

LE SENS DE LA COLORATION

Flavien Roux
Diplôme Supérieur d'Arts Appliqués
Design Graphique et Narration Multimédia

Sous la direction de Delphine Gaulty et Anne Mortal
Année universitaire 2018-2020
Jacques Prévert, Boulogne-Billancourt

REMERCIEMENTS

Le sens de la coloration

Avant tout développement je tiens à remercier les deux tutrices de ce mémoire, Delphine Gauly et Anne Mortal, pour m'avoir accompagné tout au long de ce travail, des premières ébauches à la mise en forme.

Je suis également reconnaissant envers les autres professeurs du Diplôme Supérieur d'Arts Appliqués, notamment Alexia De Oliveira Gomes et Boris Du Boullay, pour m'avoir apporté aides et connaissances.

Et je n'oublie pas de remercier mes proches pour leur précieuse objectivité, et plus particulièrement ma mère, Catherine Roux Laforest, pour son sens de la précision.

PLAN

Le sens de la coloration

Introduction	4
I - La couleur, un outil expressif	5
1 - Introduction à la couleur	5
2 - Un mot sur l'idée	9
3 - La couleur dans la coloration	18
II - Le maquillage de l'image	31
1 - Entre forme et technique	31
2 - La place de la coloration	36
3 - Le temps de la coloration	46
III - D'une à deux images	58
1 - L'appropriation du sujet	58
2 - Entre auteur et spectateur	67
3 - La coloration et la réalité	75
Conclusion	86
Bibliographie	87

INTRODUCTION

Le sens de la coloration

Dès notre plus jeune âge, nous apprenons à distinguer les couleurs. Pour que l'enfant puisse nommer ces données abstraites, il lui faut d'abord les différencier pour pouvoir les percevoir. Il doit trouver le point commun entre « le gazon vert » et « l'arbre vert » pour comprendre cette notion.

Omniprésentes autour de nous, elles sont une donnée essentielle à notre capacité d'appréhender ce qui nous entoure, de la même manière qu'elles sont un moyen pour nous de nous découvrir.

Forgeant notre rapport au monde, la couleur est une question d'expérience qui n'a de limite que notre capacité à la décrire. Fortement rattachée à la subjectivité, elle a joué et joue encore un rôle important dans les sociétés et cultures qui, au cours de l'Histoire, se la sont appropriées de différentes façons.

Le XXe siècle, berceau de la coloration, a vu de nombreux procédés voir le jour. De l'image infrarouge à la colorisation, qui consiste à démocratiser des réalisations filmiques en noir et blanc par le biais de touches chromatiques, les principes de coloration constituent des outils expressifs.

Ces interventions viennent corroborer cet attrait pour la couleur et sa potentielle importance dans la constitution d'une image. Perçues en premier lieu comme des éléments esthétiques, elles agissent sur la forme tout autant que sur le sens.

Mais de quelle manière une coloration prend-elle forme ? Quels en sont les supports ? Quelle plus-value cette cohabitation apporte-t-elle à la représentation ? Quel impact cela a-t-il sur le sens même de l'image ? Entre un écho à l'expérience et une perte de repères, quels rapports entretenons-nous avec ces images ?

De toute évidence, l'acte de colorer n'est pas un geste anodin ; son motif, son aspect et son effet représentent les ingrédients fondateurs de cette réflexion. Qu'apporte la coloration à l'image ?

MÉMOIRE

Le sens de la coloration

I - La couleur, un outil expressif

1 - Introduction à la couleur

Définir la couleur est un exercice complexe voire impossible tant sa caractérisation change en fonction des domaines concernés : sciences, arts, sociétés etc. Nombreux sont les champs qui en ont leur propre approche.

Néanmoins cette donnée, qui semble fortement rattachée à la notion de sensation, n'en est pas moins proche de nous. Elle nous accompagne au quotidien et guide nos goûts et nos sentiments.

Enseignée dès l'enfance, la couleur constitue nos espaces en nuances ou en monochromes. Profondément personnelle, elle parle pour nous, elle permet de traduire nos humeurs et nous plonge dans l'imaginaire. Comme son origine latine le révèle *color*¹ de *celare*², la couleur est liée à l'apparence et à l'idée d'un voile qui revêt l'objet. Elle est un ton qui donne une atmosphère à la surface qu'elle recouvre ou à l'image qu'elle habite.

Difficilement représentable, elle est insaisissable dans le sens où il est impossible que deux personnes pensent au même jaune au même moment. Il ne faut pas oublier que la couleur est avant tout une question de perception visuelle, le code d'une information colorée dépendant de la répartition de la lumière. Lorsque l'on en envoie sur un objet, celle-ci peut le traverser, être absorbée ou bien être renvoyée, c'est ce que la physique tend à symboliser par les phénomènes de transmission, d'absorption et de diffusion. Ces principes influent directement sur notre perception des couleurs.

Impliquant un vocabulaire spécifique aux diverses approches et domaines dans lesquels elle s'illustre, la couleur est définissable de plusieurs manières, de la plus pragmatique à la plus sensible.

Théorisée par Isaac Newton via la décomposition de la lumière blanche par un prisme, la couleur est tout aussi naturelle que culturelle. Véritable véhicule de transmission dans les cultures et les sociétés, elle est synonyme de symbole.

« (...) devenu historien, j'ai compris qu'il n'y avait pas de vérités chromatiques universelles mais qu'au contraire tout variait selon les époques et les sociétés³ » dit Michel Pastoureau dans son livre *Les couleurs de nos souvenirs*. Ce grand spécialiste détaille la façon dont elle habite notre quotidien à travers ses propres souvenirs et expériences. Il y développe particulièrement son importance au sein de la société comme code de communication. Les couleurs sont des étiquettes dont on s'empare afin

¹ Qui signifie « teint du visage », « aspect extérieur ».

² Qui signifie « cacher », « dissimuler », « envelopper ».

³ Michel Pastoureau, *Les couleurs de nos souvenirs*, Paris, Ed. Le Seuil, Coll. « La Librairie du XXIe siècle », 2010.

de définir des idées, elles permettent de distinguer et d'ordonner. L'exemple des paradoxes chromatiques des vins est cité : pourquoi qualifions-nous un vin jaune de vin blanc et un vin violet de vin rouge ? Pour la simple et bonne raison que l'époque ancienne durant laquelle ces termes ont été appliqués ne comportait que quelques rares couleurs fortes de sens et de valeurs, à savoir : le rouge, le blanc et le noir. Cette anecdote permet d'insister sur le rapport qu'elle entretient avec l'histoire et la société. D'une importance capitale dans l'élaboration des blasons au Moyen Âge, les couleurs subissent l'impact du temps entraînant des phénomènes de tendance et même d'idéologie. Aujourd'hui, chaque civilisation a son avis sur la chose en fonction des choix opérés par le passé. Par exemple, une grande partie des peuples africains ne s'y intéressent pas pour savoir si elles sont bleues ou rouges mais pour savoir si elles sont sèches ou humides, tendres ou dures etc.

La couleur n'est pas une vérité absolue, elle se définit en fonction des histoires et des mœurs. Alors que dans les cultures occidentales le bleu s'apparente à la liberté, à l'unité voire à la plénitude, en Iran il est le symbole du deuil et il représente la défaite pour certaines tribus Cherokees en Amérique du Nord. En plus d'être lumière et matière, cette donnée chromatique semble ainsi incarner une idée et porter un bagage culturel fait d'expériences. Selon les traditions, le noir est de rigueur pour un enterrement alors que le vert est banni des théâtres francophones.

L'ensemble de ces anecdotes fonde la relation que nous entretenons avec la couleur. Bien que sa définition d'un point de vue sémantique et intrinsèque puisse être complexe, elle demeure proche de nous en étant notamment véhiculée par de nombreux médias.

Le passage du noir et blanc à la couleur de la télévision française s'est fait en 1967. Bien que les États-Unis diffusaient des images colorées depuis 1950 grâce au système NTSC⁴, le procédé français SÉCAM⁵ a permis une qualité d'image supérieure par rapport à son homologue américain surnommé « Never twice the same color⁶ ». C'est le 1er octobre 1967 à 14h30 sur l'ORTF⁷, alors deuxième chaîne de la télévision, que l'évènement a eu lieu. Le ministre de l'information Georges Gorse prend la parole entouré de Claude Mercier, directeur de l'équipement et de l'exploitation, Jacques-Bernard Dupont, directeur général de l'ORTF, et Émile Biasini, directeur de la télévision :

Et voici la couleur. Au jour fixé et à l'heure dite. Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs, vous qui maintenant nous voyez tels que nous sommes ; vous cesserez très vite, je le sais bien, d'être sensibles à la magie de la chose, et vous trouverez bientôt tout à fait naturel de voir la vie avec ces couleurs, envahir vos écrans. Je voudrais tout de même vous demander, au moins en ce premier jour, de considérer qu'il s'agit là d'un tour de force technique et d'une petite révolution.

⁴ National Television System Committee

⁵ SÉquentiel Couleur À Mémoire

⁶ « Jamais deux fois la même couleur » (Nous traduisons)

⁷ Office de Radiodiffusion-Télévision Française

À ce moment-là, seuls mille cinq cents postes sur les huit millions de téléviseurs en France la diffusent. La barrière économique sera pendant longtemps un frein au changement, cependant tout n'est qu'une question de temps car à l'époque cette évolution représente l'avenir.

La couleur a apporté à la télévision une force émotionnelle en traduisant les images du quotidien comme jamais auparavant, à travers des événements historiques comme lors des premiers pas de l'homme sur la Lune avec Neil Armstrong le 21 juillet 1969. L'image n'en devient que plus joyeuse et finalement plus proche de la vie.

Au cinéma l'apparition des couleurs bouleverse le travail des réalisateurs, ils s'approprient ces nouvelles techniques pour servir la narration de leurs œuvres. Si l'imaginaire collectif intègre encore aujourd'hui le noir et blanc comme élément d'antériorité, à l'époque, la couleur se rattache à l'image actuelle et offre un accent de transparence et de vérité absolue. *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais est un film de 1956 qui juxtapose des images en noir et blanc et des images en couleur dans le but de confronter le présent au passé. Abordant le sujet difficile des camps d'extermination nazis durant la Seconde Guerre mondiale, ce documentaire est construit à partir d'images d'archives : des photographies, des plans filmés et des cartes postales ; ainsi que d'autres réalisées pour le film. La voix off est l'élément qui relie ces images de natures différentes, elle raconte ce qu'il s'est passé. Les plans en couleur réalisés dans les camps abandonnés nous montrent un lieu déserté, vide de toute présence et de toute cruauté. C'est pourtant là qu'a eu lieu l'impensable, la voix off nous le rappelle, il nous faut imaginer certaines scènes qu'elle décrit. Parfois les images en couleur montrent les bâtiments depuis l'extérieur et celles en noir et blanc leur succèdent pour révéler des scènes difficiles qui ont eu lieu à l'intérieur. Ces deux types d'images se complètent et permettent de construire un film dans lequel le réalisateur enfile la casquette de témoin. Les arbres en fleurs d'aujourd'hui contrastent avec l'état déplorable des camps d'autrefois ; le camp n'est plus qu'un lieu.

« De ces sommeils menacés, nous ne pouvons vous montrer que l'écorce, que la couleur » dit Michel Bouquet, voix off dans le film. Ainsi, elle incarne le présent et l'actuel. Elle révèle des images neutres voire chaleureuses, celles d'un lieu délaissé où la nature a repris ses droits. Alors qu'elle symbolise la vie, le noir et blanc montre essentiellement des images difficiles à regarder dans lesquelles la mort est omniprésente.

L'usage de la couleur a d'ailleurs incarné un véritable défi pour les réalisateurs qui devaient, de fait, composer leurs plans en intégrant ce nouvel aspect. Le noir et blanc avait alors l'avantage non négligeable de les affranchir de toute composition chromatique ; l'ensemble des couleurs des décors ne faisaient pas l'objet de recherches poussées. L'important était de choisir des nuances foncées ou claires pour pouvoir construire un certain équilibre dans l'image. Avec son apparition, le sens d'une scène ne passait plus uniquement par ses actions mais aussi par son coloris.

Cette évolution éveille de nombreuses appréhensions dans le monde du septième art, même si les réalisateurs ont pleinement conscience que la couleur accorde un degré supplémentaire dans la transmission d'informations. Dans les années trente, Jean Renoir, réalisateur français, dit : « Il y aura,

bien sûr, un mauvais moment à passer : on fera des barbouillages très laids et on maudira ce renouvellement au nom de l'art, comme on le fit pour le parlant⁸. »

La couleur devient un élément inévitable pour les différents médias. L'impression s'en empare dès les débuts de l'imprimerie dans l'atelier de Johannes Gutenberg en 1457 et 1459. Depuis, de nombreuses techniques ont vu le jour comme la synthèse additive⁹ et la synthèse soustractive¹⁰ qui démontrent que la lumière nourrit et définit la couleur. Avec les années elle acquiert une importance toute particulière, devenant un facteur de qualité pour l'impression et un élément essentiel à la communication, comme dans le cas de la presse écrite où elle permet d'attirer l'attention. *Color Library – Research into Color Reproduction and Printing*¹¹ est une édition expérimentale qui rassemble des recherches sur les techniques d'impression et les pistes visuelles qu'elles offrent. Ce travail précède la mise en ligne de *Color Library*, un site web professionnel et éducatif qui a pour objectif d'éclairer et de sensibiliser les utilisateurs à l'influence de la couleur sur une image.

La base de données rassemble une multitude de profils colorimétriques qui dépendent des couleurs utilisées et du type d'impression : offset, risographie, flexographie etc. Un système de prévisualisation nous amène ainsi à constater les changements chromatiques entre les modes sélectionnés et génère donc plusieurs colorations de notre image.

Ancrée dans la société, la couleur se fait une place de choix dans les identités visuelles des marques et devient même dans certains cas la signature des plus grandes. Du violet de Milka, à l'orange de l'entreprise du même nom en passant par le rouge de Coca-Cola, la couleur fait l'identité. Yves Taralon, décorateur de la maison Hermès en dit : « Choisir sa couleur, c'est le premier engagement d'une marque, comme un chevalier choisit ses armes. Une marque, c'est d'abord un produit, une qualité de produit ; la marque le signe, la couleur le reconnaît¹². » En effet la couleur traverse les supports de communication, qu'ils soient en français ou dans une langue étrangère, imprimés ou numériques, elle transmet des valeurs, des idées et des émotions.

Véritable code dans certains domaines comme les panneaux de circulation, la couleur a un fort pouvoir de représentation et d'information. Une symbolique qui est parfois questionnable, à l'instar du rose féminisant et du bleu masculinisant, tous deux installés depuis les années 1900, mais dont l'implantation dans la société semble avérée. Cette force expressive est à l'origine des principes de coloration.

⁸ Jean Renoir cité dans Claude Vermorel, « Une enquête de *Pour Vous* : la couleur et le relief », *Pour Vous*, n.363, 31 octobre 1935.

⁹ La synthèse additive concerne la superposition de lumières colorées comme celles des écrans et des projecteurs. Ses couleurs primaires sont le rouge, le bleu et le vert.

¹⁰ On retrouve la synthèse soustractive dans les mélanges de matières colorées comme dans l'impression ou la peinture. Elle a pour couleurs principales le jaune, le magenta et le cyan.

¹¹ Maximage, *Color Library – Research into Color Reproduction and Printing*, Paris, Ed. Jrp Ringier, Coll. « Anthologies Et Theories Art », 2018.

¹² Olivier Saguez, *Marques et couleurs*, Paris, Ed. Le Mécène Eds, Coll. « Livre D'Art Luxe », 2007.

2 - Un mot sur l'idée

Véritable langage à part entière, l'élément chromatique est porteur de sens, il sert l'expression de l'auteur et n'est pas uniquement le fruit d'un choix subjectif.

L'exemple des livres de coloriage illustre bien le caractère expressif de l'apport de couleur. Inspirés de l'art et utiles à la démocratisation de ce dernier, ces exercices sont introduits pour la première fois aux États-Unis entre le XVIIIe et le XIXe siècle. On leur reconnaît immédiatement une force communicative puisqu'ils permettent d'interpréter une certaine appréhension du réel. Ludique et à la portée de tous, les livres de coloriage ont encore aujourd'hui un certain pouvoir libérateur qui en font un centre d'intérêt, voire un refuge.

Les usages éducatifs et thérapeutiques privilégient parfois ce support d'expression qui ne passe pas par la parole mais par le geste. Aujourd'hui très présents dans l'art-thérapie, les livres de coloriage ont depuis longtemps été un outil utilisé par les psychologues pour que les patients s'expriment inconsciemment par les couleurs choisies et par la place qu'elles prennent dans l'espace de la feuille. On peut également constater que dans le domaine hospitalier la mise en place de ce procédé de coloration permet d'aider les patients à comprendre ce qui va leur arriver. Les soignants s'appuient sur ces outils pour interagir avec eux mais aussi pour mieux cerner leur état d'esprit.



Fig. 1, Henri Matisse, *Femme au chapeau*, 1905, Peinture huile sur toile, 81 x 60 cm, San Francisco Musée d'Art Moderne.

La qualité expressive de la couleur est telle que certains artistes l'ont utilisée pour communiquer leur façon d'appréhender le monde. Les mouvements expressionniste et impressionniste représentent une forme de libération pour la couleur. Le Fauvisme, apparu en France de 1903 à 1910 comprend des réalisations d'Henri Matisse, Marc Chagall ou André Derain. Ce mouvement se caractérise par la recherche chromatique et l'importance de la place qu'on lui accorde. Parfois violentes, les couleurs sont appliquées de façon assez instinctive pour laisser transparaître une forme d'évidence. Détachées

des objets représentés, elles permettent d'accentuer le point de vue de l'artiste à travers une expression brute. *Femme au chapeau* (fig. 1) d'Henri Matisse est un portrait de son épouse, l'utilisation des couleurs y est tout à fait novatrice pour l'époque puisqu'elle transgresse les codes établis. Artiste polyvalent, Henri Matisse est une figure majeure de l'art du XX^e siècle, considéré comme le rival de Pablo Picasso. Sa pratique, caractérisée par des compositions colorées et intenses, n'a cessé d'alterner entre figuration et abstraction par le biais de la stylisation. Dans le portrait de sa femme les couleurs ne sont plus là pour être fidèles à la représentation du modèle, bien au contraire, elles le colorent, l'habillent du regard de l'artiste et en traduisent les sentiments. Les couleurs sont des formes gestuelles, elles rendent dynamique le tableau et permettent même d'animer le corps. La couleur n'est plus le prolongement de la vision de l'homme, elle est une rupture, l'expression du point de vue de l'artiste sur son modèle.



Fig. 2, Scène nuptiale de l'oiseau jardinier à crête rose, Ptilonorhynchidae, Vivant en Australie et en Nouvelle-Guinée.

Son utilisation ne se limite pas aux milieux artistiques, la nature contient de nombreux exemples dans lesquels elle joue un rôle déterminant en matière de communication. C'est le cas avec l'oiseau jardinier à crête rose qui construit des scènes nuptiales soignées et colorées (fig. 2) afin de charmer sa partenaire. Après avoir parfaitement nettoyé un espace et y avoir élevé ce que l'on appelle une « haie d'honneur » d'une cinquantaine de centimètres de haut, le mâle orne cette dernière d'une multitude d'éléments tels que des pétales, des plumes ou des débris, l'important étant leurs coloris. Ces collections de monochromes bleus, roses ou gris pour la plupart du temps, en font un oiseau à part entière. Ne pouvant communiquer que par des sons ou des gestes, cet animal a développé un autre moyen de communication qui passe par la couleur, ce qui lui permet de séduire et d'exprimer à sa partenaire ses intentions.

L'idée d'un langage universel compréhensible par tous est un concept que certains artistes ont pu exploiter, et particulièrement Victor Vasarely. Le plasticien, dont l'œuvre se distingue par l'usage d'un nombre réduit de formes et de couleurs, a en effet imaginé un alphabet dit « plastique », une

classification de formes colorées destinées à transmettre une identité. Ce rapprochement entre mot, forme et couleur, le peintre l'entretient dans de nombreuses réalisations telles que sa série *Unités* (fig. 3). Presqu'à la manière d'un poème, l'artiste nous propose un quadrillage de symboles, un langage visuel qu'il exploite dans bon nombre de ses productions. Force est de constater que chaque forme colorée décrit une ambiance voire un sentiment, tantôt dynamique, tantôt apaisant. Père de l'art optique¹³, le plasticien hongrois n'a eu de cesse de développer un art fait d'illusions en s'appuyant sur les couleurs, afin de jouer avec la perception de l'œuvre par le visiteur. S'approchant du mouvement dans certaines œuvres, Victor Vasarely arrive à exprimer une forme d'instabilité dans ses peintures en en faussant la planéité.



Fig. 3, Victor Vasarely, *Unités* (série), 1977, Sérigraphie sur métal monté sur bois, 110 x 65 cm, Courtesy Collection Particulière.

Au sujet de l'expression par la couleur, Johannes Itten, peintre et enseignant suisse, a écrit un livre intitulé *Art de la couleur* dans lequel il en développe une approche technique. Ayant étudié les arts à Genève en même temps que des études scientifiques, il entretient un art très rigoureux et pratique de la peinture qui l'amènera à enseigner le Bauhaus¹⁴, dont il est devenu une figure importante. Théorisant la couleur, il en retient principalement l'esthétisme et la fonctionnalité pour pouvoir servir son utilisation. Dans son livre il dresse une synthèse de l'harmonie des couleurs, des accords ou encore du principe des illusions d'optique, une présentation du fruit de ses observations en tant qu'artiste mais également en tant que professeur : « Si la réalité et l'effet ne sont pas les mêmes, on a une expression non harmonique, dynamiquement expressive, irréaliste et flottante. Le fait est que les

¹³ L'art optique, ou Op Art, est un courant artistique né dans les années 1960 qui exploite notamment les illusions d'optique dans des productions toujours abstraites.

¹⁴ Le Bauhaus est un courant artistique qui concerne l'architecture, le design ou encore la photographie. Cet important mouvement de la première moitié du XXe siècle se différencie des autres par sa volonté de produire de façon efficace et fonctionnelle, il renoue avec les matériaux bruts et privilégie le minimalisme.

formes et les couleurs réelles de la matière peuvent se muer en vibrations irréelles et donner à l'artiste la possibilité d'exprimer ce qui ne peut se dire¹⁵. »

Autrement dit, le choix de la couleur est fondamental pour servir notre intention car elle influencera l'image qui la supportera. Mais il va encore plus loin à l'aide d'exemples illustrés en montrant que chaque couleur a des répercussions sur celles qui l'entourent. Un gris cerné d'un bleu froid ne sera pas perçu de la même façon que le même gris cerné d'un rouge orangé. Tout est une histoire de composition et de mesure. La couleur est un choix qui détermine l'intention du créatif. S'appuyant majoritairement sur les couleurs primaires et secondaires, Johannes Itten nous donne une leçon sur l'utilisation des données chromatiques : accentuer un violet en le plaçant dans un aplat de jaune, rendre un rouge puissant en l'associant à un noir etc.

La couleur n'est presque jamais perçue telle qu'elle est réellement, c'est tout le propos du peintre abstrait Joseph Albers dans son livre *Interaction des couleurs*. Il y étaye ce point de vue en affirmant qu'elle est un moyen d'expression tout à fait relatif ; il faut selon lui « (...) admettre que la couleur trompe continuellement¹⁶ ». Elle n'est qu'une question de perception utile à l'artiste pour s'exprimer.



Fig. 4, Wes Anderson, *The Grand Budapest Hotel*, Film couleur, 99 min., 2014, (Co-prod. American Empirical Pictures, Indian Paintbrush, Scott Rudin Productions, Studios de Babelsberg).

S'il est un cinéaste qui use de l'association des couleurs pour créer des ambiances et installer des atmosphères dans ses œuvres, c'est bien Wes Anderson. Fuyant le traditionnel et embrassant la singularité, l'emploi de la coloration est très présent dans ses films, que ce soit dans ses décors ou par le travail en post-traitement. C'est dans les années quatre-vingt-dix que le réalisateur va se révéler et développer une identité qui passe particulièrement par son style visuel. Adepte des couleurs pastel et vives, Wes Anderson compose ses scènes comme un dessinateur conçoit ses planches. Souvent léchés, ses films sont reconnaissables grâce à leur esthétique. *The Grand Budapest Hotel* (fig. 4) est

¹⁵ Johannes Itten, *Art de la couleur*, Paris, Ed. Dessain et Tolra, Coll. « Beaux Arts », 2004.

¹⁶ Joseph Albers, *L'interaction des couleurs*, Paris, Ed. Hazan Eds, Coll. « Bibliothèque Hazan », 2013.

sans doute le film le plus singulier du réalisateur. Diffusé pour la première fois en 2014, ses couleurs font de certains plans de véritables tableaux aux choix audacieux. Les associations telles que le violet avec le rouge ou le bleu avec le jaune offrent différentes identités aux lieux inventés par les scénaristes. Ces compositions deviennent des repères en guidant le spectateur à travers ces univers fictifs.

Wes Anderson décide à plusieurs reprises d'associer des couleurs complémentaires entre elles afin de dynamiser son film, elles sont également un moyen pour lui d'illustrer les états d'esprit de ses personnages, une façon d'exprimer l'indicible ou une manière subtile de le suggérer. Ainsi durant le film différents climats sont installés, de la tension à la tromperie.

L'application de couleurs criardes devient aussi un outil pour rajeunir certains espaces de l'hôtel de style Art nouveau¹⁷, les moulures rose bonbon sont rafraîchies et modernisées. Nous sommes face à un décor coloré à la fois rétro par sa forme et moderne par la teinte choisie.

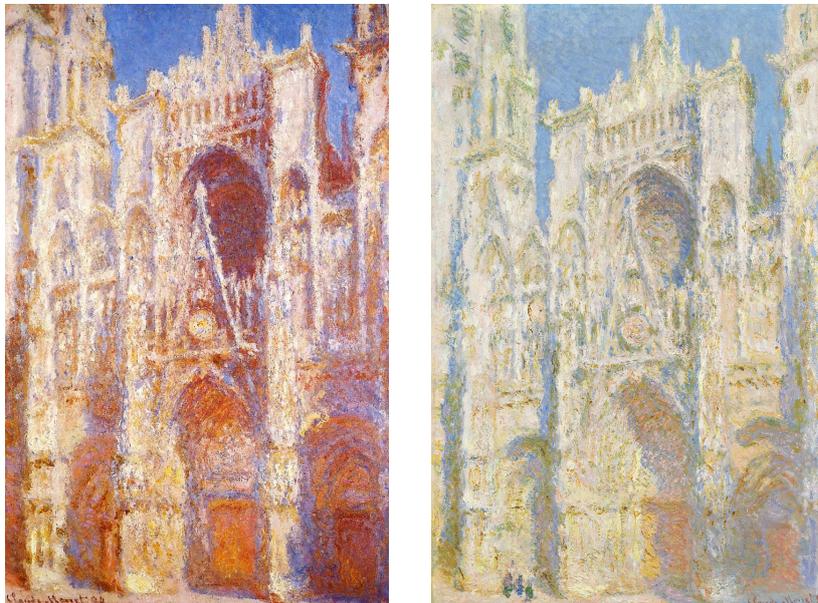


Fig. 5 (à gauche), Claude Monet, *Le Portail, soleil* (série *Les Cathédrales de Rouen*), 1892, Peinture huile sur toile, 100 x 65 cm, Collection privée.

