

**COULEUR ET DESSIN : UNE ONTOLOGIE DE LA MATIÈRE ET DE LA  
FORME DANS L'OBJET ESTHÉTIQUE CONTEMPORAIN.**

**Jean Donald Essono**

Institut des Beaux-Arts, Université de Douala, Cameroun

**Résumé**

À chaque époque, telles les expressions d'une épistémè, correspondent une tradition artistique et un mode de perception de l'art sur fond d'idéal de vie. L'homme contemporain exige des objets qu'il perçoit ou manie que leur forme adhère à la constitution psychophysique et biomorphologique du sujet humain. La culture postmoderne consacre la consommation de masse, qui se veut être de tous les artefacts. Toutes les productions humaines réalisées sous forme d'image plastique seraient dès lors promues au rang d'œuvre d'art, quand bien même quelques-unes conserveraient leur fonction initiale d'utilité. C'est sur fond de ce besoin qu'il faudrait regarder l'affrontement auquel continuent de se livrer le dessin et la couleur sur l'immense terrain des arts de l'espace, mode, décoration et design industriel compris. La couleur et le dessin rivalisent de perfection avec pour but ultime de ravir la suprématie en création. Le dessin montre plus de chance de l'emporter sur la couleur pour son affinité avec la géométrie et pour la commodité qu'il permet de procurer aux artefacts.

**Mots clefs :** *artefact, commodité, couleur, dessin, forme, géométrie, matière.*

**1- Une querelle rémanente.**

Nul doute que nous ressuscitons ici la vieillesse querelle qui rangea, aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, d'un côté les férus de la couleur et, de l'autre, ceux du dessin. La question peut paraître avoir fait son temps et s'être vidée de toute son actualité. Ce que tendent à démentir aussi bien la résolution des esprits à convenir du caractère conflictuel de la relation d'intrication qui unit le dessin et la couleur, que la perpétuité de la complexité des termes qui structurent leur coexistence. Coexistence rime ici avec fatalité, et nul n'ambitionnerait de la surmonter sans risquer d'amputer l'œuvre d'art plastique de l'un ou l'autre de ses membres vitaux.

Certes, les termes de l'ancienne « querelle » ne changent pas du tout. Cependant, leur traitement requiert nécessairement l'expansion hors du cercle restreint où les ont confinés

Couleur et dessin : une ontologie de la matière et de la forme dans l'objet esthétique contemporain.

les peintres de la Renaissance et du classicisme, aujourd'hui que les flots sont passés sous le pont en emportant les habitudes classiques de penser l'art et la beauté. Le champ d'expression artistique du dessin et de la couleur s'est élargi et davantage complexifié à partir de la révolution technoscientifique, à tel point que la réflexion sur leur relation trouble ne pourrait plus se réduire à l'affaire privée du peintre.

C'est alors comme si le besoin se faisait à nouveau jour de passer des *Conférences* quasi ésotériques de l'Académie aux *Salons* forains de Diderot, où l'œuvre est jugée désormais pour sa forme d'ensemble<sup>1</sup>. Il n'est plus d'art de production d'images – immobiles ou dynamiques – ou de domaine de fabrication de biens ustensiles qui réussisse à occulter la tenace évidence de l'inséparabilité et de la rivalité entre le dessin et la couleur.

À défaut de la refondre en partant des termes initiaux, il importe tout au moins de réajuster la problématique de l'opposition du dessin et de la couleur, dans le contexte de la culture artistique actuelle. Ce rajeunissement de la problématique est susceptible de faire gagner la question en pertinence et en actualité si l'on prend en compte l'intégration de nombre d'éléments qui se sont ajoutés à l'analyse et invités au débat. Il serait imprudent et malaisé de questionner un aspect quelconque contribuant à caractériser l'art contemporain – inféodé ou non au postmodernisme – si on ne prenait pas en compte la nouveauté des temps. Il est indéniable que des idées nouvelles façonnent notre culture, révolutionnent la science et la technique, et œuvrent à la refondation des approches de l'esthétique.

