12663>

Culture, esthétique

Sandra CHAMARET, dir., *De la couleur (comme un code)*
Paris, Zeug Éd./Hear, 2016, 128 pages

De la couleur (comme un code) se présente comme l'alternance de points de vue d'enseignants-chercheurs et de designers. Le thème choisi est celui de la couleur comme code. Chaque article se propose donc de présenter une approche de la notion de couleur d'un point de vue différent à chaque fois. Il s'agit d'appréhender la couleur au sens large et de la considérer comme un code. Dans l'introduction de l'ouvrage, Sandra Chamaret (pp. 4-7) distingue trois grands axes. La couleur est une interprète, mais elle est aussi traductrice car elle est surtout un guide pour les lecteurs/spectateurs. La couleur doit être apprise mais elle apprend aussi. Elle connaît donc une fonction didactique. Le designer a, lui aussi, une fonction importante en rapport avec les couleurs. Il lui incombe la tâche de se positionner selon le contexte. De la sorte, est-il un auteur, un chercheur ou encore un codeur ? Quoi qu'il en soit, le designer doit se concentrer sur les éléments qui sont la base de son travail ; il s'agit, principalement, des composants visuels, qui sont une catégorie qui permet d'appréhender la couleur dans sa globalité. La couleur est un terme polysémique ; il englobe aussi bien la teinte, les diverses opportunités concernant le reflet et la nuance. Pour définir une image, on peut s'intéresser à sa stature, à saturation, mais aussi à sa texture. La couleur est difficile à appréhender de manière objective ; dans certains cas, elle est une aide précieuse pour un usager afin de retrouver son chemin, ou de comprendre un schéma, une carte.

L'objectivité est un des premiers standards épistémiques pour les scientifiques. Elle repose à la fois sur une fonction normative et un certain flou définitoire. Pour appréhender la différence entre objectivité et subjectivité, Catherine Allamel-Raffin (pp. 32-42) se concentre sur les liens qui s'établissent entre objectivité et images scientifiques. Selon elle, pour définir l'objectivité on peut choisir une approche générique ou une approche téléologique. L'opposition objectivité/subjectivité se présente de manière asymétrique, les deux termes n'étant pas forcément antonymes. L'objectivité peut se concevoir comme un dosage particulier des modalités objectivantes. La subjectivité n'intéresse que très peu les scientifiques, les philosophes des sciences, voire les sociologues, qui pourtant devraient être plutôt ouverts sur le sujet. Elle suppose d'abord un recours inévitable à une perspective située, ensuite elle propose la possibilité de faire des choix ou de créer une liste infinie de déterminations subjectives, comme les types d'intelligence mobilisés ou les goûts de chaque scientifique. Pour rendre compte de l'objectivité,

on peut mettre en place une stratégie afin d'obtenir des images scientifiques adéquates. Il faut aussi se pencher sur la phase de production des images afin de mieux comprendre leur fonctionnement ou leur lisibilité. La couleur contribue à établir le degré d'objectivité d'une image donnée, car elle fonctionne sur la base des codes. En ce sens, son apport relève de la mobilité objectivante, appelée formalisation. Il existe cependant une marge de manœuvre pour ceux qui réalisent les images. C'est ce qui relève du pouvoir de la subjectivité.