Fig. 6 (à droite), Claude Monet, *La Cathédrale de Rouen, façade ouest, au soleil* (série *Les Cathédrales de Rouen*), 1892, Peinture huile sur toile, 100 x 66 cm, Washington National Gallery of Art.

Élément majeur de la construction de l'image, la couleur incarne une idée. C'est notamment par celle-ci que passe Claude Monet, pionnier de l'impressionnisme, pour traduire l'ensemble des sens inexprimables dans la peinture. Dans sa série des *Cathédrales de Rouen* (fig. 5 et 6) les températures et les moments de la journée se manifestent dans le choix des couleurs et leur application. Avec la lumière, elles parent la cathédrale de nuances et permettent de différencier les toiles. L'ensemble des quarante tableaux, réalisés entre 1892 et 1894, est une parfaite illustration du mouvement impressionniste, un art pictural qui met l'accent sur les phénomènes climatiques et lumineux a

¹⁷ L'Art nouveau est un mouvement artistique qui accorde une importance particulière aux lignes courbes. Présent dans les arts majeurs comme dans les arts mineurs, l'Art nouveau a été omniprésent de la fin du XIXe au début du XXe siècle.

contrario d'une peinture conceptuelle et exacte. D'autres œuvres de l'artiste font de la couleur l'élément subtil du tableau, comme *La Pie* (fig. 7) où le bleu colore le blanc de la neige par petites touches, offrant à la toile une palette de teintes utiles à l'illustration du froid hivernal. Ce qui semble être un monochrome au premier abord est en fait une démonstration picturale : la chaleur du soleil teinte la neige d'ocre tandis que le ciel affiche des nuances de mauve. Claude Monet se sert ici de la couleur pour représenter de façon plus pointue ce qu'il observe.



Fig. 7, Claude Monet, *La Pie*, 1868-1869, Peinture huile sur toile, 89 × 130 cm, Paris Musée d'Orsay.

Plus qu'un outil expressif, la couleur est finalement une sorte de positionnement de la part de l'artiste. Elle véhicule et porte son regard à travers les choix effectués. Confrontée à l'appréciation personnelle du spectateur, elle se heurte à la question de la subjectivité. Quand l'un trouvera un jaune poussin attrayant, l'autre le trouvera repoussant : la couleur est perception, expérience et projection. Nous permettant de personnaliser ou de prendre parti, le choix chromatique signe en quelque sorte l'identité de l'artiste.

De nombreux créatifs ont su profiter de ces avantages pour créer une œuvre personnelle, à commencer par Yves Klein. Cet artiste français autodidacte a entretenu une œuvre monochrome dont la couleur *IKB*¹⁸ est le fil rouge. Affranchi de la ligne, son bleu vise à illustrer l'immatérialité et le vide, une façon d'utiliser la couleur pour exprimer ce qui ne peut être dit mais qui peut être perçu. « Pour moi les couleurs sont des êtres vivants (...), les véritables habitants de l'espace. La ligne, elle, ne fait que le parcourir, que voyager au travers. Elle ne fait que passer¹⁹. »

Ses monochromes comme *IKB 3, Monochrome bleu* (fig. 8) sont le symbole d'une forme de désincarnation. Leur bleu outremer, propriété d'Yves Klein depuis son dépôt à l'Institut National de la Propriété Industrielle le 19 mai 1960, est une proposition à l'évasion : partir du matériel pour

¹⁸ *International Klein Blue*

¹⁹ Yves Klein, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris, Ed. École Nat. Sup. des Beaux-Arts, Coll. « Écrits d'artistes », 2008.

atteindre l'immatériel. Faisant écho à la mer ou même au ciel, le bleu se réfère à des étendues dont les dimensions ne connaissent pas de limite, si ce n'est l'horizon. Le bleu incarne l'attitude méditative et la réflexivité, c'est sans doute pour cela qu'Yves Klein a choisi cette couleur ; ses aplats nous happent dans les espaces d'exposition. Hypnotique et envoûtante, elle est d'une telle profondeur qu'elle est à elle seule une peinture du vide qui va transcender l'espace de la toile.



Fig. 8, Yves Klein, *IKB 3, Monochrome bleu*, 1960, Pigment pur et résine synthétique sur toile marouflée sur bois, 199 x 153 cm, Paris Centre Georges Pompidou - Musée national d'art moderne.

Son format de 199 par 153 centimètres, comme ses angles arrondis, aident le spectateur à s'immerger, il se sent presque envahi par une couleur qui vibre et dont la luminosité est troublante. Aux antipodes d'une image fixe, Yves Klein conçoit une représentation de l'inexistant qui s'anime par le rayonnement du pigment et par l'évasion spirituelle du visiteur. Ses *Anthropométries* et ses *Sculptures éponges* vont également participer à la création de son identité en tant qu'artiste, ces séries reflètent toutes deux son envie de révéler une beauté invisible par la couleur. Elle enveloppe les corps, qu'il s'agisse des corps des femmes ou des éponges, pour mettre en retrait l'artiste et mettre en avant la séduction picturale.

Nicolas Poussin fait aussi partie de ces artistes dont la couleur marque l'œuvre générale. Ayant suivi la technique des peintres issus de l'école de Bologne en Italie, l'artiste classique français recouvrait ses toiles d'une préparation rougeâtre qui avait tendance à teinter ses productions.

L'Enlèvement des Sabines est une œuvre majeure de sa production. Deux versions existent, l'une exposée au Metropolitan Museum of Art de New York et ayant été réalisée de 1634 à 1635 (fig. 9) et l'autre, exposée au Louvre, peinte de 1637 à 1638. Assez similaires dans la composition, les deux œuvres traitent du même sujet mais sont pourtant très différentes. Illustrant le moment où les

Romains prennent de force les Sabines pour les épouser, les tableaux représentent une scène violente et déchirante.



Fig. 9, Nicolas Poussin, *L'Enlèvement des Sabines*, 1634-1635, Peinture huile sur toile, 154 x 206 cm, New York Metropolitan Museum of Art.

La première version a été réalisée avec une majorité de couleurs rouges et jaunes, ce qui a pour conséquence d'installer une atmosphère pesante. Cet effet, associé à la sous-couche de rouge foncé singulière de Nicolas Poussin, crée un contraste important avec le bleu des vêtements des Sabines, il les révèle et accentue un peu plus leur isolement dans ce camaïeu d'ocre. Notons que l'artiste a beaucoup utilisé la technique de la *tempera* pour ses toiles, une mixture utilisée comme liant dès le Moyen Âge afin de mélanger les pigments. Dans le cas de Poussin, cette émulsion contenait une quantité de jaune d'œuf et d'huiles végétales. Mais cette technique, bien que pratique et économiquement avantageuse, avait tendance à colorer légèrement les toiles de jaune et d'autres nuances orangées. Certains critiques justifient donc la signature picturale de l'artiste classique comme la synthèse de la sous-couche rougeâtre et l'application de la *tempera*.

Sin City (fig. 10) de Frank Miller est une série de comics publiée entre 1991 et 2000, sa singularité commence par ses choix graphiques. Alors qu'à l'époque les couleurs abondent pour personnaliser les styles des super-héros et dynamiser les pages, l'auteur de *Sin City* décide de créer un univers radicalement différent, davantage plus sombre et oppressant. Le choix du noir et blanc dessine une ville contrastée dans laquelle l'affrontement est permanent.

Néanmoins des couleurs apparaissent de temps en temps offrant presque une respiration au fil de lecture. Le rouge, le jaune et le bleu viennent ponctuer l'identité graphique de la bande dessinée, mettant alors en valeur certains détails. En effet, Frank Miller se sert des couleurs pour accentuer un effet ou provoquer une émotion. Un regard aux yeux bleus devient séduisant et attirant quand la

coloration du sang en rouge insiste sur la violence de l'action. Dans un numéro, un criminel est même entièrement en jaune, une certaine façon pour l'auteur de pointer du doigt l'odieux personnage.



Fig. 10 (à gauche), Frank Miller, *Tome 4 : That Yellow Bastard*, 2005, Bande dessinée, Ed. Titan Libri, Coll. « Sin City ».

Fig. 11 (à droite), Frank Miller et Robert Rodriguez, *Sin City : J'ai tué pour elle*, 2014, Film Thriller, Noir et blanc et couleur, 102 minutes, (Co-prod. Sergei Bespalov, Aaron Kaufman, Quentin Tarantino, Stephen L'Heureux, Alexander Rodnyansky, Robert Rodriguez).

La couleur devient une surprise au fil des pages et offre un rythme à la narration, une esthétique efficace et séduisante qui a été ré-exploitée dans les versions filmiques de l'œuvre sorties en 2005 et 2014. Frank Miller a réalisé ces adaptations avec Robert Rodriguez et Quentin Tarantino pour superviser la pertinence du traitement. Dans *Sin City : J'ai tué pour elle* (fig. 11) on remarque que la palette de couleurs appliquée est plus importante. Contrairement aux bandes dessinées, ce ne sont pas uniquement des aplats de couleurs unies, il y a davantage de nuances et de dégradés. Des personnages sont totalement colorisés, comme une danseuse dont la peau beige et les cheveux blonds participent à la rendre bien plus réelle et humaine que les personnes avec lesquelles elle interagit. D'autre part, dans le film le traitement graphique permet de prendre un certain recul sur la violence, on est à mi-chemin entre la colorisation et la décoloration d'une image en couleur, ce qui crée une distance entre le spectateur et les scènes parfois difficiles.

Mais si la lecture de nombreuses œuvres semble accessible et conforme à l'identité du créatif, on peut parfois se demander si elle n'est pas maltraitée par la diffusion de l'image. C'est le cas avec *Le Caravage* dont les peintures du XVII^e siècle se caractérisent par le développement de la technique du clair-obscur. Les figures de ses personnages, comme dans *Le Christ à la colonne* (fig. 12), se détachent complètement d'un arrière plan souvent très sombre, presque à la manière d'un collage.

Cependant à l'époque l'artiste peignait à la lumière des bougies ce qui avait un impact sur le choix de ses couleurs et de leurs tonalités. Dans des salles sombres et éclairées de la même façon, les corps se

détachaient presque de la toile et gagnaient en réalisme. Pourtant aujourd'hui les espaces d'exposition, du Louvre à Paris au Musée des Beaux-Arts de Rouen qui détient ce tableau, ne respectent pas l'éclairage de l'époque mais au contraire inondent les œuvres d'une lumière neutre. Les couleurs et les détails ne sont pas visibles à l'identique, et par conséquent l'expression de l'artiste n'est pas perçue de la même manière. Qu'en aurait pensé Le Caravage ? Ses peintures ne sont-elles pas destinées à être montrées sous une lumière chaude et faible ? De quoi se questionner sur la diffusion des images.



Fig. 12, Le Caravage, *Le Christ à la colonne*, 1606-1607, Peinture huile sur toile, 134,5 x 175,5 cm, Rouen Musée des Beaux-Arts.

Nous permettant de constituer une différenciation notable et rapide, les couleurs sont des éléments visuels dont les créatifs s'emparent afin de se détacher du réel et de construire ce qui s'apparente à une fiction. L'identité chromatique qui s'éloigne du quotidien est inhabituelle, elle est une prise de position, un moyen de se détacher de la banalité et d'amener le spectateur à l'imagination et la réflexivité. Il faut donc distinguer les couleurs anti-naturelles des couleurs naturalistes bien que les deux, comme toute intervention graphique, induisent une perception différente de l'image. Tantôt trahissant la mainmise du créatif sur son œuvre, tantôt le mettant à distance, le parti pris chromatique est un outil expressif qui permet de révéler des sensations, des émotions, tout autant que des points de vue.

3 - La couleur dans la coloration

La couleur est à la coloration ce que la lettre est au langage. Elle est l'outil qui donne forme au procédé mis en place, un procédé qui consiste en l'intervention du créatif sur la couleur d'un objet. Pourtant cette notion reste assez vaste puisqu'elle s'applique à de nombreux domaines et actions.

Comment intervenons-nous sur la couleur ? Une fois l'intervention faite, parlerons-nous d'une modification ou d'une application ?

Il semble qu'il y en ait plusieurs natures, et pour en mesurer davantage les enjeux nous ferons la distinction suivante : la couleur que l'on ajoute à l'image et la couleur déjà présente dans l'image.

Bart Julius Peters est un photographe contemporain dont les œuvres sont majoritairement en noir et blanc. Selon lui ce traitement nous amène à penser ses images plus anciennes qu'elles ne le sont en réalité, un moyen pour rendre authentiques voire intemporels les clichés. Par l'absence de couleurs, ses portraits et ses natures mortes acquièrent une sobriété et également un sentiment de nostalgie.

Son récent travail *Red Forest* (fig. 13) va pourtant à l'encontre de toutes ses réalisations précédentes. Il s'agit d'un tirage argentique noir et blanc rehaussé à la peinture. Ce visuel est conçu en deux temps, à commencer par celui de la photographie pendant lequel l'artiste va pouvoir déterminer sa composition globale à travers le sujet photographié, le cadrage ou encore la luminosité. Puis, vient le temps d'un re-travail de l'image via la peinture. La forêt représentée est mise en couleur, ce qui n'est pas un geste superflu, surtout venant de Bart Julius Peters. Il se sert de cette étape supplémentaire pour s'éloigner d'une image « classique » et se rapprocher d'une autre plus assumée et maîtrisée. Il crée un décor empreint d'artifices et l'alourdit via les couleurs pour assumer son contrôle sur l'image.

On plonge dans un univers à la fois familier et étrange, la végétation devient rose, la terre devient jaune : les couleurs brouillent nos repères autant que la singularité du décor réalisé. Nous sommes face à une image créée de toutes pièces, un monde imaginaire s'ouvre à nous. Les traces des coups de pinceau permettent à l'artiste d'appuyer sa volonté d'interroger la conception de l'image. Tout ceci est rendu possible par le procédé de coloration qui vient questionner le phénomène de perception et remettre en cause notre façon de voir le monde qui nous entoure. L'utilisation d'une trichromie composée d'un bleu, d'un jaune et d'un magenta, confirme cette idée puisque ce sont des couleurs qui se rapprochent de celles utilisées dans la synthèse soustractive.



Fig. 13, Bart Julius Peters, *Red Forest*, 2009-2019, Photographie et peinture, 67 x 102 cm, Collection privée.

Bart Julius Peters applique la peinture en aval pour créer un contraste entre l'image originale et le résultat final. La technique utilisée détonne par rapport à la photographie d'ordinaire plus fine et plus douce du photographe. Elle lui permet d'insister sur son changement de pratique et de propos. Cependant cette dissonance n'est pas inévitable et certains créatifs mettent au point des principes de coloration afin d'établir un dialogue direct avec l'image. C'est le cas dans le travail de Vasantha Yoganathan en collaboration avec Jaykumar Shankar. Leur travail commun a commencé en 2015 et rassemble une série de photographies prises par le premier et reprises par le second. À mi-chemin entre le documentaire et la fiction, Vasantha Yoganathan se rend depuis sept ans en Inde afin de réaliser ses photographies pour une œuvre intitulée *Le Mythe des Deux Âmes*, une collection de sept livres illustrant le voyage de Rama et Sika, deux héros issus d'écrits philosophiques indiens.

Pour travailler l'artiste utilise deux types d'appareils, l'un pour prendre des photographies en couleur et l'autre pour des photographies en noir et blanc. Cette méthode lui permet de confier ces dernières à Jaykumar Shankar qui va les mettre en couleur, une étape supplémentaire pour obtenir un rendu différent et servir la fictionnalisation de l'histoire. *Dasaratha and Kaushalya Longing for a Son* (fig. 14) permet de mieux comprendre cette idée. Il s'agit d'une impression en noir et blanc colorisée à la main par le peintre indien. L'hyperréalisme du rendu est impressionnant et est tout à fait crédible, on est bien loin du travail de Bart Julius Peters. Toutefois cette image, comme d'autres de la série, a quelque chose de troublant que l'on sache qu'il s'agit d'une image colorée ou non. On croirait voir des statues de cire ou des corps lissés par un maquillage excessif. La pose évasive des acteurs participe bien entendu à cette impression, entre leur regard vide et leur immobilité.



Fig. 14 (à gauche), Vasantha Yoganathan et Jaykumar Shankar, *Dasaratha and Kaushalya Longing for a Son*, 2015, Photographie et peinture, 34 x 42 cm, Paris Polka Galerie.

Fig. 15 (à droite), Vasantha Yoganathan, *Mummy*, 2018, Photographie et peinture, 40 x 49,5 cm, Paris Polka Galerie.

Ce résultat est souhaité par le photographe, la peinture sert la dénaturation, cela lui permet de confronter ces images aux photographies en couleur et d'insister sur sa position entre le documentaire et la fiction ; entre le réel et l'irréel. D'autant plus qu'il est question d'une certaine interprétation par le peintre qui reçoit ces images en noir et blanc, sans avoir connaissance des couleurs initiales. Ainsi, ce ne sont pas les vraies couleurs qui sont appliquées, Jaykumar Shankar doit imaginer celles de la peau, des vêtements et des feuilles au sol. Il lui faut les inventer à sa manière et selon ses inspirations, tel un auteur lorsqu'il imagine ses personnages.

De plus, l'application des couleurs se fait indépendamment du point de vue de Vasantha Yoganathan qui travaille à Paris. Elle se fait suivant le libre arbitre du peintre indien et témoigne d'une interprétation qui n'est influencée que par les valeurs de gris du noir et blanc.

Ce traitement différent de l'image permet de semer le doute chez le spectateur qui ne sait plus forcément quelles images ont été colorées et quelles images contiennent des couleurs naturalistes. Ce travail de collaboration propose un aller-retour entre la réalité et l'imaginaire.

Cependant le récent travail du photographe a évolué et a changé de ton. Depuis 2018, Vasantha Yoganathan applique lui-même la peinture, mais d'une toute autre manière que celle de son collaborateur. Les pelages des animaux qu'il photographie sont recouverts partiellement de taches de peinture acrylique, des petits coups de pinceau qui ajoutent une note abstraite à la figuration. Dans *Mummy* (fig. 15), le corps du chien sauvage est nappé des petites touches caractéristiques de son intervention. Pour la plupart du temps les couleurs sont des camaïeux choisis en fonction des pelages des animaux et sont répartis harmonieusement. Chats, singes et vaches sont habillés de couleurs en fonction du coloris de leur poil mais aussi de la lumière ambiante et de la balance des blancs des photographies.

Ce geste est une façon pour l'artiste de signifier la transformation des animaux en créatures fantastiques. Cela fait écho à un passage du mythe dans lequel les animaux se liguent contre un personnage maléfique. L'intervention permet d'appuyer le rapport à la narration de l'histoire, Vasantha Yoganathan ne veut pas que le spectateur oublie qu'il s'agit d'une fiction. Cette opération est légère tant dans son application que dans son rendu, mais cela ne l'empêche pas de faire brusquement basculer le spectateur dans un second degré d'imaginaire face à d'autres images non retouchées. Ce voile de peinture, déposé ultérieurement, recouvre le chien et vient le sortir de l'immobilité en l'animant de ce geste.

L'ajout postérieur de couleur permet au créatif d'avoir un contrôle total sur son image et de lui faire dire ce qu'il souhaite. On peut alors parler d'une augmentation, on lui ajoute une information dans un but déterminé.

Le directeur artistique Laurent Allory parle de cette réalité fictive à travers les visuels qu'il produit et qu'il qualifie d'ailleurs de tableaux. Amoureux des espaces urbains désertés, il développe une œuvre mêlant photographie et peinture en parallèle de son travail de communication dans une agence parisienne.

Ce qu'il recherche dans les friches, les immeubles abandonnés ou les chantiers, c'est une certaine neutralité du décor, qu'il va pouvoir annuler à l'aide d'encre colorées. L'architecture est un de ses sujets de prédilection, le caractère graphique et rigoureux qui se dégage de ce thème étant en accord avec sa quête d'objectivité.

La Tour Rose (fig. 16) est une photographie du Musée aan de Stroom à Anvers dont la construction ambivalente l'a frappé. Ce bâtiment, d'une hauteur de soixante-deux mètres, allie en effet des plaques de grès rouge et de verre, une confrontation plastique de deux matériaux très différents. Mais ce que retient principalement Laurent Allory c'est la rigidité de l'ensemble et la sensation d'un bâtiment dépouillé de vie.

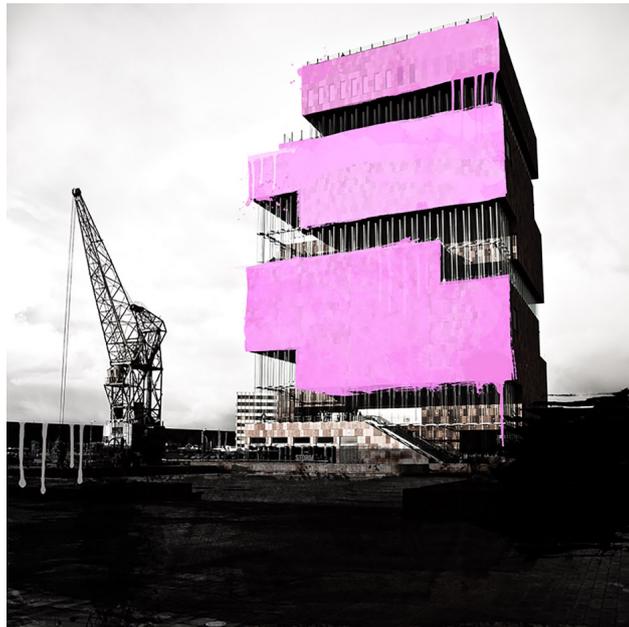


Fig. 16, Laurent Allory, *La Tour Rose*, 2011,
Photographie et peinture, 110 x 110 cm, Paris Galerie de Francony.

Dans cette image il utilise de la peinture rose pour recouvrir les façades de grès et les faire ressortir. Les coulures de peinture sont des accidents qui permettent de rendre plus vivant le visuel et ainsi briser l'air supérieur et irréprochable de cette architecture qui se dresse au milieu de nulle part. L'ensemble des taches et des irrégularités ajoutent une once d'imperfection à l'ensemble.

De base relativement impartiale, la photographie de cette architecture voit son propos changer par la prise de position qui passe par l'ajout de rose. Cet amas presque tapageur détonne totalement du noir et blanc solennel du support. L'existence d'un relief par la peinture aide la différenciation des techniques utilisées : la stabilité de la photographie rencontre l'énergie et la turbulence des écoulements.

L'application postérieure est une manière d'humaniser les couleurs et d'en faire les habitantes d'un espace dépourvu de gaieté. Lors de ses promenades dans les villes, armé de son appareil, Laurent Allory pense parfois déjà à la place que la couleur va prendre ; il s'agit d'un second travail intentionnel et qui peut définir la prise de la photo.

La coloration est ici un moyen pour dynamiser les visuels et de temps à autre pour contrarier leur construction par le biais de ruptures. Le travail ne serait pas le même si l'apport de couleur était appliqué directement, Laurent Allory passe d'ailleurs par des logiciels tel que Photoshop pour penser son intervention. Le type de composition, la saturation de la couleur ou encore la texture souhaitée sont des éléments pris en compte pendant cette étape de travail. Ils donnent un sens à la structure de ses visuels. L'absence de vie dans les lieux photographiés est compensée par cette forme d'extension du médium qu'est la couleur.

Pourtant, a contrario, le principe de coloration peut être réalisé à partir de couleurs déjà présentes dans l'image. Davantage lié à la contrainte et à une certaine économie de l'intervention, ce procédé implique que le créatif ne peut composer qu'avec les couleurs incluses dans le visuel. C'est ainsi qu'a été conçu le film fantastique *Pleasantville*, une réalisation de Gary Ross en 1998. Envoyés dans une série en noir et blanc à travers l'écran de leur télévision, les protagonistes de l'histoire vont devoir s'acclimater à une vie sans couleur.

Ce qui nous interpelle en premier lieu c'est la colorisation progressive du film suite à l'arrivée des personnages. En effet, ils vont malgré eux modifier l'histoire originale et contaminer la ville d'un effet inconnu : la couleur. Plongée dans un univers en noir et blanc, la première touche colorée du film est une rose rouge qui apparaît après que la sœur de David eut embrassé un personnage. Cette action engendre comme un défaut qui sera le premier d'une longue série dans le quotidien des habitants.



Fig. 17, Gary Ross, *Pleasantville*, Film noir et blanc et couleur, 120 min., 1998, (Prod. Larger Than Life).

Tourné en couleur puis retravaillé numériquement de sorte à le décolorer totalement, le film propose une esthétique singulière et perturbante. Le spectateur a l'impression que les couleurs ont été rajoutées sur l'image postérieurement aux scènes, mais ce n'est pas le cas, il s'agit de l'image d'origine. Cette couleur représente le trouble semé par David et Jennifer, alors enfermés dans l'utopie de

Pleasantville. Elle va se répandre dans le film comme dans la ville à la manière d'un virus et ainsi effacer petit à petit la fiction, symbolisée par le noir et blanc.

La couleur incarne l'anormalité et devient un élément parasite qui va infester les rues et les personnages, jusqu'à devenir un sujet de discorde et un motif de discrimination. À mesure que le scénario change, elle se déploie et matérialise la libération des personnages. C'est un tour de force de la part de Gary Ross car il arrive à retourner la situation : ce qui est naturel, la couleur, devient contre-naturel. Cet aller-retour entre la fiction et la réalité est marqué par la coloration et la décoloration des corps. Au début de l'histoire devenir coloré est une honte, c'est pourquoi Betty Parker se fait maquiller en noir et blanc par son fils (fig. 17), elle veut masquer les couleurs naissantes sur son corps. Cette scène est aussi parlante qu'elle a été compliquée à réaliser puisqu'il a fallu maquiller en vert l'intégralité du visage de l'actrice. Lorsque l'acteur qui joue David passe le tube de rouge à lèvres sur sa bouche, il applique en réalité une autre couleur que le vert, ce qui efface instantanément le rouge ajouté en post-traitement, l'effet est saisissant. Il s'agit des seuls plans où les couleurs perçues ne sont pas celles de l'image filmée en temps réel. Autrement, le jaune des tabliers, le rose des pétales ou le bleu des carrosseries de voitures sont celles des décors. Cette supercherie technique est comme une fente dans le noir et blanc des scènes. Nous sommes immergés dans une image, celle de l'utopie, et en voyons une autre éclore.

Les *Îles à gratter* (fig. 18) de Marion Pinaffo et Bonnefrite partagent avec *Pleasantville* ce rapport à la découverte et à la notion de couches dans l'image. Ces bancs ont été conçus comme des installations invitant les spectateurs à l'interaction. La caractéristique de ces constructions est qu'elles sont recouvertes d'un revêtement à gratter qui, une fois enlevé, laisse apparaître une sous-couche colorée. Comme dans le film de Gary Ross on retire partiellement dans le but d'obtenir un effet, on peut à la fois parler d'une décoloration et d'une coloration. Quel que soit le terme employé pour l'installation ludique, l'opération est progressive et apparaît selon le bon vouloir des participants ; ils font l'œuvre.



