

3.1. Approche théorique et esthétique de la couleur

S'inscrivant dans un processus de régénération artistique, la bande dessinée s'est souvent nourrie d'autres arts¹. Deux de ceux-ci sont la musique et la peinture, avec laquelle la bande dessinée entretient des liens assez étroits², même s'il est à considérer que c'est « toute la culture visuelle qui fournit une matière graphique prête au réemploi³ ».

Les théories sur la couleur sont nombreuses, liées à différentes disciplines et à l'époque de leur développement. Michel Pastoureau insiste d'ailleurs sur le caractère évolutif des théories sur la couleur⁴ qui concordent avec leur époque respective. Chacune apporte une pierre à l'édifice consacré au thème chromatique. Goethe situe les premières réflexions sur ce thème dans la Grèce antique et décrit leur évolution au fil du temps, jusqu'au XVIII^e siècle⁵. L'histoire des théories chromatiques ne s'arrête évidemment pas là : les propositions et les réflexions esthétiques parfois très détaillées ont émergé de mouvements artistiques et d'artistes peintres à la recherche de nouveaux concepts et désirant décrire et théoriser leurs œuvres. Le XX^e siècle a vu ainsi se développer les pensées de Henri Matisse, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Pablo Picasso, Juan Gris, Robert Delaunay, Auguste Macke, Paul Klee, Vassily Kandinsky, Johannes Itten, Piet Mondrian pour n'en citer que quelques-uns. Fauvisme, expressionnisme, cubisme, impressionnisme, simultanisme⁶, Bauhaus ou encore néo-plasticisme, les approches chromatiques sont variées et accentuées différemment selon la perspective utilisée. Ernst Ludwig Kirchner, par exemple, renversa les modèles chromatiques qui lui étaient antérieurs en affirmant qu'un bleu pouvait être froid ou chaud, dépendamment des

1 Cf. Andrieu de Levis, J.C. / Kohn, J. / Laureillard, M. / Martin, C. / Scepti, A. / Shakhnova, M. « Assimiler ». Dans : Berthou, B. / Dürrenmatt, J. (dirs.) *Style(s) de (la) bande dessinée*, op. cit., p. 255.

2 Cf. *ibid.*, p. 156 sqq. Le lien entre la couleur, la bande dessinée et la musique est développé ultérieurement dans ce texte, dans le point 3.1.4.

3 Crucifix, B. « Intericonicité », op. cit., p. 397.

4 Cf. Pastoureau, M. *Bleu, histoire d'une couleur*, op. cit., p. 7.

5 Cf. Goethe, J.W. *Zur Farbenlehre*, Berlin : Hofenberg, (1810) 2016, 208 sqq. Un premier système de classification des couleurs se trouve chez Aristote, dans le traité *De l'âme*, *De Anima*, Livre 2, chapitre VII. Aristote développe une théorie des couleurs dans un autre texte, *De Sensu*, chapitre III.

6 Le simultanisme se base sur la loi du contraste simultané des couleurs élaborée par le chimiste Michel-Eugène Chevreul en 1839.

couleurs qui l'entourent⁷. Il prônait également la non-utilisation des couleurs complémentaires. Le spectateur pouvait, selon lui, se charger de les imaginer et l'image ne s'en trouvait que plus colorée – une manière d'intégrer le spectateur dès la création de ses œuvres. Henri Matisse, lui, était contre les théories car il estimait qu'elles ne pouvaient être absolues. Il fonctionnait à l'instinct et choisissait les couleurs par rapport à ses propres émotions et à ce qu'il jugeait harmonieux et équilibré⁸. Il est donc évident que les théories scientifiques et esthétiques de la couleur ne sont que des propositions dans lesquelles les artistes peuvent venir puiser pour alimenter leurs propres réflexions. Dans le cadre de nos recherches sur la couleur, elles sont pourtant nécessaires. Elles donnent un cadre et une terminologie essentiels à la description des couleurs et de leur perception. Comme nous allons le montrer, l'œuvre et l'artiste envisagés ainsi que le contexte d'utilisation de la couleur qui intègre les processus mais aussi les choix de mise en couleurs et d'impression, les formats, les supports ainsi que les conditions de travail ou encore les paramètres socioculturels sont des éléments clés à prendre en compte pour proposer une étude chromatique adaptée et complète de la couleur dans la bande dessinée.

À la lecture des différents concepts esthétiques et théories chromatiques issus de la peinture du XX^e siècle, indépendamment des idéologies ou courants artistiques et des principes ou valeurs qu'ils tentent de défendre, les éléments suivants apparaissent de manière récurrente : les contrastes froid/chaud, clair/obscur (clarté, valeur), pur/impur⁹ (intensité ou saturation), le contraste simultané et celui de la couleur en soi, les couleurs primaires et complémentaires (qui donnent également lieu à des contrastes), la quantité (rapport de grandeur entre deux couleurs), les rapports couleurs-formes et couleurs-espace ainsi que l'analogie entre couleur et musique¹⁰ (utilisation de termes tels que « harmonie », « accords », « tonalités mineures » ou « majeures »...) Nous nous apercevons également que le blanc, le noir et le gris ont souvent une place à part dans les théories esthétiques. Ils neutralisent, représentent des pôles spécifiques ou, dans le cas du gris, une transition¹¹.

3.1.1. Effets et perception des couleurs

La théorie des couleurs de Johannes Itten reprend ces différents aspects et combine la perception des couleurs (aspect subjectif et lié à la réception) avec les lois fondamentales

7 Cf. Dittmann, L. *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, op. cit., p. 356.

8 Lorenz Dittmann rapporte ces informations lorsqu'il évoque Matisse et son œuvre : Cf. *ibid.*, p. 351.

9 Par impur nous résumons les termes « couleur dégradée », une couleur pure éclaircie, mélangée avec du blanc, « couleur rabattue », une couleur pure obscurcie, mélangée avec du noir, ainsi que « couleur rompue », une couleur pure mélangée à du gris ou à sa complémentaire.

10 Cf. Le chapitre dédié aux artistes du XX^e siècle dans Dittmann, L. *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, op. cit., p. 346–415.

11 Dans la théorie de Vassily Kandinsky, le gris est entre le blanc et le noir, mais représente aussi une transition du vert au rouge. Chez Paul Klee, les diamètres qui relient les couleurs complémentaires de son modèle passent tous par le gris. Piet Mondrian nommait le blanc, le noir et le gris « non-couleurs », en opposition aux couleurs pures bleu, rouge et jaune. Cf. *ibid.*, p. 394, p. 400.

(aspect objectif¹²) liée à une dimension esthétique. Elle permet également d'établir des critères de base et de les illustrer par un cercle et une sphère chromatiques. L'élaboration de cette théorie est en partie afférente à l'activité de Johannes Itten comme enseignant au Bauhaus, école d'architecture et d'arts appliqués allemande, entre 1919 et 1923¹³. Ses travaux se basent sur l'étude de Wilhelm von Bezold, *Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe* (1874), dont il reprendra la division du cercle en douze couleurs¹⁴, ainsi que sur les travaux de son professeur, Adolphe Hölzel, qui lui-même s'était fortement inspiré de ceux de Goethe et Runge (*Zur Farbenlehre*, 1810)¹⁵. Ces derniers n'ont eu que très peu de résonance en France et y sont restés longtemps inconnus, au contraire des travaux du chimiste Michel-Eugène Chevreul¹⁶ (*De la loi du contraste simultané des couleurs...*, 1839), qui y fut très influente¹⁷. Durant nos recherches, nous avons également pu mettre les travaux de Johannes Itten en relation avec ceux de l'américaine Emily Noyes Vanderpoel¹⁸ dont le contenu publié en 1901 présente en partie des considérations théoriques similaires¹⁹.

Notre but est ici d'expliquer la théorie de Johannes Itten et d'en répertorier les points principaux. Son approche systématique alliant l'esthétique et la perception des couleurs offre les outils nécessaires à la description et l'interprétation d'images dans le cadre d'une analyse de la couleur dans la bande dessinée.

La « réalité des couleurs » (*Farbwirklichkeit*), le pigment défini par la physique et la chimie, et la perception, « l'effet coloré » (*Farbwirkung*), déterminée par des comparaisons et des contrastes, sont à différencier²⁰. La réalité d'une couleur ne correspond pas toujours à son effet, donnant lieu à des expressions qualifiées de « non harmoniques » par Johannes Itten²¹. Ce sont justement ces effets qui sont décisifs pour l'artiste²². Un autre théoricien de la couleur contemporain de Johannes Itten, Josef Albers, aborde également cette différence avec ce qu'il appelle « *factual facts* », la réalité des couleurs chez Johannes Itten,

12 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 12.

13 Son cours préliminaire au Bauhaus ainsi que les évolutions ultérieures liées à ses activités d'enseignant sont formulés dans le volume *Gestaltungs- und Formenlehre*, en français *Le dessin et la forme*.

14 Cf. von Bezold, W. *Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe*, Braunschweig : Druck und Verlag von George Westermann, 1874, p. 87, [Édition digitalisée] URL : Münchener Digitalisierungszentrum, digitale Bibliothek, <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11187496?page=5> (Consultation : 25 mars 2023).

15 Cf. Le Rider, J. (2000) « La non-réception française de la *Théorie des couleurs* de Goethe », *Revue germanique internationale* 13, p. 169–186.

16 Titre original : *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés, considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*, Paris : Pitois-Levrault, 1839.

17 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 11.

18 Noyes Vanderpoel, E. *Color Problems : A Practical Manual for the Lay Student of Color*, Boston : Rockwell and Churchill Press, (1901) 2018.

19 Cette affirmation demanderait, pour être confirmée, une étude plus poussée qui n'est pas l'objet de notre propos.

20 Cf. *ibid.*, p. 19. La traduction de l'allemand est issue de l'édition abrégée de l'étude de Johannes Itten : Itten, J. *Art de la couleur. Approche subjective et description objective de l'art*, Paris : Dessain et Tolra / Larousse, 2018, p. 18. Cette version n'est utilisée que pour les traductions.

21 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 11.

22 Cf. *ibid.*

et « *actual facts* », les effets colorés²³. Il convient de ne pas confondre ces termes avec ceux énoncés par Hans Jantzen qui décrivent deux utilisations fondamentalement différentes de la couleur : la valeur de représentation, lorsque la couleur est subordonnée à l'objet représenté et est utilisée de manière fidèle à la réalité, et la valeur intrinsèque, lorsque la couleur s'affranchit du lien référentiel²⁴. Dans les dernières planches de *Faire semblant, c'est mentir* de Dominique Goblet, par exemple, les couleurs ont une haute valeur intrinsèque. Les surfaces presque monochromes, où la figuration s'est effacée, ne comportent que quelques mots et ressemblent à des tableaux dans lesquels la couleur aurait pris la narration en charge²⁵.

Il existe une multitude d'effets d'optique influençant la perception des couleurs. Les phénomènes d'assimilation provoquent le rapprochement des couleurs quand elles sont réparties sur de petites surfaces, comme la mosaïque. Un de ceux-ci, l'effet Bezold, du nom de Wilhelm von Bezold, décrit la variabilité de la perception d'une couleur selon sa couleur adjacente²⁶. Cet effet entre en jeu lorsque de petites surfaces de couleurs sont intercalées, comme dans le cas de fines rayures. Pour la bande dessinée, il doit être pris en compte car les vignettes sont souvent dessinées et mises en couleurs sur un format plus grand que celui imprimé. Cette réduction peut entraîner une modification du rendu et de la perception des couleurs²⁷. La même chose se produit dans le cas où deux teintes proches sont utilisées côte à côte. Leur discernement est meilleur sur un grand format que sur un petit²⁸. Remarquons que la modification de la perception des couleurs ou des valeurs de luminosité a une influence directe sur celle de l'espace plastique de l'image dont elle fait partie²⁹. La taille de l'image détermine également le rapport que le spectateur établit entre l'espace réel dans lequel il se trouve et l'espace plastique de l'image³⁰.

