



Harald Mante

Composition et couleur en photographie

Adapté de l'allemand par Volker Gilbert

Sommaire

Pas de contenu sans composition	7
Chapitre 1 • Le point	15
Le point et les points perturbateurs	16
Deux et trois points	22
Lignes et formes visuelles	28
Cumul de points, structure	34
Chapitre 2 • La ligne	41
Émergence et puissance de la ligne	42
L'horizontale et les formats paysage et portrait	48
La verticale et les formats paysage et portrait	54
La diagonale, l'oblique et les formats paysage et portrait	60
Lignes irrégulières, regroupement, contraste et division de lignes	66
Chapitre 3 • Le plan originel	73
Rectangle et carré en tant que forme et arrière-plan	74
Cercle, ovale et triangle en tant qu'éléments de composition	80
Variations de formes, formes irrégulières et contraste de formes	86
Chapitre 4 • Les contrastes universels	93
Figure et fond : formes positives et négatives	94
Contraste tonal, lumière et éclairage	100
Représentation de l'espace et effet de focale	106
Chapitre 5 • Les contrastes de couleurs	113
Couleurs primaires et secondaires et contraste de teinte	114
Couleurs tertiaires et contraste de qualité	120
Contraste des complémentaires et contraste de quantité	126
Le contraste chaud-froid	132
Couleurs réelles ou apparentes et contraste simultané	138
Chapitre 6 • Mise en pratique	145
L'harmonie des couleurs	146
Compositions statiques et dynamiques, couleurs à bords nets et flous	152
La forme imaginaire ou la forme coupée	158
Voir autrement : le format portrait	164
Le carré en tant que format d'image	170
Le flou créatif	174
Chapitre 7 • Séries et séquences	181
Collectionner des photos : la série	182
Illustrer le temps : la séquence	186
Chapitre 8 • Analyse d'images : forme et couleur	197
Biographie de l'auteur	206
Index	207



1. Contraste tonal, demi-cercle, rectangle

Le point et les points perturbateurs

Pour l'observateur d'une image, la reconnaissance du contenu et la réaction que celui-ci provoque sont la plus importante des expériences. La qualité d'une composition favorise ce processus et le rend parfois même très agréable. Le plus souvent, l'impact d'une image est déterminé par l'interaction de plusieurs éléments de composition ou des contrastes entre couleurs. Parfois, certains de ces éléments et contrastes sont dominants au point de troubler la perception de l'observateur. Le point est un de ces éléments dominants ou déstabilisateurs.

Le point, l'élément fondateur de la composition

Le point est l'élément fondamental de la composition picturale. Selon Vassily Kandinsky, « le point est le résultat de la première rencontre de l'outil avec la surface matérielle, le plan originel. » En photographie, c'est la lumière qui investit le rôle de l'outil. Une petite source de lumière ou le reflet spéculaire d'un objet lumineux et de petite taille sur une surface sombre suffisent pour marquer une surface photosensible ; cela s'apparente au contact d'un crayon ou d'un pinceau sur une feuille de papier ou une toile de peintre. Mais la genèse de l'image photographique n'est pas pour autant assimilable aux processus de travail ayant lieu dans d'autres disciplines artistiques. Si les œuvres artistiques se construisent lentement pour ne recouvrir que par étapes successives la surface du papier ou de la toile, les images photographiques investissent immédiatement toute la surface disponible, grâce à l'exposition à la lumière, créatrice de réactions chimiques ou électriques. De par sa faculté à documenter la « réalité » sans la déformer, la photographie a longtemps servi de valeur de preuve, mais les techniques modernes de post-traitement informatique lui ont fait perdre ce statut. En contrepartie, nous avons gagné une liberté quasiment universelle de modifier les éléments de composition. De manière



2. Contraste de quantité, opposition flou/net



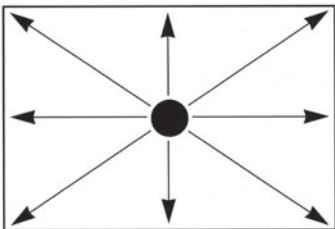
3. Contraste tonal, contraste de quantité



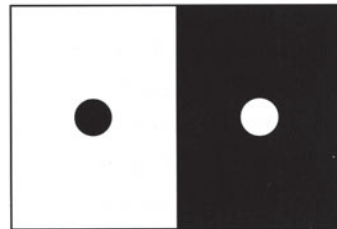
4. Contraste tonal, structure



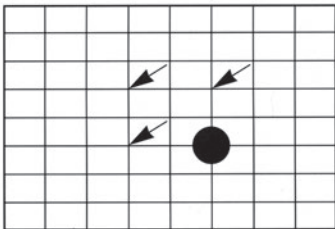
5. Horizontale, surface structurée



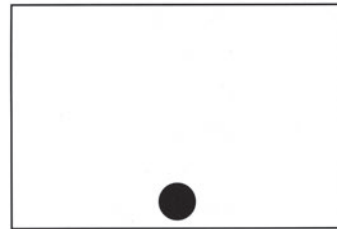
A



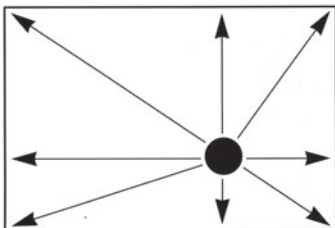
D



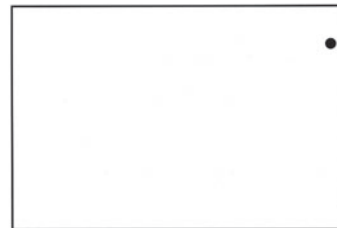
B



E



C



F

presque ludique, vous pouvez modifier la taille et la forme d'un point, corriger sa position par rapport à l'image, supprimer un point existant ou en ajouter un autre.