Fig. 18, Marion Pinaffo et Bonnefrite, *Îles à gratter*, 2014, Installation, Meubles peints d'un revêtement à gratter, Collection privée.

La dégradation de l'objet est nécessaire pour arriver à sa révélation. Elle est liée au défilement et passe d'une certaine manière par l'appropriation de l'objet par le spectateur. On réussit à lire certaines inscriptions comme « PSG » ou « Italia », chacun peut y laisser une marque comme il personnalisait une feuille de papier. Mais cette trace n'est pas forcément pérenne et dépend des autres interventions. Cette écriture en négatif est permise par la couleur en couche inférieure. Elle peut être le motif de l'action puisque le spectateur peut gratter le banc par curiosité, de même que le témoin de l'action car elle seule permet de rendre compte des gestes effectués.

La thématique de la coloration se retrouve d'ailleurs dans le domaine de l'architecture. Si dans les bancs de Marion Pinaffo et Bonnefrite c'est le grattage qui met en couleur l'objet, avec la *Cité de la voile* *Éric-Tabarly* (fig. 19) c'est la lumière et la position du visiteur qui vont rendre visible cette apparition.



Fig. 19, Jacques Ferrier, *Cité de la voile Éric-Tabarly*, 2008, Architecture, Acier, verre, bois et aluminium irisé, Lorient.

L'architecte Jacques Ferrier a conçu un projet qui est peu conventionnel pour de multiples raisons. C'est tout d'abord sa structure d'apparence aérienne qui fait de ce bâtiment un ovni sur le site de l'ancienne base sous-marine de Lorient. Mais la subtilité de cette architecture réside dans la coloration évolutive de sa façade permise par les matériaux qui la composent : principalement de l'acier, du verre et de l'aluminium irisé. Ce dernier vêt l'architecture d'une robe dont la couleur passe du gris au bleu en passant par le mauve. Cette coloration, à la fois éphémère et constante, dépend essentiellement de la météo. Les jours de grand soleil, le bâtiment s'illumine et égaye le site. Aussi, les visiteurs peuvent assister à cette mise en couleur et ne le verront jamais de la même manière.

L'architecte a conçu une architecture insolite et autonome. Sa découverte se fait progressivement et au fil des saisons pour tenter de démontrer que l'architecture n'est pas nécessairement synonyme d'inertie. La façade peut contenir ses couleurs pendant plusieurs semaines, et furtivement révéler sa coloration à un passant grâce à un timide rayon de soleil. À l'inverse, elle peut devenir éclatante jusqu'au coucher du soleil et rayonner de ses jeux de reflets. Ce procédé de coloration rappelle

d'ailleurs le phénomène physique de la couleur que l'on perçoit uniquement lorsqu'une source lumineuse éclaire un objet.

La finesse de cette mise en couleur nécessite du visiteur une attention particulière puisqu'elle n'est pas tape-à-l'œil, elle s'expose subtilement. Dans ce sens, le travail de Sandra Kantanen est assez similaire car le traitement qu'elle applique à ses images est parfois à peine perceptible si l'on ne s'y attarde pas un minimum. Cette artiste finlandaise a développé un travail axé sur la représentation du paysage suite à un voyage à Beijing en Chine en 2001. Lors de cette expérience, elle a été profondément marquée par la différence entre l'image véhiculée des paysages chinois et la réalité. Elle y a constaté l'impact néfaste de l'homme sur la nature, entre pollution et construction, une présence qui dresse une toute autre image du paysage ; bien loin de la beauté idyllique, paisible et naturelle diffusée par des mouvements comme le Shanshui²⁰. L'idéalisation du paysage est au cœur de son travail, comme dans son œuvre *Untitled (Forest 17)* (fig. 20) de la série *More Landscape*.

Pour rappeler le passé des lieux qu'elle photographie, qui est marqué par des affrontements, elle utilise des petites bombes de fumigènes colorés qu'elle enclenche avant de réaliser ses images. C'est ensuite dans son studio qu'elle crée des textures à l'aide d'un pinceau numérique sur ses visuels. Un travail qui vient perturber la tranquillité de ces paysages.



Fig. 20, Sandra Kantanen, *Untitled (Forest 17)* (série *More Landscape*), 2019, Photographie, 117 x 97 cm, Collection privée.

²⁰ Le Shanshui est un concept chinois apparu au IV^e siècle mettant en avant l'harmonie entre l'homme et la nature. Cet art pictural représente un paysage naturel et intact en plus d'y associer des inscriptions calligraphiées.

L'ambiance curieuse installée par cette brume rose rappelle celle maintes fois représentée dans les paysages chinois, symbolisant la légèreté et le mystère. Nous imaginons ce qui se trouve derrière et scrutons les détails. La sensualité et la douceur qu'elles offrent à l'image sont paradoxalement inquiétantes, les branchages presque noirs y disparaissent, le champ de visibilité est faible. Cette coloration de l'espace contraste avec le camaïeu de vert du premier plan davantage bruyant. La précision des traits nous fait douter du procédé utilisé, les couleurs sont plus tranchantes, bien moins vaporeuses. Semblables à des coups de pinceau, les couleurs glissent verticalement, de la base des feuilles vers le sol.

Il s'agit d'une peinture numérique, l'artiste utilise les couleurs de ses photographies pour les retravailler. Cette sorte d'anomalie nous met sur la piste d'un visuel augmenté : s'agit-il d'une photographie ou d'une peinture ? Les pixels deviennent comme des pigments. Dupés par cet apport de couleurs, nous sommes obligés de nous rapprocher de l'œuvre pour pouvoir constater qu'il ne s'agit pas d'une peinture. Les jeux de textures n'affichent aucun relief, ce sont de faux écoulements réalisés à l'aide de son pinceau digital.

Ce qui s'apparente à des graffitis témoigne de la mainmise de l'artiste sur son visuel qui devient une matière première. Rien n'est dû au hasard, Sandra Kantanen utilise un outil numérique aisément contrôlable pour évoquer une sorte d'imprévu graphique qui ressemble à un tirage de sérigraphie imparfait tout autant qu'à un accident d'impression.

« It became for me a search for a landscape that doesn't really exist, an idealized picture²¹ » dit Sandra Kantanen²². La création d'un nouveau paysage et son amour pour le sujet passent par cette étape. L'artiste nous met en quelque sorte à sa place puisque le spectateur contemple cette recherche et constate qu'il s'agit d'un leurre, semblable à sa propre désillusion face au paysage chinois. Comme le vent qui déforme le reflet des arbres sur l'eau, un thème récurrent dans l'œuvre de l'artiste, la coloration brouille le visuel. On est entre la dégradation et la sublimation.

Cette opération reproduit et dénonce une sur-construction de l'image qui peut sans doute faire écho au caractère artificiel de celles qui nous entourent. L'expansion des couleurs suffit à la remise en question du médium.

L'architecture de Jacques Ferrier, comme *Untitled (Forest 17)* sont des travaux dont l'ajout de couleur est assez délicat. Que ce soit sur le parvis ou dans l'exposition, le visiteur peut regarder ces travaux sans voir leur subtilité, ce qui peut nous amener à nous demander si le processus de coloration est voué à être vu ou non. Est-ce que la couleur, qu'elle soit ajoutée ou non, doit toujours être vue ? L'intervention doit-elle être montrée ou bien dissimulée ? De toute évidence, cela dépend du propos tenu par le créatif, et ce choix entraîne un impact direct sur le sens et la lecture du visuel. À l'inverse du travail de Sandra Kantanen, on peut aussi se demander s'il faut permettre au spectateur de

²¹ « C'est pour moi devenu la quête d'un paysage qui n'existe pas vraiment, une image idéalisée. » (Nous traduisons)

²² Sandra Kantanen, *More Landscapes*, Berlin, Ed. Nadine Barth, 2019.

comprendre instantanément la méthode et l'exécution de ce processus. Cette politique est au cœur de l'activité de la designer néerlandaise Alik van der Kruijs et de son travail *Made by Rain* (fig. 21 et 22). Sa démarche consiste à faire s'imprimer la pluie sur des tissus qu'elle prépare sur le toit de son studio aux Pays-Bas. Ils sont teintés à partir d'une encre bleue qui n'est pas fixée mais destinée à dégorger au contact de l'eau.

Son pays compte un nombre important de précipitations à l'année, le climat y est humide et les nuages nombreux. Alik van der Kruijs a donc toujours baigné dans cette atmosphère maussade dont les habitants se plaignent, mais contrairement à ces derniers, elle a toujours été fascinée par ce facteur météorologique. Son point de vue positif l'a amené à vouloir faire changer la population d'avis. Comme son grand-père qui tenait un journal dans lequel il répertoriait les types de précipitations et leurs fréquences, la designer a entrepris une enquête sur le sujet en commençant par le constat suivant : la pluie nous accompagne au quotidien, comment la faire apprécier auprès des Néerlandais ? C'est de là que lui est venue l'idée de l'imprimer sur des textiles, par les traces que celle-ci engendre. *Made by Rain* que l'on traduit littéralement par « fait par la pluie » est un éloge au phénomène qui l'amène à entretenir la technique nommée « pluviography », l'écriture ou le dessin par la pluie. Elle se sert de l'encre imbibée dans les tissus pour que les gouttes d'eau s'en teintent et les colorent. Après les averses, les taches sèchent et laissent sur les textiles les traces de leur passage.



Fig. 21 et fig. 22, Alik van der Kruijs, *Made by Rain* (série), 2018, Mode, Textiles sensibles à l'eau.

Dépendant du vent, de la quantité de liquide et de l'humidité ambiante, les résultats sont variés et changent au fil des jours. Alik van der Kruijs a même amorcé un travail plus conséquent qui l'amène à voyager à travers le monde pour collecter différents motifs de pluies et jouer ainsi sur différents types de coloration des tissus. Lors d'un périple au Japon, la bruine a créé un modèle unique qui contient des marques fines toutes en dégradés. À New York au contraire, les bavures sont plus

grossières et contrastées. L'ensemble de ses créations sont utilisées pour concevoir des vêtements et des accessoires qu'elle vend. Quel que soit le résultat, les usagers portent le temps.

Insolite, ce travail est aussi l'occasion de constater l'évolution des précipitations face au changement climatique, elle collecte ainsi de nombreuses données, illustrées par ses tissus. Les nuances colorées des taches sont une information qui témoigne du type de pluie. La couleur est un indice quant au moment de la conception et pose des mots sur ces étoffes sensibles à l'eau. L'instabilité de l'encre altère et révèle un mélange de textures qui a pour objectif de nous rapprocher de ce phénomène météorologique.

Made by Rain met en lumière un processus permis par une couleur déjà présente, ce n'est pas une encre qu'Alike van der Kruijs ajoute sur ses tissus : c'est la démonstration d'une révélation.

La couleur est partout sur les tissus, seules ses nuances font les motifs ; d'une certaine manière elle devient l'image, elle n'est plus seulement dessus ou dessous. On peut aussi le constater dans le travail d'Ann Veronica Janssens, une artiste plasticienne belge qui s'est fait connaître par ses installations perturbant la notion d'espace.

Son outil de prédilection, la couleur, est l'élément central de son *Brouillard coloré* (fig. 23), une installation qui propose au visiteur de déambuler dans ce phénomène. Autant séduisants que troublants, les brouillards invitent à la contemplation d'un lieu redéfini, ses limites s'effacent au profit d'une immersion totale. Les néons teintent la pièce, on peut être partout et nulle part, du coucher de soleil au bleu de la banquise.

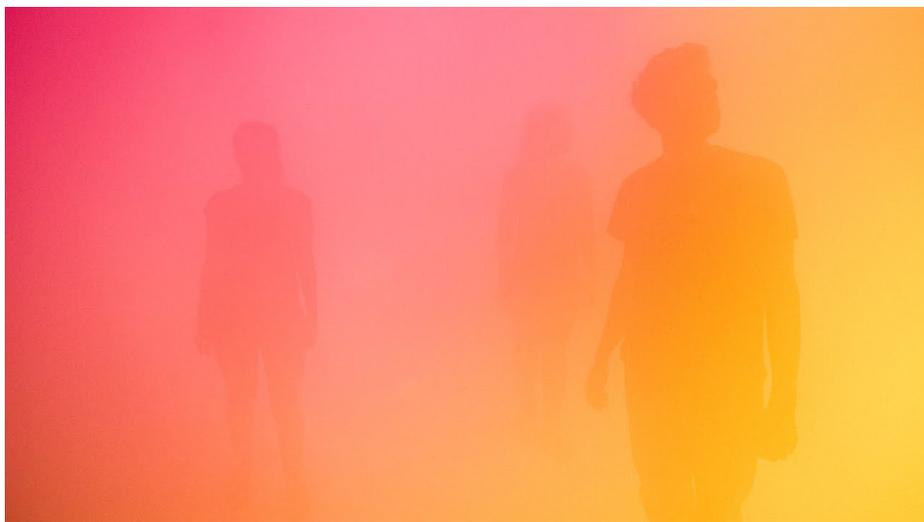


Fig. 23, Ann Veronica Janssens, *Brouillard coloré* (série), 2015, Installation, Londres Musée Wellcome Collection.

Reproduites plusieurs fois depuis 2001 dans des lieux différents, ces installations sont l'œuvre la plus connue d'Ann Veronica Janssens. Elle en parle comme d'une expérience de la pleine couleur, une expérimentation pédestre prêtant notamment à réfléchir à l'immatérialité. Errer dans son installation c'est se débarrasser d'un contexte pour mieux la parcourir. Esseulé, le spectateur se

concentre sur lui-même et sur sa façon d'appréhender le lieu. Les changements de couleurs impressionnent et rythment ce moment presque méditatif et intime. La couleur a rarement été autant une invitation à l'imagination puisqu'à mesure que les repères disparaissent, les bruits gagnent en importance et les silhouettes surprennent. On ne l'a pas seulement ajoutée, on a aussi enlevé tout le reste. Elle nous permet un moment d'absence, c'est se perdre pour mieux découvrir.

Qu'elle soit ajoutée avant, pendant ou après, la couleur est un outil que les créatifs utilisent pour servir leurs idées. Élément distinctif et identitaire, elle permet de se positionner à travers des choix graphiques et esthétiques dans le but d'interagir avec l'image qui la supporte. De la société aux médias en passant par l'art, elle s'est installée dans notre quotidien et est appréciée pour sa qualité expressive. Faisant écho à l'expérience personnelle et aux goûts de chacun, le spectateur comme le concepteur peuvent se l'approprier.

Associée à l'image, elle est une donnée essentielle à la transmission d'informations, que le processus de coloration sait mettre en évidence. Mais quelle forme prend cette coloration ? Comment s'applique-t-elle ? Quelle est sa place ? Peut-elle dépasser l'image ?

Les interventions mises en place par le phénomène de coloration ont un impact formel sur le visuel, elles en modifient l'apparence et la réception, ce qui rapproche cette pratique du concept d'un maquillage de l'image.

II - Le maquillage de l'image

1 - *Entre forme et technique*

La coloration est une modification de l'image, elle peut en changer un bon nombre de propriétés comme le contraste, l'exposition, la saturation, la luminosité ou bien sa forme en transformant le sujet représenté. L'image est d'une certaine manière un corps que la couleur grime. Elle est le support duquel la coloration renouvelle l'apparence.

De nombreux types de principes existent mais tous n'ont pas les mêmes objectifs. La forme qui en découle est le résultat de plusieurs choix du créatif, à commencer par le geste qu'il opère. Cet élément traverse le travail d'Helena Almeida qui, dès les années soixante a interrogé les limites des médiums à travers l'utilisation de son propre corps. Artiste portugaise née à Lisbonne, elle commence par étudier la peinture avant de s'intéresser à la photographie en noir et blanc. Sa polyvalence et son goût pour la remise en question des pratiques vont définir sa série *Pintura Habitada* (fig. 24). Cette œuvre rassemble une collection de visuels mêlant photographie, peinture acrylique et performance. Toutefois il ne s'agit pas de faire cohabiter ces médiums ensemble simplement pour pouvoir se vanter de la prouesse, l'idée est de faire en sorte que chacun soit une extension de l'autre. Leurs limites sont reconsidérées.

Cet autoportrait laisse apparaître l'expression concentrée de la jeune femme. Appliquée, elle peint presque dans le vide et sur son propre corps. De loin l'illusion est totale, la peinture bleu outremer en clin d'œil à Yves Klein s'étale sur l'image en grignotant la photographie en noir et blanc, comme sur un miroir. On a l'impression qu'il ne s'agit que d'une photographie dans la mesure où l'action est stoppée, prise sur le vif, son geste s'arrête net. Mais à y regarder de plus près on s'aperçoit que nous sommes face à un montage, un tirage photographique peint. Le mat de l'acrylique trahit le procédé mis en place et nous permet de comprendre que l'artiste a appliqué la peinture après avoir imprimé sa photographie. Elle a donc eu le temps de réfléchir à la manière de peindre son image, de penser jusqu'où irait la peinture, de son visage jusqu'aux bords perdus. L'œuvre gagne en illusion puisque cette coloration remet en question sa dimension spatiale. Le geste assume à la fois la deux dimensions du rendu final, mais il permet également une interaction directe avec le sujet. La couleur crée un lien entre notre espace et celui de l'artiste. D'une certaine manière on est face à une œuvre en trois dimensions.

L'application de la couleur, elle, est malgré tout assez instinctive, même si Helena Almeida a eu le temps de prévoir son geste il n'en reste pas moins impulsif. Les coups de pinceau sont marqués et visibles. Semblable à un flou de mouvement dû à un temps d'obturation élevé, le bleu a quelque chose d'assez accidentel et primaire tout en étant assumé. Franc, il se détache de l'arrière plan par la différence de son traitement. Il crée le direct et devient une marque témoin de mouvement, celui effectué lors de la performance et celui opéré lors de son application.

« Comme si je ne cessais d'affirmer constamment : ma peinture est mon corps, mon œuvre est mon corps²³. » À l'instar du travail de Lucio Fontana²⁴ et des concepts spatiaux, Helena Almeida s'empare de la matérialité de ses images grâce à son propre corps. Elle place au centre de l'attention la couleur par un jeu de superposition de couches et de médiums.

La particularité de son travail consiste en l'installation d'un va-et-vient entre rapprochement et éloignement. Ses coups de pinceau deviennent un mur entre elle et nous, effaçant alors son visage et la photographie. Mais par ce geste elle nous rappelle que sa peinture est le témoignage de sa présence. C'est le geste qui donne forme à la couleur et qui est matérialisé par la peinture. Il permet de créer un pont entre son corps réel et son corps représenté. Tous deux deviennent à la fois forme sculpturale et spatialité, objet et sujet.



Fig. 24, Helena Almeida, *Pintura Habitada* (série), 1975-1978, Photographie, peinture et performance.

Les principes qui permettent de cerner la technique employée dès la forme donnent la clé au spectateur pour se projeter et imaginer le moment de la réalisation. C'est un indice tout en transparence qui n'enlève rien de la curiosité du spectateur. Cela peut être le cas du *light painting*, une pratique visant à retransmettre les informations lumineuses recueillies pendant la prise de la photographie. Entre dessin et peinture, cette technique visuelle représente pour les auteurs un terrain d'exploration important puisque le résultat dépend d'une grande quantité de réglages et de facteurs. L'ouverture du diaphragme, le temps de pose et même la profondeur de champ déterminent la qualité du résultat.

²³ Helena Almeida, Exposition *Corpus*, Paris, Jeu de Paume, 2016.

²⁴ Lucio Fontana est un artiste argentin né en 1899 et mort en 1968. Il est notamment connu pour ses concepts spatiaux, des fentes dans les toiles, qui invitent à réfléchir sur le plan du tableau et donc aux limites de la peinture.

Le geste est ici le maître-mot qui permet au *light painter* de tracer la lumière et de l'imprimer sur le cliché réalisé. Et comme lumière et couleur vont de pair, cette technique fait aussi apparaître la couleur. N'importe quel objet, du moment qu'il est lumineux, devient un outil utile à la création d'effets souvent graphiques et intrigants. Les lampes torches deviennent des pinceaux numériques.

La technique et le geste imposent la forme, et c'est bien ce qui séduit les artistes qui pratiquent le *light painting* : créer sous la contrainte. Des artistes comme Michel Séméniako ont fait de cette technique la leur en mettant au point leur propre recette afin d'obtenir des résultats singuliers. Dans *Clos des Célestins, Marcoussis, Essonne* (fig. 25), l'artiste photographie une ville de nuit. Les faisceaux colorés et lumineux qu'il utilise lui servent à mettre en scène le lieu en se rapprochant d'un esprit impressionniste. En se déplaçant lors de ses prises, son corps n'apparaît jamais à l'image pourtant il éclaire lui-même, et un par un, les éléments du décor. Cette technique lui permet de révéler en colorant et faire ressortir, pourquoi pas, une forme d'essence du lieu. Les banlieues les plus austères deviennent des espaces fantastiques.

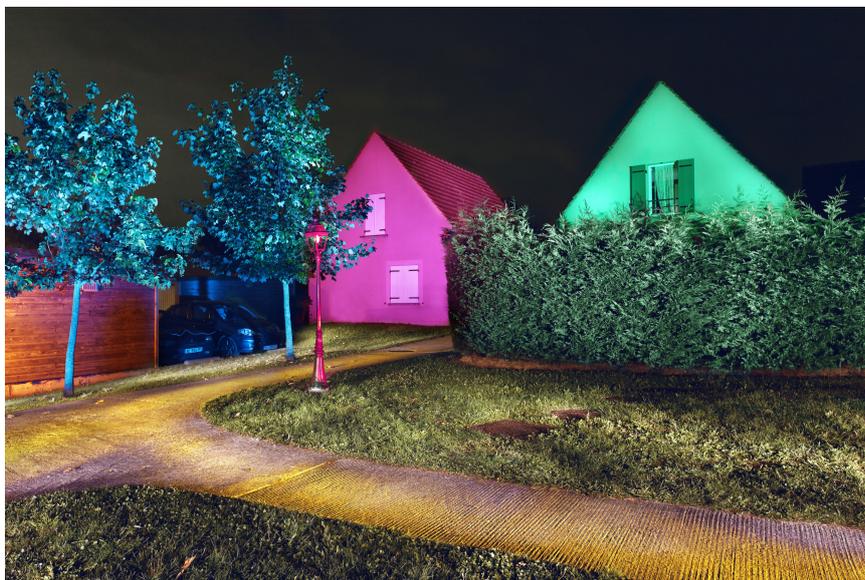


Fig. 25, Michel Séméniako, *Clos des Célestins, Marcoussis, Essonne*, 2011, Photographie, 60 x 88 cm, Collection privée.

Avec le *light painting*, l'application de la couleur est soumise au geste et à l'effort, elle intervient par touches et selon les surfaces exposées directement à la lumière. Le créatif découvre le résultat après avoir effectué son opération, il est à la fois acteur et spectateur de l'effet.

Le concept de construction de l'image est omniprésent dans le travail de Paul Rousteau, un jeune directeur artistique parisien. *Portrait, Laetitia Casta* (fig. 26) est assez symptomatique de son point de vue qui est que le portrait lisse et commercial ne suffit pas à représenter une personnalité. Il cherche à transmettre un état d'esprit plutôt qu'un physique, et pour ce faire, il passe principalement par l'emploi de verres colorés qu'il place devant son objectif. Le visage de son modèle est immergé dans un voile vaporeux, une sensation de bien-être et de plénitude se dégagent.

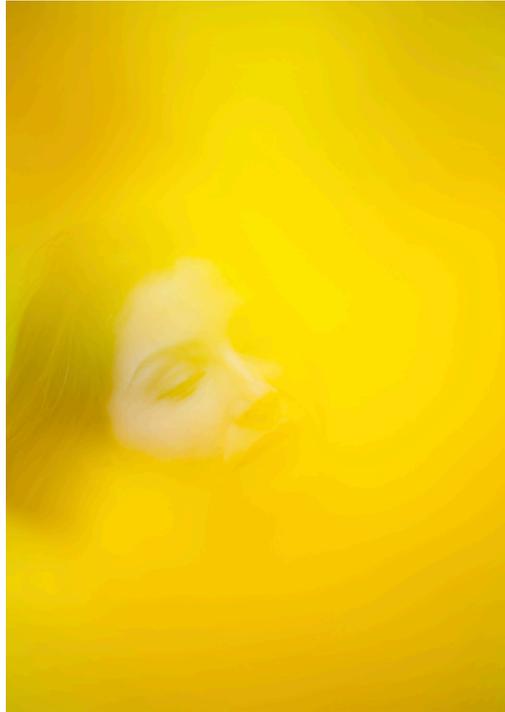


Fig. 26, Paul Rousteau, *Portrait Laetitia Casta*, 2017, Photographie, Collection privée.

Tenant à se détacher de la neutralité, il use de la couleur de façon démesurée et va jusqu'à faire disparaître la jeune femme. En plus d'utiliser des filtres, Paul Rousteau imprime ce cliché sur un papier au grammage important qui fait légèrement baver les encres. Le résultat n'en est que plus pictural : les encres gorgent le papier, le beige de la peau se mélange au jaune du verre. Le visage bascule dans un registre onirique autorisé par une sur-coloration qui efface les détails et insiste sur une attitude pensive. La forme de ce maquillage est déterminée par l'outil utilisé, un jeu de profondeur de champ et de flous.

User de techniques pour mettre en couleur est aussi le parti pris de Julie Cockburn qui met à profit son savoir-faire afin d'embellir les images qu'elle récupère. De *Stickybeak* (fig. 27) à *Feed the Birds (Women)* (fig. 28), ses interventions sont diverses et font appel à la broderie aussi bien qu'au collage. Les résultats sont très graphiques et confrontent souvent deux identités.

Stickybeak est un portrait de femme qu'elle a déniché sur Internet comme la plupart des autres photographies qu'elle utilise. L'assemblage de losanges forme un quadrillage masquant le visage de la femme que l'on devine jeune. Les couleurs utilisées vont du rouge au mauve foncé en passant par un rose très clair, l'ensemble détonne radicalement de la teinte sépia de la photographie, caractéristique des portraits d'antan. On réussit à deviner qu'il s'agit d'une broderie lorsqu'on remarque les ombres et les brillances des fils.

Ce re-travail tout en patience et en concentration est une couche supplémentaire qui anonymise et magnifie le sujet. Son application est d'ailleurs longuement réfléchi par Julie Cockburn qui passe

notamment par Photoshop pour penser sa composition. On remarque qu'elle s'aide des nuances de couleurs pour rejouer l'éclairage et la position en trois quarts du modèle, cela rend plus cohérent le résultat. Son parcours, marqué par une étude approfondie de la sculpture, influence aujourd'hui son travail par l'apport de matérialité à l'image. Elle pourrait tout à fait appliquer ces formes colorées via un logiciel, mais ce n'est pas le cas, elle décide de les réaliser en relief à même l'image originale. Il n'y a pas de retour en arrière dans cette confection. La broderie est parfaitement piquée et soignée.