23 Cf. Albers, J. *Interaction of Color*, New Haven : Yale University Press, 1963, p. 72.

24 Ces termes sont expliqués au début de cette étude, dans la partie 1.2.2. intitulée « Arbitrarité de la couleur dans la tradition franco-belge ? ».

25 Koch, C. / Weyrich, M. « Un voyage virtuel à Bruxelles : à la découverte de la bande dessinée belge en langue française ». Dans : Koch, C. / Schmitz, S. (éds.), *Belgien – anregend anders : Fachwissenschaft und Fachdidaktik untersuchen die Vielfalt der Sprachen, Literaturen und Kulturen in Belgien*, Peter Lang, 2022, p. 78.

26 Cf. Albers, J. *Interaction of Color*, op. cit., p. 33 sqq.

27 Cette réflexion est valable pour les reproductions dans le cadre de cette étude. Il nous est, dans la majorité des cas impossible de reproduire les cases ou les pages aux mêmes dimensions que celles des albums. Elles sont le plus souvent réduites.

28 Causse, J.-G. *L'étonnant pouvoir des couleurs*, s.l. : Édition du Palio, 2014, p. 32. Jean-Gabriel Causse est membre du Comité français de la couleur qui mène des réflexions et des actions sur la couleur dans des secteurs économiques transversaux. Cf. <https://www.comitefrancaisdelacouleur.com/index.php> (Consultation : 28 janvier 2021).

29 La perception des couleurs est en lien direct avec l'espace plastique qui, lui, est en rapport avec l'espace représenté dans l'image. Les deux sont perçus par le spectateur qui, lui, est dans un espace réel. Cf. Aumont, J. *L'image*, op. cit., p. 101–102.

30 Cf. *ibid.*, p. 105.

Fig. 13: L'effet Bezold et l'effet watercolor dans *La Nef des Fous. Le Petit Roy de Turf*.



Les mosaïques de fond de ces illustrations de Turf³¹ présentent, à gauche, des petits carrés rouges teintés de taches bleues et, à droite, des petits carrés bleus teintés de rouge. Par assimilation, ces couleurs s'influencent l'une et l'autre et ont tendance à se rapprocher. Le bleu de la mosaïque de gauche paraît foncé et le rouge dans celle de droite semble violacé. Remarquons que la taille des vignettes reproduites ici est réduite.

Turf. *La Nef des Fous. Le Petit Roy*, Delcourt, 1998.

L'arrière-plan influence également la perception des couleurs. Une même couleur sur un fond jaune aura l'air plus foncée que sur un fond bleu³². De même les lignes de contours peuvent changer la perception de la couleur de la surface qu'elles délimitent, comme le démontre l'effet d'optique appelé *watercolor effect*³³. Si l'on entoure une surface d'un contour bichrome composé d'une couleur foncée et d'une couleur plus claire, celle-ci paraît se répandre sur la surface. C'est le cas dans la case de droite de l'illustration de Turf ci-dessus. La mitre du personnage de gauche est entourée d'une ligne noire doublée de blanc. Le rouge de la mitre paraît alors plus clair que le rouge de l'habit dont le contour est noir.

Les transformations simultanées sont un autre exemple d'effet d'optique. Dans la théorie de Michel Eugène Chevreul, « le contraste simultané », qui est aujourd'hui considéré comme un phénomène d'induction chromatique³⁴, décrit ce qu'il se produit lorsque sont observés deux objets de couleurs différentes placés l'un à côté de l'autre. Il le décrit de la manière suivante :

31 Turf. *La Nef des Fous. Le Petit Roy*, Paris : Delcourt, 1998, p. 3 (extrait). L'illustration originale mesure 18,3 cm sur 9,4 cm.

32 C'est ce que prouve Joseph Albers dans *Interaction of Color*, op. cit.

33 Cf. Pinna, B. / Werner, J.S. / Spillmann, L. (2003) « The watercolor effect. A new principle of grouping and figure-ground organization », *Vision Research* 43, p. 43 - 52.

34 Cf. Viénot, F. « Parallèle entre certaines observations de Chevreul et les acquis récents sur les mécanismes visuels ». Dans : Roque, G. / Bodo, B. / Viénot, F. (eds) *Michel-Eugène Chevreul. Un savant, des couleurs*, Paris : MNHN/EREC, 1997, p. 151.

Il [le contraste simultané] consiste en ce que la différence de couleur qui peut exister entre les deux objets est augmentée de telle sorte ;

1° Que [sic] si l'un des objets est plus foncé que l'autre, celui-ci nous paraît plus clair et l'autre plus foncé qu'ils ne le sont réellement. 2° Que [sic] les couleurs des deux objets sont elles-mêmes modifiées dans leur nature optique. Par exemple, si une feuille de papier bleu est placée [sic] à côté d'une feuille de papier jaune, ces deux feuilles loin de nous paraître tirer sur le vert, comme on pourrait le présumer, d'après ce qu'on sait de la production du vert par le mélange du bleu et du jaune, semble prendre du rouge de sorte que le bleu paraît violet et le jaune orangé³⁵.

Pour exemplifier le contraste simultané, Johannes Itten propose un carré gris posé sur un carré de couleur orange (couleur pure)³⁶. Le gris n'est plus neutre mais semble bleuté : « Notre œil, pour une couleur donnée, exige en même temps, c'est à dire simultanément, la couleur complémentaire et la produit lui-même si elle ne lui est pas donnée³⁷ ». Ce phénomène se produit également entre deux couleurs pures non complémentaires qui perdent alors leurs caractères réels. Il fait pratiquement toujours partie de notre perception et ne se montre pas naturellement de manière isolée³⁸. Dans les compositions, par contre, il peut être mis en évidence de manière délibérée. Dans *Dr Jekyll et Mr. Hyde* de Lorenzo Mattotti et Jerry Kramsky, le contraste simultané est utilisé de manière intentionnelle dans le cadre d'une métaphore visuelle exprimant la schizophrénie. La modification de la perception des couleurs due au contraste traduit le changement de personnalité que subit Jekyll quand il devient Hyde³⁹. Notons que le contraste simultané peut être renforcé ou supprimé par un changement de ton, par exemple en teintant le gris avec la couleur associée.

Il devient de plus en plus évident que la manière dont une couleur est perçue dépend des contextes dans lesquels elle est utilisée ainsi que de la présence ou non d'autres couleurs. Cela vaut également pour le noir, le gris et le blanc, qui peuvent perdre leur aspect neutre en présence d'autres couleurs.

Cette influence qu'ont les couleurs entre elles et qui en change l'effet est déterminante dans leur utilisation. Pour le théoricien des couleurs Josef Albers ce point est d'ailleurs central dans la compréhension de la perception chromatique⁴⁰. Notons que Michel Eugène Chevreul avait également défini un « contraste successif⁴¹ », phénomène mieux connu aujourd'hui sous le nom de « post-image » ou image rémanente⁴², qui décrit

35 Chevreul, M. E. *De la loi du contraste simultané des couleurs*, op. cit., p. (1), (2).

36 Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 86.

37 Traduction de l'allemand au français issue de : Itten, J. *Art de la couleur*, op. cit., p. 52.

38 Cf. Schwarz, A. *Farbkompetenz*, op. cit., p. 98.

39 Cet exemple est expliqué plus en détails dans : Tello, N. (2014) « adaptations littéraires », [Article en ligne] URL : Neuvième art 2.0, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article767> (Consultation : 12 janvier 2021). Un exemple sous forme de planche y est également présent.

40 Pour Josef Albers, les couleurs ne sont jamais perçues comme elles sont réellement. Son chapitre « A color has many faces – the relativity of color », est central pour expliquer ce qu'il nomme la relativité de la couleur. Cf. Albers, J. *Interaction of Color*, op. cit., p. 1, p. 8 - 11.

41 Cf. Chevreul, M. E. *De la loi du contraste simultané des couleurs*, op. cit., p. 49.

42 Cf. Viénot, F. « Parallèle entre certaines observations de Chevreul et les acquis récents sur les mécanismes visuels », op.cit., p. 153.

l'apparition de la couleur complémentaire d'une autre qui a été regardée pendant un certain temps :

Le contraste successif des couleurs renferme tous les phénomènes qu'on observe lorsque les yeux, ayant regardé pendant un certain temps un ou plusieurs objets colorés, perçoivent, après avoir cessé de les regarder, des images de ces objets offrant la couleur complémentaire de celle qui est propre à chacun d'eux⁴³.

L'exposition préalable de la rétine à une couleur peut ainsi modifier la perception d'une autre couleur. Ce phénomène fait partie de la catégorie des adaptations chromatiques⁴⁴.

La lumière ambiante et l'éclairage sont également pertinents dans la perception des couleurs. Ils font ainsi partie des facteurs contextuels individuels difficiles à appréhender. La lumière artificielle ne produit pas le même effet que la lumière du jour. Selon l'endroit où se passe la lecture, les couleurs seront perçues différemment⁴⁵. La lumière ambiante et l'éclairage restent des facteurs pertinents lorsque l'on aborde la couleur en bande dessinée.

Les rapports entre les couleurs et les effets qu'ils produisent sont centraux dans une analyse chromatique. La théorie de Johannes Itten propose une terminologie et un modèle capables de les décrire. Le développement ci-dessous reprend ses réflexions de manière détaillée. Le but premier de cette argumentation est de dégager des outils indispensables à l'analyse des couleurs dans la bande dessinée⁴⁶ mais également de formuler et de comprendre les critiques existantes par rapport au modèle de Johannes Itten et d'y répondre de manière à consolider notre choix théorique⁴⁷.

3.1.2. Le cercle et la sphère chromatiques selon Johannes Itten

Afin d'expliquer de manière concrète la majorité des rapports et contrastes abordés dans sa théorie, Johannes Itten utilise un cercle chromatique, une représentation ordonnée de différentes teintes. Composé de douze couleurs, il représente les couleurs

43 Ibid.

44 Cf. *ibid.*, p. 151.

45 Michel Pastoureau aborde ce problème de la perception des couleurs qui change selon les conditions de luminosité. Cf. Pastoureau, M. / Simonnet, D. *Le petit livre des couleurs*, Paris : Éditions Points, 2005, p. 16. Johannes Itten y fait également référence dans la partie consacrée à l'enseignement de l'expression des couleurs. Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 130. Le chimiste Auguste Rosensthiel y faisait déjà allusion en 1913, dans son *Traité*. Cf. Rosensthiel, A. *Traité de la couleur au point de vue physique, physiologique et esthétique : comprenant l'exposé de l'état actuel de la question de l'harmonie des couleurs* (2e édition, revue et mise à jour par Julie Beaudeneau), Paris : Dunod, 1934, [Édition digitalisée] URL : Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97862483/texteBrut> (Consultation : 09 novembre 2022). Il en va de même pour A.H. Church qui dans *Colour*, London : Cassell & Company, 1887, propose même un tableau des influences qu'exercent les changements de lumière sur différentes couleurs. Ce tableau est repris par l'américaine Emily Noyes Vanderpoel dans *Color Problems*, op. cit., p. 43.