Notre propos, qui ne revendique pas de filiation expresse avec les poussinistes ni d'hostilité tendancieuse à l'égard des coloristes, est que le dessin, dans son union indéfectible avec la couleur et dans la rivalité où la culture les a embarqués, prime sur elle, la mène et l'informe, exactement à la manière dont l'esprit meut la matière, l'organise en une forme et lui assigne une fin. La chose peut déjà s'entendre ainsi avec l'ontologie aristotélicienne de la substance

---

<sup>1</sup> - *Les Salons* de Diderot sont à considérer comme le laboratoire où s'expérimente, pour la première fois, ce que Kant attendra par « jugement de goût ». Ceux-ci diffèrent justement des *Conférences* de l'Académie en ceci qu'ils ne se contentent plus de procéder à une simple évaluation technique de l'œuvre d'art, mais étendent la sensibilité esthétique à presque toutes les facultés de l'esprit. Sur le plan émotionnel, Diderot fait allégeance au « *Placere, movere et docere* » de Cicéron en disant : « À quoi sert donc que tu broies tes couleurs, que tu prennes ton pinceau, que tu épouses les ressources de ton art, si tu m'affectes moins qu'une gazette ? [...] Je ne veux pas qu'il en coûte la moindre chose à l'expression, à l'effet du sujet. Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi, fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord ».

Couleur et dessin : une ontologie de la matière et de la forme dans l'objet esthétique contemporain. qui donne force à la « cause efficiente » non seulement d'agir sur la matière, mais aussi et surtout de procurer la forme à cette dernière et de lui assigner une fin.

Un trait de pensée similaire se remarque dans la métaphysique de Platon et de Schopenhauer pour qui le monde, autrement dit la matière livrée au mécanisme aveugle, attend de recevoir l'empreinte de l'Idée pour répandre la lumière. C'est le même principe qui est aux commandes de l'esthétique contemporaine en ce sens que celle-ci jette son dévolu sur l'apparence formelle et le sens idéal des images. Un changement est survenu dans la faculté de juger esthétique de l'homme contemporain : celui-ci juge des images plastiques sous le rapport de leur convenance à la constitution psychique et à la structure biomorphologique du sujet humain. La cinesthésie fait également remarquer son entrée dans la scène du jugement de goût.

En conséquence, nous articulerons notre réflexion en trois points principaux : d'abord la présentation du lien de nature et de fait qui existe entre le dessin et la couleur dans le monde des images iconiques ; ensuite la description de la situation de défiance réciproque et de rivalité où ils sont, et où la luxuriance éblouissante de la couleur semble lui assurer un avantage sur le dessin ; et enfin le développement de l'idée de prééminence du dessin sur la couleur, avantage que celui-ci tient de sa capacité à absorber la couleur dans les œuvres et à pourvoir les artefacts de la commodité toujours recherchée par le récepteur.

## **2- L'idylle ou la complémentarité de l'émotif et du rationnel.**

Il est aisé de voir, avec l'histoire de l'art, comment la peinture constitue le sol natal de l'union de la couleur et du dessin. La peinture rupestre rudimentaire de l'homme préhistorique témoigne déjà en faveur de l'inévitable liaison de leurs destins. Et pourtant, pour le sens commun, « *la couleur est partout et d'ores et déjà là* ». Rien de plus normal d'ailleurs pour une réalité dont le sort est irrémédiablement uni à celui de la lumière dont l'âge alterne entre la naissance du Cosmos et le Bigbang. Cette affirmation va de soi certes, mais ne tient aussi que le temps pour le Moi empirique de s'abandonner à la « réception douceâtre et validation naturelle du monde », comme dirait le Husserl des *Méditations cartésiennes*. Elle ne tient que le temps d'oublier ce que Descartes a dit des idées innées, et notamment de celle de

Couleur et dessin : une ontologie de la matière et de la forme dans l'objet esthétique contemporain.

l'âme, à savoir que celle-ci est plus aisée à connaître, sous le rapport de la pensée, que le corps.<sup>2</sup>

Nous disons *idylle* : un mot au sens un peu trop fort et visiblement plus nuancé que ses synonymes : *amour* et *affection*. Il pourrait bien s'entendre, selon le *Dictionnaire Robert*, comme amourette, à condition d'évacuer le caractère passager du lien affectif et de n'en retenir que l'intensité, car il n'est pas donné à la couleur et au dessin de se perdre de vue un instant en peinture comme en architecture, en décoration et en stylisme.<sup>3</sup>