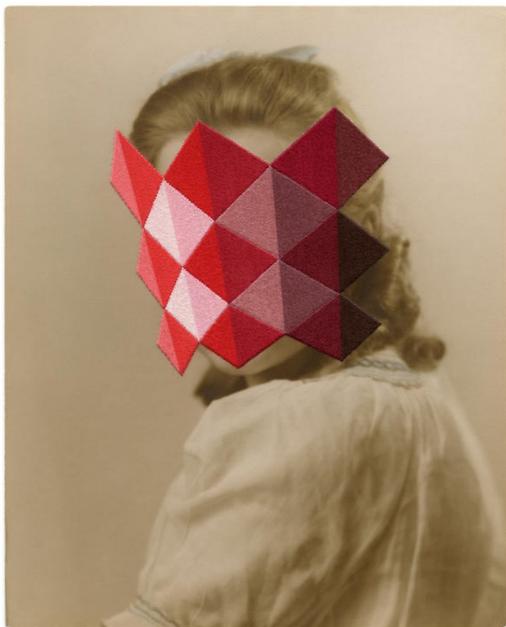


Fig. 27 (à gauche), Julie Cockburn, *Stickybeak*, 2019,
Photographie et broderie, 37 x 29,9 cm, Londres Flowers Gallery.

Fig. 28 (à droite), Julie Cockburn, *Feed the Birds (Women)*, 2019,
Photographie et perles, 92 x 92 cm, Londres Flowers Gallery.

Cette démarche nous invite à considérer autrement l'ensemble des visuels qui nous entourent, ils deviennent ici une matière première comme l'est l'argile pour le sculpteur. L'artiste la façonne suivant la position et l'attitude des modèles ; comme dans *Feed the Birds (Women)* où les perles sont une interaction directe entre les personnages. L'apport de volume bouleverse la planéité de ses supports, une augmentation qui lui permet de prendre le contre-pied des images qui nous accompagnent aujourd'hui via les écrans. C'est alors en toute logique que les erreurs et les imperfections prennent place dans ses productions, même si elles sont peu nombreuses. La qualité de l'ensemble ajoute un soupçon d'irréel et de doute que le spectateur oublie lorsqu'il est en face. Cette rigueur, un brin mécanique, ne rend pour autant pas plus froid le portrait que l'on a envie de toucher.

Ces mises en couleur assument et revendiquent leurs techniques desquelles nous nous sentons proche. Il y a quelque chose d'assez maternel et de bienveillant qui s'en dégage. On ressent tout l'amour et l'attention que Julie Cockburn porte aux visuels qu'elle collecte. Elle leur offre une seconde vie à travers un processus moderne mais empreint de tradition.

La forme globale de cette intervention reste autonome, elle est un corps indépendant qui vit dans la photographie comme un parasite qui masque le visage de la jeune femme. La plasticienne interroge la matérialité des filtres et des traitements que nous appliquons aux images. À l'heure de la domination du numérique et de la multiplication des moyens pour retoucher les couleurs, elle décide de placer l'artisanat au centre de sa pratique pour développer un travail davantage authentique. Son travail emboîte le pas à un questionnement sous-jacent qui va de pair avec les notions de forme et de technique, celui de la place de la coloration.

2 - La place de la coloration

Si la coloration implique que le créatif intervienne de façon chromatique sur son visuel, elle n'impose pas de règles quant à sa place dans l'image. De fait, il peut l'appliquer à sa guise et déterminer si celle-ci sera visible ou inapparente, jusqu'à outrepasser son positionnement et la faire franchir les limites de l'image.

Alors que de prime abord, on aura tendance à penser qu'un travail colossal se verra plus qu'un travail minimal, ce n'est pas forcément le cas dans la retouche photographique. En effet, ce travail post-traitement qui fait partie des étapes de la construction de l'image est largement présent dans les domaines de la communication telle la publicité. Mais souvent il nécessite un important travail pour un résultat que l'on souhaite discret.

Si les traitements intensifs de certaines campagnes de communication ont pu poser problème, particulièrement vis-à-vis du corps des femmes, il est à différencier de celui abordé ici qui ne concerne que la chromatique et non la modification de la forme initiale tels la silhouette, les impuretés ou l'ajout d'éléments.

Ce changement de luminosité, de contraste, de teinte ou de chaleur de l'image, en change l'aspect et est une sorte de recherche de justesse quant au message à faire passer. Seulement elle ne doit pas pour autant être visible. On dit d'ailleurs que la meilleure retouche est celle qui ne se voit pas.

L'idée est de vendre un aspect duquel le consommateur pourra se sentir touché. L'objectif pour les agences est de re-travailler le visuel d'origine pour lui appliquer une identité cohérente par rapport à la marque.

La campagne *#Toolatergram* (fig. 29) réalisée par l'organisation WWF et l'agence TBWA/Paris a su tirer parti de cette idée à travers la diffusion de photos de lieux idylliques sur Instagram et notamment celle de la Grande Barrière de Corail australienne. Saisissantes, les couleurs révèlent un lieu magnifique et plein de vie. Mais c'était sans compter sur la fausseté de cette image, car quelques jours après l'organisation environnementale a dévoilé les mêmes photos non retouchées de cet espace protégé. Une image presque identique à l'exception des couleurs, cette fois-ci absentes. Un état qui est malheureusement représentatif de la situation actuelle de la Grande Barrière de Corail, loin

des images aux couleurs intenses véhiculées par de nombreux médias. La vérité, qui passe par cette disparition, visait à sensibiliser sur la protection des espaces naturels.

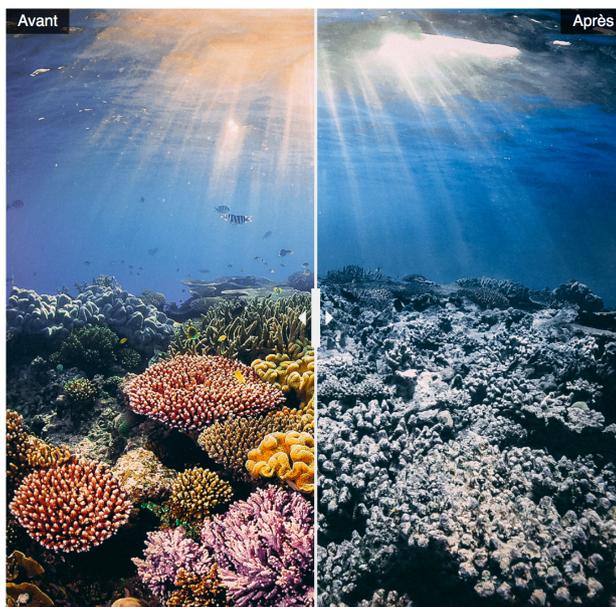


Fig. 29, WWF, TBWA/Paris, #Toolatergram, 2018, Campagne de communication, Instagram.

Alors que certains créatifs veulent dissimuler leur intervention chromatique, d'autres décident de la faire apparaître mais avec parcimonie. Ming Smith est une artiste afro-américaine de soixante-dix ans dont le travail photographique s'axe sur des portraits de personnalités noires. La photographe a accompagné un grand nombre d'artistes dans leurs activités et a su les suivre dans les moments les plus intimes.

Untitled (Grace Jones in Ballet Costume) (fig. 30) fait partie de ses nombreux portraits dont le noir et blanc participe à l'installation d'un univers difficile pour une communauté qui vit parfois dans l'ombre du racisme. Mélancolique mais tout à fait transparente, cette image dresse le portrait de l'artiste Grace Jones, une chanteuse et mannequin jamaïcaine. Alors âgée de vingt-sept ans, la jeune femme est dans ce qui ressemble à une loge d'artiste, habillée d'un costume de ballet.

Ce tirage très contrasté est rehaussé à la peinture à l'huile par Ming Smith au niveau de ce qui semble être des chaussons de danse. Lui volant presque la vedette, cet objet devient l'élément principal du visuel par sa simple coloration en violet. Très légère, cette opération est plutôt rare dans l'œuvre de la photographe qui n'intervient que rarement sur ses clichés. La couleur lui permet de révéler et de rendre plus directement perceptibles des détails de ses compositions. Le coloriage, la peinture ou le collage attirent notre regard sur ce que l'on pourrait manquer. Ici, la peinture à l'huile nous permet de comprendre que ce que tient Grace Jones dans ses mains est plus qu'un simple accessoire. Dans un contexte où l'artiste arrive à Paris pour faire décoller sa carrière, cette touche de couleur peut représenter l'espoir et même l'avenir de cette artiste.

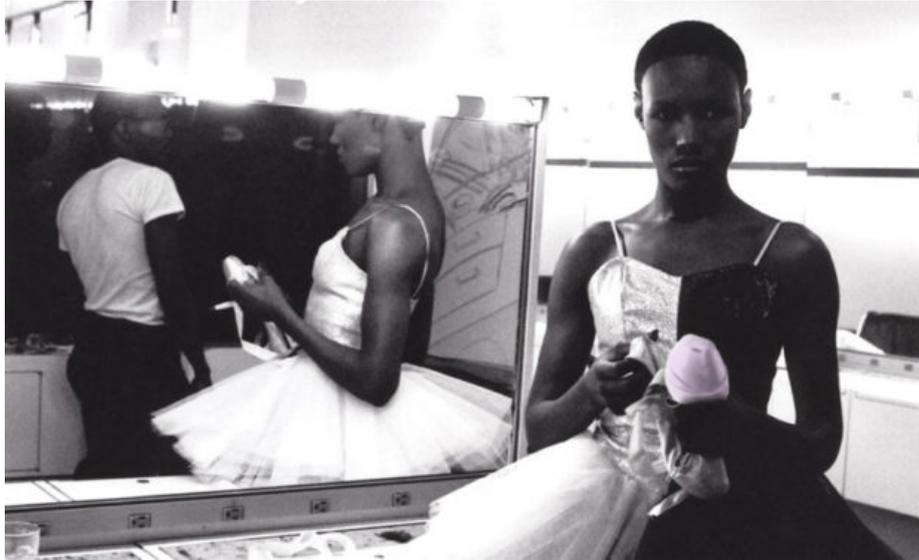


Fig. 30, Ming Smith, *Untitled (Grace Jones in Ballet Costume)*, 1975, Photographie et peinture, 50 x 40 cm, New York Steven Kasher Gallery.

La coloration interagit avec l'image réalisée pour mettre en valeur une forme. Le choix de la couleur ne correspond pas à celle d'un chausson de danse classique, elle est un outil pour dynamiser et réveiller la photographie en noir et blanc, de même que la technique de la peinture ajoute une dimension encore plus artistique à l'ensemble.

Par ce geste Ming Smith affirme sa position et nous montre qu'elle n'est pas là en tant que simple témoin de l'ascension de Grace Jones, elle est là pour en faire le portrait. Son regard est profond et déterminé, elle détient la créativité et va s'en emparer pour devenir l'icône de la mode que l'on connaît. Elle possède la seule chose qui sort de l'ordinaire, dans une collection de photographies entièrement composées de noir et de blanc. Il est question d'un point de vue voire d'une croyance puisque le reflet dans le miroir ne reprend pas cette coloration. Ce n'est pas l'objet qui est comme ça mais la conviction de l'artiste.

La place réduite que Ming Smith accorde à sa mise en valeur a pour conséquence de générer un résultat à peine perceptible pour celui ou celle qui ne regarderait pas correctement l'image. Ce parti pris peut être un moyen pour ne communiquer l'information qu'aux personnes qui sont réellement intéressées par la chose. Faire percevoir par la couleur est d'ailleurs un enjeu qu'a tenu Bernard Bühler, un architecte de l'agence du même nom. *La résidence Fulton* (fig. 31 et 32) avait pour thème et objectif de « colorer l'ordinaire ». Situé sur les bords de Seine à Paris, le bâtiment devait se différencier du gris constitutif de la majorité des constructions déjà présentes.

Pour ce faire, l'architecte a décidé d'accorder une importance particulière à la couleur et d'en faire un élément central et distinctif. L'effet dichroïque a été retenu pour sa capacité à changer selon les conditions d'observation. Suivant l'angle sous lequel on observe le matériau il paraît bleu, jaune, vert ou bien violet. C'est donc par le biais de vitres colorées que le cabinet d'architecture a décidé de créer la différence et de construire les balcons de ces immeubles. Depuis la Seine, les architectures

rayonnent et font gagner en cachet le quartier, une certaine façon d'attirer une population à la recherche d'originalité et de dynamisme.



Fig. 31 et fig. 32, Bernard Bühler, *Résidence Fulton*, 2017, Architecture, Verre dichroïque, Paris 13e.

Quelque chose de magique se dégage des bâtiments, suivant notre mouvement la couleur change et donne une toute autre apparence aux balcons. L'effet est accentué par le caractère fragmenté de l'architecture qui présente des orientations et des formes différentes. Suivant l'heure on croirait voir des gemmes immenses, telle une source d'aigue-marine ou de péridot, sortir de blocs réguliers et rectilignes.

Bien plus inégaux, les balcons offrent à l'ensemble une surface réfléchissante qui attire le regard de près comme de loin. La résidence est même qualifiée de « vivante » par ses habitants, fiers d'habiter *la résidence Fulton* et non une résidence lambda. La couleur prend une place importante dans le quartier et est devenue un argument de vente non négligeable tout en valorisant son atmosphère.

L'architecte n'a pas choisi du verre teinté car celui-ci aurait eu pour fâcheux désavantage de colorer pleinement l'intérieur des immeubles, chose dont il se passe avec le verre dichroïque puisque l'effet est plus limité pour ce qui se trouve derrière. Ce matériau permet de restreindre les zones colorées, les habitants ne sont alors pas gênés par l'effet scintillant des constructions. Bernard Bühler donne à la coloration un statut d'accessoire et la place au centre de l'identité de son architecture, sans pour autant parasiter le quotidien de ses résidents.

Cet emploi est bien différent dans le travail de Sebastian Wickerroth puisqu'il n'hésite pas à faire quasiment disparaître le support de base via l'application de couleur. Dans *Untitled* (fig. 33) de la série *Island* il installe un rapport de force entre l'image et la coloration. Depuis 2018, l'artiste allemand a entrepris un travail photographique sur la représentation du paysage. Il multiplie ses excursions en Islande afin de saisir des espaces dépouillés de présence humaine et d'éléments perturbateurs. Les

sommets enneigés incarnent le calme d'une nature simple et intacte. Mais au moment d'encadrer ses clichés, il rajoute une vitre peinte à la bombe en spray qui fait partie intégrante de ses représentations.

Fonctionnant comme un calque, cette couche supplémentaire fusionne avec l'image et devient un voile qui dissimule autant qu'il complète. Cette addition a pour conséquence de mettre à distance ces sommets dont la roche se détache moins nettement du blanc du ciel ; le bleu lisse les reliefs et prend le dessus. La mise en couleur se propage à travers un dégradé qui s'épuise en haut du visuel.



Fig. 33, Sebastian Wickerroth, *Untitled (série Island)*, 2018, Photographie et peinture en spray sur verre, 37,5 x 28 x 5 cm, Paris Galerie Un-Spaced.

L'utilisation de la couleur bleue permet d'avoir un aspect plutôt naturel, elle étouffe le paysage à la manière d'un nuage dense brouillant le champ de vision. Le spectateur est néanmoins amené à se rapprocher pour essayer de comprendre comment s'opère cette construction. C'est à ce moment-là que l'ambiguïté s'évapore et qu'il peut mieux saisir la ruse. La surface de la vitre est recouverte de projections qui accordent à l'image une apparence assez granuleuse, rappelant pourquoi pas la neige qui tombe. On est presque à la place d'un explorateur pris dans un épais brouillard. Néanmoins la perfection de la répartition des gouttes d'encre ne laisse la place à aucun doute, d'autant plus qu'un espace de deux centimètres sépare la vitre du tirage. Il nous est donc facile de faire la différence entre les deux plans si l'on se déplace.

Le bleu abyssal baisse la luminosité de l'ensemble et sème le doute quant à l'espace représenté, sommes-nous sur les montagnes ou sous l'eau ? Quelle que soit la réponse, le principe entame comme un processus de destruction de l'image, il empêche de voir et nous oblige à scruter les détails pour

pouvoir percevoir les sommets. On se trouve face à une étape de transition voire de transformation. Le dégradé rappelle un fondu cinématographique utile à la fin d'une scène pour passer à la suivante. Sans doute une façon pour Sebastian Wickerroth d'engager son travail et de lui accorder une dimension politique. Dès lors, cette application de couleur gagne en toxicité, d'autant plus que la bombe aérosol n'a rien d'écologique, et pourtant c'est avec ce matériau qu'il réalise ce fondu. C'est toute la problématique de l'œuvre de l'artiste qui s'intéresse aux phénomènes de mutation mêlant la construction à la décomposition.

Finalement *Untitled* est à deux pas d'une évolution de l'image même, celle qu'il représente mais également celle au sens large. Loin des représentations des mouvements réalistes, ses paysages sont plus sujets à l'imagination et au complément par le spectateur. Il dissimule par la couleur pour remettre en question les positions formelles de l'art. Le bleu envahit le sol, le ciel et la roche, il inonde le paysage jusqu'à prendre le dessus et illustrer une nature qui disparaît, submergée pourquoi pas par l'impact néfaste de l'homme.

L'évocation de la spatialité est un thème d'actualité pour les créatifs contemporains, si Sebastian Wickerroth la suggère par un dégradé de bleu, Laurent Lévesque l'aborde via l'effacement.

L'exposition *Sorties dans l'espace*²⁵ à la Fabrique culturelle a rassemblé une série d'œuvres inédites de l'artiste. Étudiant notre façon de figurer le ciel et la nuit, il s'est rendu compte en 2015 que la représentation d'Internet est assez similaire. Partant de ce constat, il a entamé une recherche sur la symbolisation de l'espace sans limites : le vide.



Fig. 34, Laurent Lévesque, *Untitled* (série *Sorties dans l'espace*), 2019, Photographie, Fabrique culturelle, Musée régional de Rimouski, Québec.

La notion de manque, il l'aborde via un aplat de bleu qui remplace l'arrière plan de photographies de feuillages (fig. 34). Électrique et subversive, la couleur remet en question l'intégrité du cliché qui

²⁵ Laurent Lévesque, *Sorties dans l'espace*, 2019, Exposition, Fabrique culturelle, Musée régional de Rimouski, Québec.

devient flottant. Uniforme, elle détonne radicalement des nuances de vert du premier plan. Laurent Lévesque reproduit en quelque sorte le champ de vision que l'on a lorsqu'on regarde des branchages en levant la tête, sauf qu'à la place d'avoir un ciel naturel il reproduit son équivalent numérique. La profondeur est à la fois totale et inexistante.

Dans cette série la couleur a une place de choix : l'artiste l'utilise comme un écran. Elle lui permet de nous rappeler que les images digitales qui nous entourent sont avant tout une construction, une accumulation de pixels. Elle s'installe dans l'exposition comme dans les visuels car elle est utile pour perdre les repères en déstabilisant l'ensemble, jusqu'à le rendre artificiel.

Une autre série d'images (fig. 35) tout aussi intéressante s'intéresse au damier blanc et gris de Photoshop qui incarne plus que tout l'immatérialité. Des reproductions de paysages lunaires sont partiellement effacées pour laisser le quadrillage surgir et symboliser l'absence. Ainsi, l'irruption du blanc et du gris perturbe la tranquillité de l'image et rappelle l'intervention numérique effectuée. Peut-on parler d'absence de couleur alors que l'encre est présente sur les tirages ? Cette décoloration incarne une sorte de code du vide que Laurent Lévesque applique avec beaucoup de radicalité sur son image, par un geste que l'on devine. Il gomme la matière pour faire apparaître.

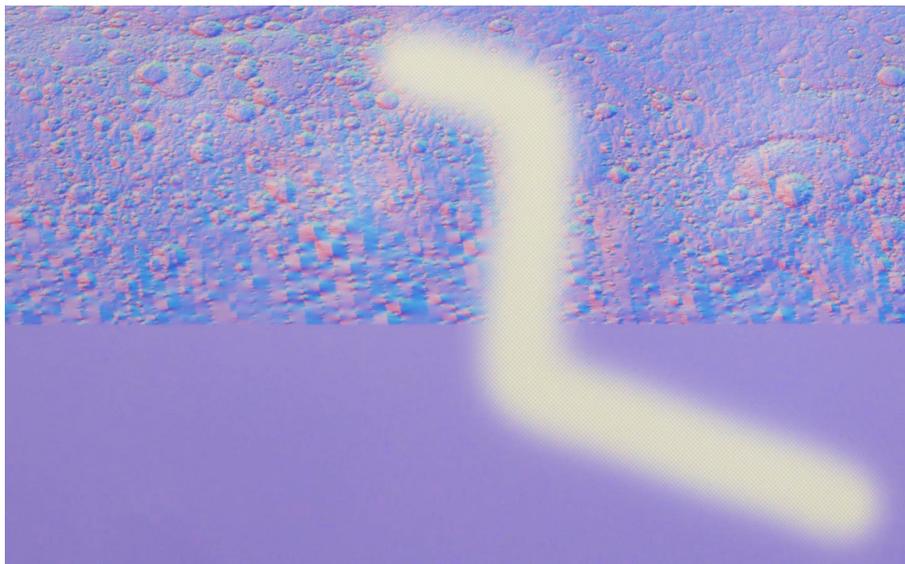


Fig. 35, Laurent Lévesque, *Untitled* (série *Sorties dans l'espace*), 2019, Photographie, Fabrique culturelle, Musée régional de Rimouski, Québec.

Si des créatifs s'emparent de la mise en couleur pour dégrader ou cacher des éléments de leurs supports, une technologie existe et a pour particularité d'altérer autant qu'elle peut révéler : *le mapping vidéo*. Les premières traces de cet effet visuel remontraient aux années soixante avec la *Maison hantée*²⁶ du parc d'attraction Disneyland. À l'époque l'idée consistait déjà à se servir de la projection pour animer des volumes. Ces illusions d'optique visaient à rendre plus réelle une série de crânes pour mieux effrayer les visiteurs, une réalité augmentée saisissante pour l'époque. Par la suite,

²⁶ La *Maison hantée*, également appelée *Haunted Mansion*, est une attraction qui a ouvert officiellement en 1969. Il s'agit d'un train fantôme proposant un parcours scénique divertissant.

le concept a été repris dans différents contextes et pour d'autres objectifs comme en 1980 quand Michael Naimark a simulé la présence de personnes dans une salle vide²⁷.

La dernière décennie a vu progresser cette technologie multimédia de façon considérable. Démocratisée par des événements comme la Fête des Lumières à Lyon (fig. 36), elle permet, à l'aide de logiciels spécifiques, de redessiner n'importe quel volume de façon très précise.

Sorte de maquillage réalisé à même les architectures, les possibilités sont infinies et donnent lieu à des interprétations multiples. Les couleurs animent les bâtiments dans la nuit et créent des illusions qui émerveillent autant qu'elles surprennent. Permettant de gonfler les volumes, de restructurer, de souligner, de sublimer ou bien de réinterpréter les constructions, les créatifs s'emparent des projets pour créer des histoires. Les façades deviennent des toiles blanches digitales. Les seules limites de cette technologie sont les dimensions des bâtiments, autrement les couleurs sont partout. La coloration est totale : du noir pour masquer les zones inutiles au rendu, à l'ensemble de celles nécessaires aux effets. Ces démonstrations techniques ont quelque chose de magique qui ne cesse de s'améliorer avec le temps.



Fig. 36, 1024 architecture, *Perspective Lyrique*, 2010, Installation et projection de lumières, Fête des Lumières, Lyon Théâtre des Célestins.

Alors que la couleur du *mapping vidéo* ne peut dépasser le support sur lequel elle est projetée, des architectes trouvent des solutions à travers les matériaux utilisés pour faire en sorte que la coloration dépasse les dimensions de leurs réalisations.

La Défense d'Almere (fig. 37) est une architecture de l'agence Un Studio. La ville, située aux Pays-Bas, souhaitait un bâtiment pour regrouper les bureaux de différentes entreprises, tout en demandant à l'agence de concevoir une cour importante afin d'inciter les usagers à partager un espace commun. Suite à cela, Un Studio a axé sa priorité sur la dynamisation de son architecture pour élaborer un projet aux antipodes d'un édifice sinistre dans lequel les salariés seraient l'unique source de vitalité.

²⁷ L'installation dont il est question est une projection qui colorait une pièce totalement blanche, des murs aux objets. Elle a été réalisée plusieurs fois entre 1980 et 1984, notamment au Museum of Modern Art de San Francisco.

C'est ainsi que l'équipe a mis au point l'originalité de cette citadelle, laquelle réside dans son revêtement de plaques de verre coloré.

Dès les premiers rayons de soleil de l'aube, l'architecture projette sur la cour intérieure un bain de couleur mélangeant le cuivre au vert. Le sol bétonné est recouvert d'un voile lumineux qui s'intensifie au fil de la journée. Les deux blocs du bâtiment sont orientés de façon à envelopper la petite place de nuances colorées à n'importe quel moment de la journée. Et même si les façades extérieures ne sont pas recouvertes de ce verre teinté, les ouvertures de la construction suffisent à laisser s'échapper la couleur de la structure jusqu'à atteindre les trottoirs publics (fig. 38).



Fig. 37 et fig. 38, Un Studio, *La Défense d'Almere*, 1999-2004, Architecture, Verre coloré, Almere Pays-Bas.

La mise en couleur se propage et dépasse les limites du bâtiment et ses trois à six étages. Elle n'est pas uniquement présente sur les murs, elle se déploie sur ce qui l'entoure. Chaque pause des usagers se transforme en une promenade dans la couleur, tout ce qui se trouve à la portée des reflets est teinté, des vêtements aux arbustes. Ce thème est d'ailleurs de plus en plus récurrent dans les réalisations de l'agence. Cette dernière apprécie considérer la couleur comme un véritable matériau permettant de changer l'aspect des espaces.

Des artistes comme James Turrell portent des problématiques abordant la perception de l'espace. Dans de nombreuses œuvres il le vêt de couleurs hypnotisantes qui créent des illusions similaires à des trompe-l'œil. Le devant devient dedans et le lointain devient proche.

Plus qu'une matière ou qu'une représentation du vide comme Laurent Lévesque, James Turrell crée une incertitude. La coloration de l'espace d'exposition efface et recrée des notions de profondeur. Le Musée Solomon R. Guggenheim à New York lui a donné carte blanche en 2013 pour ré-imaginer l'espace d'exposition à sa manière. Pendant trois mois les visiteurs ont pu tester des expériences pedestres dans des univers colorés et extrêmement sobres. L'architecture de Frank Lloyd Wright, qui date de 1959, n'avait jamais autant été modifiée.

Avec l'installation *Aten Reign* (fig. 39), la structure en colimaçon si caractéristique s'est transformée en un genre de *Skyspace*²⁸ géant qui joue d'un mélange de lumières artificielles. Comme le plafond de la chapelle Sixtine au Vatican, James Turrell sème le doute, il nous est difficile de savoir si la surface est plane ou profonde. C'est finalement une approche sculpturale de la lumière tout autant qu'architecturale, l'artiste plasticien utilise des dégradés de couleurs pour tromper notre perception de l'espace. Les couleurs ne sont plus un repère, elles nous induisent en erreur.

Contrairement au *mapping vidéo*, les surfaces sur lesquelles elles sont projetées sont totalement lisses, ce qui participe à la création de nouveaux volumes : « Une architecture de l'espace créée avec la lumière (...) une masse de couleurs qui se dilate et se contracte²⁹ » en dit James Turrell lors du vernissage de l'exposition en 2013.



Fig. 39, James Turrell, *Aten Reign*, 2013, Installation, New York Musée Solomon R. Guggenheim.