46 Voir le tableau 4 avec les paramètres esthétiques de la couleur (Point 3.1.5. de cette partie).

47 Une première justification théorique se trouve dans l'introduction à cette troisième partie.

primaires – bleu, jaune, rouge – en son centre. Le mélange de ces dernières par paire donne naissance aux trois couleurs secondaires : l'orange, le vert et le violet. Le cercle extérieur de la représentation reprend les trois couleurs primaires, les trois secondaires et les six tertiaires : jaune verdâtre (vert pomme), vert bleuté (turquoise), violet bleuté (indigo), rouge violacé (pourpre), rouge orangé (vermillon), jaune orangé (ocre)⁴⁸. Celles-ci sont créées par le mélange des couleurs primaires avec les secondaires (exemple : le jaune et l'orange donnent le jaune orangé). Les trois primaires sont donc à la base de toutes les autres couleurs et constituent le noyau du modèle. Elles représentent la totalité des couleurs, die *Totalität der Farben*, l'équilibre harmonique dont l'œil a besoin pour être satisfait⁴⁹. Le cercle chromatique représente également les relations de complémentarité – deux couleurs diamétralement opposées sont complémentaires, par exemple le bleu et l'orange – ainsi que les accords harmoniques. La notion d'harmonie est employée comme synonyme de « perçu de manière agréable » ou encore « perception équilibrée » et est le résultat de l'utilisation de règles systématiques⁵⁰. Deux couleurs complémentaires mélangées donnent un gris neutre. Ce gris moyen, *mittleres Grau* ou *neutrale Grau*, correspond à une situation d'équilibre que Johannes Itten tente de prouver scientifiquement, par l'utilisation des sciences naturelles et le fonctionnement de l'œil⁵¹. Remarquons que, dans la pratique, ce gris tire souvent vers le brun.

Johannes Itten ne s'est pas contenté du cercle chromatique et, suivant l'exemple de Otto Runge⁵², a également élaboré une sphère des couleurs, un volume dont la vue d'ensemble est donnée par « l'étoile des couleurs ». Elle comporte plus de détails et de nuances : « Elle permet de représenter la loi des complémentaires, de figurer tous les rapports fondamentaux qui existent entre les couleurs ainsi que les relations entre les couleurs et le blanc et le noir⁵³ ». Le gris, situation d'équilibre pour l'œil, y possède également sa place, entre les pôles blanc et noir, à l'intérieur de la sphère, tel un axe vertical. Sept tons de gris différents sont représentés allant du blanc au noir. Le milieu de la sphère figure le quatrième ton de gris, le gris moyen. Selon Johannes Itten, il correspond à un mélange égal de blanc et de noir. Mais, toujours selon son modèle, il est aussi créé par le mélange en égale quantité d'une couleur pure avec sa complémen-

48 La traduction de l'allemand au français sans parenthèse est issue de : Itten, J. *Art de la couleur*, op. cit., p. 32. Les noms donnés aux couleurs sont variables. Les noms indiqués entre parenthèses sont ceux utilisés actuellement.

49 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 21. Johannes Itten emploie ici la terminologie de Goethe tout en changeant la signification. Selon lui, c'est la situation d'équilibre pour l'œil qui est centrale, l'équilibre harmonieux. Chez Goethe, *die Totalität des Farben*, la totalité de la gamme des couleurs, est en relation étroite avec les notions de « liberté » et est reliée à la stimulation de l'œil et à la polarité naturelle claire-obscur. Cf. Goethe, J.W. *Zur Farbenlehre*, op. cit., p. 176 sqq. Cf. Dittmann, L. « Die Farbtheorie Johannes Ittens ». Dans : Lichtenstern, C. / Wagner, C. (éds.) *Johannes Itten und die Moderne : Beiträge eines wissenschaftlichen Symposiums*, Berlin : Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 182.

50 Cette explication rationnelle de l'harmonie des couleurs se retrouve également chez Wilhelm Ostwald, dans *Die Farbenfibel* de 1916.

51 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 21.

52 Johannes Itten cite lui-même cette référence. Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, p. 114.

53 Traduction de l'allemand au français issue de : Itten, J. *Art de la couleur*, op. cit., p. 66.

taire⁵⁴. Ce gris central dans le modèle, qui représente l'harmonie, est donc à la fois valeur d'intensité lumineuse entre le blanc et le noir, et gris coloré, mélange d'une couleur et de sa complémentaire. Les gris colorés hors de l'axe vertical de la sphère, eux, ne sont pas neutres.

Fig. 14: Le cercle chromatique de Johannes Itten⁵⁵.



Le cercle chromatique présente les trois couleurs primaires en son centre. Les trois couleurs secondaires sont ensuite disposées autour d'elles, sous forme de triangles. Les six couleurs tertiaires se trouvent sur le cercle extérieur.

Itten, J. *Kunst der Farbe*, Ravensburger Buchverlag, 1961.

Fig. 15: L'étoile des couleurs⁵⁶ de Johannes Itten.



L'étoile des couleurs en douze tons et sept dégradés représente la sphère des couleurs de manière ouverte. Elle reprend les douze couleurs saturées du cercle et intègre les deux pôles blanc et noir⁵⁷.

Itten, J. *Kunst der Farbe*, Ravensburger Buchverlag, 1961.

Seul le brun n'est représenté, ni dans le cercle, ni dans la sphère, même si certains gris colorés s'en rapprochent (les teintes orangées, par exemple⁵⁸). Paul Klee, dont la théorie chromatique avait pour base des textes similaires à ceux que Johannes Itten a utilisés⁵⁹, a pris en compte cette couleur. Son *Elementarstern*, l'étoile des couleurs élémentaires, aussi appelée *Totalstern der farbigen Ebenen*, a été dessinée en 1922 mais publiée la

54 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit. p. 21. Une troisième possibilité est exposée pour obtenir un gris moyen : celle de mélanger les trois couleurs primaires et le blanc. Cf. *ibid.*, p. 41.

55 *Ibid.*, p. 34 - 35.

56 Cf. *ibid.*, p. 115. Les autres coupes de la sphère se trouvent page 116 de *Kunst der Farbe*.

57 La version de l'étoile qui existe séparément de *Kunst der Farbe* s'accompagne de huit disques d'accords chromatiques visant à choisir les accords harmoniques. Le système rappelle celui du disque Beaudeneau que nous expliquons dans la partie 3.1.4. Itten, J. *Der Farbsterne*, Ravensburg : Otto Maier Verlag, 1985.

58 Le fait que, dans la pratique, le mélange des complémentaires tire plutôt sur le brun n'est pas pris en compte dans les réflexions théoriques de Johannes Itten.

59 Les deux artistes avaient des échanges réguliers et se sont inspirés l'un l'autre dans l'élaboration de leurs théories. Ils partageaient également l'idée que l'ordre des couleurs était clos et régi par ses

première fois en 1956 dans son texte *Das bildnerische Denken*. Tout comme la sphère de Philippe Otto Runge, le gris est central et se trouve au milieu du modèle. Il représente une transition puisque tous les diamètres qui relient les couleurs complémentaires passent par lui. L'étoile de Paul Klee est plus complexe que celle proposée par Johannes Itten et prend pour base le noir et le blanc en plus des trois couleurs primaires. Elle ressemble à un pentagone dont les côtés sont formés par le blanc, le noir, le rouge, le jaune et le bleu⁶⁰. Elle représente également les couleurs secondaires, les teintes de brun ainsi que différents niveaux de clartés. Le milieu est rempli par le gris-noir. Le contraste clair/obscur présent par le mélange des couleurs avec le blanc et le noir, l'est aussi dans le modèle de Johannes Itten mais sous un autre ordre puisque le noir et le blanc sont situés aux pôles de la forme étoilée. Moins connue et moins répandue que celle de Johannes Itten dans le domaine des arts plastiques, l'étoile de Paul Klee offre moins de praticabilité. La géométrie et l'arithmétique jouent un rôle décisif dans ce modèle, tout comme ce qu'il nomme les mouvements des couleurs qu'il représente à l'aide du triangle, du cercle ou encore de la sphère⁶¹.

Le modèle de Johannes Itten est une construction purement théorique. Il a d'ailleurs été critiqué plus tard par d'autres théoriciens de la couleur, comme Wolfgang Schöne (*Über das Licht der Malerei*, 1954) ou Lorenz Dittman, dont l'étude sur la couleur *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung* (1987) est considérée, en Allemagne, comme l'une des plus importantes sur le sujet dans le milieu de l'histoire de l'art, et, plus récemment, par Andreas Schwarz. En effet, ce qu'explique la théorie ne correspond pas à la structure chromatique effectivement créée par notre perception. Nous percevons, par exemple, le rouge et le violet comme étant très proches alors que, sur le spectre de la lumière de Newton, sur lequel se base la théorie de Johannes Itten, elles sont aux extrémités⁶². Notons que la représentation des couleurs par le cercle place les deux extrémités l'une à côté de l'autre. Chez Itten, le rouge et le violet sont des couleurs voisines. Dans l'œil humain, ce sont les cônes de la rétine qui sont responsables de la vision des couleurs. Il en existe trois sortes : les cônes rouges, verts et bleus. Chaque type de cône est sensible à une gamme de longueurs d'onde de lumière différente. C'est l'activation de différentes combinaisons des trois sortes de cônes qui permet la vision des couleurs. Les signaux nerveux venant de l'œil sont alors transmis au cerveau qui les interprète. D'une part cela veut dire que les mêmes teintes peuvent être interprétées de manière différente selon les individus qui les regardent. Cet état de fait rend la mise en place de règles théoriques encore plus pertinentes car elles permettent de mettre en place une base systématique et commune nécessaire à toute étude. D'autre part, la perception chromatique humaine vient de la lumière et répond à d'autres conditions que les couleurs issues de la matière. Le terme « couleur », tel qu'il est employé dans les théories classiques, est donc

propres lois. Cf. Wagner, C. / Schäfer, M. / Frehner, M. / Sievernich, G. (éds.) *Itten - Klee. Kosmos Farbe*, Regensburg: Schnell & Steiner Verlag, 2012.

60 Une image des couleurs élémentaires de Paul Klee se trouve dans la publication suivante : Pawlik, J. *Theorie der Farbe. Eine Einführung in begriffliche Gebiete der ästhetischen Farbenlehre*, Köln : DuMont, 1987, Tafel 10.

61 Cf. *ibid.*, p. 76.

62 Cf. Causse, J.-G. *L'étonnant pouvoir des couleurs*, op. cit., p. 25.

imprécis puisqu'il laisse de côté la distinction entre les dimensions psychologique et matérielle⁶³. Le même mot désigne la sensation visuelle et le produit, la matière utilisée pour mettre en couleurs⁶⁴. S'il y a effectivement une confusion terminologique, elle n'est pas insurmontable. Il convient de ne pas l'ignorer et de bien nommer ce dont il est question.

L'« effet coloré », *die Farbwirkung* est, par exemple, clairement du domaine de la perception. Il en va autrement de la « réalité des couleurs », *die Farbwirklichkeit*, qui peut avoir rapport à la matière tout comme à la sensation visuelle. Les deux notions étant pertinentes, elles seront différenciées. Nous insistons toutefois sur le fait que la dimension sensorielle prédomine dans notre analyse puisque nous ne produisons pas d'images mais que nous les analysons⁶⁵. Remarquons également que, toujours dans notre cadre, les objets analysés sont imprimés. Nous avons à faire à des couleurs de surface⁶⁶ qui sont issues des encres de l'impression. Cette dernière utilise aussi trois couleurs de base, cyan, magenta et jaune, ainsi que le noir pour produire toutes les autres teintes⁶⁷.

Cela veut dire également que la texture et le relief, lorsqu'ils sont visibles, sont imprimés sur une surface lisse, celle du papier, et que les matériaux utilisés dans le cas d'une mise en couleurs manuelle, ne sont pas expérimentables au touché comme ce serait le cas dans une peinture à l'huile ou une acrylique, par exemple. Dans *Le cœur sanglant de la réalité* de Nadja⁶⁸, la matérialité de la gouache est centrale : « Nadja déclare vouloir faire de la réalité sa matière première et cette dernière devient résolument opaque par son emploi de la gouache : la couleur et l'épaisseur viennent s'interposer entre le monde réel et le monde de papier⁶⁹. »

Les techniques de mises en couleurs déterminent ainsi ce que l'on nomme le « coloris », l'imitation des couleurs naturelles par la matière dans une image. La notion de coloris demanderait à être actualisée à la lumière des nouvelles technologies, puisque, dans de nombreux cas, les planches sont colorisées de manière numérique, ce qui affaiblit la dimension matérielle de la couleur – sans forcément l'annuler. Il ne nous est pas possible, dans le cadre de cette étude, d'aller plus loin dans la discussion ne serait-ce que parce que nous ne prenons en compte, dans notre analyse, que des bandes dessinées imprimées et non des planches originales.