Le vrai sens du mot idylle serait donc l'entente parfaite, la coexistence pacifique et harmonieuse de deux amants qui se rendent service et se consacrent sans réserve à la recherche effrénée du bonheur du couple. Or, tiennent lieu de bonheur pour le couple envisagé ici les expressions synchrones de leur potentialité intrinsèque à exprimer la vénusté des objets sur lesquels ils sont portés à dessein. Il est donc de la potentialité des principaux protagonistes des arts de l'espace de perpétuer et d'entretenir la vénusté artificielle des objets esthétiques, voire de la signifier pour l'herméneute, le sémioticien, l'historien ou le critique d'art. Dans ce projet commun de collaboration à la vénustation des objets qui importent les uns par l'évidence de leur coefficient d'esthéticité et, les autres, par leur agrément ou commodité d'usage, dessin et couleur illustrent leur complémentarité.

C'est la complémentarité des compères conçus exprès pour figurer la complexité perceptuelle d'un objet séduisant et signifiant. L'apparence formelle des œuvres d'art pictural, architectural, décoratif et vestimentaire, ainsi que les produits industriels relevant de l'automobile, de l'aéronautique et autres, est portée par le dessin et la couleur. Et pour sa forte teneur en sensibilité visuelle et affective, pour ses éclats et reflets chatoyants, la couleur est à situer du côté de l'émotivité du Moi contemplateur. Elle s'adresse à la subjectivité empirique de l'homme déterminé par son complexe psychique, son histoire houleuse et ses volitions lues en lien avec sa situation cosmique. L'on comprend alors que Goethe ait donné la double orientation psychologique et physiologique à son étude de la couleur, pas du tout loin du romantisme. C'est aussi cette sensibilité affective que Johannes Itten, comparant la peinture à la musique de génie, ne cesse de relever dans *L'art de la couleur* :

---

<sup>2</sup> - De ce point de vue, la corporéité de la couleur relèverait de l'apparence illusoire du monde sensible, tandis que l'idéalité du dessin serait l'indication patente de sa nature spirituelle éminente.

<sup>3</sup> - Nous prenons le mot « stylisme » dans son sens le plus large, à savoir toute activité de création des formes dans la mode ou en design industriel.

Couleur et dessin : une ontologie de la matière et de la forme dans l'objet esthétique contemporain.

« L'essence originale de la couleur est une résonance de rêve, une lumière devenue musique. À l'instant où je réfléchis sur la couleur, où j'assemble des notions, où je forme des phrases, elle perd son parfum et je ne tiens plus dans mes mains qu'un corps sans âme ».<sup>4</sup>

La couleur émane, comme l'établissent le physicien et le chimiste, de la lumière ou de la matière. La richesse débordante de ses variétés et expressions la constitue comme l'univers de la bigarrure extrême. Pour cerner sa définition, l'entendement doit commencer par affronter le problème de l'équivoque de ses acceptions due à la profusion des théories naturalistes, psychobiologiques et artistiques qui gravitent autour d'elle. De la poésie et de la mystique de la couleur à l'expérimentation scientifique de sa nature, à sa production et à son maniement, donc au beau milieu de la galaxie bruyante des théories, l'érudit risque de se perdre. Ce qui fait encore dire Itten dans la « Préface » : « Pour devenir un maître de la couleur, il est indispensable d'étudier et d'assimiler chaque couleur en particulier, tout en étant conscient des combinaisons infinies qui existent entre toutes les couleurs ».<sup>5</sup>

Apparemment, Itten pense uniquement aux couleurs physiques, celles-là qui sont produites par la chimie synthétique, sont susceptibles de synthèses additives, et dont le teinturier assure le brassage. Il y a lieu de déplorer ici l'occultation de cet autre problème qui date de l'opposition de Goethe à Newton, et qui porte sur la spécification et l'appréciation de la couleur relativement à son origine lumineuse, jugée moins matérielle. En effet, qu'il s'agisse de la classification des couleurs, de la détermination de leurs éléments constitutifs et de leurs qualités, de leurs variations selon les mélanges et les effets de contraste, tout change au gré de l'hypothèse admise comme vecteur de la couleur. Qu'y aurait-il donc de commun entre la couleur que véhicule le spectre lumineux et que filtre le prisme de la « chambre noire », d'une part, et la couleur de la bordure qui se réfléchit au fond du lac et dont Goethe se dit captivé, d'autre part ?