Le point et sa position relative dans l'image

De manière générale, vous pouvez spécifier l'emplacement d'un point dans l'image pour ainsi déterminer son effet visuel, qui agit à la fois dans son environnement immédiat et au sein de l'image. L'endroit qui attribue au point la plus haute importance se situe au milieu du cadre, à l'intersection des deux diagonales ascendantes

Figures A-F
 Suivant sa position, un point entretient différents rapports de tension avec les bords de l'image. Son diamètre et son environnement influent également sur l'impact d'un point dominant.



6. Horizontale, contraste de quantité, contraste chaud/froid

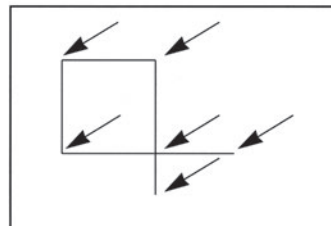
et descendantes. Pour le point central d'une surface carrée, il n'existe que deux distances à même de créer des tensions visuelles : une distance plus courte, le séparant des quatre côtés (gauche, droit, haut et bas), et une distance plus longue qui le sépare des quatre coins. S'il est situé en plein centre d'un carré, le point se trouve alourdi par un poids visuel qui semble le tirer vers le bas. Afin de rétablir l'équilibre visuel, il convient donc de le déplacer légèrement vers le haut. Si cet effet est plus prononcé au format carré, il s'applique aussi aux formats rectangulaires, bien qu'il existe pour un point situé au milieu d'un rectangle pas moins de trois distances créatrices de tensions visuelles : la distance la plus courte entre le point et les côtés les plus proches du rectangle (haut et bas au format horizontal et gauche et droite au format vertical), la distance le séparant des deux autres côtés, et enfin la distance la plus longue le séparant des quatre angles (figure A). Il suffit de déplacer un point de son emplacement central pour augmenter le nombre des lignes de force séparant le point, les quatre bords et les quatre coins de l'image. Le point transmet alors une partie de son poids visuel aux lignes de force et contribue à créer un équilibre qui repose sur l'interaction du point avec les zones adjacentes. Les quatre intersections qui résultent du découpage d'une image conformément à la règle des tiers sont alors idéales pour le placement d'un



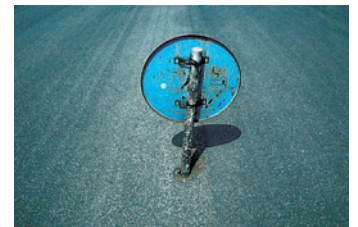
G



H



J



7. Opposition monochrome-couleur



8. Accent de couleur

Figures G-I
Plutôt que par sa forme, un point se définit par sa taille relative à celle de la surface de l'image. Les points « imaginaires » (points visuels) se forment à la fin d'une ligne, dans l'angle d'une forme géométrique ou dans un croisement de lignes.



9. Horizontale, structure



10. Opposition de formes



11. Horizontale, verticales



12. Contraste de quantité, contraste chaud-froid, diagonales

ou de plusieurs éléments de composition (voir aussi les pages 57 à 59). Lorsque vous y placez des points ou des objets de petite taille, ceux-ci créent un équilibre harmonieux, grâce aux distances horizontales et verticales qui les séparent des bords de l'image (figures B et C). Si la figure 9 montre un point dominant, situé au milieu de l'image, les figures 7, 8, 16, 17 et 18 ont une composition avec une mise en exergue plus subtile du centre de l'image. Toutefois, les figures 7 et 8 sont surtout censées montrer qu'il suffit de tirer parti de la couleur et du contraste tonal pour mettre l'accent sur un point ou une petite surface. Sur les figures 2, 3, 6, 10, 11, 12 et 13, les points en question se situent sur l'une des quatre intersections de la règle des tiers.

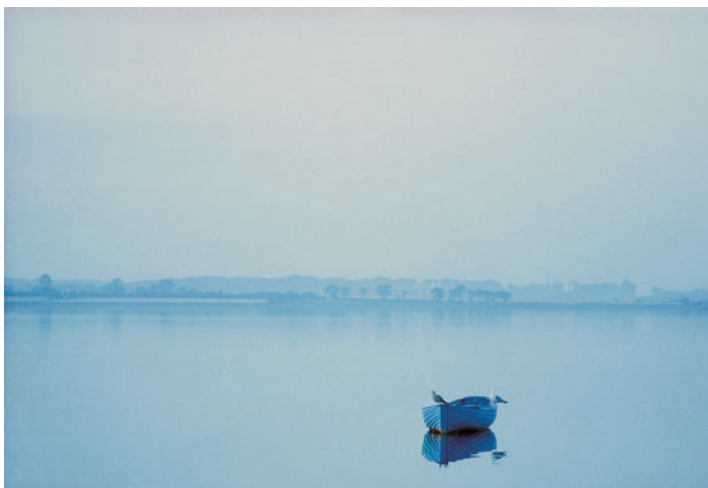
Taille et forme des points

Lorsque les dimensions d'un élément d'image sont assez petites par rapport à celles de l'image, celui-ci est perçu comme un point. La frontière entre un « point » et un « petit objet » est alors fluctuante : lorsqu'il peut reconnaître l'objet qui est défini par le point, un observateur tend à remplacer la désignation abstraite (« point ») par le nom, concret, de l'objet en question. Mais lorsqu'on ne tient compte que de sa seule importance au sein d'une composition, il demeure un simple point. Les formes et les contours d'un point

sont donc abstraits, géométriques ou figuratifs. En termes de volume, un point doit rester insignifiant par rapport à l'image pour être reconnu comme tel (figures G et H). Plutôt que de s'attarder sur l'effet primaire d'un « point clair » (figure 3), « point sombre » (figure 2) ou « point rouge » (figure 9), un observateur s'intéresse plutôt au contenu des éléments de composition. Ici, il distingue sans peine un chat, un oiseau et – un peu moins évident – un silo à céréales. Bien qu'ils soient de petite taille, ce qui fait qu'on les considère en tant que points, la plupart des objets et symboles demeurent reconnaissables, comme la statue (figure 4), les arbres (figure 5), le ballon publicitaire (figure 10), la poupée (figure 11), la voiture Volkswagen (figure 12) ou la barque (figure 13).