Une autre critique du modèle de Johannes Itten concerne la distinction entre couleurs primaires et complémentaires qui est une convention qui n'a pour but que le clas-

63 Cf. Schwarz, A. *Farbtheorie im Kunstunterricht. Eine qualitativ empirische Wirkungsforschung zum Umgang mit Farben*, Bielefeld : Athena bei wbv, 2018, p. 17 sqq. Andreas Schwarz insiste sur les déficits des théories classiques de la couleur. Cependant, ses études ne se situent pas dans une perspective analytique comme la nôtre, mais dans un cadre didactique, celui de l'enseignement artistique à l'école.

64 Cette distinction est devenue célèbre grâce à Roger de Piles. Cf. de Piles, R. *Cours de peinture par principes*, C.A. Jombert : Paris, (1766) 1989, p. 213.

65 Cet état de fait distingue radicalement notre point de vue et notre cadre de celui d'Andreas Schwarz, qui se concentre majoritairement sur la dimension matérielle de la couleur et le travail concret avec les pigments. Cf. Schwarz, A. *Farbtheorie im Kunstunterricht*, op. cit.

66 Cf. Aumont, J. *Introduction à la couleur*, op. cit., p. 10.

67 Le cercle chromatique utilisé par l'imprimerie est abordé dans le point 3.2. de ce chapitre.

68 Nadja. *Le cœur sanglant de la réalité*, Paris : L'Apocalypse, 2012, s.p.

69 Bréan, S. / Caraco, B. / Dahan, L. / Kohn, J. / Lesage, S. / Martin, C. « Faire genre ». Dans : Berthou, B. / Dürrenmatt, J. *Style(s) de (la) bande dessinée*, op. cit., p. 307 - 308.

sement des couleurs⁷⁰. Le partage du cercle en 12 morceaux égaux, qui ignore le noir, le blanc et le gris – Johannes Itten ne les considère pas comme des couleurs mais comme des *Nichtfarben*⁷¹, des non-couleurs – ne concorde pas non plus avec la réalité physique des couleurs⁷². Ce n'était pas le cas dans le classement d'Aristote dans lequel elles étaient ordonnées des plus claires aux plus sombres sur un axe et qui comprenait le blanc, le jaune, le rouge, le vert, le bleu, le violet et le noir. C'est à partir des découvertes d'Isaac Newton que le spectre est devenu standard, rabaisant le noir et le blanc au rang de non-couleurs et présentant les couleurs dans l'ordre de l'arc-en-ciel : violet, indigo, bleu, vert, jaune, orangé, rouge⁷³. Ces deux classements des couleurs sont très différents⁷⁴. Itten, dans son modèle, reprend le classement de Newton tout en représentant les couleurs comme Aristote, en tronçons chromatiques égaux qui n'intègrent pas les différentes longueurs d'ondes présentes dans le spectre de la lumière visible. Les théories des couleurs primaires trouvent également leur source au XVIII^e siècle, lorsque Jakob Christoffel Le Blon superpose pour la première fois les trois couleurs bleu, rouge et jaune et les associe au noir pour graver en couleurs. Cette innovation viendra confirmer une hiérarchie des couleurs encore non formulée dans laquelle le bleu, le rouge et le jaune deviennent centrales⁷⁵.

Le cercle, forme considérée comme un idéal esthétique, n'est pas non plus la plus adéquate pour la représentation chromatique⁷⁶. Notons que, de manière générale, l'illustration rationnelle des couleurs reste très difficile⁷⁷. Plusieurs raisons l'expliquent. D'abord notre œil ne peut discerner qu'un nombre limité de couleurs. Ensuite, notre vocabulaire ne couvre qu'une partie de ce que notre œil peut voir. Il existe une différence entre le discernement des teintes ou des nuances et le vocabulaire existant pour nommer ces dernières⁷⁸. De plus, la teinte (ou tonalité) est le plus souvent utilisée sans prendre en

70 Cf. Pastoreau, M. *Vert. Histoire d'une couleur*, Paris : Seuil, 2017, version Kindle, position 2590.

71 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 19. Les opinions divergent à ce sujet et dépendent de leur époque. Michel Pastoreau, par exemple, considère le blanc et le noir comme des couleurs et le gris comme une demi-couleur. Cf. Pastoreau, M. / Simonnet, D. *Le petit livre des couleurs*, op. cit., p. 118.

72 Cf. Dittman, L. « Die Farbtheorie Johannes Ittens », op. cit., p. 185.

73 Cf. Pastoreau, M. *Une couleur ne vient jamais seule*, op. cit., p. 90.

Le traité de Newton est publié la première fois en 1704 : Newton, I. *Opticks : Or, a Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours of Light*, s.n. : London, 1704, [Livre en ligne] URL : Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3362k> (Consultation : 25 avril 2023).

74 Une comparaison des deux classements se trouve dans : Pastoreau, M. *Noir. Histoire d'une couleur*, op. cit., p. 95. Nous faisons l'impasse sur la définition physique de la couleur.

75 Cf. *ibid.*, p. 161.

76 Le cercle a été également utilisé par Goethe, Eugène Chevreul ou encore Auguste Rosensthiel. À l'heure actuelle, dans les programmes de retouches et de traitement de l'image, si le cercle est utilisé, il l'est de manière beaucoup plus détaillée et les couleurs apparaissent de façon plus différenciée. D'autres formes ont été utilisées dans les théories de la couleur, par exemple l'étoile de Paul Klee, le rhomboèdre de Harald Küppers qui entend faire la relation directe aux phénomènes physiques, ou encore l'arbre, *Color Tree*, d'Albert Henry Munsell.

77 Cf. Dittmann, L. « Die Farbtheorie Johannes Ittens », op. cit., p. 185.

78 Christoph Wagner insiste sur cette différence dans : Wagner, C. (1997) « Farbe und Thema – Eine Wende in der Koloritforschung der 1990er Jahre? Ein Forschungsbericht », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 42, p. 198.

compte la nuance.⁷⁹ Nous parlerons de rouge indépendamment du fait qu'il tire sur le violet ou plutôt sur le jaune, alors que ces nuances peuvent jouer un rôle dans la perception et l'interprétation d'une image. Le nom attribué à une couleur en est la qualité première : « Même pour un peintre, les couleurs sont lexique avant d'être palette⁸⁰ ». L'influence directe du vocabulaire employé sur la perception d'une couleur explique la variation des noms donnés à une même couleur. Les appellations ne sont pas anodines et servent souvent à titiller l'imagination avec des connotations agréables. Jaune poussin, jaune soleil, vert pomme, vert mousse, bleu ciel... Prenons aussi l'exemple du magenta, colorant rouge de la famille de la fuchsine, également nommé roséine ou, métaphoriquement, fuschia, comme la fleur. En 1859, la couleur fut diffusée sous l'étiquette commerciale de « magenta », du nom de la bataille sanglante qui avait eu lieu la même année⁸¹. Dans ce cas, la connotation symbolique a remplacé la métaphorique et s'est imposée. Une citation du philosophe Ludwig Wittgenstein illustre bien le fait que l'appellation soit primordiale pour ce qui est de la couleur. Nous pouvons les nommer et montrer des objets de couleurs mais il nous est impossible d'aller plus loin dans l'explication de leur contenu significatif⁸² :

Auf die Frage "Was bedeuten die Wörter 'rot', 'blau', 'schwarz', 'weiß,'" können wir freilich gleich auf Dinge zeigen, die so gefärbt sind, – aber weiter geht unsere Fähigkeit die Bedeutungen dieser Worte zu erklären nicht! Im übrigen [sic] machen wir uns von ihrer Verwendung keine oder eine ganz rohe, zum Teil falsche, Vorstellung⁸³.

Ajoutons également que la mémoire chromatique humaine est assez mauvaise et qu'il nous est difficile de nous rappeler des nuances d'une même teinte si nous ne l'avons pas directement sous les yeux⁸⁴. Le danger qui pourrait résulter de cette faible mémoire, de cette pauvreté du langage – une désignation des couleurs par familles chromatiques – et de l'influence directe du vocabulaire employé sur la perception des couleurs est une sorte de nivellement par le bas qui ne laisserait plus de place à une perception et à une description différenciées des phénomènes chromatiques⁸⁵. L'utilisation d'une terminologie et d'outils d'analyse précis permet pourtant le discernement et l'exactitude dans les descriptions et l'analyse chromatiques. De plus, les catégories nommées dans la théorie de Johannes Itten correspondent à une terminologie établie qui rend la complexité du phénomène chromatique accessible. Il est parfaitement possible de prendre ces catégories

79 Cf. Schwarz, A. *Farbkompetenz*, op. cit., p. 29.

80 Pastoreau, M. *Une couleur ne vient jamais seule*, op. cit., p. 17.

81 Cf. Pastoreau, M. *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société*, Paris : Bonneton, 1999, p. 141.

82 Nous évoquons ici une définition appropriée aux sciences humaines. Michel Pastoreau cite souvent ce passage de Ludwig Wittgenstein mais en langue française. Un exemple de traduction se trouve dans Pastoreau, M. *Une couleur ne vient jamais seule*, op. cit., p. 203.

83 Wittgenstein, L. *Bemerkungen über die Farben*, Los Angeles : University of California Press, 1977, partie I, point 68, [Édition digitalisée] URL : The Ludwig Wittgenstein Project, https://www.wittgensteinproject.org/w/index.php/Bemerkungen_über_die_Farben (Consultation : 23 mars 2023).

84 Cf. Causse, J.-G. *L'étonnant pouvoir des couleurs*, op. cit., p. 31.

85 Cf. Schwarz, A. *Farbkompetenz*, op. cit., p. 29.

comme base dans un premier temps et de les détailler si nécessaire. Remarquons aussi que, dans notre cadre, ce sont les « effets colorés » et les rapports entre les couleurs qui prédominent et non l'étude lexicologique des termes relatifs aux couleurs.

3.1.3. Les sept contrastes

Le modèle de Johannes Itten souligne un autre point décisif : les sept contrastes de couleurs inspirés des réflexions d'Adolphe Hölzel⁸⁶. Ils apparaissent lorsque deux effets sont comparés et offrent des différences (ou intervalles) importantes⁸⁷. Ils appartiennent au domaine de la réception et de la perception. Johannes Itten définit les contrastes suivants : contraste de la couleur en soi, clair/obscur, chaud/froid, des complémentaires, de qualité, de quantité et, enfin, le contraste simultané – qui est un contraste optique que nous avons expliqué. En les étudiant de manière ciblée, l'auteur cherche à combler un manque des études chromatiques concernant les effets particuliers des contrastes des couleurs⁸⁸. Notons que les contrastes décrits par Johannes Itten ne se réfèrent pas à des couleurs précises, mais bien à des champs chromatiques⁸⁹. Les contrastes représentent des outils pertinents et permettent une description des tonalités utilisées, de leurs rapports, de leurs influences mutuelles ainsi que de leurs effets. Ils ne sont cependant pas à considérer comme des règles formelles mais comme des phénomènes susceptibles de provoquer des effets de couleurs dans l'image, selon les tensions ou relations chromatiques présentes⁹⁰. Certains d'entre eux possèdent, en effet, un côté relatif, la perception d'une teinte dépendant des autres voisines⁹¹.

Le contraste de la *couleur en soi* nécessite au moins trois couleurs différentes. Son expression la plus marquée est provoquée par l'accord jaune – bleu – rouge. Il s'atténue au fur et à mesure que les couleurs s'éloignent des primaires⁹². Les modifications de la valeur (variations de la clarté) n'empêchent pas le contraste mais l'affaiblit.