La rotonde est re-figurée pour amener les visiteurs à lever la tête et observer ce qui est une ouverture sur un autre espace, celui de la couleur. Elle chasse la réalité physique du bâtiment et s'infiltré partout. L'illusion est telle que les pans verticaux des étages deviennent un plafond, lequel ressemble à une ouverture sur un autre. Un effet perturbant aux accents de mise en abyme qui n'a de référent que l'univers cosmique, dont s'inspire largement l'artiste.

Georges Didi-Huberman consacre une importante partie de son livre *L'homme qui marchait dans la couleur* à l'œuvre de James Turrell : « (...) mais, là, il n'y a plus rien à voir qu'une lumière n'éclairant rien, donc se présentant elle-même comme une substance visuelle. Elle n'est plus cette qualité abstraite qui rend les objets visibles, elle est l'objet même³⁰. »

²⁸ Le *Skyspace* est le nom donné aux œuvres de l'artiste américain qui permettent de voir le ciel par une ouverture dans le plafond et le toit de l'espace d'exposition.

²⁹ James Turrell cité par Marie Ottavi, « James Turrell hisse ses couleurs au Guggenheim de New York », Libération, 28 juin 2013.

³⁰ Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Ed. Minit, Coll. « Essais », 2001.

La coloration des espaces par James Turrell permet à la couleur de devenir l'actrice principale de tromperies spatiales. Le visiteur se place devant une présentation de l'illimité qui l'autorise à méditer sur sa compréhension de l'espace et à errer hors des repères tangibles d'une coloration traditionnelle.

L'appréhension d'un lieu par sa couleur, loin des concepts poussés de certaines réalisations, peut aussi concerner le domaine du design d'intérieur. Les professionnels des disciplines concernées sont amenés à composer avec les couleurs pour concevoir des espaces agréables à vivre. Appliquées avec modération ou abondamment, elles permettent de restructurer voire de dynamiser des pièces. Un aplat de bleu foncé sur un mur diminuera la largeur d'une pièce, quand un blanc cassé l'augmentera. Lors du processus de coloration le créatif détermine quelle place il souhaite accorder à la couleur, un choix qui a un impact sur le spectateur. Discrète ou criarde, cette action peut être un complément au support initial ou bien une redéfinition.

Dans le cas du *mapping vidéo* ou des installations de James Turrell, les actions sont éphémères, elles ne durent que le temps de l'évènement. Or, dans le travail de Ming Smith, le violet des chaussons de danse classique perdurera autant que l'image sera. Comment les créatifs intègrent-ils la notion de temps dans leurs réalisations ?

3 - Le temps de la coloration

La question de la temporalité est inhérente au protocole de la mise en couleur d'un visuel. Elle fait l'objet de choix dès la réalisation et le positionnement du créatif. Dépendant des matériaux utilisés comme des méthodes mises en place, elle participe à la définition de l'ADN du résultat. Placer la couleur c'est fixer un temps. À quel moment ce geste supplémentaire vient-il compléter l'image ? Quelle est la durée de cette intervention ?

Il semblerait que les auteurs considèrent cette donnée en créant avec elle, condamnant parfois leurs réalisations à un état défini ou acceptant un résultat davantage mouvant.

Our exquisite replica of eternity (fig. 40) de Roman Moriceau se concentre justement sur l'idée du temps. Cet artiste français né en 1976 a participé à de nombreuses expositions collectives en France, après avoir été diplômé de l'école des Beaux-Arts d'Angers en 2003. Aujourd'hui principalement représenté par la Galerie Derouillon à Paris, le plasticien entretient son rapport intime avec l'éphémère à travers une série de travaux atypiques.

Travaillant à l'aide de matériaux naturels tels que le matcha, la baie de goji ou la chlorophylle, il axe son œuvre sur une représentation fragile du monde végétal. Il applique les pigments qu'il fabrique lui-même sur ses papiers, pour ensuite les recouvrir et en retravailler l'aspect chromatique. Tout est une question de composition et de dosage. Ré-intervenant régulièrement sur des images censées être finies, sa pratique a quelque chose d'assez instable puisqu'il est en permanence à la recherche d'améliorations et de figinages. Une tache de rose sera ainsi recouverte de jaune pour créer un visuel davantage énergétique, tandis qu'un marron sera estompé par des projections de pigment vert.

C'est une obsession, une quête de l'image révélant le sujet qu'il tend à souligner : l'appropriation de la nature par l'homme. Néanmoins la fragilité de ses œuvres ne tient pas à l'équilibre de ses compositions, elle réside dans le fait que l'utilisation de ces poudres colorées est assez fragile, car elles sont fixées au support par une modeste couche de colle. Roman Moriceau s'amuse de leur devenir puisqu'avec le temps les pigments perdent en vigueur. Ses façonnages sont temporaires.

Le jeu des formes et contre-formes nous plonge dans un univers timide et assez curieux. Les échelles variées reproduisent une incertitude. Des fleurs de différentes essences et tailles forment la figure d'une nature riche dont les couleurs sont pétillantes. On a la sensation d'avoir sous les yeux une accumulation de points de vue et de plans, certains nets d'autres flous.



Fig. 40, Roman Moriceau, *Our exquisite replica of eternity (série)*, 2018, Techniques mixtes, 72 x 41 cm, Paris Galerie Derouillon.

En réalité les couleurs dépendent de la conservation des œuvres, le temps les modifie et les altère. Presqu'en danger, son travail devient bien plus engagé et fragile dès lors que l'on connaît les matériaux utilisés. La mise sous verre de ces superpositions de poudres n'y change rien ; à l'instar d'une page de magazine ou d'un ticket de caisse, les dessins peuvent s'effacer au contact de la lumière. C'est un processus de transformation qui nous est donné à voir. Roman Moriceau reproduit des fleurs de façon figurative mais pas seulement puisqu'il simule également leur durée de vie limitée. À l'exemple de la fanaison qui aura raison des couleurs vigoureuses des essences tropicales, les projections pigmentaires de l'artiste sont vouées à périr.

Jouant des apparences et de la matérialité, Roman Moriceau use d'une coloration éphémère, une manière d'accroître la préciosité de ses illustrations. Néanmoins la potentielle disparition des

couleurs remet aussi en question la pérennité de l'œuvre d'art et nous interroge sur la notion de possession. L'homme peut-il posséder la nature ?

Avec *Geyser* (fig. 41) Marco Evaristti a lui aussi entrepris une réflexion sur l'appropriation de la nature. Artiste danois souvent critiqué pour ses œuvres parfois à la limite du scandale, c'est en 2015 qu'il a réalisé cette installation.

Alors en voyage en Islande, l'artiste décide d'aller visiter une zone naturelle accessible aux touristes dans laquelle il y a des geysers. Ce phénomène est une source de fierté pour les Islandais qui ne se lassent pas, comme les touristes, d'admirer ce spectacle dû à une mise sous pression de l'eau. Mais Marco Evaristti ne s'y est pas rendu seulement pour observer le paysage : il l'a modifié. À l'aide de colorant naturel, qu'il a versé en grande quantité dans la source, il a coloré un geyser nommé Strokkurk. Répartie de façon uniforme lors du jaillissement de l'eau, la surprise a été totale pour les quelques témoins présents.



Fig. 41, Marco Evaristti, *Geyser*, 2015, Installation, Islande.

La couleur a été projetée plusieurs fois à près de cinq mètres de haut, jusqu'à ce qu'elle disparaisse petit-à-petit par le filtrage du sol. Ce jaillissement était donc la seule manifestation de l'intervention de l'artiste, il fallait attendre pour pouvoir la revoir, la reconsidérer ou la photographier. Cette intervention à même la nature a fait l'objet de nombreuses polémiques et d'amendes que l'artiste n'a pas souhaité régler, car d'après ses propres dires, il n'y a eu aucune dégradation du lieu. Les nombreuses critiques qui ont suivi la réalisation de cette œuvre ont permis de servir sa démarche en témoignant de l'intérêt que la population porte à l'écologie.

« Quand je décore la nature, c'est-à-dire quand je réalise des peintures de paysages dans et sur le paysage en question, je ne peux imaginer qu'il existe un plus beau motif et une plus belle toile³¹. »
Totalemment périodique et éphémère, cette mise en couleur du geyser est une modification directe de l'image de la nature. Il s'agit d'une peinture de l'espace inévitable destinée à ne durer qu'un temps. L'intention de l'artiste était d'utiliser la couleur pour révéler et souligner la beauté de la nature. Au moment où l'eau jaillit, les nuances de rose se multiplient et créent un tableau qui transcende le naturel. Le plasticien réinvente le paysage, il s'en sert comme d'une toile vierge. Par ce geste, il rend artificielle une manifestation naturelle, c'est un basculement qui s'opère par l'application de couleur.

L'apparition temporaire de la coloration se retrouve également dans un grand nombre d'églises, cathédrales et mosquées du monde entier par l'intermédiaire des vitraux. Cette technique d'assemblage de verres colorés a vu le jour au début du Moyen Âge. Ne se manifestant qu'à l'exposition à la lumière, les travaux des maîtres verriers ne sont pleinement visibles qu'en journée. Tout d'abord utile à l'enseignement des savoirs didactiques, le vitrail a rapidement gagné en importance jusqu'à incarner la présence divine, notamment pendant la période gothique³². Vitellion, un moine du XIIIe siècle, parle de cette lumière comme d'une manifestation de Dieu.

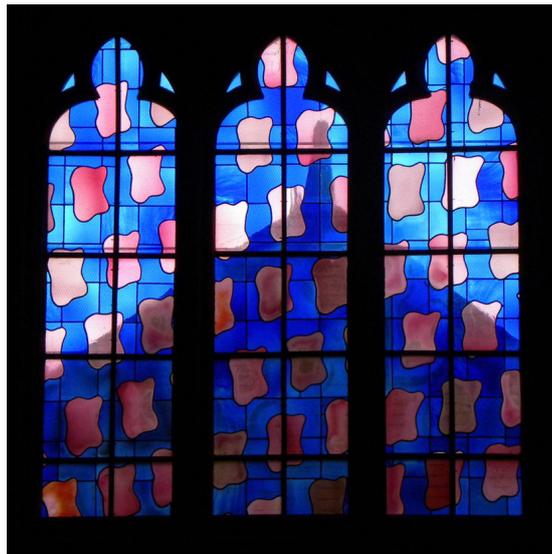


Fig. 42, Claude Viallat, Détail des vitraux de la *cathédrale Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte*, 1976-2009, Vitraux, Verres colorés, Nevers.

La fonction principale du vitrail à l'époque était de faire pénétrer la présence divine au sein des bâtiments religieux. Les techniques permettant de réaliser des vitraux sont encore enseignées aujourd'hui et ont délesté ce savoir-faire de la dimension religieuse.

³¹ Marco Evaristti cité par Manon Gabriel, « Marco Evaristti : cet artiste s'attire les foudres de l'Islande après avoir coloré un geyser », Site HuffPost, 29 avril 2015.

³² L'art gothique concerne des réalisations de domaines différents, notamment celui de l'architecture. Il a rayonné du XIIe au XVIe siècle à travers des conceptions complexes dont la « voûte sur croisée d'ogive » est la caractéristique principale ; il s'agit de deux arcs qui se croisent et qui permettent de concevoir des édifices plus imposants.

Aujourd'hui, de nombreux édifices contiennent des créations uniques, la France compte d'ailleurs le plus grand nombre de vitraux dans le monde avec une surface totale estimée à près de quatre-vingt-dix mille mètres carrés de verre coloré.

Des édifices comme la *cathédrale Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte* de Nevers présentent des réalisations uniques. Ayant été bombardée en 1944 lors de la Seconde Guerre mondiale, sa reconstruction a duré une trentaine d'années de 1976 à 2009, et a fait l'objet d'un appel à projet. Six artistes contemporains ont ainsi été choisis pour concevoir *les nouveaux vitraux* (fig. 42) de la cathédrale. Jean-Michel Alberola, Claude Viallat, Gottfried Honegger ou encore François Rouan ont donc pu, avec l'aide de maîtres verriers confirmés, concevoir des réalisations inédites qui brillent aujourd'hui par leur abstraction.

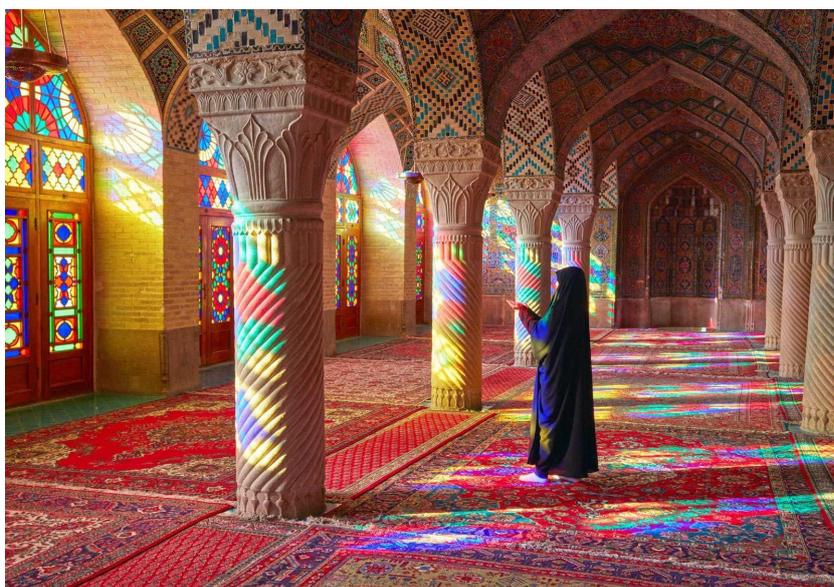


Fig. 43, Muhammad Hasan-e-Memar, Détail des vitraux de la *mosquée Nassir-ol-Molk*, 1876-1888, Vitraux, Verres colorés, Chiraz Iran.

À l'étranger, des bâtiments possèdent des créations incomparables, comme la *mosquée Nassir-ol-Molk* (fig. 43) à Chiraz en Iran. Construite de 1876 à 1888, ses vitraux sont d'une intensité telle que les journées ensoleillées baignent les salles de prière de nuances diverses. Cette coloration de l'espace dépend également du temps météorologique puisque les ciels nuageux ne permettent pas toujours de faire rentrer la couleur dans les bâtiments et de les remplir, selon Georges Didi-Huberman, de « matière³³ ».

Si le temps de la mise en couleur peut être parfois mesurable, une image peut aussi évoluer en étant sujette à la multiplication et la ré-interprétation. C'est le cas dans le travail *Firenze* (fig. 44 et 45) de Gerhard Richter, une œuvre sérielle qui regroupe une dizaine de reproductions d'une même peinture. Peintre allemand, cet artiste aborde autant des sujets figuratifs qu'abstraites, une production généreuse qui fait de lui un artiste majeur de l'art contemporain jusqu'à devenir un des artistes

³³ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 45.

vivants les plus chers du monde. Pratiquant des techniques variées, Gerhard Richter se plaît à réaliser des peintures tantôt tout en matière, tantôt tout en légèreté et en détail.

Firenze est une série de l'année 2000 qui a un statut tout à fait particulier. Pour la réaliser, l'artiste a fait imprimer dix fois une photographie au même format. Puis, il est venu appliquer sur chacune d'elles quelques coups de pinceau qui, par conséquent, sont tous différents. S'agit-il de dix œuvres ou d'une seule ?



Fig. 44 (à gauche), Gerhard Richter, *Firenze* (série), 2000, Photographie et peinture, 12 x 12 cm, Munich Galerie Karl & Faber.

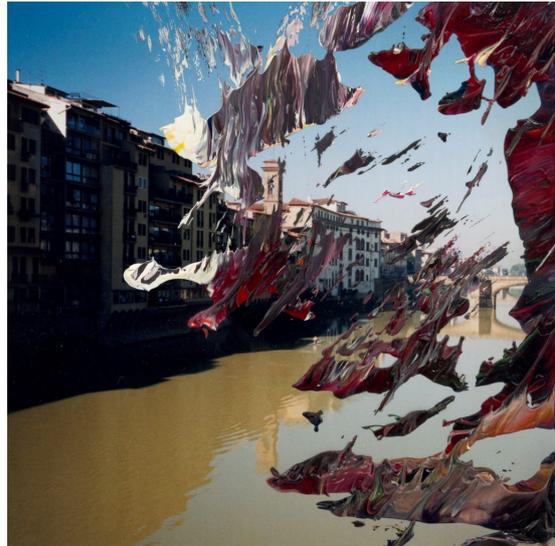


Fig. 45 (à droite), Gerhard Richter, *Firenze* (série), 2000, Photographie et peinture, 12 x 12 cm, Dusseldorf Galerie Ludorff.

La série questionne le rapport que l'œuvre d'art entretient à la notion de sérialité. Les images réalisées sont comme dix versions d'une image originale. C'est comme si Gerhard Richter nous permettait de voir l'étendu du possible. Il utilise des peintures de couleurs différentes et change les outils avec lesquels il les applique, on devine différentes largeurs de pinceaux. Le geste change aussi sur ces petits tableaux de douze centimètres sur douze. Parfois il semble avoir effectué des tamponnements, les traces sont plus incertaines et éparpillées, alors que sur un autre format le geste est plus radical et linéaire.

La photographie d'arrière plan représente une vue de la ville de Florence. Elle ne change pas, le cadrage reste le même et la luminosité ne varie pas. Seules les peintures faites par l'artiste changent notre regard sur cette photographie, elles nous influencent. Certaines taches semblent illustrer un vol d'oiseau, d'autres recouvrent totalement le visuel jusqu'à nous empêcher de le voir. La perception, selon le geste, n'est pas la même. L'artiste s'amuse à créer des compositions différentes, les couleurs semblent avoir été extraites de la photographie, on croirait voir des impressions baveuses et ratées. Au contraire, lorsqu'il utilise un rouge vif, ce dernier détonne et se détache totalement de son support.

Ces dix peintures sont semblables à dix interprétations, chacune d'elles est unique bien qu'elles fonctionnent en groupe. Gerhard Richter fait presque une démonstration à travers ce projet, celle qui viserait à montrer qu'intervenir sur une image c'est créer une différence. Un rapport de force se met en place, les hypothèses graphiques semblent illimitées. La photographie et la peinture s'affrontent et s'harmonisent, les deux médiums essaient de trouver leur place selon leurs caractéristiques. Si la netteté de la photographie ou sa perspective peuvent être discutables, la coloration par la peinture sera toujours nette et affirmera continuellement son plan. Cette confrontation lui permet de mettre en valeur le caractère véritable de son intervention chromatique par rapport à la photographie réalisée, car elle a quelque chose de plus direct. Le geste est radical.

Par ailleurs, contrairement aux grandes peintures qu'il met des semaines voire des mois à réaliser, ce travail se fait dans l'immédiateté. Les photographies sont recouvertes avec de la matière qui lui reste après avoir peint ses grands tableaux, il les recouvre en quelques instants. À la manière du Polaroid, il applique le dépôt de peinture d'un seul coup et quasiment d'un seul geste. Cette opération dépend de son humeur qui est un facteur déterminant dans ses œuvres, et de la peinture qu'il a sous la main à ce moment-là. Ces colorations sont des instantanées.

D'autre part, l'artiste a remarqué que ses tirages changent légèrement de couleur avec le temps à l'instar d'anciennes photographies que l'on retrouve après des années d'oubli. À l'inverse la teinte de la peinture ne bouge pas, de quoi confirmer sa supériorité sur la photographie dont il parle par le biais de ce travail.

Cette sérialité lui permet de mettre au point différentes colorations et d'appréhender différemment son impact sur l'image retouchée. Elle ouvre le champ des possibles aux créatifs en répétant et en insistant sur un aspect de leur travail. Dans le cas de la coloration, la série leur permet d'acquérir plusieurs identités et d'influencer différemment le visuel.

Ici, chaque résultat est pérenne mais différent, cela permet au spectateur de juger par lui-même et de pouvoir confronter les productions. S'ensuit donc des appréciations différentes qui dépendent à nouveau de chacun. Si Gerhard Richter s'est arrêté à dix images, il aurait pu tout à fait continuer et inscrire sa coloration sur une durée plus importante. Cette multiplication de l'image est caractéristique du processus de mise en couleur comme de la série.

À l'inverse des travaux qui multiplient les possibilités de représentation, les méthodes employées par Laure Tiberghien n'aboutissent qu'à un unique résultat. Les images qu'elle obtient à l'aide de papier photosensible sont la conjugaison de la chimie, de la lumière et du temps. Ces révélations sont similaires à des impressions du monde matériel.

Rayon #6 (fig. 46) est extrait de sa série des *Filtres* qui l'a fait connaître. L'ensemble de la cuisine qu'elle met en place a pour but de colorer le papier afin de traduire l'indicible. Proche d'un raté photographique ou d'un bug, le résultat est une composition floue, un mélange de couleurs allant de la rouille à un vert acide. Pourtant cette image est le fruit d'une élaboration déterminée et conçue par

son auteur, car Laure Tiberghien utilise des filtres colorés pour les faire s'imprimer sur son tirage pendant le temps d'exposition. Elle joue avec son orientation par rapport à la source lumineuse ou la zone exposée. Alors que l'on pourrait croire que ce n'est que la conséquence d'un accident, tout est réfléchi en amont.

Chaque seconde compte, c'est une question de temps. Et c'est bien pour cela que ce travail met en exergue les notions d'unicité et de production. L'absence d'appareil confère à son projet une valeur très expérimentale, tout est dans la prévision et le calcul. Elle passe d'ailleurs beaucoup de temps dans sa chambre noire à prévoir quel type de geste donnera quel type de dégradé coloré.

Elle imprime la lumière par la couleur en respectant le chronomètre, c'est un non-retour : si le papier photosensible est trop exposé elle ne pourra pas revenir en arrière : « Ce qui m'intéresse, c'est de représenter des choses invisibles qui ne peuvent apparaître qu'en utilisant les outils et matériaux de la photographie³⁴ » dit Laure Tiberghien.



Fig. 46, Laure Tiberghien, *Rayon #6* (série *Filtres*), 2018, Tirage chromogène, 50 x 40 cm, Montreuil Galerie Lumière des roses.

Les couleurs sont testées et agencées soigneusement sur des échantillons de papier pour que les résultats finaux recueillent les bonnes informations et obtiennent les tons idéaux.

Les spectres qui sont donnés à voir sont la retranscription d'une opération maîtrisée mais qui laisse tout de même une place au hasard et à l'incident. Le tout est ensuite figé par le bain d'arrêt qui permet de stopper définitivement la coloration. Sa série des *Filtres* acquiert quelque chose de très primaire, on ne peut s'empêcher de penser aux prémices de la photographie. De la même manière que les assemblages de vitraux, les couleurs sont une manifestation de la lumière, cependant son image à

³⁴ Laure Tiberghien pour Anne-Frédérique Fer, « *Variations en un certain ordre assemblées* », Interview France Fine Art, 15 février 2019.

elle gèle le temps d'exposition, elle le capture. Laure Tiberghien sculpte avec cette matière immatérielle qu'est la lumière et la concrétise via la naissance d'une coloration sur ses tirages.

Des travaux comme *Jamais je ne t'oublierai* (fig. 47) de Carolle Bénitah, tirent profit de la modification de l'image pour créer une confrontation temporelle, ce qui est assez différent du travail de Laure Tiberghien. Néanmoins toutes deux construisent des images qui portent les traces du temps, et cela est peut-être plus évident dans le travail de Carolle Bénitah pour la simple et bonne raison qu'elle ne propose pas de représentations abstraites, elle associe des images d'archives à des aplats dorés.



Fig. 47, Carolle Bénitah, *Jamais je ne t'oublierai* (série), 2017, Photographie et feuille d'or, 10 x 15 cm, Zurich Galerie Bildhalle.

Les images qu'elle utilise sont des photographies récupérées auprès de brocanteurs, en se rendant dans des vide-greniers et collectionner ces visuels qu'elle classe et entasse. Leur point commun est qu'ils sont oubliés, ce sont des images délaissées, mises de côté ou égarées. Carolle Bénitah en a pleinement conscience et c'est là tout l'intérêt de ce travail qui a pour objectif de réparer l'oubli. Une démarche pleine de sentiments comme la nostalgie, un regard attendri sur cette matière première qui incarne l'abandon. Le sujet de la famille est d'ailleurs un thème omniprésent et fondateur de son œuvre, elle aborde ce sujet à travers ses propres expériences dans d'autres réalisations.

« Je répare et sublime le passé pour en donner une autre signification³⁵. » C'est par l'application de feuilles d'or sur les visages et les corps des personnes représentées que l'artiste va sublimer et retravailler les visuels. Les aplats effacent totalement les couches inférieures, il ne s'agit pas de

³⁵ Carolle Bénitah cité par Fabien Ribery, « La famille, entre réalité et fiction, par Carolle Bénitah, photographe », Le Blog de Fabien Ribery, 6 novembre 2018.

s'appuyer sur les formes existantes mais bien de les supprimer et d'offrir à ces images une sorte de nouveau départ, de remise à zéro. Ce doré nous empêche littéralement de lire l'image originelle, il extrait des contre-formes de leur passé. Carolle Bénitah s'approprie les visages qui émergent et permet au spectateur de se projeter davantage. L'expression de cette jeune femme, alors amputée de son contexte, devient plus familière, ce fragment de corps peut appartenir à une photo de famille et non plus à une inconnue. La découpe de ce visage flotte tellement dans la masse dorée que l'on se demande si elle n'y a pas été collée.

Le choix de l'or accorde aux visuels une forte symbolique, elle anoblit ces images achetées pour quelques euros, comme des ornements modernes. Son caractère précieux est une source de fantasme et de désir, une certaine façon de contraster avec le noir et blanc impartial des photographies. C'est aussi un écho à la projection du spectateur par l'anonymisation des sujets. La surface brillante symbolise un espoir et va même jusqu'à refléter notre propre visage. Nous sommes inclus dans cette représentation d'un univers aux accents oniriques mais également iconiques.

Nous en montrant assez pour nous permettre de nous projeter, mais pas assez pour nous éviter de nous enfermer dans un contexte, Carolle Bénitah nous propose des narrations. Comme le visage de cette femme tourné vers l'avenir, elle ne garde que des détails forts de sens.

L'artiste emploie le terme de « recyclage » pour qualifier la transformation des visuels qu'elle récupère, à l'instar de *ready-mades*³⁶. Elle fait le choix de les colorer pour les guérir et les soulager d'une histoire passée et datant de plusieurs années.

Cette coloration intervient longtemps après la réalisation des premières images par des photographes qu'elle ne connaît pas. Une récupération qu'on retrouve également dans le travail du couple d'artistes formé par Angela Ricci-Lucchi et Yervant Gianikian qui ont beaucoup travaillé avec des images d'archives de films documentaires. Ils ont notamment récupéré des pellicules oubliées du réalisateur italien Luca Comerio qui a beaucoup documenté le fascisme et la colonisation.

« J'ai ouvert la boîte : c'était la première fois que je touchais de la pellicule 35mm, et la couleur m'a sauté au visage, c'était une pellicule teintée. Nous ne sommes ni des archivistes ni des restaurateurs, nous cherchons l'histoire en interrogeant la pellicule. Nous cherchons à donner un sens nouveau à ces images, un sens caché, pour y trouver les racines de la violence, des guerres, de toutes les maladies du XXe siècle. Parce que nous pensons que tous les maux du siècle sont contenus dans chaque boîte de pellicule, comme des vipères prêtes à mordre de nouveau³⁷. »

³⁶ Un ready-made est un objet dont un artiste s'empare pour en détourner l'utilisation première. Titré et daté, celui-ci devient une œuvre d'art à part entière. Marcel Duchamp a introduit ce concept en 1916.