Points distincts et points perturbateurs

Un point bénéficie de son plus grand impact visuel lorsqu'il se distingue clairement du fond sombre (point clair) ou clair (point sombre) d'une image noir et blanc ou du fond coloré (point de couleur dominante ou contrastée) d'une image couleur (figure D). Hormis un positionnement au centre de l'image ou sur l'une des intersections de lignes du nombre d'or, un point peut être placé partout dans l'image, par exemple pour étudier les problématiques de l'équilibre visuel ou pour tirer parti d'une composition dynamique



13. Horizontales, contraste de quantité



14. Verticales, diagonales, opposition monochrome-couleur



15. Contraste de quantité, verticales

et ainsi valoriser le contenu de l'image (figure E). Cependant, certains objets en forme de point échappent à la vigilance du photographe et gênent la composition en attirant l'œil d'un observateur aguerri (figure F). De nombreuses images de ce chapitre montrent des points perturbateurs, caractérisés par une tonalité ou des couleurs « discordantes » (figures 1, 2, 3, 4, 6, 8, 9, 11, 12, 13, 16, 17 et 19). Même si la composition d'une image s'appuie avant tout sur des lignes et des formes, un point solitaire est à même d'attirer le regard et de le rendre captif. La petite figure sombre sur fond noir (figure 1) et la voiture rose sur fond de végétation verte (figure 12) sont deux exemples de points qui exercent leur emprise sur une composition. La frontière entre un point dominant qui sous-tend la composition et un autre qui la perturbe n'est pas toujours très nette. Une poussière non retouchée est alors tout aussi gênante que quelques débris ayant échappé à l'examen dans le viseur (figures 6, 13 et 14). Les paires d'images 17/21 et 19/22 montrent qu'il est possible d'éviter les points perturbateurs, moyennant un peu de patience ou de chance. À noter qu'il n'existe pas de règle permettant de qualifier un point de perturbateur, car il convient de tenir compte de ses dimensions par rapport à celles de l'image et de la sensibilité esthétique de l'observateur. Examinez les figures 9, 10, 16 et surtout la 15 (femme vêtue de rouge) pour vous en



16. Verticales, diagonales, contraste tonal



17. Contraste de quantité, lignes visuelles



18. Horizontales, diagonales, contraste de quantité



19. Horizontales, lignes irrégulières, contraste tonal



20. Contraste de quantité, formes irrégulières, structure

rendre compte. Le placement de points dans une composition (figures 18 et 20) est également soumis à l'appréciation subjective de l'observateur.

Points imaginaires

Chaque intersection de lignes produit des points invisibles ou imaginaires. Une surface rectangulaire ou carrée arbore quatre points imaginaires qui coïncident avec les quatre coins. Les lignes qui se coupent en angle droit représentent alors les arêtes frontières de la surface de l'image. À l'intérieur de cette dernière, chaque angle d'une forme, ainsi que chaque début et fin d'une ligne visible peuvent engendrer un point imaginaire. De ce fait, une composition peut contenir de nombreux points de ce type. À n'en pas douter, un point imaginaire ne bénéficie pas du poids visuel d'un point réel. Néanmoins, si vous avez l'imagination fertile, vous devez prendre conscience de leur potentiel ainsi que celui des nombreux éléments de composition plus subtils (voir la figure I, page 26).



21.



22.



1. Horizontales, verticale, contraste tonal

Figure et fond : formes positives et négatives

L'observation d'une image comprend la mise en relation entre le sujet primaire ou principal, l'éventuel sujet secondaire et l'arrière-plan, ce dernier n'étant pas toujours de grande importance. L'image se compose souvent de trois surfaces planes qui représentent les distances et les profondeurs dans une scène : le premier plan, le second plan et l'arrière-plan. Le terme « forme positive » désigne la première forme identifiée dans l'image, quant à la « forme négative », elle correspond à la deuxième forme (située derrière la première) ou à la surface restante dans l'image. Idéalement, la forme négative soutient l'impact visuel de la forme positive.

Reconnaître des formes et des objets

L'utilisation de différents contrastes peut aider l'observateur à mieux reconnaître une forme. Un fort contraste tonal, c'est-à-dire une importante différence de luminosité entre les parties claires et foncées, est alors primordial pour une image en noir et blanc. Qu'une forme claire sur un fond sombre paraisse plus grande que la même forme en plus sombre sur un fond clair fait partie des phénomènes visuels connus (figures E et F). Dans une photographie en couleurs, le contraste tonal s'associe souvent au contraste de teinte ou au contraste de qualité ; ce dernier correspond au degré de pureté ou à la saturation des couleurs. Un contraste tonal et un contraste de teinte peu prononcés ou une luminosité semblable entre différentes couleurs réduisent la séparation visuelle entre la forme et l'arrière-plan et rendent ainsi la reconnaissance de la forme plus ardue (figures G et H). Cela peut aller jusqu'à l'abstraction, et ce, quelle que soit la nature de la forme – géométrique, irrégulière ou un mélange entre formes géométriques et irrégulières. La séparation en « formes de premier plan » (formes positives) et « formes d'arrière-plan » (formes négatives) résulte davantage des préférences subjectives de l'observateur que de sa capacité de reconnaître la forme en question. L'observateur commence par la reconnaissance d'une forme qui est identique à un objet dont