Dans le cas du contraste *clair/obscur*, le contraste polaire, c'est à dire le plus fort, est l'accord blanc – noir. Chaque couleur pure possède sa propre valeur – le jaune a la plus claire, le violet la plus foncée⁹³ – et peut être éclaircie avec du blanc ou ternie avec du noir. Le contraste clair/obscur est rendu possible par l'utilisation de teintes ou de tons (variations d'une teinte) aux valeurs différentes. Lorsque la luminosité de l'arrière-plan influence celle de l'objet représenté, il est question d'un contraste simultané de luminosité⁹⁴. Plus le fond est clair, plus l'objet paraîtra foncé. Notons que, tout comme dans les

86 Cette information relative à l'origine des contrastes est donnée par J. Pawlik. Cf. Pawlik, J. *Theorie der Farbe*, op. cit., p. 65.

87 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 36.

88 Cf. *ibid.*

89 Cf. Schwarz, A. *Farbtheorie im Kunstunterricht*, op. cit., p. 21 sqq.

90 Cf. Pawlik, J. *Theorie der Farbe*, op. cit., p. 68.

91 Cf. *ibid.*, p. 68.

92 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 36.

93 Cf. *ibid.*, p. 64.

94 Cf. Velinsky, S. (1924) « La théorie du contraste simultané envisagé d'après des recherches sur l'image consécutive indirecte », *L'année psychologique* 25, p. 173 - 174.

comics américains, où il existe une tradition du clair-obscur avec Milton Caniff et Mike Mignola par exemple, le contraste marqué noir et blanc est utilisé dans d'autres cultures de la bande dessinée, comme en Argentine avec José Muñoz et Alberto Breccia, mais aussi dans le champ francophone avec Edmond Baudoin ou encore Marc-Antoine Mathieu⁹⁵, qui, dans *Trois secondes*⁹⁶ par exemple, joue sur le contraste marqué du noir et du blanc. Dans le cas où les valeurs de deux couleurs sont inversées, le déséquilibre de la luminosité provoque un effet insolite sur le récepteur⁹⁷. C'est Christian Leberecht Vogel, peintre ayant vécu de 1759 à 1816, qui, le premier, a abordé ce phénomène. L'inversion consiste à échanger les valeurs de deux couleurs voisines dans une image. Un bleu plus clair qu'un jaune qui lui est adjacent semble inhabituel et attire l'attention.

Les pôles du contrastes *chaud/froid* sont les couleurs rouge orangé, la couleur la plus chaude, et vert bleuté, la couleur la plus froide⁹⁸. Théoriquement, le cercle chromatique se voit coupé en deux parties, une moitié chaude, du jaune au rouge violacé, et une moitié froide, du violet au jaune verdâtre. Cette répartition est toutefois à relativiser dans la pratique, la température des couleurs dépendant des autres teintes présentes dans la composition. Seules les deux couleurs aux pôles gardent leur caractère respectivement chaud et froid⁹⁹. Cette distinction entre les couleurs froides et les couleurs chaudes est purement conventionnelle et change selon les époques et selon les sphères culturelles¹⁰⁰. Même s'il est prouvé que les couleurs froides et chaudes n'activent pas les mêmes parties du cerveau, leur influence sur notre perception dépend des associations existantes et de leurs symboliques. Le bleu, par exemple, était, jusqu'au XIX^e siècle, une couleur chaude. Ce n'est que progressivement qu'il fut associé à l'eau, puis au froid¹⁰¹. Johannes Itten cite également d'autres critères qui définissent la température : ombragé-ensoleillé, transparent-opaque, apaisant-excitant, fin-épais, aérien-terreux, lointain-proche, léger-lourd, humide-sec¹⁰². Ces derniers, loin d'être précis ou forcément évidents à notre époque, font référence à des œuvres qui lui étaient familières et qu'il explique dans son chapitre sur les contrastes¹⁰³.

Le contraste des *complémentaires* possède une relation directe avec les notions d'équilibre et d'harmonie¹⁰⁴. Celle-ci se base sur la loi de complémentarité, le fait que deux cou-

95 Cf. Groensteen, T. « Ombre (dessin d') ». Dans : Groensteen, T. (dir.) *Le bouquin de la bande dessinée*, op. cit., p. 511, 512.

96 Mathieu, M.-A. *Trois secondes*, Paris : Delcourt, 2011, s.p.

97 Cf. Schmuck, F. (2012) « Anmerkungen zur Farbenlehre des Christian Leberecht Vogel mit den sehr frühen Hinweisen auf den Simultankontrast und die Inversion », [Texte en ligne] URL : <https://www.friedrichschmuck.de/anmerkungen/> (Consultation : 06 février 2023). L'artiste et chercheur allemand propose une critique de la théorie chromatique de Christian Leberecht Vogel.

98 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 64.

99 Cf. *ibid.*

100 Cf. Pastoreau, M. *Bleu, histoire d'une couleur*, op. cit., p. 7.

101 Cf. *ibid.*, p. 160.

102 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 65.

103 Johannes Itten cite par exemple « Le moulin de la Galette » d'Auguste Renoir où les zones ensoleillées, et donc claires, et les zones plus ombragées sont clairement visibles (*ibid.*, p. 72–73) ainsi que « Le Parlement de Londres dans le brouillard » de Claude Monet, où le brouillard est tantôt transparent, tantôt opaque, plus épais dans certaines zones que dans d'autres (*ibid.*, p. 74).

104 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 79.

leurs complémentaires soient agréables à la vue. Une utilisation de la complémentaire en petite quantité relève la couleur de base. Avec le *contraste simultané*, nous avons montré que l'œil pouvait créer lui-même la situation de complémentarité et rétablir ainsi un équilibre chromatique concrètement inexistant. Deux couleurs complémentaires l'une à côté de l'autre, tout comme les trois couleurs primaires mises ensemble, engendrent un effet statique car les couleurs restent telles qu'elles sont¹⁰⁵. Elles paraissent même plus intensives. Remarquons que le couple complémentaire jaune-violet engendre aussi un contraste clair/obscur, leurs valeurs étant diamétralement différentes, contrairement aux couleurs rouge-vert qui ont une valeur égale.

Le contraste de *qualité* – Adolphe Hölzel le nommait contraste d'intensité – se rapporte à la saturation des couleurs. Une couleur saturée possède une forte luminosité. Celle-ci décroît quand la couleur est éclaircie (dégradée) ou assombrie (rabattue). Certaines couleurs supportent moins bien les modulations éclaircies et assombries que d'autres, comme le bleu, qui perd très vite sa luminosité lorsqu'il est mélangé à du noir, ou le violet qui devient lilas mélangé au blanc et perd ainsi son caractère profond. Deux autres manières de rompre une couleur est de la mélanger à du gris ou à sa couleur complémentaire¹⁰⁶. Qu'une couleur semble lumineuse ou non dépend des autres couleurs qui l'entourent, ce qui montre la relativité du contraste de qualité. Il s'accompagne souvent du contraste clair/obscur, les deux jouant avec la luminosité mais de manières différentes.

Le dernier contraste évoqué par Johannes Itten, celui de *quantité*, est important en termes d'équilibre ou de proportions dans une composition. En effet, hormis la luminosité de la couleur, la quantité de couleur visible joue un grand rôle dans l'effet coloré perçu. Se basant sur les valeurs établies par Goethe, Johannes Itten propose des rapports de proportions entre les couleurs pures qui, s'ils sont respectés, offrent une perception équilibrée. Pour obtenir cet équilibre, la luminosité doit être en relation avec la surface occupée par une couleur. Un jaune occupera donc une plus petite surface que le violet, beaucoup moins lumineux. Le rouge et le vert, de valeur égale, pourront être utilisés ensemble sur des surfaces égales. Si les couleurs sont utilisées selon les quantités harmoniques, l'effet coloré devient statique, il est neutralisé. Les formes colorées et leur grandeur sont d'une grande importance dans une composition car elles influencent tous les autres contrastes en en changeant les effets ou en les intensifiant¹⁰⁷.

Ce que Johannes Itten nomme « l'effet spatial de la couleur » ne fait pas partie des contrastes mais les accompagne. Il est possible, par l'utilisation de certaines couleurs ou par les contrastes clair/obscur, de qualité, de quantité et chaud/froid, de provoquer des effets de profondeur dans l'image¹⁰⁸. Sur un fond noir, une couleur claire donnera l'impression de ressortir alors qu'une couleur foncée aura un effet de profondeur. Le contraire se produit sur un fond blanc. Une couleur saturée donnera une impression de relief par rapport à cette même couleur ternie, rompue, dégradée ou rabattue. Le rapport de quantité joue un rôle important dans l'organisation spatiale créée par les couleurs.

105 Cf. *ibid.*

106 Cf. *ibid.*

107 Cf. *ibid.*, p. 104.

108 Cf. *ibid.*, p. 121.

De manière générale, une petite surface est toujours au premier plan. Par exemple, de petites formes vertes sur une grande surface rouge seront comme repoussées vers l'avant. Dans le cas d'un contraste chaud/froid, ce sont plutôt les couleurs froides qui donnent l'impression d'être en arrière-plan. La clarté joue aussi son rôle, intensifiant ou annulant cet effet. Une couleur froide éclaircie ressortira plus que sa variante pure¹⁰⁹. Il serait impossible de décrire ici tous les cas de figure imaginables. Les effets de la couleur sur la profondeur et l'espace sont évidemment complexes puisque la perception d'une teinte dépendra toujours des autres teintes contiguës.

Fig. 16: *Contraste clair/obscur et perspective.*



Par ses teintes claires, la femme à l'avant-plan se détache de l'arrière-plan plus foncé. Le contraste clair/obscur provoque un effet de profondeur accentué par un contraste de quantité et par la perspective du dessin¹¹⁰.

Radium Girls par Cy © Editions Glénat 2020 – Tous droits réservés.

Outre les harmonies par contrastes définies par Johannes Itten, il existe également les harmonies par analogie¹¹¹, qui se basent sur les couleurs adjacentes du cercle chromatique. Ce type d'accords ne respecte pas le principe de l'harmonie selon Johannes Itten qui les considère comme expressifs. Un lien chromatique simple est formé de deux teintes et un lien chromatique complexe, de trois. Les camaïeux, qui déclinent une seule couleur sous différentes valeurs claires et foncées, font également partie des accords par analogie et sont appelés accords monochromatiques. Les accords chromatiques simples sont formés soit d'une primaire plus une secondaire (jaune et vert), soit d'une primaire plus une tertiaire (jaune et turquoise), soit d'une secondaire plus une tertiaire (vert et turquoise). Dans les accords chromatiques complexes, il est question de « tonique » et de « dominante ». D'un point de vue chromatique, la tonique et la dominante résultent du

109 Les effets de profondeurs sont décrits plus en détails et accompagnés d'exemples dans l'étude de Johannes Itten. Cf. *ibid.*, p. 121–123.

110 Cy. *Radium Girls*, Grenoble : Glénat, 2020, p. 36 (extrait).

111 Ces harmonies sont généralement attribuées à Johannes Itten. Nos recherches ont montré que Johannes Itten ne les avait ni abordées ni définies dans *Kunst der Farbe*. Les harmonies par analogie sont expliquées dans le travail de Emily Noyes Vanderpoel (1901) qui les développe dans le chapitre V et en propose une définition plus concise dans ses annexes, page 127. Cf. Noyes Vanderpoel, E. *Color Problems*, op. cit., p. 73 - 106 et p. 127.

rapport quantitatif entre les couleurs d'un accord. La couleur dominante occupe la plus grande surface et est généralement obscurcie, éclaircie ou rompue, tout comme la troisième couleur qui occupe une surface moins grande. La couleur tonique apparaît en petite quantité et est utilisée pure. Cette utilisation peut varier laissant apparaître une tonique sans dominante (deux couleurs obscurcies, éclaircies ou rompues sont utilisées en quantité égale) ou une dominante sans tonique (aucune couleur n'est utilisée pure et deux couleurs sont en quantité égale mais moindre par rapport à la dominante). Les accords complexes peuvent être formés de trois couleurs consécutives sur le cercle ou de trois couleurs tertiaires consécutives. La couleur du centre est généralement la dominante¹¹².