Nous conviendrons que la couleur désigne la sensation que provoque la diffusion de la lumière sur la surface des objets dont la manière d'apparaître est fonction du mécanisme de la perception visuelle et du traitement cérébral. La lumière est mère génitrice et porteuse de la couleur qui ne paraît pas sans elle. Notons que l'expression « chambre noire », au sens où elle s'entend dans les expériences en laboratoire des opticiens, ne désigne pas une pièce close

---

<sup>4</sup>- J. Itten, *Le dessin et la forme*, Dessain et Tolra, 2007, p. 17.

<sup>5</sup> - J. Itten, *ibid.*, « Préface », p. 8.

Couleur et dessin : une ontologie de la matière et de la forme dans l'objet esthétique contemporain. et cernée par une armature de couleur noire, mais plutôt un dispositif technique permettant l'étude de la réflexion du spectre lumineux à l'état pur. Et si l'on s'en tient aux travaux relativement récents de Maxwell et de Helmholtz sur le rapport de la perception humaine à la couleur, – auteurs dont l'œuvre semble d'ailleurs bien coordonner les principes des disciplines et des théories qui font autorité dans l'étude de la couleur –, on retiendra que la teinte, la saturation et la luminosité en sont les caractères constitutifs essentiels.

Ainsi la couleur semblera-t-elle arborer les airs d'une idée factice, d'une notion intellectuelle sans référent sensible adéquat. La sophistication extrêmement pointue des arsenaux didactique et technique mis au point pour être déployés en chromatologie et en colorimétrie, par exemple, est l'un des précieux indices de la complexion hautement heuristique et quasi ésotérique de la notion de couleur. Et si l'on scrute la chose sous l'angle de la filiation Newton, Young, Maxwell et Helmholtz, c'est la citadelle hermétique même de la physique optique qu'on voit ainsi étaler ses objets spécifiques, son lexique d'initiés, ses procédés opératoires complexes et son système métrique arrimé à l'infiniment petit. Rien d'étonnant dès lors que la radiation de la couleur se mesure en nanomètre. Idem pour la chimie synthétique et l'industrie tinctoriale qui ne semblent guère se soucier de rendre la texture de la couleur plus accessible au sens commun.

Aucune tentative de définition de la couleur, aussi laborieuse et minutieuse qu'elle puisse être, ne parviendrait à intégrer les termes venant d'horizons si divers sans laisser poindre, dans la volonté même d'unifier, des cloisonnements substantiels. Ce serait le cloisonnement des systèmes de couleurs qui prospèrent chacun avec ses protocoles et dans son champ préférentiel d'illustration ou d'application. Et puisque notre analyse porte en particulier sur la valeur relative de la couleur et du dessin dans l'art, autant mettre en veilleuse les théories scientifiques ardues pour nous en tenir à cette définition, plus proche de l'art et connotant la complexion psychobiologique de l'homme réel, que les chercheurs du CNRS donnent de cette notion :

La couleur est un aspect de la perception visuelle qui attribue aux lumières un caractère très spécifique permettant de reconnaître les choses autrement que par leur forme ou leur texture et dont seul le langage permet d'apprendre et de communiquer les particularités. Cette définition s'applique aux œuvres d'art et il est tout à fait surprenant de constater que cette dimension de l'expression artistique a été occultée par l'histoire de l'art comme si la couleur restait dans l'ordre de l'indicible.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> - CNRS INFO : « Dossier Science et Couleur. La couleur des œuvres d'art », n° 391, mars 2001, p. 9.

Couleur et dessin : une ontologie de la matière et de la forme dans l'objet esthétique contemporain.