2. Verticales, triangles, contraste tonal



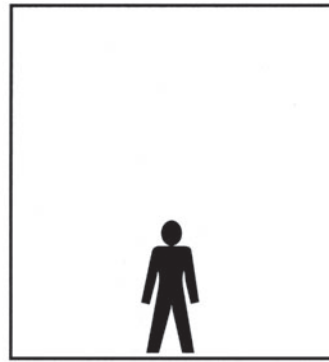
3. Structure, contraste tonal



4. Lignes obliques, contraste tonal



A



B



C



D

il a déjà fait la connaissance dans le passé. L'apprentissage d'un objet, qu'il ait lieu « en direct » ou *via* l'étude d'une image, dépend alors des connaissances, de l'expérience visuelle et de la culture générale de l'observateur. Lorsqu'il s'agit de comprendre le contenu et la signification d'une image, nous ne pouvons reconnaître que ce que nous connaissons déjà. La « reconnaissance » se base ainsi avant tout sur la « connaissance ». Plus un observateur est cultivé et plus il possède des connaissances spécifiques, plus il sera en mesure de décrypter le contenu et les détails d'une image et d'en saisir le contexte. La culture générale et les connaissances varient d'une personne à l'autre, en fonction de son milieu familial, son âge, sa formation, sa profession, ses études et de nombreux autres facteurs. Nous pouvons supposer qu'une peinture ou une photographie issue de notre culture peuvent être identifiées par un

Figures A-D

Le « va et vient », produit par le mouvement des yeux entre la figure et le fond, crée la relation entre le premier et l'arrière-plan d'une image. La forme positive (figure) et la forme négative (fond) dépendent l'une de l'autre par un effet d'alternance.



5. Contraste tonal, structure linéaire

observateur appartenant à cette même culture. De même, nous pouvons aussi présumer que le niveau de culture générale est suffisamment élevé pour permettre de reconnaître le sens et la fonction de visuels issus d'autres cultures. La surface adjacente à une forme peut rendre son identification difficile. Hormis un contraste tonal ou un contraste de teinte insuffisants, d'autres facteurs influent de manière défavorable sur l'identification de formes et d'objets : un fond agité, comportant une structure (figure 3) et/ou des couleurs distrayantes (figures 10 et 11) ou encore le chevauchement de formes et d'objets par des plantes, des grilles, des verres dépolis, etc. (figure 14).

Poids visuel d'une forme

Le poids visuel d'une forme abstraite ou concrète dépend de sa taille par rapport à celle de la surface adjacente. Lorsqu'elle est de petite, voire de très petite, taille (toujours comparée à la surface de référence), une forme hérite du poids visuel d'un point ou d'un point

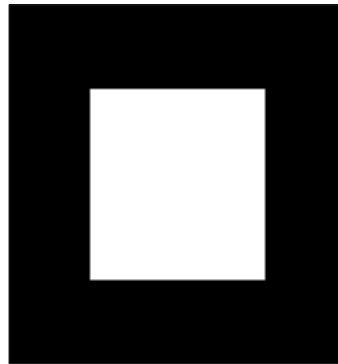
Figures E-H
Face à l'arrière-plan, une forme peut paraître plus ou moins grande. Un faible contraste tonal et une faible différence de tonalité entre deux couleurs peuvent rendre l'estimation de sa taille délicate.



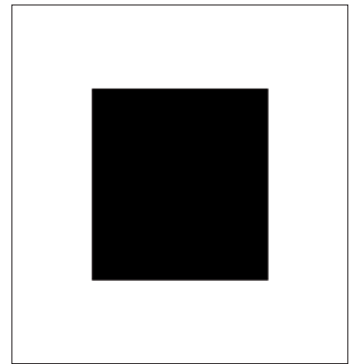
6. Horizontales, contraste tonal



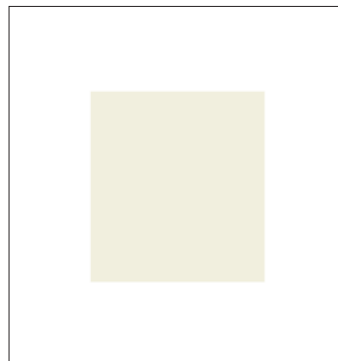
7. Horizontales, verticales, structure



E



F



G



H



8. Contraste tonal, contraste chaud-froid



9. Ligne visuelle, structure, contraste chaud-froid



10. Verticales, structure, contraste tonal

perturbateur. Seul l'arrière-plan est alors visuellement dominant en termes de surface et de poids visuel. Pour qu'elle puisse rivaliser avec l'arrière-plan, une forme doit être plus grande (figures 6 et 11). Les dimensions nécessaires pour qu'elle puisse passer de l'état de « point » à celui de « forme » dépendent entièrement de l'appréciation subjective de l'observateur. Entre les deux extrêmes, une forme trop petite et une autre qui envahit presque entièrement l'espace de l'image, les relations entre la figure et le fond sont variables à l'infini (figures A à D).

Contraste entre figure et fond

Si les termes « forme positive » et « forme négative » peuvent paraître abstraits, ils rassemblent toutes les formes, qu'elles soient géométriques (cercles, triangles, carrés, etc.) ou naturelles (arbres, nuages, hommes, animaux, etc.). On pourrait utiliser les termes plus concrets « figure » et « fond » pour décrire l'opposition entre les formes positives et négatives. La « figure » correspond alors à la forme (admettons que l'on puisse considérer une forme géométrique comme figure) et le « fond » à l'arrière-plan de l'image. Le contraste entre la figure et le fond évoque ainsi le contraste entre la proximité et l'éloignement, le premier et l'arrière-plan. Dans une composition très simple, la forme se détache par sa forte ou sa