Dans la bande dessinée, ces combinaisons analogiques simples et complexes sont difficiles à trouver dans leur représentation théorique. Les couleurs sont le plus souvent accompagnées du trait noir du dessin qui en influence l'effet. Les bulles apportent également une couleur supplémentaire. Selon la mise en couleurs et le style de dessin, d'autres éléments peuvent venir altérer l'accord, comme la représentation des ombres ou encore le jeu de perspective par les couleurs. S'ajoutent alors des nuances non prises en compte ni dans la théorie des liens chromatiques, ni dans celle de Johannes Itten. Pourtant, les tendances générales décrites par ces théories sont applicables à différents contextes et sont parfaitement reconnaissables dans la bande dessinée. Dans la planche de la page cinq de *Visa Transit* de Nicolas De Crécy¹¹³, la couleur dominante est l'orange, utilisée en trois variations différentes (trois couleurs consécutives sur le cercle chromatique), et la tonique est sa complémentaire, le bleu, présent dans le ciel et dans le vêtement du personnage. Malgré les bulles et le noir, un lien chromatique complexe plus une complémentaire est parfaitement reconnaissable.

Le jeu sur les contrastes et les liens chromatiques est très utilisé dans les compositions artistiques. Pierre Soulages, par exemple, est connu pour ses peintures noires, couleur qu'il nomma « outrenoir », dans lesquelles la lumière, qui se reflète sur leur surface accidentée de reliefs et d'entailles, joue un rôle prédominant. Il pousse le contraste clair/obscur à l'extrême puisque la clarté n'est pas matérialisée par une couleur mais est provoquée par la réflexion de la lumière sur la couleur noire. Un autre exemple est celui du contraste de la couleur en soi, rendu célèbre par Piet Mondrian et ses œuvres géométriques basées sur le contraste de quantité et des rapports de proportions déterminés. Quant au contraste complémentaire, il était bien connu des artistes du Pop Art parce qu'il rend les couleurs très brillantes¹¹⁴. En bande dessinée également, les jeux avec les contrastes chromatiques sont présents. Tout comme dans le cas de la peinture, la couleur représente une composition dans la planche¹¹⁵. La mise en couleurs est liée à la recherche de teintes mais aussi de lumière, par le jeu sur les différentes valeurs des couleurs et des

112 À ces accords s'ajoutent les accords chromatiques simples plus une complémentaire, qui permettent de passer d'un accord simple à un accord complexe, et les accords chromatiques complexes plus une complémentaire. La tonique est toujours la complémentaire.

113 De Crécy, N. *Visa Transit*, Tome 3, Paris : Gallimard, 2021, p. 5.

114 Christophe, S. / Hoarau, C. (2013) « Expressive Map Design Based on Pop Art : Revisit of Semiology of Graphics? », *Cartografic Perspectives* 73, p. 49 - 62. L'accord des trois couleurs primaires bleu, jaune, rouge était également très utilisé dans cette forme d'art.

115 Cf. Le Roy Ladurie, I / Lesage, S. (2022) « Couleurs, colorisation et coloristes », op. cit.

tons ou sur les mélanges avec le blanc, ainsi que de textures, elles-mêmes en relation intime avec la technique et la matière utilisées¹¹⁶. Nous pourrions, comme l'a fait Johannes Itten, présenter des exemples modèles pour chaque contraste. Mais cela reviendrait à ignorer la multiplicité des effets et des tensions chromatiques présente dans les images, les séquences ou encore les planches.

Nous analysons maintenant la mise en couleurs de vignettes issues de *Ce que nous sommes* de Zep (fig. 17) et d'une planche issue de l'œuvre *Le poids des héros* de David Sala (fig. 18) en utilisant les éléments de la théorie de Johannes Itten.

Fig. 17: Les deux premières vignettes de la page 46 de *Ce que nous sommes* de Zep.



© Zep / Rue de Sèvres, 2022.

Zep joue ici¹¹⁷ avec un contraste chaud/froid pour différencier deux univers temporels différents. L'orange correspond, dans le récit, au présent et le gris-bleu, au souvenir. Les couleurs remplissent donc une fonction discursive d'ordre temporel¹¹⁸. Le livre rouge est l'élément de lien entre les deux univers puisque c'est lui, dans le présent de la narration, qui provoque le souvenir. Les couleurs orange et bleue constituent un contraste des complémentaires adouci par la présence du gris. Un effet simultané provoqué par ces mêmes couleurs intensifie les teintes orangées et bleutées des images. L'accord chromatique du rouge et de l'orange n'est pas perçu comme agréable mais constitue un lien chromatique simple (couleurs adjacentes). Il attire, de plus, l'attention sur le livre, élément central non seulement dans l'image, mais aussi dans la séquence narrative. Sa couleur rouge rompt l'équilibre établi par le rapport de complémentarité. L'accord orange – gris bleu – rouge

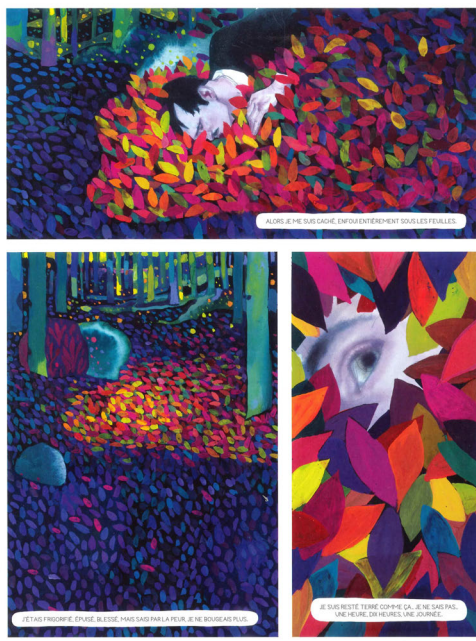
116 C'est également une des conclusions que tirent Sylvain Lesage et Irène Le Roy Ladurie dans leur dossier dédié à la couleur dans la bande dessinée disponible sur Neuvième art 2.0. Cf. *ibid.*

117 Zep. *Ce que nous sommes*, Paris : Rue de Sèvres, 2022, p. 46 (extrait).

118 Les fonctions des couleurs sont décrites dans la première partie de cette étude. Cf. Point 1.3.3., tableau 2b.

constitue un faible contraste de la couleur en soi. Les trois couleurs semblent ternies et constituent un accord expressif.

Fig. 18: Planche issue de la bande dessinée *Le poids des héros* de David Sala.



Sala, D. *Le poids des héros*, Casterman, 2021.

La planche de la page douze du récit¹¹⁹ surprend par la vivacité de ses couleurs et par sa composition chromatique. Le contraste clair/obscur des deux premières cases saute aux yeux et met en évidence le personnage caché sous les feuilles. Les couleurs chaudes des feuilles et froides des arbres, dans les teintes de vert et de bleu, constitue un deuxième contraste. Elles font référence au froid et au danger de la forêt en opposition au refuge que constitue le tapis de feuilles. Le troisième contraste concerne la qualité des couleurs. La saturation au niveau du tapis de feuilles est en opposition aux tons blêmes du personnage qui se cache. Le contraste de quantité jaune-violet de la deuxième case correspond à la proportion $\frac{1}{4}$ de jaune $\frac{3}{4}$ de violet et participe à l'équilibre chromatique émanant de la planche¹²⁰. Ce dernier est également appuyé par le rapport de complémentarité entre ces deux couleurs ainsi qu'entre les teintes de rouge et de vert. Les tons employés n'étant pas tous totalement complémentaires, un effet simultané se produit qui donne aux couleurs une luminosité particulière. Parce que les images possèdent au moins trois couleurs différentes saturées et lumineuses qui provoquent un effet multicolore, nous sommes éga-

119 Sala, D. *Le poids des héros*, Bruxelles : Casterman, 2021, p. 112.

120 Ces proportions sont expliquées par Johannes Itten dans *Kunst der Farbe*, op.cit., p. 60.

lement en présence d'un contraste de la couleur en soi. Les différentes couleurs vives des feuilles provoquent un effet d'agitation dans les images, et ce malgré les rapports harmoniques qui s'en voient relativisés. Tous les contrastes décrits par Johannes Itten sont donc présents dans les images de cette planche. Les effets provoqués, de l'ordre de l'harmonie et de la vivacité, sont en totale opposition avec le récit racontant la fuite du grand-père du narrateur devant les soldats SS pendant la Seconde Guerre mondiale. La couleur endosse ici plusieurs fonctions, parmi lesquelles une fonction oxymore, une fonction structurante, une fonction esthétique de valorisation et une fonction de subjectivité.

3.1.4. Couleurs et musique

Lors de la description d'une image ou d'une peinture, l'emploi des termes de Morgan Russell « tonique » et « dominante » est récurrent¹²¹. Ce dernier partait d'un principe d'équivalence entre les couleurs et les sons. Il est, avec Stanton McDonald-Wright, le fondateur du Synchronisme, contraction de symphonie et de chromatisme. Au début du XVIII^e siècle, Louis-Bertrand Castel employait déjà cette terminologie musicale dans le cadre de l'explication de son clavecin oculaire, dont le principe à la base de la théorie est la parfaite analogie son-couleur. La tonique correspondait au bleu et la dominante, au rouge¹²². Cette terminologie met en évidence un rapport entre l'étude de la couleur et la musique¹²³. Dans les réflexions d'Auguste Rosensthiel, le rapport à la musique est très marqué. C'est sur elles que se base le cercle chromatique de Julie Beaudeneau qui décrit la théorie de Rosensthiel comme « une loi absolue de l'harmonie des couleurs » et comme le « solfège de la couleur¹²⁴ ». Le cercle Beaudeneau¹²⁵, publié en 1925 et présenté dans la deuxième édition du *Traité d'Auguste Rosensthiel*¹²⁶, comprend 54 couleurs dans sa version complète. Il a été élaboré à partir de trois couleurs fondamentales : l'orange, le vert et le bleu. Ces dernières donnent un gris parfait sur la toupie de Maxwell et font ainsi partie du domaine des mélanges des sensations de la couleur. Le cercle simplifié comporte 24 teintes et une construction en forme de patte d'oie permettant d'indiquer les couleurs complémentaires associées aux harmonies de trois couleurs (triades).

121 C'est John Gage qui attribue cette terminologie à Morgan Russell. Cf. Gage, J. *Color and Culture : Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Berkeley / Los Angeles : University of California Press, 1993, p. 241.

122 Cf. Bariaux, D. « Le clavecin du Père Castel, outil d'exploration du geste artistique ». Dans : Mortier, R. / Hasquin, H. (éds.) *Études sur le XVIII^e siècle XXIII. Autour du Père Castel et du clavecin oculaire*, Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1995, p. 25.

123 Les associations couleurs-musique se retrouvent également dans le champ musical, que ce soit chez les compositeurs, Olivier Messiaen par exemple, ou dans les critiques et les descriptions d'interprétations de morceaux. Cf. Maréchaux, P. « Les couleurs de la musique ». Dans : Pigeaud, J. (éd.) *La couleur, les couleurs*. Xles Entretiens de La Garenne-Lemot, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 149 - 157.

124 Cf. Rosensthiel, A. *Traité de la couleur au point de vue physique, physiologique et esthétique*, op. cit.

125 Cf. *ibid.* Une image est disponible dans le rapport annuel 2021 de l'Association Internationale de la Couleur : AIC. *Annual Review 2021*, s.l.: AIC, 2022, p. 38.