Un article signé Fabrice Sabatier (pp. 45-48) définit la démarche du design. Pour l'auteur, il faut revoir cet aspect à chaque nouveau projet. Il s'agit de réfléchir à la place que prend la couleur dans le processus de création. Bien entendu, cette place varie d'un projet à l'autre. L'article est fondé sur la problématique suivante : que nous apportent les visualisations de données dans chaque projet portant sur une étude de la couleur ? D'abord, la couleur intervient dans un processus de création. Elle est ensuite considérée comme une donnée. Visualiser des données, c'est les incarner dans les formes au sens propre. S'intéresser à la couleur, c'est donner de la chair. La couleur est un élément important dans l'innovation, donc dans le design. Mais surtout, elle est le vecteur essentiel de cette incarnation. Elle existe en tant qu'opération. Elle est une nécessité dans la prise de recul nécessaire à toute création. La couleur doit être impliquée dans l'élaboration de nouveaux logiciels. Lorsqu'un graphiste effectue une création, il doit assumer le fait que l'image et la couleur sont des données. Enfin, la couleur participe à la recherche et elle est liée au design par la préposition dans ou pour. Le terrain du designer graphique est le visuel et il n'aborde la recherche que par cette notion. Il travaille du point de vue de la forme, du motif, de la position et bien sûr de la couleur. Sa manière d'exprimer un corpus se passe de la statistique, des calculs et des moyens. Il privilégie l'affichage et la spatialisation des éléments du corps. Une autre fonction du designer graphique est d'ordonner les signes, l'information ou les connaissances que le monde produit. Il faut rendre visibles ces domaines et agencer le sens à travers des projections graphiques. S'il est difficile de généraliser une méthode d'utilisation de la couleur, il est cependant aisé de définir les 4 objectifs de la visualisation des données : comprendre, explorer, analyser et transmettre. Le choix et le traitement de la couleur peuvent se résumer à l'image du designer lui-même, à des critères subjectifs et à l'application de règles ou de méthodes prédéfinies. La négociation entre la machine, l'œil et la langue redémarre à chaque projet. En définitive, comme le poète qui maîtrise le verbe à la perfection, le designer graphique joue avec la beauté, la plasticité, la tonalité et la dynamique des mots et du langage. Le graphiste concilie donc le langage graphique et la couleur.

Pour sa part, Olivier Deloignon (pp. 64-70) affirme que la contemporanéité considère la couleur comme un caractère sensible, un phénomène physique. La qualité de la lumière que renvoie un objet et qui permet à l'œil de le distinguer des autres objets indépendamment de sa nature et de sa forme. Ainsi, pour concevoir la question de la couleur dans la période pré-moderne, il convient de prendre en compte que les anciens ne mettaient pas de côté certains canons du visible afin de réduire la sensation visuelle à ses attributs les plus importants et les mieux quantifiables qui sont aussi les plus abstraits. L'espace chromatique ancien est défini par une trilogie. Les images médiévales sont polychromiques, ainsi que certaines statues de l'Antiquité. En outre, les premières impressions sont noires ; la polychromie date de Erhard Ratdolt qui ouvre un atelier à Venise en 1474 et qui envisage trois couleurs de base : le blanc, le noir et le rouge ; même si, pour beaucoup de systèmes, le blanc et le noir ne sont pas considérés comme des couleurs, Erhard Ratdolt part du postulat qu'elles sont considérées comme des couleurs. Le blanc reproduit l'incolore, la sincérité et la lumière, en association avec le divin. Le noir est considéré comme l'inverse du rouge. Il symbolise le funeste, le mélancolique. Lorsqu'il est terre, le noir peut être envisagé comme agréable. Quand il est éclatant, il est mêlé de rouge. D'ailleurs, ce dernier est la couleur par excellence, et même la seule digne de ce nom. Elle est le symbole du sang versé par le Christ, mais aussi du sang du péché et des flammes de l'Enfer. La raison de son omniprésence tient à l'importance des textes religieux imprimés à cette époque. Erhard Ratdolt se lance dans une démarche chromolâtre et envisage même de décliner les couleurs majeures de la palette antique dans ses publications, reconnaissant l'existence de douze couleurs majeures. Cette posture s'oppose au chromoclasse, mouvement idéologique qui s'oppose à l'adoration de couleurs particulières. Erhard Ratdolt exalte donc la matérialité par la couleur. Quand le papier devient le principal support, le blanc n'est plus que considéré comme le degré zéro des couleurs. C'est ainsi que s'impose la dualité moderne fondée sur le blanc et le noir, qui vient remplacer la trilogie originelle. Erhard Ratdolt crée son propre système de couleurs qui impose de respecter les questions de la matérialité des choses représentées. Ainsi la crise entre iconoclastes et chromoclastes montre-t-elle que la couleur appartient au domaine de la subjectivité.