De même, le dessin ne semble pas offrir plus de facilités que la couleur pour lui trouver une définition exhaustive et consensuelle. Le dessin se veut être d'abord une icône, au sens où celle-ci est une image matérielle réalisée exprès pour figurer et signifier une chose. Certes, comme c'est le cas avec la couleur, il faudra toujours évoquer la présence permanente de certains composants qui ne devraient pas du tout faire défaut à l'image graphique, et qui attestent la complexité de la nature idéale et immatérielle du dessin : la ligne ou la figure, l'outillage et le matériau graphiques, ainsi que le référent symbolique. Précisons qu'à la différence de la philosophie, du domaine constitué des genres littéraires et du droit, il ne se trouve pas d'art et de science relevant de la *Technè* ou du Logos, qui ne crée son propre modèle graphique de représentation iconique des notions et des objets dont le savant, le technicien et l'artiste font usage.

D'un point de vue global, le dessin diffère d'abord selon les besoins de chaque domaine de recherche ou d'activité, donc selon le type. Ainsi la carte, le croquis, le diagramme, l'histogramme, le schéma et le plan, entre autres, circonscrivent chacun un champ d'application, quand bien même il pourrait jouir d'une large extension. Il serait vain de viser l'unité à travers la sommation des espèces du dessin. Il arrive aussi que le dessin défigure complètement le référent et l'occulte derrière l'abstraction de certaines formes conventionnelles de représentation.<sup>7</sup>

Et avec ou sans la couleur, le dessin a servi, à des époques pré-artistiques, à *figurer* plutôt qu'à *représenter*. Il n'est donc pas contradictoire en soi de postuler, en sus de l'antériorité logique, l'antériorité chronologique du dessin sur la couleur. Ceux qui soutiennent l'idée que « *l'art est sorti tout droit du temple* » entendent par-là que ce qui est premier, ce n'est pas le temple ni les divinités qui s'y célèbrent et les objets de culte, mais le dessin dont toutes ces choses reçoivent d'abord la forme. Le dessin est absolument premier, avant comme dans l'art, car ses formes, prises à l'état pur, sont immédiatement engendrées par la pensée. Elles conviennent parfaitement à ce que Kant dit des figures géométriques, à savoir que leur matérialisation sur un plan sensible ne diminue en rien l'intelligibilité qu'elles avaient dans l'intuition pure a priori de leur concept.

---

<sup>7</sup> - Le cœur, par exemple, se fait-il reconnaître aussi aisément dans le croquis que dans le cliché de cardiographie ? La radiologie le rend plutôt méconnaissable. Si on transposait l'image du passage de l'anatomie à la physiologie sur les arts plastiques, alors elle renverrait à la mutation du réalisme figuratif vers l'art abstrait.

Couleur et dessin : une ontologie de la matière et de la forme dans l'objet esthétique contemporain.

À la différence de la couleur, le dessin mérite d'être situé du côté du sujet rationnel en raison de ses liens avérés avec les nombres et les figures géométriques. Pas que les objets naturels soient d'emblée dépourvus de grandeurs numériques et de formes géométriques. Seulement, la nécessité s'impose à l'esprit de se livrer préalablement à une activité houleuse de cognition pour les y repérer. Il est requis que tout plasticien, peintre comme architecte et urbaniste, commence par être géomètre, d'une certaine manière, comme si c'était là la condition liminaire à l'apprentissage et à l'exercice du métier. L'on connaît l'apport décisif des travaux pionniers de biométrie humaine de Léonard de Vinci à la théorisation de l'art graphique et au design<sup>8</sup>. En effet, si la peinture est mimétique et sensuelle par la couleur, c'est par le dessin qu'elle recèle une forte teneur en intelligibilité. La forme se conçoit, alors que la couleur s'applique.

Traduite en langage ontologique, il faudrait dire que la coexistence originelle, nécessaire et indéfectible de la couleur et du dessin dans l'œuvre reflète la dualité explosive de l'*apparence* et de l'*essence* dans l'être. L'œuvre d'art plastique, ainsi que de nombreux artefacts usuels produits par les industries, ressemblent à des arènes où l'*être* et l'*apparence*, ou bien encore, l'*intelligible* et le *sensible* se nient l'un de l'autre. Le cas est unique, relève Platon dans *Phèdre*, où la forme spirituelle est descendue aussi bas. En fait, l'auteur reconnaît à l'idée de beauté seule, parmi toutes, le pouvoir exceptionnel de se « consigner », telle quelle, dans le monde sensible. C'est la possibilité de la cohabitation pacifique entre l'être et l'apparence, ou le dessin et la couleur.