³⁷ Angela Ricci-Lucchi et Yervant Gianikian, *Notre caméra analytique*, Paris, Ed. Post-Éditions, 2015.

Pourtant la propagande, largement diffusée dans les images récupérées, n'est pas le sujet qui intéresse les deux artistes, c'est plutôt le sens contracté par l'ajout de matières et de couleurs. Ils reprennent en effet des images de conflits pour leur donner un sens nouveau.

Dans leur film *Sur les cimes, tout est calme* de 1998, ils se servent de plans montrant des soldats pour reconstruire un documentaire plus objectif et moins engagé. On ne voit plus seulement des soldats fidèles au régime qu'ils défendent, mais des hommes qui affrontent le froid et la survie. Cette ré-interprétation passe par le changement de rythme, la suppression de commentaires et l'ajout de couleurs. Le rouge permet d'intensifier le caractère dramatique de la guerre. L'association d'un filtre coloré et de la musique de Giovanna Marini³⁸ devient un moyen pour créer une émotion que la neutralité des images originales ne présente pas.

L'ajout de couleurs va apporter une chaleur aux images en plus de dynamiser le montage et de nous aider à analyser les plans, cela nous rapproche de l'expérience de ces soldats. Le jaune, le vert et le bleu accentuent la pénibilité de l'effort physique en plus de faire ressortir la neige et d'accentuer les contrastes. Les taches sur les pellicules, apparues avec les années, sont plus contrastées et se posent sur les corps des hommes telles des blessures. Angela Ricci-Lucchi et Yervant Gianikian appliquent des couleurs sur des images réalisées il y a des années afin de les dés-historiser et les humaniser davantage ; il faut les voir au présent.

Cette intervention est aussi visible du fait que l'information chromatique est un moyen utile à la datation des films et des images. Le temps est lisible par les techniques employées et leur évolution.

Du premier dessin animé en couleur *Des arbres et des fleurs* issu des *Silly Symphonies*³⁹ de Walt Disney en 1932, à l'essor de la technologie numérique des années quatre-vingt-dix, il est évident que les couleurs dépendent principalement des systèmes de création et de diffusion de l'image. Intenses, usées ou ajoutées, elles sont un indice qui permet d'estimer l'époque de la conception du film.

Alors qu'à l'occasion de la numérisation de certaines réalisations, les producteurs décident de retravailler les couleurs pour améliorer la qualité de l'image, les questions de respect et d'intégrité peuvent tout à fait être posées. Comment, à l'aide d'outils contemporains, l'amélioration des couleurs d'origine se met-elle en place ? Certains films en sont-ils indissociables ?

Ce questionnement a été au cœur du travail de Tom Burton, vice-président du laboratoire Technicolor⁴⁰, lors de la restauration du film *Le Voyage dans la Lune* (fig. 48) de Georges Méliès. Ce monument cinématographique fait partie des premiers films en couleur. Son réalisateur, considéré comme le père des effets spéciaux, se servait de la colorisation pour mettre en valeur ses supercheries.

³⁸ Giovanna Marini est une chanteuse, musicienne et chercheuse en ethnomusicologie. Elle est née en 1937 à Rome.

³⁹ Les *Silly Symphonies* sont des courts métrages animés produits par les studios Disney. Réalisés entre 1929 et 1939, ces dessins animés se démarquent par la qualité de leur réalisation, particulièrement au niveau de l'animation et de la musique.

⁴⁰ Le laboratoire Technicolor fait partie de l'entreprise Technicolor Motion Picture Corporation fondée en 1914 à Boston aux États-Unis. Herbert Kalmus y a notamment mis au point en 1928 le célèbre procédé Technicolor trichrome qui reproduit une image en couleur grâce à trois négatifs sensibles au rouge, au vert et au bleu, permettant d'obtenir trois matrices d'impression.

Tom Burton et son équipe de Los Angeles étaient chargés de la restauration du film en 2011 pour les cent-cinquante ans de l'anniversaire du réalisateur français. Confronté à la différence entre la colorisation manuelle de l'époque et la colorisation au pinceau numérique d'aujourd'hui, il a fallu reconstituer les parties manquantes d'une version originale en couleur. Un travail périlleux et minutieux que rappelle le producteur Serge Bromberg : « Que restaurer et jusqu'où, c'est l'éternelle question. (...) Faut-il reconstituer l'objet tel qu'il a été conçu, projeté ou perçu⁴¹ ? »



Fig. 48, Georges Méliès, *Le Voyage dans la Lune*, Film noir et blanc (colorisé à la main), 14 min., 1902, (Prod. Georges Méliès).

L'équipe a reconstitué les couleurs en considérant les moyens de l'époque et l'évolution des pellicules, incluant donc des teintes jaunies pour respecter au mieux cette œuvre constitutive du patrimoine culturel. Ce n'est pas une augmentation dans le sens où le film n'acquiert pas une information supplémentaire, il s'agit de sa retranscription selon les choix effectués par Georges Méliès. Ce rafraîchissement permet aujourd'hui de voir comment le réalisateur utilisait la couleur pour créer des ambiances et des identités à ses personnages.

La notion de temps traverse celle de la coloration par sa mise en place et son devenir. Elle s'installe dans l'image selon les choix opérés par le créatif pour déterminer sa forme, son impact et sa durée de vie. Grimé, le résultat en est changé et l'application de couleur fait alors osciller le visuel entre valorisation et métamorphose.

Toutefois, quel rapport la source entretient-elle avec cette manipulation ? Est-ce une façon de constituer une nouvelle réalité ? L'exécution de ce maquillage n'est-elle pas la naissance d'une seconde image ?

⁴¹ Serge Bromberg cité par Mathilde Blottière, « Alunissage en couleurs pour le classique de Méliès », Site Télérama rubrique Cinéma, 13 mai 2011.

III - D'une à deux images

1 - L'appropriation du sujet

Colorer une image ce n'est pas seulement en modifier la forme, c'est aussi en changer le sens. Les conséquences d'une coloration sont multiples : souligner, provoquer, communiquer etc. Elle offre une plus-value à son support. Ces interventions plastiques, qu'il s'agisse d'un coup de pinceau ou d'un changement de couleur de peau, semblent accorder au visuel un nouveau sens. On crée l'image d'une idée par le biais d'une manipulation.

Il est possible de parler de la génération d'une seconde image : il y a l'original et il y a l'autre. Ce constat implique un questionnement sur le concept d' « original » ; il semblerait qu'il en existe deux définitions :

- la première serait celle d'une image source, la première générée et réalisée,
- la seconde serait plutôt l'image finale, l'aboutissement ; un premier essai ne pouvant être qualifié d'original s'il ne met pas assez en lumière l'intention originelle du créatif, ici l'originale serait donc l'image définitive et non la première générée.

La coloration engendre un processus de dédoublement et de redoublement de l'image via la couleur. Le visuel est naissance et renaissance, on s'intéresse à deux images, non une seule. Se pose en permanence la question suivante : quel était l'état de l'image vierge de toute intervention ?

Le couple d'images déclenche un dialogue immédiat, elles sont liées, l'une incarnant un passé et l'autre un présent. D'une certaine façon lorsque nous réalisons une seconde image nous changeons le sens de la précédente. Cette notion de mise en abyme et d'emboîtement se résume ainsi : il y a l'image sous l'image et de fait, l'image dans l'image.

Cette réflexion se retrouve dans le travail des frères Chapman qui, pour *Fucking Hell* (fig. 49), ont acquis des aquarelles d'Adolph Hitler pour les compléter et les customiser. Ce projet très controversé a été présenté pour la première fois en 2008 lors de l'exposition à Londres « If Hitler had been a hippy, how happy would we be⁴² ». Les frères Chapman ont décidé de re-colorer certaines peintures du Führer réalisées pendant les périodes de calme de la Première Guerre mondiale. À l'époque, les représentations des campagnes partiellement détruites ou miraculeusement intactes le passionnent. C'est particulièrement de 1916 à 1918 qu'il va produire des peintures dans lesquelles il constate avec haine la défaite allemande, loin des représentations plus neutres et paisibles d'avant-guerre.

C'est en connaissant ce contexte de réalisation que Jake et Dinos Chapman reprennent ses aquarelles en y dessinant des arcs-en-ciel. Des couleurs gaies qui détonnent souvent des tons maussades et les camaïeux d'ocre. Le paysage dévasté par les obus est désormais surplombé d'un ciel multicolore qui, de plus, ne respecte pas l'ordre de la fragmentation du spectre lumineux. Cette application aléatoire et tremblante des couleurs apporte quelque chose d'assez enfantin à l'ensemble. Cependant les nuances

⁴² « Si Hitler avait été un hippy, comme nous aurions été heureux. » (Nous traduisons)

sont crédibles, dans le sens où leur intensité est proche de celles utilisées par Adolph Hitler. Les deux artistes pourraient presque feindre de n'avoir rien fait, comme si l'auteur des aquarelles avait pu lui-même peindre ces formes joyeuses. Faire simuler à Adolph Hitler un autre état d'esprit que la haine est justement l'intention de ce projet. Volontairement très naïf et avec humour, les deux artistes apportent de la couleur pour tromper et déguiser le passé. L'action de customiser rend bucolique un paysage qui respire la dévastation, comme pour déformer le regard de leur auteur.

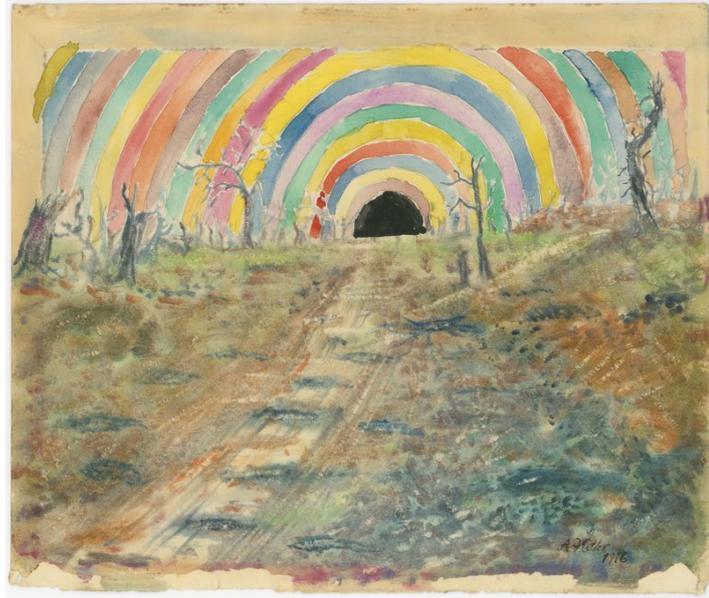


Fig. 49, Jake et Dinos Chapman, *Fucking Hell* (série), 2008, Peinture aquarelle, Londres Galerie White Cube.

Toutefois les couleurs réveillent les tableaux autant qu'elles les détruisent, et c'est bien ce que des spécialistes ont reproché aux artistes à travers cette coloration. Le journal *Le Monde* qualifie ce travail d' « atteinte à l'intégrité des documents historiques », comme « une séance ludique de coloriage, le maquillage irréversible d'une archive, une fictionnalisation de l'Histoire⁴³. »

Le processus de rajout de couleur est une méthode pour transformer le sujet, il l'égaie et crée un contraste entre l'origine et le résultat. La peinture ajoutée efface les originaux, elle les recouvre pour les rendre gentils. Il s'agit sans doute pour Jake et Dinos Chapman de se moquer pleinement de leur auteur et d'en supprimer la mémoire, chose qu'ils assument en sur-signant ces aquarelles de leurs noms.

Léa Belousovitch a une démarche similaire dans le sens où elle fait de l'esthétique son atout principal pour détourner le modèle représenté. La jeune artiste vit et travaille à Bruxelles depuis 2009 après avoir étudié à Paris. Pratiquant le dessin depuis ses études à l'école Estienne, elle développe rapidement sa série *Relatives* (fig. 50) qui va lui offrir une reconnaissance dans le milieu de l'art contemporain.

⁴³ Jean-Max Colard dans « Sur quelques aquarelles d'Hitler, par Jean-Max Colard », Site *Le Monde*, 24 octobre 2008.

Ses réalisations intrigantes sont réalisées aux crayons de couleur sur du feutre, ce textile particulier fabriqué par pression et non par tissage. L'intérêt de son travail commence au moment de la sélection de ses images, qu'elle reproduira ensuite via le dessin. Cette étape est d'une grande importance puisqu'elle passe par une recherche intensive à travers les médias comme la presse écrite ou Internet, pour ne retenir que les visuels abondant des thèmes dramatiques ou illustrant des souffrances. Mais ce caractère tragique disparaît au moment de leur reproduction par la coloration du tissu.

L'artiste utilise des crayons de couleur classiques et colore des zones en frottant les mines contre la matière. Cette méthode est quelque peu agressive puisqu'elle dégrade par endroits l'accumulation de laine et crée des petites peluches. Le feutre blanc se teinte de formes colorées, des taches maîtrisées que Léa Beloussovitch dessine avec soin. En ne reproduisant que des détails de ces images, c'est comme si elle tentait de les rendre acceptables. Difficiles à regarder à l'origine, le traitement appliqué les rend supportables : un flou pour mieux voir. Elle se les approprie et les fait siennes.



Fig. 50, Léa Beloussovitch, *Relatives* (série), 2019, Dessin sur feutre, Paris Galerie Paris-Beijing.

Comme dans le travail des frères Chapman, le spectateur ne peut se rendre compte de la tension sous-jacente que s'il a connaissance du contexte de réalisation. Le zoom effectué dans *Relatives* est autant une censure qu'une proposition d'un regard différent. De loin, les taches révèlent des figures humaines, on parvient à deviner quelques postures et à repérer des regards. L'application des couleurs ne nie pas les éclairages et les positions, elle propose des détails.

Cette esthétique de la disparition nous questionne sur notre rapport à la violence, ces re-cadrages ressemblent d'une certaine manière à des attendrissements, aussi bienveillants que la douceur des dessins. La peine est effacée au profit d'une mémoire davantage occultée. Léa Beloussovitch prend donc la direction opposée à celle des médias et des actualités qui insistent sur une violence

quotidienne en dévoilant tout, quitte à heurter. Elle décide de proposer une alternative plus accessible, bien que paradoxalement moins visible, en reprenant ces images à sa manière.

Ces prélèvements de sujets vulnérables accordent plus d'humanité à ces personnes dont on a pu voler l'image. Les couleurs vives les embellissent et les rendent encore plus agréables, comme lorsqu'on zoome dans une image mais que l'on ne peut pas en voir les détails faute d'une qualité médiocre. Les représentations de l'artiste stoppent une curiosité morbide.



Fig. 51, Renaud Auguste-Dormeuil, *Fin de représentation (série)*, 2018, Tirage lambda, 39 x 29 cm, Vitry-sur-Seine Mac Val.

Ces formes aux couleurs vives n'en restituent qu'une évanescence colorée, une mise à distance avec le réel tout en en étant plus près que jamais. Ces colorations marquent définitivement les tissus de ce point de vue. Et ce recul est comparable à celui de Renaud Auguste-Dormeuil et son projet *Fin de représentation* (fig. 51).

Cette série photographique s'intéresse à l'histoire d'une femme allemande qui, au moment où le mur séparait le pays en deux, dut détruire les photographies la représentant pour s'enrôler dans la résistance et ainsi éviter d'être reconnue. Ce geste, Renaud Auguste-Dormeuil a décidé de le retranscrire par la destruction des traces photographiques et vidéos d'une jeune femme consentante. Dans les images qu'il retravaille, il ne reste de *Sandrine B.* qu'une silhouette noire. L'artiste retire numériquement son corps et le remplace par un aplat de noir semblable à un vide, une absence glaçante. La couleur symbolise un néant telle une trouée dans les images, on ne voit que cela. La forme du corps est toujours présente, cependant elle ne peut nous informer que sur la gestuelle, ou dans le meilleur des cas sur son attitude et son âge. Dans cette photographie le noir devient le dessin

d'une enfant aux côtés de son frère, l'esquisse d'un passé. L'application de couleur est irréversible, le code de l'image est modifié pour toujours.

Sinistre, cette couleur renforce le caractère nostalgique des photos souvenirs. L'album de famille est amputé, les images sont restituées avec ce manque. La démarche se déploie sur d'autres images de moments traversant les époques, de la naissance à nos jours. Une coloration qui ajoute autant qu'elle retire.

Dans un sens le corps de la jeune femme prend toute la place puisqu'on ne peut regarder les images sans penser à cette disparition : le noir s'impose plus que les nuances de rouge. Par ce choix, *Sandrine B.* qui est alors âgée de vingt-six ans, entraîne l'image de sa famille et l'expose à cette privation. Les silhouettes d'un noir profond détruisent les traces visuelles de son appartenance à la famille. Ce processus nous rappelle notre propre situation lorsqu'on oublie le visage d'un ami d'enfance ou d'un proche disparu, on essaie de se le remémorer mais rien n'y fait notre mémoire nous joue des tours.

Renaud Auguste-Dormeuil fait de son identité la sienne, il se l'approprie pour l'effacer et l'emplir de manque. Le noir permet de mettre en exergue l'importance du souvenir et le lien étroit que l'identité entretient avec la représentation.



Fig. 52 et fig. 53, Rob Ley Studio, *May/September*, 2014, Architecture, Aluminium peint, Hôpital Eskenazi Indianapolis États-Unis.

Rob Ley, un architecte exerçant à Los Angeles dans son agence Rob Ley Studio, a été sollicité en 2014 pour intervenir sur la façade du parking de l'hôpital Sidney & Lois Eskenazi d'Indianapolis aux États-Unis. Construit en 2003 et haut de cinq étages, cet édifice posait un problème d'esthétique et d'image aux propriétaires. Ils ont donc contacté l'agence pour lui demander de donner une identité à l'hôpital tout en faisant de ce parking un avantage.

L'équipe a vu les choses en grand et a conçu le projet *May/September* (fig. 52) qui souligne la taille du bâtiment tout en effaçant partiellement ses inconvénients. Une carte blanche qui leur a permis d'aboutir sur l'installation de sept mille panneaux métalliques statiques sur la façade sud de l'établissement. Une position stratégique puisqu'elle donne sur une route à la circulation importante.

La caractéristique de ces panneaux (fig. 53) réside dans leur combinaison de deux couleurs : côté ouest en bleu marine et côté est en jaune doré. Leurs inclinaisons changeantes offrent une dynamique à l'architecture qui devient presque mouvante. Cette association de couleurs crée une transformation chromatique qui diffère selon le mode de transport emprunté : en voiture il sera rapide tandis qu'à trottinette il sera plus progressif.

La mise en couleur de l'établissement brise avec l'omniprésence du béton gris des autres ailes, de la même manière qu'elle accorde à l'établissement une nouvelle image plus moderne et innovante.

Cette intervention a été l'occasion pour les architectes de remodeler le corps du bâtiment en en changeant l'apparence. De loin, les étages, colonnes et voitures ne sont plus visibles, ils sont effacés au profit d'un revêtement esthétique. L'ensemble est qualifié de « camouflé⁴⁴ » par Rob Ley Studio qui se vante d'avoir réussi à faire disparaître un bâtiment pour en faire resurgir un nouveau. Les panneaux servent également de brise-soleil à l'édifice, ce qui n'est pas superflu l'été. Cette exposition a permis à l'hôpital d'accroître le nombre de visites et d'améliorer son image auprès de la population.

L'ajout de couleur fait figure de peau neuve à la fois pour la transformation opérée et la mue qui se met en place par le mouvement des visiteurs. S'étendant sur soixante-quinze mètres de long pour dix-huit mètres de hauteur, ce système dynamique se révèle de façon illimitée. Du côté jaune, la façade semble gonflée, la couleur permet d'assumer et d'imposer la construction à la vue de tous, contrairement au côté bleu qui la creuse et la calme bien plus. Une alternance d'identité qui octroie à l'hôpital un caractère adaptatif, sociable et humain.

Le relief créé par l'accumulation des panneaux, parfois de tailles différentes, révèle une toute autre surface et un second visage. C'est un dédoublement, une réadaptation du lieu. Et justement, cette volonté de « dissimuler pour attirer » est semblable à la problématique explorée par Elsa Leydier. Installée depuis 2015 au Brésil, cette artiste française a rapidement constaté que la liberté du pays dirigé par Jair Bolsonaro depuis le 1er janvier 2019 n'est pas comparable à celle d'un pays comme la France. Heurtée par la manipulation de la population par les dirigeants, elle décide d'aborder ce sujet délicat dans sa série *Transatlántica*.

Les visuels qui constituent cette série proviennent d'une collecte d'images postées sur Internet et notamment sur les réseaux sociaux. Touristes, journalistes et politiques partagent des images qui dépeignent un tableau idéalisé du pays, loin de la réalité difficile des habitants, entre pauvreté et censure. Afin de dénoncer ces agissements néfastes à l'amélioration de la situation, la jeune artiste modifie légèrement le code source de ces visuels pour les perturber et générer une image légèrement différente. À l'exemple de la statue du *Christ Rédempteur* (fig. 54) située en haut du mont Corcovado à Rio de Janeiro, les visuels affichent un trouble dû à une modification du script. Un vert parasite les couleurs originales et empêche de voir les coloris du coucher de soleil. L'intervention produit

⁴⁴ Rob Ley pour ArchDaily, « Parking Structure Art Facade / Rob Ley Studio », Interview ArchDaily, 15 août 2014.

également une sorte de section dans l'image au niveau du buste de la statue, un décalage que l'on ne comprend pas sans connaître l'altération subie.



Fig. 54, Elsa Leydier, *Christ Rédempteur* (série *Transatlántica*), 2016-2018, Tirage lambda, Paris Galerie Intervalle.

En fait, Elsa Leydier insère des discours de Jair Bolsonaro dans ses codes, des allocutions incitant à la haine notamment via des propos racistes, homophobes ou misogynes. Ces lignes supplémentaires dénaturent les icônes et chahutent leur structure. L'idée est de détourner le statut iconique de ces représentations par un aspect douteux voire malade, le résultat présente une métamorphose dégradante du Brésil. La série, très engagée politiquement, vise à dénoncer les mesures entreprises pour endommager l'unité du Brésil. Toutefois cette critique reste discrète, à l'instar d'une résistance murmurée craignant une répression de la part de celui que certains qualifient de dictateur.

« Je voulais montrer à travers ces couleurs vives la région du Chocó, souvent dépeinte de manière négative, sous un jour volontairement allègre et acidulé, explique-t-elle. J'ai également montré à quel point l'on peut instrumentaliser et manipuler les discours que l'on crée sur les territoires⁴⁵. » La couleur verte sur le *Christ Rédempteur* dénonce et illustre une blessure comme un filtre qui le recouvrirait de corruption. Altérant le visuel, la coloration transforme les clichés du pays en les rongant et en les troublant. Les ruptures sont franches, elles torturent la statue mais de façon assez mesurée puisque la sculpture reste aisément reconnaissable.

⁴⁵ Elsa Leydier cité par Maria Teresa Neira, « "Transatlántica" : une altération des fantasmes », Site Fisheye Magazine, 22 février 2019.

Dans ce travail la présence de couleur devient un accident qu'Elsa Leydier ne contrôle pas mais elle n'en demeure pas moins expressive. C'est une interférence visuelle qui incarne l'absence de liberté d'expression au sein des images et des médias.



Fig. 55, Sarah Anne Johnson, *Party Boat* (série *Arctic Wonderland*), 2011, Photographie et techniques mixtes, 28 x 42 cm, New York Galerie Yossi Milo.

L'intervention colorée est un outil qui reflète une appropriation de l'image dont le créatif se sert pour interpeller. Sarah Anne Johnson profite justement de la reprise de ses images afin de dénoncer la fragilité du territoire de l'Arctique.

Cette artiste canadienne a grandi en développant son attachement pour les espaces naturels, jusqu'à en faire un sujet récurrent dans ses productions. Son travail *Arctic Wonderland* rassemble des photographies retravaillées avec diverses techniques telles que des marqueurs, de la gouache ou encore de la peinture acrylique. *Party Boat* (fig. 55) de 2011 reflète particulièrement son engagement en faveur de l'écologie. Photographe, elle a réalisé cette image en 2009 durant une expédition en Arctique. Ce voyage de vingt-et-un jours était financé par la FARM Fondation⁴⁶ pour un programme visant à soutenir un groupe d'artistes, d'activistes et de scientifiques dans la réalisation de travaux.

La collection d'images qu'elle a pu réaliser sur place était vierge de toute intervention plastique, elle photographiait simplement la beauté des glaciers. Cependant Sarah Anne Johnson voulait en dire plus, elle souhaitait que ses photographies portent un message fort en dénonçant la destruction de ce paysage par l'homme. C'est donc dans un second temps, via des dégradations de toutes sortes, qu'elle a pu leur donner le sens souhaité.

C'est notamment visible avec *Party Boat* et son amas de couleurs au centre du paysage. Cela ressemble à un feu d'artifice qui mélange du bleu, du rouge, du jaune, du violet et du noir. Les teintes

⁴⁶ La FARM Fondation (Fondation pour l'Agriculture et la Ruralité dans le Monde) est un organisme qui mène des études, des projets et des formations dans le but de sensibiliser à une production agricole éthique et durable.

se mélangent de façon assez informe et grignotent le ciel pourtant paisible. Une explosion de nuances juste au-dessus de l'eau, mais qu'on a du mal à voir comme quelque chose de positif. En effet, cette intervention interagit avec le décor, certaines coulures touchent l'eau et la colore en s'y répandant. Le paysage initial, essentiellement constitué de blanc, de gris et de quelques notes de rose et de bleu, semble pollué et menacé par cet ajout de couleurs. On pense immédiatement aux nuages toxiques s'échappant des usines ou des mares de pétrole provenant des paquebots.

La masse sert de rappel, à l'exemple d'une voix qui nous dirait « n'oubliez pas que ce paysage est en train d'être détruit par l'homme ». La quiétude est mise en péril. Sarah Anne Johnson n'intervient pas de la sorte pour retranscrire un phénomène auquel elle aurait assisté, elle narre une histoire fictive pour dénoncer une réalité qui n'est pas toujours perceptible. À l'aide des couleurs elle s'accapare le sujet et le représente à sa manière pour aboutir à une reproduction perturbante. C'est un pont entre ce que l'on voit et ce que l'on constate. Ses choix graphiques sont différents des photographies présentant des déchets sur des zones naturelles que les écologistes multiplient, elle se positionne presque en activiste et détériore directement son tirage.

Ces mutilations passent parfois par le ponçage avant l'incrustation de couleurs, elles sont un moyen pour elle de repousser la capacité expressive de la photographie. Un médium qu'elle chérit, mais face auquel elle est souvent frustrée car elle le trouve trop passif par rapport à ses intentions. L'intervention chromatique est une solution pour atteindre le sens qu'elle veut donner. Elle engage son corps à travers ces manipulations.