Le studio des Signes (pp. 93-99) offre une réflexion intéressante sur la notion de couleur intuitive. Celle-ci peut se définir empiriquement, car elle tente de « re-transcrire » l'émotion liée au sujet. La couleur est considérée comme un élément fondamental dans

le domaine du graphisme. Elle est un signallement qui évoque inconsciemment d'autres signifiés et instaure un second langage. La couleur ne possède pas toujours le même statut dans chaque création. Son usage peut se diviser en trois catégories : l'utilité pure, l'usage identitaire et la fonction valorisante. La première relève de la signalétique, de la hiérarchisation des contenus et reste prisonnière de nombreuses contraintes. La deuxième concerne le langage formel, notamment la typographie, l'iconographie et la mise en page. Le choix de la palette doit prendre en compte la signification inhérente à chacune de ces couleurs et relève d'une question de visibilité. La troisième se fonde sur la fonction valorisante qui sert à rehausser les documents, à leur donner plus de prestige, voire d'intérêt. Elle fait ressentir les aspects les moins évidents. Par conséquent, le travail de la couleur se situe entre fonctionnalité et harmonie. Le refus d'utiliser la couleur de façon décorative est prôné par les designers du studio des Signes qui réaffirment par là même le statut crucial de la composition graphique qui se veut la recherche d'un équilibre entre le fonctionnel et le sensible, en rupture avec les codes habituels des lieux et des institutions. Donc la couleur est utilisée comme un langage à part entière. Elle est un outil riche en nuances dont la maîtrise, d'un point de vue technique, peut se révéler difficile.

De son côté, Annie Mollard-Desfour (pp. 101-108) s'attache à définir la couleur à partir de plusieurs entrées. Elle tente de mettre en lumière les différentes conceptions de la couleur du point de vue des représentations physiques et symboliques, dans le temps et l'espace. Elle s'intéresse au caractère évolutif et contradictoire des couleurs. La couleur appartient à un *continuum* que chaque langage segmente et classe arbitrairement. Il existe de très anciennes représentations polychromiques. Dans l'Antiquité, la Renaissance et au Moyen Âge, les couleurs ne possèdent pas toujours la même fonction. Aristote, par exemple, établit un ordre des couleurs organisé selon un axe qui tourne autour du blanc et du noir. Il considère, d'ailleurs, toutes les autres couleurs comme médianes. Le rouge se trouve au milieu ; le vert est proche du rouge, et le bleu n'apparaît qu'au Moyen Âge. L'évolution met l'accent sur la luminosité, la brillance et l'éclat. Au ^{xvi}^e siècle apparaît un nouvel ordre des couleurs. Le blanc et le noir se trouvent exclus et ne sont plus considérés comme des couleurs véritables. Le bleu et le vert récupèrent des places d'importance. À notre époque contemporaine, il existe onze grandes divisions du champ chromatique. On distingue couleurs directes et couleurs indirectes, qui tiennent compte des nuances. De plus, les noms des couleurs évoluent en tenant compte des référents matériels et concrets mais aussi des référents abstraits.

Ainsi la variabilité, l'ambivalence et la relativité des couleurs sont-elles les échos de l'évolution sociétale. Le jeu des couleurs symboliques est à mettre en rapport avec des contextes spatiaux et temporels bien délimités. En conséquence, les couleurs sont des constructions culturelles, liées à une époque et une société. Dans une même culture, on peut trouver des différences, des écarts et des variations par rapport aux conceptions des couleurs. Les couleurs appartiennent à un univers constamment changeant et relèvent d'une impossible subjectivité.