126 Cf. *ibid.*

Le rapprochement à la musique existe donc depuis longtemps¹²⁷. Outre le cercle Beaudeneau et le clavecin oculaire, thème repris d'ailleurs par des auteurs contemporains du Père Castel comme Diderot dans *Les bijoux indiscrets* (1748) et *La lettre sur les sourds et muets* (1751), *Voyelles* d'Arthur Rimbaud, publié en 1883, décrit le phénomène de l'audition colorée et établit un lien explicite entre musique et couleurs. Newton le fait également dans *Opticks*, en 1704, ainsi que Goethe, dans son étude sur la couleur publiée en 1808. Thomas Lersch situe la première étude systématique visant à justifier le rapport tons-couleurs au XVI^e siècle avec Gioseffo Zarlino et *Le Istitutioni harmoniche*, en 1558¹²⁸. Johannes Itten reprend l'analogie couleurs-musique dans la description des différents arguments de sa théorie, ainsi que dans la structure – c'est d'ailleurs l'un des points dominants de cette théorie¹²⁹ – et la terminologie employée dans l'étude est d'ordre musical. Johannes Itten s'inspire de la *Farbenlehre* de Goethe dans laquelle ce dernier établit et décrit un lien clair entre l'étude de la couleur et celui des notes de musique. La tonalité majeure est ainsi mise en relation avec l'effet de puissance que provoque une image. La tonalité mineure correspond à un effet plus doux. Goethe utilise également la notion d'harmonie, qu'il met en relation étroite avec celle d'équilibre et de totalité¹³⁰. Harmonie, accords, composition, résonance, intervalles, gammes, *glissando*... Selon Johannes Itten, la musique ne se limite pas à l'intuition et à l'inspiration mais se base aussi sur des règles de composition¹³¹. De manière similaire, l'utilisation de la couleur ne se cantonne pas à la subjectivité de l'artiste mais repose également sur des lois fondamentales. Même si elles ont leurs limites, elles sont dessinées par les nombreux effets, parfois complexes, liés à la perception¹³².

Die Farbakordik, l'étude des accords de couleurs, décrit l'assemblage des couleurs dans une composition sur base des règles qui régissent leurs relations. Tout comme il y existe 12 notes dans une gamme, le cercle chromatique possède 12 couleurs¹³³. Et vu

127 Selon le *Traité* de Rosensthiel, deux courants principaux se retrouvent dans la littérature depuis le XV^e siècle : « Les uns cherchent des règles dans l'analogie avec la musique : les mots de gamme, tons, nuances, usités pour les couleurs, trouvent là leur origine ; les autres cherchent dans l'étude des propriétés physiologiques de l'œil les conditions de l'harmonie ». Cf. Rosensthiel, A. *Traité de la couleur au point de vue physique, physiologique et esthétique*, op. cit.

128 Cf. Lersch, T. (1975) « Farbenlehre », *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* 7, [Article en ligne] URL : Labor RDK, https://www.rdklabor.de/wiki/Farbenlehre#VIII._Farbenmusik (Consultation : 13 mars 2023).

129 Même si d'autres contemporains de Johannes Itten sont connus pour leurs rapprochements entre les couleurs et la musique, Kandinsky, Paul Klee et Josef Albers par exemple, John Gage prétend que, chez Johannes Itten, l'introduction de la musique dans la théorie chromatique est réussie : « Among the admirers of Bach in these years perhaps only the Swiss artist Johannes Itten was able to use his musical experience in the construction of a coherent theory of colour ». Gage, J. *Color and Culture*, op. cit., p. 242.

130 Cf. Goethe, J.W. *Zur Farbenlehre*, op. cit., p. 173, p. 194.

131 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 12.

132 Johannes Itten reconnaît lui-même ces limites au début de son étude. Cf. *ibid.*, p. 15.

133 Le cercle chromatique partagé en douze zones de couleurs de même taille peut être imputé, comme nous l'avons déjà remarqué, à Wilhelm von Bezold, mais aussi aux nombreux échanges entre Johannes Itten et le musicien Josef Matthias Hauer après une rencontre en 1919 à Vienne. Cf. Gage, J. *Color and Culture*, op. cit., p. 242.

la multiplicité des relations ou accords qui peuvent être construits, l'artiste ne présente dans son ouvrage que les accords harmoniques¹³⁴. Ceux-ci, selon le nombre de couleurs qu'ils incluent, peuvent être représentées dans le cercle chromatique par les formes géométriques telles que le triangle équilatéral (accords triadiques), le triangle isocèle (complémentaire divisée), le carré, le rectangle (accords tétrades) ou encore l'hexagone¹³⁵. Si l'on prend le cas du triangle équilatéral, les accords jaune – rouge – bleu mais aussi orange – violet – vert ou encore jaune verdâtre – violet bleuté – rouge orangé sont harmoniques. En faisant référence à la géométrie et à la physique, Johannes Itten écarte toute forme de subjectivité qui pourrait être reliée à la notion d'harmonie des couleurs¹³⁶. La subjectivité n'est pourtant pas ignorée puisqu'elle fait l'objet d'un chapitre dans lequel les accords subjectifs, qui dépendent des goûts et de la personnalité de chacun, sont expliqués¹³⁷. Ils ne font toutefois pas partie du modèle théorique en lui-même, puisqu'ils ne suivent aucune loi fondamentale. Ces accords subjectifs se rapprochent de ce qui est appelé communément la « palette de couleurs », l'ensemble des couleurs utilisées habituellement par un artiste, mais s'en différencient. En effet, les couleurs d'une palette ne reflètent pas forcément la personnalité de l'artiste, contrairement aux « accords subjectifs ». Les raisons du choix des couleurs d'une palette sont diverses et elles peuvent être le résultat d'une recherche très personnelle comme d'un travail plus objectif sur un thème précis ou la narration d'un récit. Elles peuvent être également liées à une technique de mise en couleurs ou à un procédé d'impression. La dimension biographique n'est pas non plus à bannir totalement des choix et utilisations chromatiques. Les expériences individuelles, les émotions liées à une couleur, la socialisation ou l'empreinte culturelle font partie des créations d'un artiste et de l'interprétation du public récepteur. Mais si cette dimension est bien présente, elle n'est en aucun cas centrale et est à relativiser au vu de la multidimensionalité qui marque le phénomène chromatique et des interrelations qu'entretiennent les différentes dimensions¹³⁸.

Si la terminologie musicale semble être adaptée à la théorie de la couleur, une comparaison plus poussée se doit d'être relativisée. Jean-Jacques Rousseau le remarquait déjà en 1781 dans son *Essai sur l'origine des langues* :

C'est bien mal connaître les opérations de la nature, de ne pas voir que l'effet des couleurs est dans leur permanence et celui des sons dans leur succession. [...] Ainsi chaque

134 Cf. Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 118.

135 Cf. *ibid.*

136 Cf. *ibid.*, p. 21. Johannes Itten tente également d'objectiver l'utilisation des formes dans les compositions artistiques. À chaque appuier correspond une couleur et la mise en relation entre les deux permet de synchroniser et d'appuyer les qualités expressives de chacune d'entre elles. Le cercle correspond par exemple au bleu. Cf. *ibid.*, p. 120.

137 Cf. *ibid.*, p. 24.

138 Andreas Schwarz intègre cette dimension biographique à celles qui, selon ses recherches dans le cadre didactique des cours d'art à l'école, jouent un rôle déterminant au point de vue des compétences permettant de décrire et d'analyser les couleurs. Il la décrit dans : Schwarz, A. *Farbkompetenz*, op. cit., p. 13 – 26.

sens a son champ qui lui est propre. Le champ de la musique est le temps, celui de la peinture est l'espace¹³⁹.

Ainsi, les accords musicaux, une fois perçus, s'éteignent et font place à d'autres, à un rythme donné. Temporellement, le mouvement va vers l'avant et ne revient pas en arrière¹⁴⁰. Les couleurs, quant à elles, se perçoivent dans l'espace et ne sont pas soumises à une temporalité déterminée. Le retour en arrière est tout à fait possible. Dans une composition, elles n'apparaissent pas sous forme de séquences linéaires mais de manière simultanée. Les accords de couleurs doivent donc être pensés comme des accords musicaux isolés qui ont en commun l'harmonie. La composition chromatique et la composition musicale, si elles partagent leur vocabulaire, n'ont que peu de similarités réellement concrètes. De plus, la transposition de la terminologie musicale au domaine chromatique pose elle-même problème. Une notion comme la « gamme », par exemple, reste floue. À la lecture de différents textes théoriques sur les couleurs, nous nous apercevons qu'elle peut se référer aux différentes nuances ou tons d'une même teinte (la gamme des bleus, des rouges...) mais aussi aux couleurs employées dans une composition, se rapprochant ainsi de la notion d'« accord », ou même de celle plus subjective de « palette ». Nous l'emploierons dans le premier sens expliqué ci-dessus, les différentes variations d'une même teinte¹⁴¹.

La comparaison avec la musique existe également pour la narration en bande dessinée quand il est question de rythmes, de tonalités d'ambiance, de tons, de polyphonies, de musicalité dans les séquences, de compositions ou encore d'harmonies. Cela n'a rien d'étonnant, le récit étant le plus souvent construit par une suite linéaire d'images dont le mouvement va vers l'avant. Sauf qu'en bande dessinée, la lecture peut revenir en arrière et faire des allers retours sans pour autant altérer le récit. C'est le lecteur·ice qui gère lui-même la durée de réception de ce qu'il lit – ce que Philippe Marion appelle l'hétérochronie¹⁴². La dimension musicale ne correspond pas seulement à des onomatopées colorées, liées à la perception acoustique des sons, ou à la matérialisation de bruits ou de notes plus ou moins isolées¹⁴³. Elle n'est pas non plus seulement liée à la scansion rythmique qui est associée à la notion de durée¹⁴⁴. Remarquons d'ailleurs que le rythme, s'il semble évident dans la séquence ou dans la planche, l'est moins dans la case isolée. Il existe, dans

139 Rousseau, J.-J. (1781) « Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la Mélodie et de l'imitation Musicale », *Collection complète des œuvres 1780–1789* 8, Genève, 2012, [Édition digitalisée] URL : www.rousseauonline.ch (Consultation : 21 septembre 2023).

140 Cf. Albers, J. *Interaction of Color*, op. cit., p. 39.

141 Auguste Rosensthiel définit la gamme esthétique d'une manière similaire, comme l'ensemble des modifications d'une seule et même sensation de couleur. Cf. Rosensthiel, A. *Traité de la couleur au point de vue physique, physiologique et esthétique*, op. cit.

142 Cf. Marion, P. (1997) « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », op. cit., p. 82.

143 Nous ne faisons pas ici mention des développements récents dans la bande dessinée numérique qui consistent en l'introduction de séquences audio remettant en question la primauté du visuel. Un article intéressant sur ce sujet est : Paolucci, P. (2019) « Écouter une bande dessinée : quand le numérique rend le neuvième art audible », [Article en ligne] URL : *Hybrid 6*, <http://journals.opene.dition.org/hybrid/532> (Consultation : 21 janvier 2023).

144 Thierry Groensteen affirme que la musique, qu'il écrit entre guillemets et qu'il rapporte à la scansion rythmique, est, par son association à la durée, une dimension naturelle du récit en bande

ce cas, dans les mouvements, mais également dans les tensions entre les couleurs, dans les contrastes ou encore dans les formes¹⁴⁵. Dans tous les cas, il est produit par l'artiste et accompli par le spectateur qui se doit d'être actif¹⁴⁶.