La photographie documentaire a toujours entretenu une relation difficile avec la « réalité » ou le « réel ». Les photographies ont l'apparence de la réalité, et on a cru pendant longtemps qu'elles constituaient des documents factuels. Mais elles reflètent toujours les priorités du photographe. On sait que tout peut être contrôlé par l'éclairage, le cadrage, etc. Je fais simplement ajouter des outils à cette trousse⁴⁷.

La coloration incarne une prise de parole, un documentaire davantage personnel qui cherche à souligner les préoccupations du réchauffement climatique. Ces outils non conventionnels repoussent les capacités de l'objectif photographique. Sarah Anne Johnson nous propose de voir l'envers du décor d'un paysage pittoresque, entre célébration et désolation.

Cette vision personnelle s'adresse directement au spectateur, loin d'un accaparement. Une appropriation de l'image par la coloration qui permet aux créatifs de délivrer des messages. Mais de quelle manière cette transmission fonctionne-t-elle ? Quels rapports l'auteur et le spectateur entretiennent-ils ?

⁴⁷ Sarah Anne Johnson pour Becky Rynor, « Entrevue avec Sarah Anne Johnson », Interview Musée des beaux-arts du Canada, 3 septembre 2015.

2 - Entre auteur et spectateur

Certains créatifs se servent de l'application de couleurs pour changer le sens intrinsèque d'une image, mais certains l'utilisent également pour interagir avec le spectateur de façon plus spontanée, soit pour orienter son regard, soit pour manifester leur présence en tant que créateur et penseur.

Le film *La Liste de Schindler* est une réalisation de Steven Spielberg sortie en 1993. Fort de ses sept Oscars, il s'agit d'un succès cinématographique abordant l'histoire réelle d'Oskar Schindler, un industriel partisan du régime nazi qui sauva près de mille deux cents juifs pendant la Seconde Guerre mondiale. L'histoire se déroule en 1944 dans le camp de concentration de Plaszow en Pologne, on y constate la violence avec laquelle les populations déportées ont pu être traitées et exterminées.

Réalisé en noir et blanc, seuls six plans présentent des touches colorées dont trois concernent le manteau rouge (fig. 56) d'une enfant. Ce choix permet de créer une surprise totale au moment où elle apparaît. Mais le noir et blanc reste omniprésent et berce l'histoire dans un décor sombre et sinistre, habituant le spectateur aux tortures mentales et physiques des membres de l'organisation SS sur la population du village. Le personnage principal, Oskar Schindler, accepte cette souffrance pendant une grande partie du film et profite même de l'absence de considération à l'égard du peuple juif, pour en faire travailler certains dans son usine et ainsi augmenter ses rendements.



Fig. 56, Steven Spielberg, *La Liste de Schindler*, Film noir et blanc et couleur, 195 min., 1993, (Co-prod. Branko Lustig, Gerald R. Molen, Steven Spielberg, Lew Rywin).

Il assiste avec plus ou moins d'impartialité aux traitements macabres, jusqu'à ce qu'un événement se produise. Alors qu'il observe des exécutions depuis une colline, il aperçoit un personnage radicalement différent, une petite fille vêtue d'un manteau rouge. Fuyant avec les autres, elle incarne l'innocence et la compassion. C'est précisément à partir de ce moment-là qu'Oskar Schindler va décider d'aider la population en enrôlant le maximum pour travailler dans son usine et les

protéger des exécutions. Malgré cela, quelques jours plus tard le manteau rouge réapparaît dans un tas de cadavres emmenés pour être brûlés.

La présence de cette couleur suffit à attribuer à cette figurante un rôle prépondérant dans l'histoire. Elle symbolise à elle seule la vie et permet à l'enfant de devenir une sorte d'allégorie de la victime. Son parcours, certes mis en valeur, n'en est qu'un parmi tant d'autres, noyé dans la quantité inimaginable de morts. Le rouge personnifie l'injustice, cette jeune fille n'est responsable de rien mais elle fait pourtant les frais de la haine.

Humanité et individualité sont réunies dans la présence d'une couleur qui permet à Steven Spielberg de concentrer notre regard sur ce personnage, il nous donne cet exemple attendrissant pour nous aider à comprendre l'horreur. L'intrigue, orchestrée par le rouge, nous donne un espoir au moment où nous découvrons pour la première fois la jeune fille. Nous nous attendons à un rôle principal, celui d'un destin heureux voire miraculeux. Mais notre espoir ne dure pas longtemps et la réapparition du corps rouge inanimé met un terme à l'espérance par un effet coup-de-poing. La mise en couleur s'immisce dans le film comme un auteur attire l'attention en mettant un mot en gras, elle concentre notre attention.

Si ce film a été un succès technique tout autant que commercial, il s'est attiré les foudres de certains critiques qui ont vu là une fictionnalisation de l'histoire. Le traitement artistique a « dramatisé (...) un drame⁴⁸ » déclare Tom Segev, historien israélien.

De plus, ce qui est déchirant dans le cas de cette jeune fille, c'est qu'Oskar Schindler ne voit pas son corps dans la charrette, trop occupé à discuter. La personnalité de l'enfant s'est envolée et se confond dans la mort massive, elle n'est plus rien.

L'existence de cette couleur génère plusieurs regards :

- celui du spectateur qui se concentre sur ce personnage,
- celui d'Oskar Schindler qui est attendri par la fillette, il prend conscience de l'individualité des juifs,
- celui d'Oskar Schindler (celui qui a existé) en réalisant qu'il s'agissait d'une extermination inhumaine lorsqu'il croisa le regard de Roma Ligocka, une petite fille vêtue de rouge dans une foule.

Si Steven Spielberg préfère aider le spectateur en orientant son regard, d'autres procèdent de façon plus radicale. Jochen Gerner en fait partie puisqu'il propose souvent au spectateur de redécouvrir un support imprimé, à l'aide de la technique du recouvrement.

Adeptes du dessin, Jochen Gerner est un auteur de bande dessinée français dont le travail est aussi reconnu dans le milieu de l'art. L'équilibre subtil qu'il installe entre destruction et révélation a fait de lui un auteur incontournable qui repousse les limites du genre. Son parcours est ponctué de succès et de collaborations prestigieuses, il a notamment réalisé des illustrations pour *Les Inrockuptibles*, *Libération*, *Le Monde* ou encore *The New York Times*.

⁴⁸ Tom Segev cité par Caroline Besse, « "La Liste de Schindler" a 25 ans : le film controversé de Spielberg ressort en salles et débarque sur Netflix », Site Téléràma rubrique cinéma, 13 mars 2019.

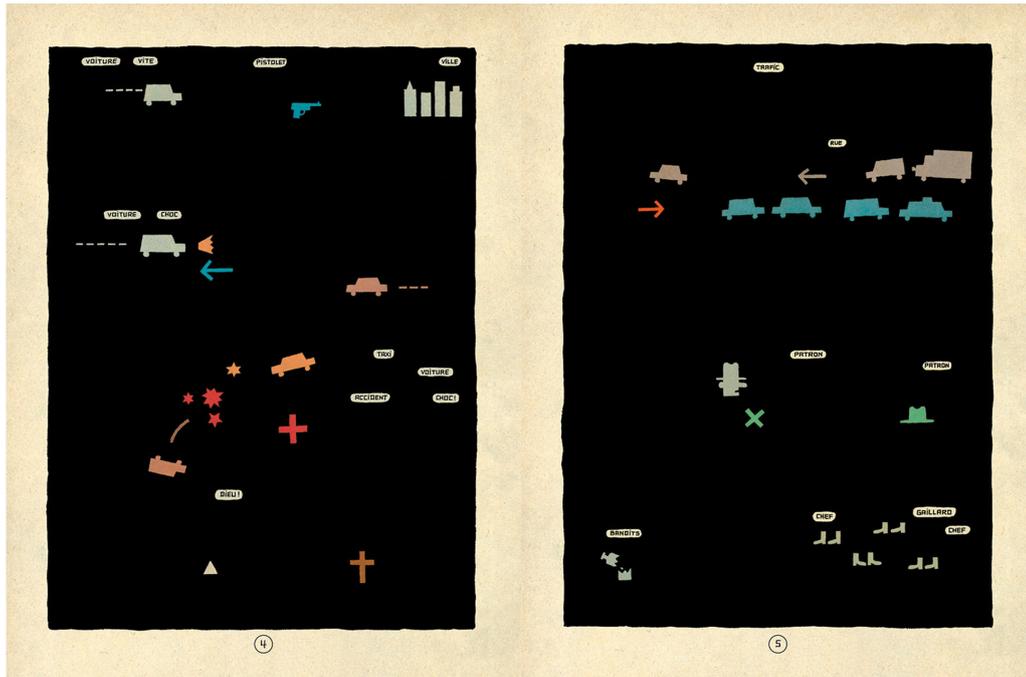


Fig. 57, Jochen Gerner, *TNT en Amérique* (planche 53), 2002, Encre noire sur support imprimé (*Tintin en Amérique*, Hergé, 1946), 23 x 31 cm, Paris Galerie Anne Barrault.

« Je masque et enterre des éléments pour permettre de regarder de façon plus précise et juste d'autres éléments⁴⁹ » déclare-t-il à l'occasion d'un documentaire de l'Atelier A, d'Arte. *TNT en Amérique* (fig. 57) est une interprétation de la célèbre bande dessinée d'Hergé parue pour la première fois en 1932, avant d'être colorisée en 1946. Ce troisième album des *Aventures de Tintin* est celui qui s'est le plus vendu dans le monde.

Dans cette reprise Jochen Gerner applique des aplats d'encre noire pour recouvrir les pages de la bande dessinée originale. Cette application a pour conséquence de faire disparaître l'ensemble des signes qui identifient une bande dessinée : les bulles, les dialogues, les cases et les personnages. La structure est effacée, bien que certaines zones resurgissent par légères transparences à l'instar d'un palimpseste.

Cette base lui sert de support pour la reproduction de quelques mots contenus dans la page et de certains pictogrammes représentatifs des scènes décrites par Hergé. Selon son propre regard, l'auteur nous propose la revisite d'une bande dessinée qui perd de sa figuration pour tendre vers l'abstrait. L'histoire n'est plus aussi évidente, elle est déformée par notre lecture.

Le chamboulement des codes de la bande dessinée par le noir nous oblige à revoir nos attentes, c'est en fait une remise en question du langage dans la bande dessinée. La coloration des pages est totale et destructrice, on ne voit plus rien des couleurs d'origine. Néanmoins l'auteur en reproduit des copies fidèles via les pictogrammes pour conserver l'ambiance de l'ancienne réalisation. Les tonalités sont les mêmes, seul le noir sort de nulle part. Ce dernier fournit à Jochen Gerner une page presque vierge

⁴⁹ Jochen Gerner pour Atelier A, « Jochen GERNER », Interview Arte, Youtube, 11 juillet 2019.

sur laquelle il va disposer ses formes singulières qui gardent d'ailleurs les mêmes couleurs au fil des pages pour permettre au lecteur d'avoir des repères narratifs.

Cette induction de regard agit de la même manière qu'une censure, le contraste est tel qu'il nous fait oublier les spectres graphiques des anciennes illustrations. La création du vide par le noir nous entraîne dans une seconde image faite de fragments d'histoire.

Face à ces pictogrammes parfois mystérieux, le lecteur est forcé de combler ses incompréhensions par son imagination, en plus d'associer les icônes aux rares mots. La dispense des cases permet à l'auteur de jouer avec la spatialité de la page et d'innover à l'exemple d'une voiture qui chute dans le format. Brutal, ce choix questionne la notion de privation, mais le champ de possibilités qu'il accorde à la bande dessinée suffit à satisfaire l'œil du lecteur. Le noir simplifie les informations et l'amène à tracer son propre sens de lecture qui respecte plus ou moins le circuit habituel : de haut en bas et de gauche à droite.

La liberté que Jochen Gerner constitue nous autorise à raisonner différemment même s'il fait en sorte de conserver le squelette de l'aventure. Le regard du lecteur est désormais plus personnel et individuel, loin de l'évidence des bandes dessinées ordinaires.

Dépaysant et tout en économie, *TNT en Amérique* est l'interprétation d'une œuvre par l'application de couleurs et de formes, une méthode que Jochen Gerner développe pour nous permettre de poser un nouveau regard sur la bande dessinée par le biais du sien.

L'attitude d'un spectateur acteur se retrouve largement dans le travail d'Omar Shehata et son site Internet *Unraveling the JPEG*. Il permet à l'utilisateur de mieux comprendre la construction d'une image par la modification de son code. De façon très pédagogique, le projet consiste en l'explication de ce que représente le JPEG, conçu par le Joint Photographic Experts Group qui devait durant les années quatre-vingts résoudre les problèmes de communication sur Internet en mettant au point un format d'image accessible et pratique.



Fig. 58, *Unraveling the JPEG* : <https://parametric.press/issue-01/unraveling-the-jpeg/>

Le site comporte des versions non compressées des codes d'image et nous invite à les modifier et à constater les résultats. Une partie est dédiée à la chrominance et illustre la traduction des couleurs en code. Assez intuitive mais surtout ludique, cette proposition sensibilise l'utilisateur et lui permet de mieux cerner la nature d'une image numérique. Que l'on enlève des centaines de chiffres ou un seul sur les milliers présents, les couleurs d'origine sont faussées et remplacées par d'autres sans rapport (fig. 58). Du vert se substitue au pelage brun du chat. Le spectateur génère des dizaines d'images à partir d'une seule par l'altération des couleurs. Les colorations aussi volontaires qu'accidentelles se succèdent et instruisent les novices comme les amateurs.

Cette projection dans le visuel est ici accomplie dans un souci de démocratisation, la création d'un lien entre auteur et spectateur qui est aussi le parti pris d'Andrea Torres Balaguer et de son travail photographique axé sur l'autoportrait. Si certains créatifs décident de laisser le spectateur compléter le visuel comme Jochen Gerner par exemple, ce n'est pas le cas de cette artiste espagnole qui va jusqu'à utiliser son propre corps pour n'inclure que son image.

Quince (fig. 59) de la série *The Unknown* éclaircie cette idée en représentant un portrait de l'artiste en position assise, le visage tourné en direction de l'objectif. L'éclairage rappelle le clair-obscur du Caravage, il est très intense et va même jusqu'à faire disparaître son bras gauche dans une ombre dense. L'arrière plan, d'un vert foncé, calme la luminosité de sa tenue jaune doré. Enfin, la troisième couleur principale de cette composition se tient à la hauteur de son visage : un coup de pinceau rouge penchant marron.



Fig. 59, Andrea Torres Balaguer, *Quince* (série *The Unknown*), 2016, Photographie, Paris Galerie In Camera.

L'artiste catalane accorde une importance toute particulière aux couleurs, qui selon elle, traduisent l'essence d'un visuel. Faisant référence aux portraits picturaux classiques, son propos va pourtant à l'opposé puisqu'elle se rend anonyme. La trace rouge ne laisse pas de place au doute, située de sorte à masquer la quasi totalité de son visage, le geste était intentionnel. On imagine qu'il a été appliqué d'un coup vif et déterminé de façon à ce que l'on ne puisse pas reconnaître le visage de l'artiste. L'identification serait aisément faisable sans cette action. Créant un mystère instantanément, cet autoportrait devient singulier par l'application d'une couleur qui interpelle sur ses objectifs. Il n'est plus aussi transparent et évident que lors de son tirage. La peinture met à distance, elle conserve son identité. C'est presque un portrait vierge de contenu par le simple effacement de son apparence, aux antipodes des représentations classiques qui présentent un physique pour dresser un portrait moral, ici, on est dans la déduction, la recherche.

La barrière qu'elle installe par l'application de couleur fait office de mur et de protection, à l'heure où l'exposition de soi n'a jamais été aussi forte. Loin d'un phénomène de monstration, le rouge l'enveloppe et nous amène au constat suivant : ce n'est pas le physique qui fait le portrait mais l'attitude. Et cette dernière se concentre sur le coup de pinceau. Attachés au physique, nous essayons de démasquer l'artiste en regardant attentivement la transparence de la peinture, on devine ses paupières et ses narines. La différence de matérialité visible dans les brillances de la peinture à l'huile souligne autant le laps de temps entre les interventions que la différence des médiums.

« Il y a ce nouveau sens : c'est moi qui me déprend de mon identité, et je deviens ce que le spectateur veut que je devienne. Dès lors, j'ai de multiples identités nouvelles, sauf mon identité originale⁵⁰. » En abandonnant son identité par ce geste, chacun peut l'imaginer. Le rouge détonne et assume sobrement l'accaparement de l'apparence de l'artiste par le spectateur qui la fait devenir qui il veut.

Sans cet ajout il s'agirait d'une image parmi tant d'autres, c'est lui qui définit la volonté de l'artiste d'absorber le spectateur. Ce ne sont pas des autoportraits d'Andrea Torres Balaguer, ils ont seulement quelque chose d'elle. Elle donne un nouveau sens à la représentation en permettant l'interprétation de sa propre identité.

L'idée de mainmise sur l'image est aussi présente dans le travail de Viviane Sassen, une photographe qui a débuté sa carrière dans le milieu de la mode. À travers ses productions, elle décide de transmettre plus frontalement son propos au spectateur.

Untitled (fig. 60) fait partie de la série *Heliotrope* dans laquelle elle donne à voir sa vision de l'Afrique à travers la retouche des couleurs. Les vêtements du jeune garçon sont modifiés en post-traitement, les couleurs ressortent beaucoup à côté du noir et blanc qui les entoure. Les changements sont nets et ne respectent pas les coutures des habits, le col du tee-shirt passe du rose au jaune. Viviane Sassen utilise Photoshop de façon amateur car elle souhaite que l'on ressente la supercherie, contrairement à

⁵⁰ Andrea Torres Balaguer cité par Ericka Weidmann, « L'autoportrait anonyme d'Andrea Torres Balaguer à la galerie In Camera », Site 9 Lives Magazine, 25 juin 2018.

ses travaux dans le domaine de la mode, où les retouches doivent être invisibles. Ici, on a l'impression d'avoir un mélange de plusieurs habits.



Fig. 60 (à gauche), Viviane Sassen, *Untitled* (série *Heliotrope*), 2017, Photographie, 45 x 30 cm, Collection privée.

Fig. 61 (à droite), Viviane Sassen, *Untitled 111* (série *Roxane II*), 2017, Photographie, 45 x 30 cm, Le Cap Galerie Stevenson.

Faisant exister des choses que l'on ne peut pas trouver dans la vie réelle, l'artiste use des couleurs pour se rapprocher d'une photographie surréaliste et nous montrer de quelle manière elle voit le continent. De ses voyages elle retient une culture colorée, pétillante et pleine de contraste. Les marchés sont inondés de couleurs grâce aux aliments et aux épices, tandis que les tissus affichent des motifs de toutes sortes, tous plus hypnotisants les uns que les autres. Elle puise son inspiration dans ces représentations, ces odeurs et ces goûts exotiques. Le résultat présente une masse colorée isolée que l'on remarque rapidement, cernée par une sorte de vide chromatique.

Les modèles comme les textiles ne sont en fait que des supports utiles à ses constats. Le jeune garçon porte une palette de couleurs semblable à un échantillon d'ambiances, une image mentale que Viviane Sassen conçoit selon son instinct. Il faut savoir qu'elle décrit ce travail comme étant à mi-chemin entre la fiction et le documentaire, elle nous montre un prélèvement de vérité. À l'exemple du visage qui disparaît dans l'ombre, *Heliotrope* est une série assez introvertie et réfléctive qui dresse malgré tout un nouveau regard sur l'Afrique, peut-être plus attendri que d'ordinaire.

Roxane II est une série dans laquelle elle s'investit physiquement, une certaine façon d'aller au-delà de son statut de photographe. *Untitled 111* (fig. 61) est un portrait de son amie et modèle de longue date nommée Roxane. La relation qu'elles entretiennent est très forte, ce travail lui permet de mettre en

avant son contrôle sur l'image de la jeune femme et la construction de l'identité qu'elle donne à voir d'elle. Elle rappelle que la personne que l'on voit se présente au spectateur comme un modèle et non pas comme la femme qu'elle est personnellement.

Pour ce faire, Viviane Sassen utilise du verre pour colorer son visage de rouge. La couleur comme l'ombre de la main matérialisent sa présence, il s'agit d'un geste fort pour un photographe auquel on demande en général de créer une identité au modèle, surtout dans le milieu de la mode.

Le rouge assez révolutionnaire devient la marque d'une rébellion, il s'immisce dans la photographie pour établir une revendication. Les rayons du soleil traversent la matière colorée et l'impriment sur la peau comme une cicatrice ou une signature. Dans leur collaboration Viviane Sassen choisit tout, de la position à la nudité, elle sait que Roxane s'exécutera car elle met à disposition son image pour elle depuis près de dix ans.

La mise en couleur du visage indique que la performance de la photographe se tient derrière et devant l'objectif, son processus est visible et assumé. En voyant la forme géométrique sur le corps du modèle, on ne peut s'empêcher d'imaginer le moment où la photographie a été prise. Parlant de la mise en place d'un dialogue entre elle et sa muse, il est presque question d'un portrait mutuel des deux jeunes femmes. Roxane devient la figure de l'œuvre de l'artiste et la coloration sur son visage devient la marque de l'existence de la photographe. Elles exposent leur relation et nous interpellent sur leurs individualités respectives.

Allant parfois jusqu'à faire des impressions colorées avec ses seins sur les tirages pour s'inclure davantage, ici, Viviane Sassen interroge la place de l'artiste dans la photographie de mode et dans le documentaire, elle se place directement dans l'image pour rappeler sa présence au spectateur.

La couleur semble donc être rattachée à la notion de présence et de vie. Le livre *Notre histoire en couleurs* paru en 2019 est la preuve que cette information visuelle est au cœur de l'image contemporaine. Ce livre rassemble des clichés qui ont traversé l'Histoire, mais dans un noir et blanc qui nous prive aujourd'hui des expériences de nos anciens, c'est pourquoi elles y sont re-colorisées. Qualifiées de « promenade dans le temps⁵¹ » par son auteur Xavier Mauduit, les colorisations s'appliquent aux photographies d'événements comme les expositions universelles, ou du quotidien au sein d'une classe de 1900.

De la même manière certains créatifs se servent de la couleur pour faire revivre des personnalités, comme c'est le cas avec James Dean⁵² décédé en 1955 mais qui réapparaît à l'écran en 2020 dans le film *Finding Jack*. Les réalisateurs Anton Ernst et Tati Golykh ont entrepris une mise en couleur des images en noir et blanc pour re-modéliser l'acteur.

La coloration est un moyen pour l'auteur de ré-actualiser l'image, de la moderniser en l'extrayant d'un passé symbolisé par le noir et blanc. Une méthode efficace pour faciliter la lecture auprès d'un

⁵¹ Xavier Mauduit, *Notre histoire en couleurs*, Paris, Ed. Les Arenes Eds, Coll. « Ar.Albums », 2019.

⁵² James Dean est un acteur né en 1931 en Indiana et mort à l'âge de 24 ans en 1955 en Californie.

spectateur qui peut parfois se montrer réfractaire. Une mise à distance réduite par la présence de couleurs que certains créatifs poussent à l'extrême en surpassant les couleurs traditionnelles. Ce constat en appelle à la reconsidération du concept de vérité. La coloration permet-elle de nous rapprocher de la réalité ou de nous en éloigner ?

3 - La coloration et la réalité

Entre fiction et réel, la coloration induit un degré de vraisemblance qui n'échappe pas, pour la plupart du temps, à l'auteur de l'intervention. Quels rapports entretiennent l'apparence et le naturel ? L'augmentation de l'image tient-elle plus de la manipulation ou de la recherche d'une réalité ?

Il semble que l'apport de couleur soit un moyen de s'éloigner du réel et de tendre vers la notion de dénaturation. Ugo Rondinone se sert particulièrement de la couleur pour chasser le matériau de son environnement dans *Seven Magic Mountains* (fig. 62). Artiste suisse de cinquante-cinq ans, il s'est illustré dans le milieu de l'art contemporain en réalisant des peintures et des sculptures. Le courant auquel il appartient, le Land Art, tend à utiliser la nature pour créer. La plupart des œuvres de ce mouvement sont en extérieur et sont exposées à l'érosion naturelle. Ayant grandi dans des *maisons troglodytes*⁵³ à Matera en Italie, la pierre est un matériau que l'artiste utilise beaucoup et avec lequel il entretient une forte connexion.

Les sept colonnes, mesurant de dix à onze mètres de haut et composées de trente-trois rochers colorés, ont été réalisées de 2016 à 2018. Leur allure d'installation Pop Art vient de la peinture aérosol. Cette intervention accorde un nouveau visage au paysage désertique, c'est une mutation chromatique.



Fig. 62, Ugo Rondinone, *Seven Magic Mountains*, 2016-2018, Installation sculpture, environ 11 x 50 x 22 m, Désert du Nevada.

⁵³ Une maison troglodyte est une habitation construite dans la roche.

Pour réaliser cette sorte de *Stonehenge*⁵⁴ moderne, Ugo Rondinone a utilisé des pierres trouvées sur place et s'est directement inspiré des célèbres *Hoodoos*⁵⁵ du même État qui entretiennent ce même caractère mystérieux et intrigant. Leur nom fait d'ailleurs référence au culte vaudou qui leur attribue des pouvoirs magiques. Telle une curiosité naturelle, les visiteurs peuvent aller à la rencontre de cet ovni minéral à deux pas de Las Vegas.

« Ce pourrait être du polystyrène, du plastique, du caoutchouc car la peinture recouvre la roche⁵⁶. » L'artiste transforme la matière dans son milieu naturel. L'usage de la couleur permet de changer notre regard sur la pierre. Les sept couleurs de l'arc-en-ciel ainsi que le blanc, le noir et l'argent métamorphosent l'installation et perturbent la monotonie du paysage désertique. Il s'agit là d'une véritable ré-appropriation du milieu par des couleurs anti-naturelles. Les compositions et l'ordre des couleurs paraissent subjectifs et soulignent le contrôle de la nature par l'artiste. Assez naïf, l'ensemble acquiert un caractère ludique, bien loin du calme et de l'histoire du matériau initial. La couleur efface le passé et le poids de la pierre pour l'amener vers quelque chose qui relèverait plus du fantasme et de la fantaisie. Cette idée est renforcée par le titre de l'œuvre⁵⁷ qui dresse un portrait assez superficiel et enfantin de l'installation.

En prime, la coloration a le pouvoir de rendre moins austère, l'artiste s'en sert pour « faire sien ». Elle redéfinit le matériau utilisé en le faisant même briller la nuit, elle transforme le banal naturel en une palette de nuances presque agressives. Le contraste avec l'environnement est frappant et saute aux yeux des routiers qu'ils en soient loin ou non. Ugo Rondinone rend le naturel artificiel et donne une nouvelle vie ainsi qu'une nouvelle valeur à ces pierres empruntées à la nature. Surélevées, elles deviennent œuvre grâce au masque que l'artiste applique et qui agit tel un leurre.

Presque irrespectueuses face aux montagnes naturelles, elles sont tape-à-l'œil, sans parler de leur disposition qui domine le plan et la rigueur du désert tels des totems. Volant la vedette à la création de la Terre, il s'en faut de peu pour que l'on parle d'une dualité entre décor monté et décor fixé. La mise en couleur permet de briser le lien avec le territoire mais dans un certain sens il propose aussi de le redécouvrir. Les pierres ont quelque chose de plus accessible et familier tout en étant plus précieuses. Similaires à des pierres de méditation, elle deviennent spirituelles voire méditatives, c'est une rencontre avec l'art et avec soi.