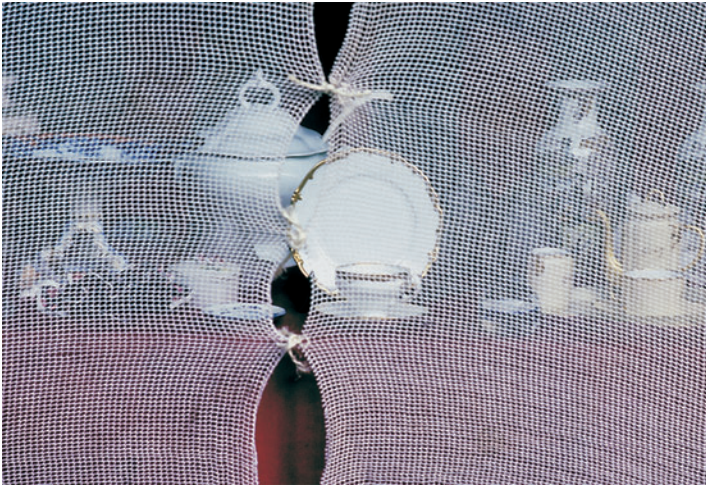
11. Contraste tonal, ligne oblique



12. Contraste tonal, contraste chaud-froid



13. Contraste tonal



14. Ligne visuelle, structure



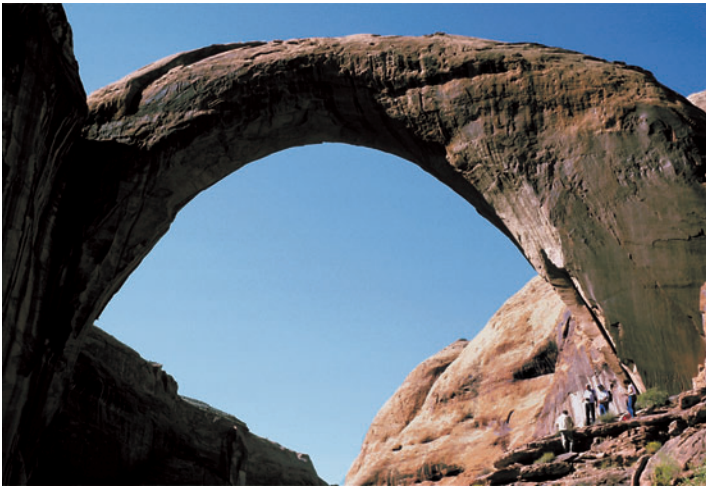
15. Structure, contraste entre formes, contraste complémentaire

faible luminosité, par sa couleur et sa tonalité d'un arrière-plan neutre (figures 1, 5, 6 et 11). Souvent, le jeu d'opposition entre la forme positive et l'arrière-plan (la forme négative) se déroule sur plusieurs niveaux. Une petite forme est placée devant une forme plus grande, laquelle endosse deux rôles (figures 2 et 5) : le rôle de forme négative (vis-à-vis de la forme la plus petite) et celui de forme positive (vis-à-vis de l'arrière-plan, visuellement plus en retrait). Plus une composition comporte d'éléments de forme et de couleur différents, plus l'analyse de l'image devient difficile si l'on se base sur les relations entre formes positives et négatives. Lorsqu'une forme est répétée de nombreuses fois dans l'image pour former une structure qui remplit seulement une partie ou toute la surface de l'image, le contraste entre les formes positives et négatives devient un outil de composition plutôt insignifiant (figures 3, 14 et 15).

Inversion des attributs

Seules les compositions simples, basées sur une seule ou plusieurs rares formes qui ne se chevauchent pas, échappent à une certaine ambiguïté en ce qui concerne l'attribution des qualificatifs « positif » et « négatif ». Il suffit de superposer deux formes pour que la forme plus éloignée représente une forme négative pour la forme plus proche (c'est-à-dire celle située devant). Mais la forme

la plus éloignée repose, elle aussi, sur un arrière-plan qui représente à son tour une forme négative. Une surface ou une forme peut donc représenter à la fois une forme négative (c'est-à-dire un arrière-plan) et une forme positive (c'est-à-dire un premier plan) pour d'autres surfaces ou formes. Pour répertorier les formes positives et négatives, vous pouvez analyser une image en partant des bords ou du centre. Prenons en exemple le portrait de la jeune femme africaine (figure 5). L'arrière-plan, clair, représente une forme négative absolue qui met en valeur, grâce au fort contraste tonal, la forme positive de la figure. À l'intérieur de la figure, les formes des bracelets représentent les formes positives les plus visibles. L'habillement et la peau du modèle remplissent les fonctions d'un arrière-plan, d'une forme négative, pour les formes des bracelets. Si vous examinez l'image de plus près, vous découvrirez sans doute de multiples petites formes positives et négatives (des feuilles bleues et noires) dans le tissu du manteau. La priorité, positive ou négative, d'une surface ou forme peut donc changer en fonction des formes et surfaces adjacentes. Une analyse d'image approfondie permet de classifier tous les niveaux d'une composition selon les relations qu'entretiennent les différentes formes et surfaces (figures 2, 9 et 19). Sachez que pour une observation subjective d'une image, une telle analyse n'est pas toujours



16. Contraste tonal, contraste chaud-froid



17. Contraste tonal, monochromie



18. Structure, contraste tonal



19. Contraste tonal, trois couleurs

nécessaire. Si vous combinez deux ou trois formes en une seule grande forme plus complexe (figures 7 et 8), un fort contraste tonal entre la forme assemblée et l'arrière-plan peut vous aider à rendre cette première plus visible. L'effet visuel d'une vue à travers une ouverture (cadre dans le cadre) peut être produit en plaçant des formes sombres le long des trois bords de l'image. L'effet d'une forme creuse ou vide peut être tellement saisissant que l'observateur considère cette dernière comme une figure (figures 4, 16 et 17). Les contours de deux ou trois formes positives peuvent former des formes négatives si séduisantes que les yeux passent sans arrêt d'une forme à l'autre (figure 13).



1. Point, ligne oblique, cercle, contraste tonal

L'harmonie des couleurs

L'harmonie des couleurs désigne une association harmonieuse, un accord bien réglé entre plusieurs couleurs. Un photographe non initié à la théorie des couleurs attribue à ce terme l'association de plusieurs couleurs dont les caractéristiques (teinte, saturation, luminosité) sont voisines et forment un accord peu contrasté.

Accords polychromes

En l'absence de connaissances en matière de théorie des couleurs, les observateurs d'une image portent des jugements subjectifs sur l'action simultanée de deux ou de plusieurs couleurs. Leur effet, harmonieux ou non, est souvent qualifié d'agréable ou de désagréable, de sympathique ou d'antipathique. Hélas, les appréciations citées sont purement personnelles et n'ont aucune valeur objective. Pour asseoir sa légitimité, l'harmonie des couleurs doit se défaire de toute composante subjective. Rappelons qu'elle se caractérise à la fois par l'équilibre et par la symétrie de forces des couleurs associées. L'équilibre des forces produit différents contrastes et détermine ainsi la réalité et l'apparence des couleurs.