Cézanne rejette, avec les impressionnistes, pour leur parti pris pour la couleur, la perspective classique et tout ce qui touche au dessin. Mais c'est du même Cézanne, et dans cette *Lettre* adressée à Émile Bernard, que nous tenons l'argument de l'indéfectibilité de la dyade que forment la couleur et le dessin :

Il faut traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet, d'un plan se dirige vers un point central. Les lignes parallèles à

---

<sup>8</sup> - Léonard de Vinci réalisa, autour de 1492, un tableau que la postérité appellera l'*Homme de Vitruve*, et que lui-même avait intitulé *Étude des proportions du corps humain selon Vitruve*. L'œuvre est une « fiction anthropométrique » visant à montrer la commune régularité idéale des formes du corps humain et des figures géométriques comme le carré et le cercle. L'homme est en cela le « centre de l'univers » à partir duquel toutes choses peuvent recevoir un traitement scientifique et la mesure. Ainsi l'artiste symbolisa-t-il l'humanisme de la Renaissance. Dès la modernité, le corps devient le référent absolu dont les proportions déterminent celles de tous les artefacts.

Couleur et dessin : une ontologie de la matière et de la forme dans l'objet esthétique contemporain.

L'horizon donnent l'étendue, soit une section de la nature [...]. Les lignes perpendiculaires à l'horizon donnent la profondeur. Or la nature, pour nous hommes, est plus en profondeur qu'en surface, d'où la nécessité d'introduire dans nos vibrations de lumière, représentées par les rouges et les jaunes, une somme suffisante de bleuté, pour faire sentir l'air.<sup>9</sup>

### 3- Défiance et rivalité des compères.

La relation entre le dessin et la couleur est émaillée de suspicions croisées. Une espèce de dialectique de la force, – ou plutôt des forces d'attraction et de répulsion, dirait le physicien –, dont le procès ne se conclut forcément pas par le passage à l'identité des contradictoires, comme la médiation hégélienne y aurait obligé. Le procès est voué à l'aporie, et pour cause, chaque protagoniste suspecte ici et se fait suspecter en retour : suspicieux et suspect. Mais en quoi consiste justement cette rivalité ? Comment penser seulement que le dessin et la couleur aient la moindre tendance à s'exclure réciproquement, à s'isoler l'un de l'autre dans l'ensemble hétéroclite qu'ils œuvrent à assortir de mesure, d'harmonie et de cohérence ? Comment penser que chaque acteur s'affirme ici contre son homologue, et tende à marquer de sa suprématie la scène iconographique ?

Entre Vasari et Raphael d'un côté, Dolce et Titien de l'autre, ainsi que leurs héritiers respectifs qui vont jusqu'à Ingres, Cézanne ou Delacroix, ça discute âprement entre les partisans de la couleur et du dessin. Le ton est donné par la Renaissance qui fait office d'entreprise de réactualisation et de modernisation de l'humanisme gréco-romain. Le souci émerge dès lors de construire la dispute sur base des arrière-fonds philosophiques tirés de la métaphysique de Grands Socratiques. En effet, l'artiste plasticien de la Renaissance se montre nostalgique de l'humanisme antique. Il s'est résolument engagé à arracher la peinture et la sculpture au sort infâme des arts mécaniques et à lui conférer la dignité enviable de la poésie, c'est-à-dire à l'arrimer à l'«*Ut pictura poesis*», en quelque sorte. La philosophie s'invite ainsi, la première fois, à la joute esthétique qui s'inaugure, en implantant le décor thématique et en affûtant l'outillage logique de la dispute.

Platon n'aborde la question de l'art que de façon subsidiaire, qu'il rattache d'ailleurs rarement à celle de la beauté. Dans *Phèdre*, l'art se voit se confier la modeste mission de

---

<sup>9</sup>- In A.-M. GUÉRIN, *Histoire-Art-Littérature*, « Le conflit du dessin et de la couleur », 2014, p. 14. Par l'expression « *une somme suffisante de bleuté* », Cézanne évoque le pouvoir hautement signifiant des formes géométriques.