Colorant l'image du paysage, Ugo Rondinone apporte de la couleur dans un lieu où elle est inexistante afin d'extraire le matériau de la normalité. Dans la même idée, Terri Loewenthal met au point des paysages totalement idéalisés dans sa série *Psychscape* (fig. 63).

⁵⁴ Un Stonehenge est un édifice circulaire construit à partir de matières minérales.

⁵⁵ Les Hoodos ou « Cheminées de fée » sont des colonnes naturelles dont la composition est particulièrement friable, exceptée la partie supérieure.

⁵⁶ Ugo Rondinone pour Isabelle Campone, « Ugo Rondinone, le magicien des pierres », Interview T Magazine, 14 juillet 2016.

⁵⁷ « Sept montagnes magiques » (Nous traduisons)

Utilisant la nature comme matière première, Terri Loewenthal est assez discrète quant à sa façon de réaliser ses images, elle dit simplement qu'elle les obtient à partir d'une seule et longue exposition. Ce qui implique qu'elle doit bien choisir son lieu pour pouvoir capter différents plans et les rassembler dans le visuel généré. L'apparition des couleurs vient de filtres colorés qu'elle fabrique et fixe sur les objectifs de son appareil.

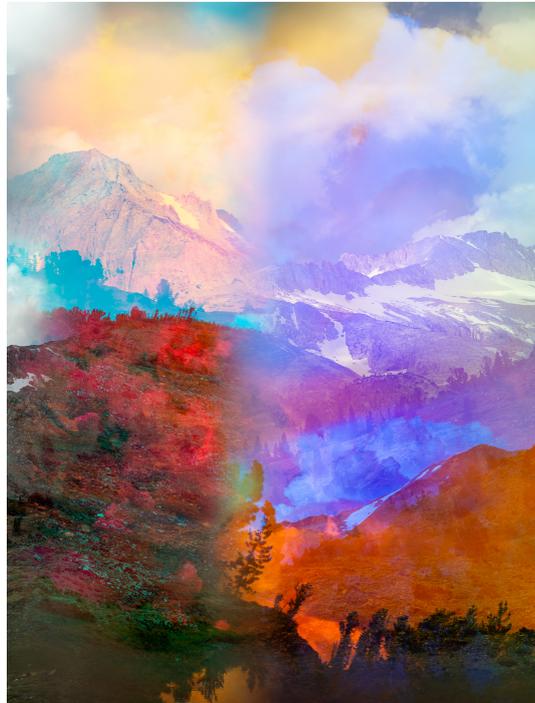


Fig. 63, Terri Loewenthal, *Psychscape* (série), 2018, Photographie, Atlanta Jackson Fine Art.

Admirative des peintres, qui selon elle, ont une habileté particulière à orienter la réalité selon des directions choisies, elle conçoit un nouveau visage du paysage californien. Le tout met en évidence une nature saturée et assez incertaine, entre caractère et disparition. Il s'agit en fait d'un travail engagé qui illustre sa révolte contre les décisions arbitraires des politiques en place et principalement Donald Trump. L'écologie est au cœur de son projet. Psychédéliques, les couleurs rendent factice ce panorama, on a l'impression de voir à travers des vitraux. L'artiste nous invite à décortiquer un paysage qui perd de son authenticité, il n'est plus représentatif de ces étendues sauvages, intactes et inexplorées. Néanmoins cette figuration en apporte une vision enivrante et séduisante. C'est justement cet équilibre qu'elle souhaite imiter par le biais des filtres, le spectateur est face à une nature à la fois bourrée de repères et vide de structure. Elle reproduit une sensation d'ivresse pour que l'on se perde dans le paysage.

Ce mariage de calculs et de spontanéité est comparable au moment où elle fabrique ses images : elle choisit consciencieusement ses sujets et ses cadrages mais elle subit son propre protocole et découvre la photographie après le temps d'exposition. Elle essaie de dompter le résultat comme l'homme tente

de contrôler la nature en lui imposant des règles et des espaces. Cependant Terri Loewenthal ne produit que des tentatives, comme une quête de l'image impossible. La coloration insiste sur cette idée d'un puzzle de reproductions fait à partir de plusieurs points de vue et sans montage.

« Surtout en cette période de turbulences politiques, je pense que la raison pour laquelle j'aime faire cela et le message que j'aimerais envoyer, c'est de garder un pied dans la réalité et de laisser l'autre pied dans cette fantastique inconnue⁵⁸. » C'est un jeu avec la réalité qui nous est proposé, les couleurs nous embarquent dans une configuration de plans inattendue, on ne sait pas où se trouvent les premier et arrière plans. L'expérience visuelle qu'elle suggère abat la notion d'orientation au profit du surnaturel. Menacé, ce paysage proche du romantisme⁵⁹ devient irrationnel et exalté. Elle part du réel pour en faire ressortir l'aura.

Nowhere to Run (fig. 64) de Richard Mosse est également un travail qui joue sur la vérité de l'image par la mise en couleur. Extraite de sa série *Infra* qui l'a révélé au grand public, cette photographie n'est en rien retouchée et il ne s'agit pas non plus d'une maquette ou d'un décor de cinéma. Pour produire cette image le photographe a utilisé une rare pellicule Kodak Aerochrome. Utilisées pour réaliser des cartographies aériennes, elles ont surtout été exploitées par l'armée américaine pendant la guerre de Corée. La particularité de ce type de pellicule est de convertir les nuances de vert en rose, ce qui, pour les affrontements, permettait aux soldats de repérer plus facilement les ennemis pour pouvoir les bombarder. C'est en connaissant cette histoire macabre que l'artiste irlandais a décidé de se rendre en Afrique avec son appareil argentique afin de faire un reportage sur un génocide incessant qui vise une population depuis près de vingt ans.



Fig. 64, Richard Mosse, *Nowhere to Run* (série *Infra*), 2010, Photographie, 188.4 x 234 cm, New York Galerie Phillips.

⁵⁸ Terri Loewenthal cité par Owidin, « Psychscapes : des photographies de paysages sous acide », Site Owidin Live, 6 mars 2018.

⁵⁹ Le romantisme est un mouvement artistique qui explore le fantastique, l'évasion et le sublime à travers de nombreux domaines comme la littérature ou la peinture. Il a été très présent de la fin du XVIIe à la moitié du XVIIIe siècle.

Au premier abord, la couleur apporte une certaine fantaisie à cette vallée. À deux pas des coloris du film *La Guerre des Mondes* de Steven Spielberg, ce paysage a un aspect tout à fait artificiel, on croirait voir une modélisation 3D. Les vallons sont désertés et ne se composent que de rose et de bleu. Mais en connaissant la pellicule utilisée le projet gagne en consistance, la supercherie est totale et d'une qualité que l'on ne soupçonnerait pas. La façon dont la couleur fait basculer l'intégrité du visuel est nette, elle en fait une fausse nature et nous éloigne du réel. Pourtant l'investissement du photographe dans cette image aurait été le même qu'avec une pellicule lambda, c'est l'appareil qui a altéré les couleurs.

Richard Mosse fait de l'objectif historiquement informatif, un intérêt esthétique. Il ne se rend pas en Afrique pour aider physiquement les populations mais pour réaliser des images. Cependant on peut imaginer qu'en teintant ces paysages et ces portraits du même rose qu'autrefois, il essaie de les soutenir en rappelant l'efficacité morbide de ces pellicules.

Comme oxydée, la végétation verte a disparu, le rose anti-naturel trahit l'image et signale au spectateur l'existence d'une mystification. Cette coloration met en doute la véracité des images : est-il question d'une fictionnalisation ?

Envelopper ce conflit de rose rappelle aussi l'origine du conflit : une terre riche en pierres précieuses et en or. La coloration indique de façon franche la rareté d'un territoire convoité. Capturant la beauté tout autant que l'horreur, puisque l'on ne compte plus les tueries, l'artiste use du rose pour dénoncer et nous transporter dans ce conflit.

L'oscillation entre existant et inexistant est parfois un objectif pour les créatifs, comme dans l'œuvre de Ruud Van Empel, un artiste visuel néerlandais. Sa série *World* est tout à fait caractéristique de sa pratique qui fait du doute le maître-mot de son art.

World #34 (fig. 65) est le portrait d'un garçon et d'une fille, ils sont debout dans un environnement paradisiaque, la végétation y semble florissante. Très bien habillés, ils se tiennent droits et regardent l'objectif comme ils le feraient pour une photo de classe. Leur couleur de peau distingue leur silhouette d'un arrière plan lumineux et majoritairement vert. Cette apparence impeccable ainsi que leur regard neutre font d'eux des enfants modèles, jusqu'à en devenir étrange.

Pourtant ce que l'on retient en premier lieu c'est le traitement de l'image : il est difficile de dire s'il s'agit d'une photographie ou d'une illustration. Cette impression est due au photomontage et à la retouche photographique mise en place par Ruud Van Empel qui retravaille l'ensemble de ses couleurs. Il parle lui-même d'une forme de construction de l'image et non d'une photographie classique.

La brillance des verts est poussée quand la profondeur des marrons est intensifiée. Certains dégradés deviennent des aplats pour ôter du réalisme, les éclairages augmentent la sensation d'un lieu fantastique. Les nuances re-colorées de la peau sont multipliées et le grain effacé ; ces opérations les rapprochent de poupées.



Fig. 65, Ruud Van Empel, *World #34* (série), 2010, Photographie, 84 x 60 cm, Paris Collection Meeschaert.

Ruud Van Empel fait en sorte que l'on conteste son image. On a l'impression de regarder une peinture de l'hyperréalisme⁶⁰ aussi bien qu'un collage d'éléments photographiques. Il conçoit une ambiguïté entre ces deux médiums, on s'en éloigne pour trouver un équivalent, une sorte de compromis graphique. Les deux enfants ne semblent pas tout à fait réels, comme des mannequins de vitrine ils provoquent un embarras. La perfection des données chromatiques, de la même manière que leur posture crispée, est semblable à une chirurgie excessive : un maquillage forcé de couleurs lissées effaçant les détails. Ses pinceaux numériques lui permettent de repasser chaque élément pour repeindre le cliché.

La virtuosité de Van Empel réside dans sa capacité à combiner dans la photographie, et cela à grande échelle, les nombreuses idées qui sont renfermées dans la peinture (des références historiques, la force d'un regard, les couleurs utilisées) et celles renfermées dans la cinématographie (une structure d'images multiples et la puissance d'un récit). Pour comprendre ses œuvres, il faut se demander : Est-ce de la science ou de l'art ? Est-ce de la réalité ou de l'imagination ? Est-ce de l'innocence ou de l'impureté⁶¹ ?

L'histoire de l'art a souvent accordé aux personnes noires un second rôle à travers des personnages opprimés ou sans cesse affiliés à d'autres. Loin de cette idée, le photographe décide d'en faire les figures de la pureté et de la beauté. Et pour illustrer son idée, il développe le médium utilisé, les

⁶⁰ L'hyperréalisme est un mouvement artistique pictural de la fin du XXe siècle. Il se démarque par ses représentations parfaitement exécutées, jusqu'à semer le doute entre peinture et photographie.

⁶¹ Deborah Klochko, *Ruud Van Empel - Photoworks 1995-2010*, Londres, Ed. PhotoWorks International, 2011.

couleurs ne sont plus les mêmes. Ruud Van Empel se réfère au courant du réalisme magique⁶², il s'appuie sur le factuel en s'éloignant progressivement de l'évidence chromatique et ainsi générer une image ambivalente.

La constitution d'une autre vérité par le changement des couleurs est le thème du compte Instagram *Space.ram* du graphiste Ramzy Masri. La formation du doute provient de la mise en couleur de ses images au quotidien.

Lassé du gris omniprésent de New York, ce directeur artistique a décidé de dresser un aperçu différent de sa ville aux dizaines de milliers d'abonnés de son compte. Ce projet est une invitation à l'émerveillement, une échappatoire à la monotonie. Violet, vert, rose ou jaune teintent l'architecture des immeubles, des arbres et des vêtements. Le kitsch est assumé, il apporte une touche de folie à un quotidien qui se prend parfois trop au sérieux.



Fig. 66. Ramzy Masri, *Little houses on the hillside* (série *Space Ram*), 2019, Photographie, Instagram.

Little houses on the hillside (fig. 66) pousse un genre de daltonisme imaginaire à l'extrême, même s'il pourrait s'agir de revêtements colorés. L'application des couleurs se fait avec soin en post-traitement, ici le résultat est léché, les bouches d'aération conservent le blanc d'origine. Le bleu du ciel comme le vert de la végétation sont épargnés puisqu'ils participent à la fabrication d'un lieu coloré.

La réalité proposée est autonome et convaincante bien qu'on se rende rapidement compte de cette falsification. Entre optimisme et absurdité, Ramzy Masri dépeint une ville fantaisiste, une coloration qui permet de la regarder sous un angle différent.

⁶² Le réalisme magique est un concept introduit en 1925 par Franz Roh, un critique d'art allemand. Il vise à insérer des contradictions surnaturelles ou paranormales dans un environnement réaliste et plausible.

Cette démarche se distingue de la plupart des comptes Instagram puisque *Space.ram* n'est pas une collection de couleurs trouvées dans la rue, Ramzy Masri ne photographie pas des détails colorés qui existent en réalité, au contraire il apporte la couleur là où il le souhaite.

Dans un sens, la coloration semble mettre en évidence un constat : la première image ne dit pas tout. Les créatifs s'emparent de l'originale pour en générer une seconde, plus à même de transmettre.

La vérité se retrouve déformée par le développement d'un autre « possible ». C'est d'ailleurs le cas des marques de smartphones qui prennent la liberté de renforcer certaines couleurs du rendu caméra afin de satisfaire l'œil de l'utilisateur. Inspirée des filtres des réseaux sociaux, cette politique de sublimation de l'image remet en question la bonne transmission du réel. Les réglages automatiques varient en fonction des développeurs, chacun produit sa propre représentation de l'ordinaire. Bien que l'aperçu soit globalement fidèle, la variabilité des colorations entraîne des idéalizations et donc une augmentation du quotidien.

Le processus de mise en couleur nous éloigne-t-il alors de la réalité ? Pas toujours, le principe de colorisation, et non de coloration, étant un moyen de la retrouver. *Verdun, ils ne passeront pas* est une réalisation de Serge de Sampigny diffusée pour la première fois en 2015. Elle retrace la bataille surnommée « la grande boucherie » qui a duré près de dix mois. Constituée d'images d'archives et d'autres reconstituées, le documentaire permet de mieux comprendre l'ampleur de ce fait historique empreint d'absurdité.

La colorisation apporte une réalité supplémentaire aux scènes filmées à l'époque, elles concrétisent et dévoilent l'horreur sans pudeur. Compte tenu de la qualité des pellicules d'antan, les images en noir et blanc ne nous permettent pas toujours de tout comprendre : les nuances de gris effacent les subtilités. Avec l'apport de couleur, le sang rouge vif sur le costume d'un soldat illustre le dégât infligé par le tir de l'ennemi. Alors évanoui, on imagine la souffrance qu'il endure. La boue marron les éclabousse, elle salit leurs affaires ; cette couleur nous fait ressentir la pénibilité de l'affrontement, sans parler des conditions hygiéniques.

Serge de Sampigny décide de laisser quelques plans en noir et blanc, ce qui, à côté des images colorisées, nous amène à faire le constat suivant : il faut se rendre compte de la réalité, mise en couleur ou non. Bien qu'elle soit parfois mise à distance par l'absence de couleur, la vérité se tient sous nos yeux. Cette traduction visuelle chromatique est parfois bien plus difficile à regarder car elle montre tout scrupuleusement, de la pâleur des soldats aux chairs déchiquetées. C'est précisément au moment où on détourne le regard que l'on comprend que ce noir et blanc enlève du réalisme. L'ajout de couleur dans les documentaires de guerre nous permet de reconstituer le passé, ou du moins de nous en rapprocher en restituant une mémoire.

La série *Apocalypse* est une œuvre colossale qui rassemble vingt-cinq films en sept séries. Principalement réalisée par Isabelle Clarke et Daniel Costelle, elle retrace les conflits ayant existé depuis la Première Guerre mondiale jusqu'à la fin de la guerre froide avec une clarté et une illustration

sans pareilles. La colorisation y est omniprésente puisqu'il n'y a quasiment que des images en couleur. De la même manière que dans *Verdun, ils ne passeront pas* nous redécouvrons l'Histoire par la restauration. Cette technique reproduit ce qui a existé et permet de le sauvegarder.



Fig. 67, Isabelle Clarke et Daniel Costelle, *Apocalypse* (série), Film couleur, 2019, (Co-prod CC&C Clarke Costelle & Co, Ideacom International et Ecpad, LouisVaudeville, Josette D. Normandeau).

Néanmoins dans ces films la couleur ne respecte pas toujours les formes sur lesquelles elle s'applique. Dans *Apocalypse* la colorisation numérique ravive d'anciennes colorisations manuelles, les défauts de cette dernière ne sont pas masqués, comme dans ce plan (fig. 67) où l'incendie est représenté par une tache orange. La couleur rend visible les flammes sans les montrer : dans un sens elle facilite la lecture puisqu'à cette distance les flammes ne seraient peut-être pas perçues, mais dans un autre elle déconnecte le spectateur. Ce qui nous amène à nous questionner sur les objectifs de cette mise en couleur, entre reproduction, imitation, retranscription et représentation. Dans cette séquence l'intention n'est pas de copier le réel mais bien de le faire ressentir.

Les imperfections graphiques des couleurs induisent un aller-retour entre le passé et le présent, entre l'immersion dans le récit et le constat de l'artifice. Cependant, il est utile de rappeler que le but des coloristes n'est bien évidemment pas de nous faire croire que ces images ont été tournées autrement qu'en noir et blanc. Chacun accepte les défauts de ces images dont la qualité est celle de l'époque de réalisation, nous les regardons en appréciant cette progression chromatique qui permet de les rapprocher de ce qui fut.

Cette volonté de retrouver la réalité est exploitée par le site Internet *ColouriseSG* qui propose de coloriser n'importe quelle image. L'algorithme a été élaboré en 2019 par une équipe d'ingénieurs qui précisent d'ailleurs qu'il est spécialisé dans les anciennes photographies singapouriennes.

Il lui suffit de quelques secondes pour traduire des valeurs de gris ; ainsi, l'éternel noir et blanc de *Migrant Mother*⁶³ réalisé par Dorothea Lange est comme rafraîchi par l'apparition de nuances de beige, d'ocre et de marron (fig. 68). Les développeurs ouvrent le champ des possibles et permettent à tous d'insuffler rapidement un soupçon de modernité à des clichés emprisonnés dans ce traitement. Le résultat interactif propose de voir l'avant et l'après de l'image, comme un saut dans le temps.



Fig. 68, *Migrant Mother* de Dorothea Lange, colorisé avec *ColouriseSG* : <https://colourise.sg>

Toutefois on se rend rapidement compte de la limite de l'algorithme en colorisant une image dont on a les couleurs d'origine. En y traitant une version en noir et blanc de *Nowhere to Run* par Richard Mosse, on se rend compte que le rose caractéristique disparaît totalement de l'image (fig. 69) et est remplacé par différents verts. Cela est dû au fait que *ColouriseSG* est programmé pour traduire des types de nuances en des couleurs déterminées.



Fig. 69, *Nowhere to Run* de Richard Mosse, colorisé avec *ColouriseSG*.

⁶³ Dorothea Lange, *Migrant Mother*, 1936, Photographie, 28.3 x 21.8 cm, New York Museum of Modern Art.

Ceci justifie le fait que ses développeurs se gardent de vanter un procédé de colorisation sans préciser sa spécialisation dans les photographies des populations singapouriennes du XXe siècle, des images peu colorées de paysages verdoyants et dans un traitement penchant sépia.

Bien que l'algorithme respecte parfaitement les corps et les architectures, il peut produire des erreurs chromatiques qui sont alors excusées par cette précision des auteurs.

La relation que la coloration entretient avec la réalité dépend du créatif qui, en s'appropriant l'image, permet au spectateur de se rendre compte de cette reprise avec plus ou moins d'évidence. L'objectif est de transmettre un message en passant par une remise en question. Ce rapport à la véracité est d'autant plus complexe lorsqu'il s'appuie sur l'existant ; il nécessite une interprétation chromatique arbitraire, qui met en évidence l'exercice difficile de la traduction les couleurs. Un seul écart au coloris initial matérialise l'intervention du créatif et a pour conséquence de générer une seconde image.

CONCLUSION

Le sens de la coloration

Intimement liée à l'image, la couleur nous relie à ce qui nous entoure, son pouvoir expressif l'a ancrée dans la société, quand son rattachement au phénomène de perception en a fait un repère. Synonyme de positionnement, elle est un outil dont le créatif s'empare à travers le principe de coloration pour matérialiser son concept et transformer son image.

Aussi bien esthétique qu'intrinsèque, cette mutation est aux antipodes d'une intervention accessoire, puisqu'elle permet de dépasser les limites de l'image d'origine et propose d'en questionner le rapport à la réalité. Changer les couleurs c'est concevoir une fiction, c'est créer une échappatoire à la vérité. La couleur n'est plus la référence visuelle qui fonde notre relation au monde, elle agit comme un filtre qui bâtit la mise en doute. Cette mainmise du créatif sur la représentation remet en question l'intégrité de l'image, en plus de permettre au spectateur de se positionner sur une forme d'ambivalence.

La coloration c'est une augmentation du support, le dialogue graphique entre un avant et un après, la réinvention d'une image que l'on pensait achevée. Colorer un visuel c'est donc en générer un second. Ce geste est la marque du créatif, une appropriation inhérente à l'individualité, la manifestation d'un double en écho à l'original. On passe d'une à deux images certes, mais surtout, d'une réalité à une autre.

Il est bon de constater que l'image la plus belle, la plus chatoyante, l'image en couleur est en même temps la plus vraie et la plus proche de la vie, qui est en couleur (...) je veux donc souhaiter (...) que votre vie quotidienne soit de plus en plus vraie, de plus en plus belle et de plus en plus colorée⁶⁴.

⁶⁴ George Gorse lors du passage du noir et blanc à la couleur, Télévision française, ORTF, 1er octobre 1967.

BIBLIOGRAPHIE

Le sens de la coloration

- Films -

ANDERSON Wes, *The Grand Budapest Hotel*, Film couleur, 99 min., 2014, (Co-prod. American Empirical Pictures, Indian Paintbrush, Scott Rudin Productions, Studios de Babelsberg).

CLARKE Isabelle et COSTELLE Daniel, *Apocalypse, La Guerre des Mondes* (série *Apocalypse*), Film couleur, 6 x 50 min., 2019, (Co-prod CC&C Clarke Costelle & Co, Ideacom International et Ecpad, LouisVaudeville, Josette D. Normandeau).

CLARKE Isabelle et COSTELLE Daniel, *Apocalypse, La Paix Impossible 1918-1926* (série *Apocalypse*), Film couleur, 2 x 45 min., 2018, (Co-prod CC&C Clarke Costelle & Co, Ideacom International et Ecpad, LouisVaudeville, Josette D. Normandeau).

DE SAMPIGNY Serge, *Verdun, ils ne passeront pas*, Film noir et blanc et couleur, 81 min., 2016, (Co-prod. Histodoc, Établissement de communication et production audiovisuel de la Défense).

GILLETT Burt, *Des arbres et des fleurs* (série *Silly Symphonies*), Film couleur, 7 min. 49 s., 1932, (Prod. Walt Disney).

MÉLIÈS Georges, *Le Voyage dans la Lune*, Film noir et blanc (colorisé à la main), 14 min., 1902, (Prod. Georges Méliès).

MILLER Frank, RODRIGUEZ Robert, *Sin City : J'ai tué pour elle*, Film noir et blanc et couleur, 102 min., 2014, (Co-prod. Sergei Bepalov, Aaron Kaufman, Quentin Tarantino, Stephen L'Heureux, Alexander Rodnyansky, Robert Rodriguez).

RESNAIS Alain, *Nuit et Brouillard*, Film couleur et noir et blanc, 32 min., 1956, (Prod. Anatole Dauman).

RICCI-LUCCHI Angela et GIANIKIAN Yervant, *Sur les cimes, tout est calme*, Film couleur, 72 min., 1998, (Co-prod Angela Ricci-Lucchi, Yervant Gianikian).

ROSS Gary, *Pleasantville*, Film noir et blanc et couleur, 120 min., 1998, (Prod. Larger Than Life).

SPIELBERG Steven, *La Liste de Schindler*, Film noir et blanc et couleur, 195 min., 1993, (Co-prod. Branko Lustig, Gerald R. Molen, Steven Spielberg, Lew Rywin).

SPIELBERG Steven, *La Guerre des Mondes*, Film couleur, 116 min., 2005, (Co-prod. Paramount Pictures, Cruise/Wagner Productions, DreamWorks SKG, Amblin Entertainment).

- Ouvrages -

ALBERS Joseph, *L'interaction des couleurs*, Paris,
Ed. Hazan Eds, Coll. « Bibliothèque Hazan », 2013.

BRYSON Norman, *Visual Culture : Images and Interpretations*, Middletown (Connecticut),
Ed. Wesleyan University Press, 1994.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris,
Ed. Minuit, Coll. « Essais », 2001.

ITTEN Johannes, *Art de la couleur*, Paris,
Ed. Dessain et Tolra, Coll. « Beaux Arts », 2004.

KLEIN Yves, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris,
Ed. École Nat. Sup. des Beaux-Arts, Coll. « Écrits d'artistes », 2008.

KLOCHKO Deborah, *Ruud Van Empel - Photoworks 1995-2010*, Londres,
Ed. PhotoWorks International, 2011.

MAUDUIT Xavier, *Notre histoire en couleurs*, Paris,
Ed. Les Arenes Eds, Coll. « Ar.Albums », 2019.

MAXIMAGE, *Color Library – Research into Color Reproduction and Printing*, Paris,
Ed. Jrp Ringier, Coll. « Anthologies Et Theories Art », 2018.

MILLER Frank, *Tome 4 : That Yellow Bastard*, Londres,
Ed. Titan Libri, Coll. « Sin City », 2005.

MILLER Frank, *Tome 6 : Booze, Broads, and Bullets*, Londres,
Ed. Titan Libri, Coll. « Sin City », 2005.

MITCHELL William John Thomas, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*,
Paris, Ed. Presses Du Réel, Coll. « Perceptions », 2014.

PASTOUREAU Michel, *Les couleurs de nos souvenirs*, Paris,
Ed. Le Seuil, Coll. « La Librairie du XXIe siècle », 2010.

PASTOUREAU Michel, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris,
Ed. Le Seuil, Coll. « Beaux Livres », 2008.

- Sites -

Color Library : <https://colorlibrary.ch/>
(Consulté le : 10 Novembre 2019)

ColouriseSG : <https://colourise.sg>
(Consulté le : 12 Décembre 2019)

Masri Ramzy : <https://www.instagram.com/space.ram/>
(Consulté le : 21 Décembre 2019)

Unraveling the JPEG : <https://parametric.press/issue-01/unraveling-the-jpeg/>
(Consulté le : 22 Décembre 2019)