Harmonies à trois couleurs

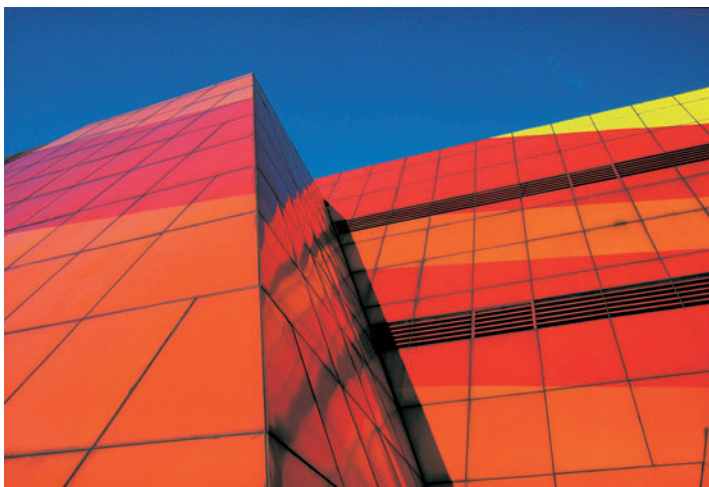
L'association des trois couleurs primaires (jaune, rouge et bleu) produit l'harmonie à trois couleurs la plus saturée et la plus criarde (figure 2). Au chapitre précédent, traitant des contrastes de couleurs, nous avons déjà évoqué l'harmonie en question. Tracez des lignes droites dans le cercle chromatique de Johannes Itten ; pour relier les trois couleurs primaires, vous dessinez ainsi un triangle équilatéral (figure 2). En faisant pivoter ce triangle, vous pouvez créer d'autres harmonies à trois couleurs. À l'exception de l'accord



2. Horizontale, formes circulaires, contraste de teinte



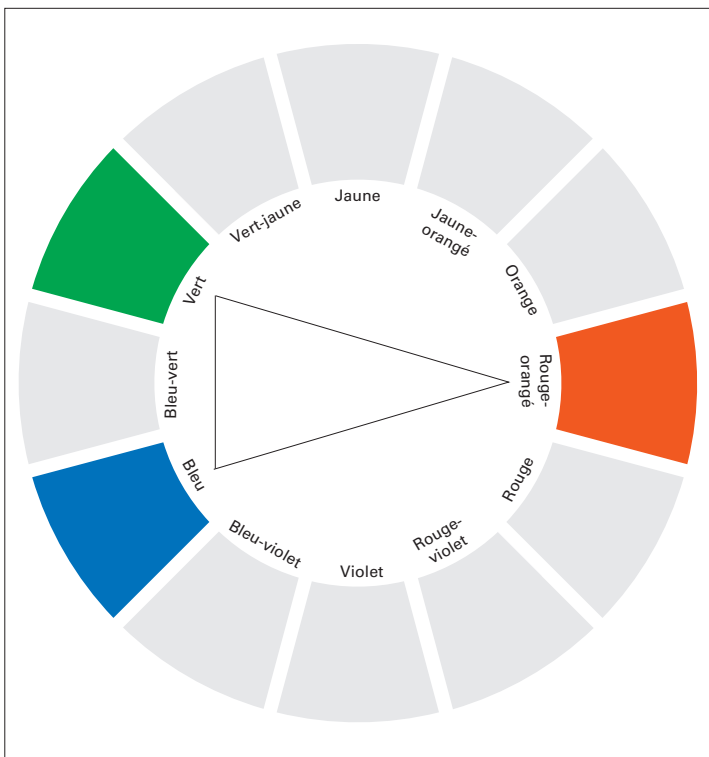
3. Point, verticale, ligne oblique



4. Ligne oblique, contraste de teinte, contraste chaud-froid



5. Lignes obliques, forme circulaire, contraste tonal



« criard » entre les trois primaires, l'accord issu de l'association des trois couleurs secondaires vert-orange-violet est particulièrement puissant. Les deux autres harmonies fondées sur un triangle équilatéral associent les couleurs rouge-violet, bleu-vert et jaune-orangé, bleu-violet, jaune-vert et rouge-orangé. Exception faite des quatre accords directs, vous pouvez construire douze autres harmonies à trois couleurs à partir des six paires de couleurs complémentaires. Chaque fois, l'une des couleurs complémentaires est remplacée par la couleur voisine. La paire de couleurs rouge-orangé et bleu-vert produit ainsi l'harmonie à trois couleurs rouge-orangé-bleu-vert (figures A et 1). Si vous reliez ces trois couleurs

Figure A
Si vous remplacez l'une des couleurs d'une paire de complémentaires par ses deux couleurs voisines, vous créez une harmonie à trois couleurs.

A



6. Verticale, triangle, contraste simultané



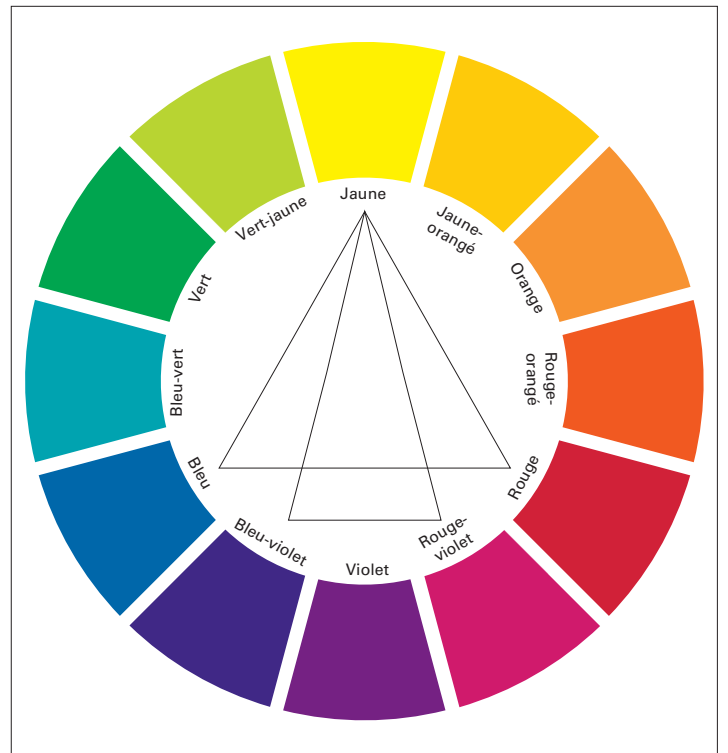
7. Ligne irrégulière, structure, contraste chaud-froid