Il existe des bandes dessinées qui jouent ouvertement avec le rapport entre les codes et qui tentent de réunir musique et narration en images. Dans la bande dessinée muette, par exemple, le rapport avec la musique est parfois poussé très loin. L'auteur de bande dessinée Cizo expliquait en 1998 être un DJ graphique et considérer ses récits comme des morceaux de musique¹⁴⁷. Moebius, s'inspirant du free jazz pour improviser dans *Arzach*, a utilisé le bleu pour poser une ambiance musicale capable de ralentir le rythme de l'histoire¹⁴⁸. Le rapport à la *blue note*, la note bleue qui donne la couleur musicale au blues et au jazz, est presque évident. Dans *Total Jazz*, Blutch parvient à reproduire graphiquement une liste de ses morceaux préférés : « Sans disposer d'une *soundtrack* [bande son] au sens propre, la bande dessinée parvient à intégrer graphiquement de la musique¹⁴⁹ ». L'image reformule « un thème de jazz auquel elle réfère » en utilisant des éléments appartenant à la musique et à la peinture¹⁵⁰. La collection Do Ré Mi Chat des Éditions de la Gouttière propose des albums dont le scénario a été écrit en rapport avec un morceau de musique classique. La bande dessinée est non seulement inspirée directement d'une œuvre musicale, mais est conçue pour être lue en écoutant la mélodie. Un spectacle BD-concert qui allie les images et la musique est également accessible par un QR code. Le rythme de la narration suit celui de la musique choisie et l'univers représenté tente une interprétation de celle-ci. Les images ainsi que leurs différents éléments, dont font partie les couleurs, rappellent des notions musicales telles que l'harmonie, les mouvements et l'expressivité émotionnelle portée en partie par différents tempos – la gaité de l'*allegro*, par exemple. *Les vies dansent* est l'un de ces albums¹⁵¹. Née d'une collaboration entre Dominique Zay, Damien Cuvillier, Anne-Claire Giraudet et l'Orchestre de Picardie, la bande dessinée est inspirée par la Septième Symphonie de Beethoven. Déjà le sommaire¹⁵² présente un partage de la narration en « mouvements » et établit un lien entre les images et la musique. La couleur participe également de ce mélange, comme nous le voyons dans la planche suivante (fig. 19), où la chevelure de Louna ressort sur le fond bleu, la mettant ainsi en évidence. La complémentarité des couleurs bleue et orange ainsi que la répartition de

dessinée. Nous sommes également de cet avis mais ne limitons pas la musique au rythme et à la dimension de durée. Cf. Groensteen, T. *Bande dessinée et narration*, op. cit., p. 147.

145 Dittmann, L. (1999) « Le problème de la rythmique picturale », *La part de l'œil* 15–16, p. 114.

146 Ibid., p. 127.

147 Bi, J. / Gregg (1998) « Entretien avec Cizo », [Interview en ligne] URL : Du 9, l'autre bande dessinée, <https://www.du9.org/entretien/cizo28/> (Consultation : 21 janvier 2023).

148 Cet exemple et plusieurs autres sont expliqués dans un dossier consacré à la bande dessinée muette sur le site du9.org. Cf. Bi, J. (2006) « La bande dessinée muette », [Dossier en ligne] URL : Du 9, l'autre bande dessinée, <https://www.du9.org/dossier/bande-dessinee-muette-12-la/> (Consultation : 21 janvier 2023).

149 Claude, B. *La bande dialoguée*, op. cit., p. 171.

150 Ibid., p. 178. Benoît Claude développe cet aspect dans les pages 178 - 180.

151 Cuvillier, D. / Giraudet, A.-C. / Zay, D. *Les vies dansent*, Amiens : Éditions de la Gouttière, 2022.

152 Ibid., s.p.

ces dernières (2/3 de bleu pour 1/3 d'orange)¹⁵³ soulignent l'harmonie de l'orchestre et fait écho au jeu de l'ensemble musical. Le rythme changeant de la musique se retrouve dans la forme et la grandeur des cases qui varient, mais aussi dans les mouvements des personnages, le contraste de complémentarité et le contraste clair/obscur.

Dans le cas de la série *Melville* – nous sortons des exemples liés à la bande dessinée muette – c'est la musique qui a été écrite en rapport avec le récit. Romain Renard a composé, pour chaque album, une bande originale destinée à accompagner la lecture¹⁵⁴. Les albums de *Jonathan* de Cosey peuvent, eux aussi, être lus accompagnés d'une bande son, dont les titres ont été sélectionnés par l'auteur¹⁵⁵. Les exemples sont nombreux ! L'interdépendance entre la musique et l'image ainsi que l'alliance de la vue et de l'écoute permettent l'ouverture de nouvelles dimensions, absentes lors d'une lecture non accompagnée musicalement. Les images sont perçues différemment¹⁵⁶.

Enfin, l'analogie musicale s'utilise également pour décrire la couleur dans la bande dessinée. Le contraire serait surprenant, cette comparaison faisant tradition depuis le XIX^e siècle au moins. Une citation d'Isabelle Merlet, coloriste, en donne un aperçu :

D'abord, on déchiffre la partition. Ensuite, comme le ferait une musique de film, nous créons un thème (lumière), une mélodie (harmonie), des variations (contrastes, ruptures) selon les scènes que le scénario propose. On peut aussi choisir une gamme très restreinte, et soutenir au mieux une histoire. Il n'y a pas de loi. Chaque livre est différent, et chaque dessin appelle une réponse particulière. La justesse n'a pas de recette¹⁵⁷.

Tout comme dans les compositions que décrit et interprète Johannes Itten, l'harmonie est une notion centrale dans la mise en couleurs en bande dessinée. Une différence existe pourtant : même si la case isolée peut être analysée pour elle-même, elle fait partie d'un ensemble plus grand et cette relation ne peut être ignorée. La couleur à elle seule, est capable de déséquilibrer une vignette, mais aussi toute une séquence ou une planche. En tant qu'élément constitutif de l'ensemble intermédiaire *bande dessinée*, elle interagit, en

153 L'équilibre des surfaces colorées (proportions) est abordé dans : Itten, J. *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 60.

154 Les bandes originales des albums de la série sont disponibles gratuitement sur le site *melville.com*.

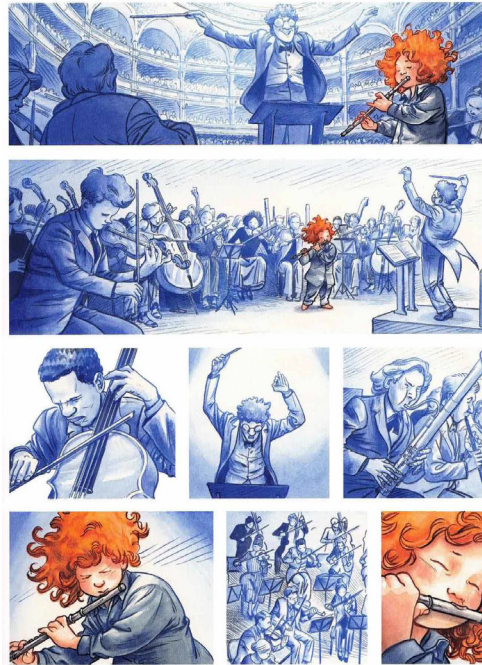
155 Une liste des titres par album se trouve sur le site du Lombard : <https://www.l lombard.com/actualite/nouveautes/jonathan-la-playlist-de-toutes-ses-aventures-tomes-1-a-17> (Consultation : 24 septembre 2023).

156 Cf. Dittmann, L. « Farbe – Klang – Zeit. Imaginationen im Raum. Ein Werkstattgespräch: Theo Brandmüller, Lorenz Dittmann, Heinzjörg Müller, Andreas Wagner ». Dans : Müller, H. (éd.) *Farbe – Klang – Zeit. Imaginationen im Raum. Theo Brandmüller improvisiert an der Beckerath-Orge der Ludwigskirche Saarbrücken zu der Karton-Collage 'Marburgprojekt 2003/04' von Jo Enzweiler*, Saarbrücken : Netzwerk Musik Saar e.V., 2004, p. 20. Dans cette discussion, il est question d'un projet artistique consistant en une improvisation musicale sur une œuvre d'art de Jo Enzweiler. Un point déterminant du dialogue, que nous ne pouvons aborder en détails dans cette étude, est la différence existante entre la perception de la musique, qui comporte une dimension temporelle, et celle d'une image, qui n'inclut pas nécessairement la dimension du temps.

157 De Roy Ladurie, I. / Lesage, S. (2022) « De la lumière à la matière, entretien avec Isabelle Merlet », [Interview en ligne] URL : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1413> (Consultation : 19 janvier 2023).

outre, avec les autres éléments de l'ensemble qui lui-même est en relation avec d'autres ensembles. Nous ne nous situons donc plus dans un cadre strictement chromatique.

Fig. 19: La bande dessinée muette *Les vies dansent*¹⁵⁸ allie musique et narration en adaptant cette dernière à un morceau précis, la Septième Symphonie de Beethoven.



Cuvillier, D. / Giraudet, A.-C. / Zay, D. *Les vies dansent*, Éditions de la Gouttière, 2022.

3.1.5. Paramètres esthétiques de la couleur

Les différentes théories évoquées nous permettent d'établir une vue d'ensemble des paramètres esthétiques pertinents pour l'analyse de la couleur dans notre contexte (Tableau 4). Ceux-ci concernent non seulement la description de la couleur en tant qu'élément de création, mais aussi la manière avec laquelle les différentes teintes interagissent et sont perçues dans l'ensemble de la planche. Même si la perception contient une part de subjectivité, qui inclut les expériences chromatiques déjà vécues, les associations individuelles reliées à une couleur précise, les empreintes culturelles, une appellation individuelle des

158 Cuvillier, D. / Giraudet, A.-C. / Zay, D. *Les vies dansent*, op. cit., p. 13.

couleurs (p. ex. « rose bonbon » ou « rose Barbie ») ou encore la mémoire chromatique individuelle¹⁵⁹, elle est influencée par des paramètres parfaitement identifiables et définissables. Ce panorama n'est pas exhaustif mais prétend servir de base pour la description de la mise en couleurs et des phénomènes chromatiques perçus, étape essentielle à l'analyse de la couleur et à son interprétation dans notre contexte.

L'approche esthétique que nous venons de décrire se joint à l'approche narrative de la couleur dans la bande dessinée que nous avons décrite dans le cadre des fonctions dans le récit¹⁶⁰. Viennent s'y ajouter les approches socioprofessionnelle, culturelle/symbolique et technique. Cette dernière nous paraît être des plus pertinentes car les bandes dessinées envisagées dans notre cadre étant imprimées, les procédés d'impression y sont centraux. Les techniques de mise en couleurs étant étroitement liées aux procédés d'impression, elles sont abordées également dans la partie suivante.

159 Cf. Schwarz, A. *Farbkompetenz*, op. cit., p. 13 sqq.

160 Voir le point 1.3. « Les fonctions des couleurs dans le récit de bande dessinée ».

Tableau 4: Paramètres esthétiques de la couleur

Critères de description des couleurs	Effets chromatiques et perception
Les couleurs complémentaires Les couleurs primaires, secondaires, tertiaires Les couleurs pures Les couleurs dégradées Les couleurs rabattues Les couleurs rompues Les couleurs ternies La dominante et la tonique La gamme de couleurs La palette de couleurs La saturation La teinte / la tonalité Le ton / la nuance La valeur (ou clarté ou luminosité) La valeur de représentation La valeur intrinsèque	Les accords monochromatiques Les accords polychromatiques Les accords chromatiques par analogie (accords expressifs) : – Accords simples (plus une complémentaire) – Accords complexes (plus une complémentaire) Les accords harmoniques : – Par contrastes : chaud/froid (température), clair/obscur, contraste des complémentaires, de la couleur en soi, de qualité, de quantité, simultané (induction chromatique) – Les accords triadiques – Les accords tétrades – Les accords « complémentaires divisés » Les effets d'optique : – Le contraste simultané de luminosité – Le contraste successif (adaptation chromatique) – L'effet Bezold (effet d'assimilation chromatique) – <i>Watercolor effect</i> L'effet spatial de la couleur L'effet statique (pas d'influence entre les couleurs) L'harmonie L'inversion (des valeurs) La lumière ambiante / l'éclairage La température