L'article de Jessie Martin (pp. 72-80) envisage le problème central du recueil qui est de faire le distinguo entre objectivité et subjectivité en ce qui concerne les couleurs. Aucun système de cinéma ne peut représenter entièrement. Donc un réalisme cinématographique ne peut être complètement envisagé. Quelles sont les modalités du réalisme chromatique ? D'un point de vue chronologique, on peut estimer qu'il existe trois périodes. La première est celle des procédés primitifs, avec peu d'effets, qui sont ceux utilisés à l'origine du cinéma. La deuxième concerne les couleurs naturelles dans un système appelé Technicolor. En général, on l'appelle le « Technicolor flamboyant » et il est très éloigné de la réalité, même s'il porte une grande attention au caractère conventionnel et culturel de la notion de réalisme. On peut considérer un double mouvement : d'une part, la restriction de la couleur, d'autre part, l'ajout de quelques touches de couleur. La troisième correspond à une période plus moderne, où la couleur devient plus naturelle. Cette conversion à la couleur marque l'avènement du réalisme critique, notamment à partir des années 1960. Elle devient vraiment un élément naturel de l'image cinématographique. Donc la couleur a été pensée selon deux modalités au cinéma : d'un côté, elle est vue comme un composant naturel ou naturalisé de l'image. Ici il s'agit d'une couleur ontologique. D'un autre côté, la couleur est un moyen d'expression au même titre que d'autres effets du langage cinématographique qui sert d'appui au récit comme fiction ou discours sur le monde. Ici, la couleur devient instrumentale. La couleur est instrumentalisée à des fins plastiques et critiques. Elle rend compte des grands changements de la société. L'usage non naturaliste de la couleur sert le réel à travers le prisme de l'analyse critique. En définitive, la couleur est un outil pour éclairer le réel mais aussi pour le critiquer.

Ce recueil apporte un éclairage intéressant et contemporain sur l'utilisation de la couleur dans différents domaines. L'intérêt est que les articles fournissent des points de vue différents, même si on peut regrouper

les essais en trois grands axes. D'abord, la perspective scientifique effectue un bilan sur le naturalisme, l'anatomie ou encore sur l'utilité des images scientifiques dans les ouvrages de référence. Ensuite, les articles convergent autour d'un élément clé, celui de subjectivité. Enfin, deux articles portent sur des expériences plus concrètes encore, telles que le cinéma, ou la typographie. L'une des questions essentielles soulevées par cet ouvrage collectif, outre la redéfinition de la couleur est bel et bien l'opposition entre objectivité et subjectivité.

Agnès Felten

Université d'Anvers
agnes.felten@gmail.com

Jean-Pierre COMETTI, *Conserver/restaurer. L'œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*

Paris, Gallimard, coll. NRF essais, 2016, 320 pages

Comme l'indique l'auteur lui-même (décédé en 2016), le présent ouvrage s'appuie sur une expérience de trois années au sein de l'École supérieure d'Art d'Avignon (ESAA) (p. 237) et certains extraits en ont été publiés sur le carnet de l'unité de recherche interdisciplinaire en et sur la conservation-restauration d'œuvres d'art contemporain et d'artefacts ethnographiques à l'ESAA (<https://seminasaa.hypotheses.org/9456>). Jean-Pierre Cometti pose la question de la perte d'évidence et du devenir de la « conservation » et de la « restauration » après l'époque classique de l'œuvre d'art unique et autographe. Cette fin d'époque et de paradigme est en même temps révélation des présupposés existants alors. De ce changement les thèses classiques de Walter Benjamin dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939, trad. de l'allemand par M. de Gandillac, trad. rev. par R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 2007) – auquel fait écho le titre – en sont un des premiers constats et la problématique s'en est d'autant plus complexifiée avec les mutations de l'art contemporain et la part prise par le fonctionnement et l'usage, l'art comme expérience, par opposition à l'œuvre d'art comme objet, ce dont peuvent témoigner l'installation comme la performance, exemples repris en conclusion de l'ouvrage.

Celui-ci – qui bénéficie d'un riche appareil de note et d'un index conséquent des noms et des notions – apparaît au terme de sa lecture, comme curieusement construit et rédigé. En effet, la position philosophique et les enjeux de la question de la restauration, le sens même des interrogations développées tout au long des huit premiers chapitres du livre, ne se révèlent qu'au neuvième « Philosophie(s) de la restauration » (pp. 181-199), par ailleurs disponible sur l'internet depuis juin 2016