8. Horizontale, ligne oblique, contraste de qualité

par des lignes droites, vous créez un triangle isocèle. Il suffit de faire pivoter ce triangle pour trouver onze autres harmonies de couleurs (figures A, B, 3, 6, 7, 10 et 11). Il s'agit des accords suivants :

- rouge, bleu-vert, jaune-vert ;
- rouge-violet, vert, jaune ;
- violet, jaune-vert, jaune-orangé ;
- bleu-violet, jaune, orange ;
- bleu, jaune-orangé, rouge-orangé ;
- bleu-vert, orange, rouge ;
- vert, rouge-orangé, rouge-violet ;
- jaune-vert, rouge, violet ;
- jaune, rouge-violet, bleu-violet ;
- jaune-orangé, violet, bleu ;
- orange, bleu-violet et bleu-vert.

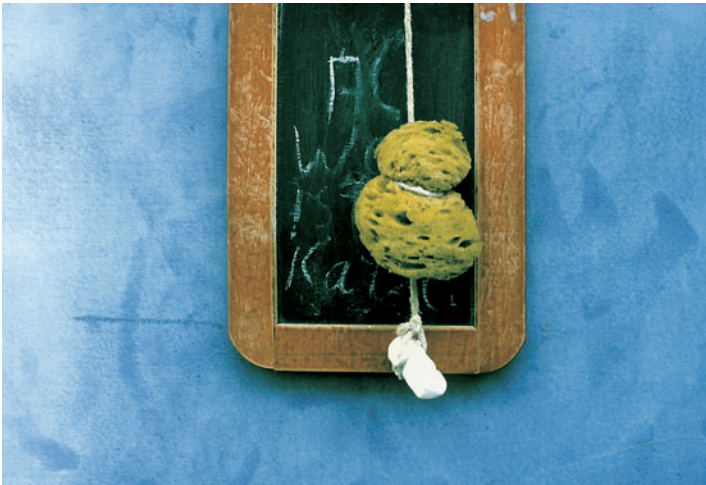


B

Figure B
En traçant des lignes droites pour relier les trois couleurs primaires, vous dessinez un triangle équilatéral. Les lignes droites reliant les couleurs d'un accord à trois couleurs forment un triangle isocèle. En pivotant les triangles au sein du cercle chromatique, vous pouvez trouver toutes les autres harmonies à trois couleurs.



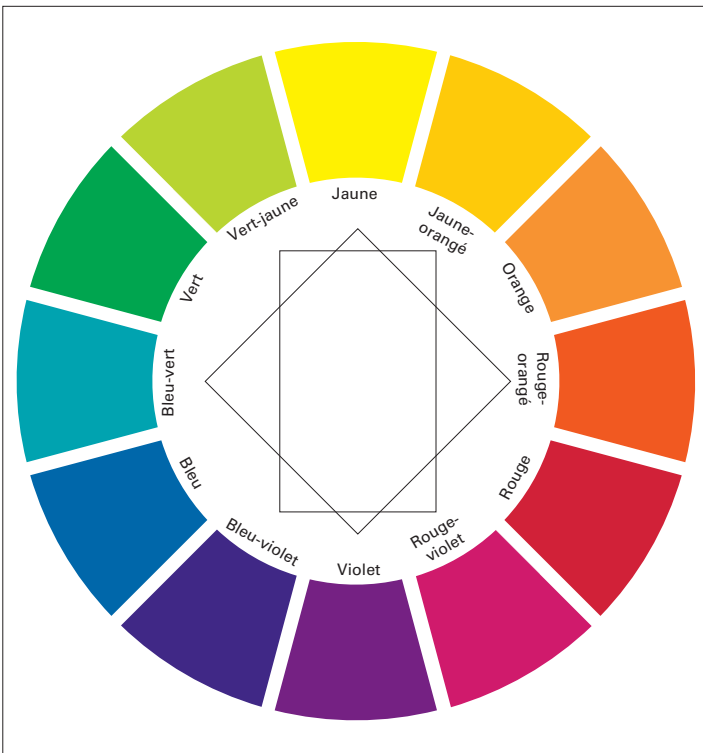
9. Horizontale, lignes obliques, contraste de qualité



10. Points, verticale, contraste tonal



11. Verticale, ligne oblique, contraste chaud-froid



C

Les douze harmonies de couleurs sont fondées sur les six paires de couleurs complémentaires. La théorie des couleurs assimile les tonalités (blanc, noir et gris) aux couleurs. Il s'agit alors de couleurs « sans teinte ». Si les couleurs pures attirent le regard, les couleurs « sans teinte » restent souvent inaperçues et sont ainsi traitées avec indifférence. L'image de la figure 2 présente par exemple une harmonie à quatre couleurs et, si l'on tient compte des petites surfaces plus sombres, même une harmonie à cinq couleurs – alors que l'œil n'enregistre que les trois couleurs primaires.

Figure C

Les angles d'un carré pointent sur quatre couleurs qui constituent ainsi un accord simple à quatre couleurs. Pour produire un accord harmonieux, il faut remplacer deux couleurs complémentaires par les quatre couleurs adjacentes. La liaison des couleurs par des lignes droites produit un rectangle. Là encore, il suffit de faire pivoter les formes géométriques pour obtenir les autres harmonies à quatre couleurs



12. Verticale, ligne oblique, contraste tonal

Harmonies à quatre couleurs

Au même titre que les harmonies à trois couleurs, les harmonies à quatre couleurs s'appuient sur les couleurs complémentaires. Il existe plusieurs manières de former ce type d'harmonies en partant des six paires de couleurs complémentaires du cercle chromatique. Les paires jaune-violet et rouge-orangé-bleu-vert, représentant en même temps les extrêmes (pôles) des contrastes clair-obscur et chaud-froid, peuvent être reliées pour former un carré. Les angles du carré pointent sur les quatre couleurs qui constituent l'accord (figure C). En faisant pivoter le carré, trois harmonies à quatre couleurs s'affichent :

jaune, rouge-orangé, violet, bleu-vert ;
jaune-orangé, rouge, bleu-violet, vert ;
orange, rouge-violet, bleu et jaune-vert.

Les quatre harmonies suivantes sont obtenues en reliant deux couples de complémentaires, formant ainsi un rectangle (figure C). Après avoir fait pivoter le rectangle, on obtient les harmonies suivantes :

jaune-vert, jaune-orangé, rouge-violet, bleu-violet ;
jaune, orange, violet, bleu ;
jaune-orangé, rouge-orangé, bleu-violet ; bleu-vert ;
orange, rouge, bleu et vert.

Toutes les harmonies à trois et quatre couleurs mentionnées plus haut sont constituées de couleurs pures et saturées. Si vous modifiez la luminosité ou le degré de pureté de certaines couleurs, vous augmenterez considérablement la palette des accords harmonieux. En même temps, les harmonies de couleurs sont amenées à rivaliser avec les autres contrastes, et notamment le contraste tonal, le contraste de qualité ou le contraste simultané (figures 4, 5, 8, 9 et 12). De la même manière que pour les contrastes complémentaire et simultané, vous pouvez vous fier à vos yeux pour évaluer les harmonies de couleurs : nous sommes sans cesse à la recherche de l'harmonie et de l'équilibre visuel.

Harmonies du triangle de couleurs

Le triangle chromatique de Field peut également servir à développer des harmonies de couleurs. Comparés aux puissants accords à trois couleurs et aux harmonieux accords à quatre couleurs du cercle chromatique d'Itten, les accords du triangle de couleurs paraissent plus subtils. En couvrant cinq couleurs, disposées le long d'un des côtés du triangle, seules quatre couleurs sont conservées, celles qui sont situées dans l'angle opposé. Ainsi naissent trois accords, de différentes humeurs : joyeux (jaune, orange, vert et ocre, figure E), froid et mélancolique (bleu, vert, violet et vert olive) et chaleureux (rouge,



13. Verticale, contraste de teinte



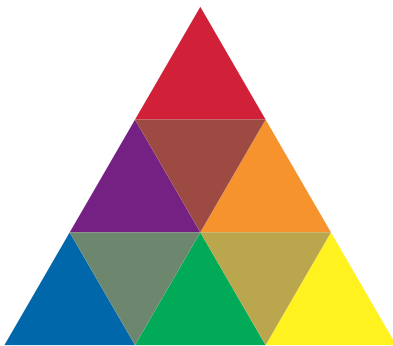
14. Ligne visuelle, verticale, structure



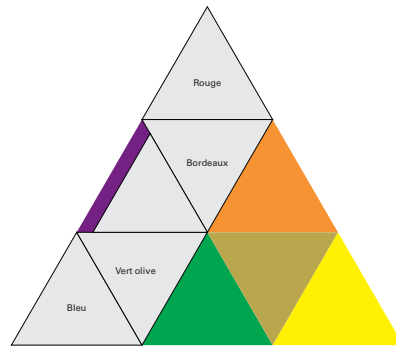
15. Verticale, forme arrondie, contraste tonal



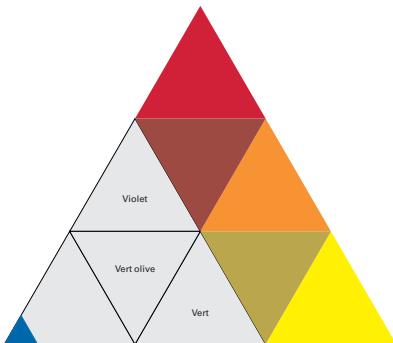
16. Horizontale, verticale, contraste entre formes



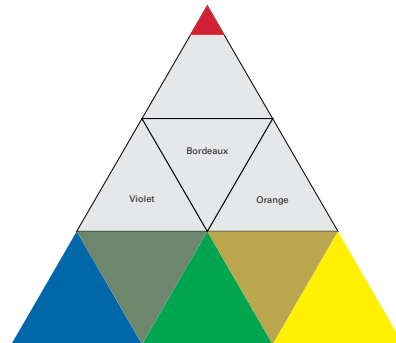
D



E



F



G

orange, violet et rouge anglais). Si vous recouvrez les couleurs des sommets (quatre plages de couleur), il vous reste pour chacune des harmonies à cinq couleurs. L'harmonie à cinq couleurs rouge, rouge anglais, orange, ocre et jaune produit un accord chaleureux et un peu lumineux (figure F). Le bleu, le vert olive, le vert, l'ocre et le jaune engendrent une harmonie qui peut être attribuée aux paysages (figure G). Quant aux cinq couleurs bleu-vert, olive, violet, rouge anglais et rouge, elles créent une ambiance sombre et solennelle.

Pour les accords du cercle chromatique et du triangle de couleurs, il n'est pas nécessaire de respecter les mêmes quantités et tailles pour les couleurs et plages de couleur. En revanche, je vous conseille de ne pas verser dans un contraste de quantité très importante. De même, évitez un contraste tonal trop prononcé pour que l'effet des harmonies ne soit pas affaibli par ces contrastes (figures 13, 14, 15 et 16).

Figures D-G

Le masquage d'un côté ou d'un sommet du triangle chromatique produit plusieurs accords de couleurs porteurs d'ambiances.