Couleur et dessin : une ontologie de la matière et de la forme dans l'objet esthétique contemporain.

refléter l'« âme sage »<sup>10</sup>. Dans la même lancée, *Le Banquet* se préoccupe moins d'édifier sur l'essence de l'art que d'identifier le beau à l'amour. Même si son moralisme fait écho favorable chez un Diderot, on retiendra que la pensée esthétique de Platon reste, selon le mot d'Anne Cauquelin, piteusement « ambiante ». Tout au plus, la spéculation métaphysique sur la notion de beau et les pratiques artistiques sert, chez lui, d'abord à sauver ces réalités de l'« indistinction » où elles étaient avec d'autres savoir-faire et phénomènes.<sup>11</sup>

L'ontologie des essences régit la pensée de l'art et la beauté chez Platon. La couleur n'échappe pas à un traitement de ce genre. Dans le *Menon* où il s'applique exceptionnellement, Platon définit la couleur comme ce qui accompagne toujours la vue d'une forme sensible et en constitue même l'essence. L'idéalisme des formes ne devrait alors faire autrement que d'exclure la couleur apparente de l'analyse. L'essentiel étant de discourir sur la perfection des formes sensibles (schêmata), Platon effleure seulement la couleur (chroma) qu'il ne différencie clairement guère du teint (chroia), sorte d'élément insécable qui est au coloris ce que l'atome d'Épicure est à la matière. Dans une étude portant sur le *Menon* de la couleur, Bernard Suzanne relève :

Il nous faut, pour mesurer toute la portée de la définition proposée, nous souvenir que, comme l'avait déjà compris Platon, et après lui Aristote, la couleur, et elle seule, est ce que ce dernier appellera le sensible propre (ιδιον, idion) de la vue, par opposition justement à des choses comme le σχήμα (schêma), qu'il classe parmi ce qu'il appelle les sensibles communs (κοινα, koina), avec le mouvement (κίνησις, kinêsis), le repos (ἡρεμία, èremia), le nombre (ἀριθμός, arithmos) et la grandeur (μῆγεθος, megethos). En d'autres termes, et quoi qu'il en soit de la notion de « sensibles communs » introduite par Aristote, ce qu'il est important de comprendre ici, c'est que ce qui nous permet de percevoir la vue, ce ne sont que des taches de couleur.<sup>12</sup>

Quant à Aristote, sa spéculation sur la lumière et la couleur répond à un besoin de conversion de la logique formelle en objectivité scientifique. Son analytique de la couleur s'éparpille

---

<sup>10</sup> - Platon figure l'idéalisme ici au sens où, selon son enseignement de base, les essences n'habitent pas le monde sensible. Idem pour l'« âme sage » qui est moins une habitante de ce monde qu'un modèle, un idéal d'être à incarner.

<sup>11</sup> - L'esthéticienne française dit que Platon fonde l'esthétique plus qu'il ne la pratique : « *Un philosophe comme Platon ne touche à l'art qu'épisodiquement, semant pour ainsi dire des graines de théorie, des idées, ou dirons-nous plutôt, des tonalités, une ambiance, dans laquelle l'art et son concept, le beau, vont se trouver enveloppés. L'idée platonicienne du beau et de l'art forme dès lors un horizon théorique plutôt qu'une théorie proprement dite* ». A. CAUQUELIN, *Les théories de l'art*, P.U.F., Paris, 2015, p. 6.

<sup>12</sup> - B. SUZANNE, *Dialogues*, « De la couleur avant toute chose. Les schémas invisibles du Menon », 2008, p. 8. Et malgré sa détermination à l'inscrire dans l'essence du sensible, Platon affecte la couleur de l'abstraction des idées intelligibles. Par rapport au teint qui en est la copie, la couleur est le « modèle » que la surface des choses est incapable de reproduire intégralement.

Couleur et dessin : une ontologie de la matière et de la forme dans l'objet esthétique contemporain.

dans plusieurs livres, avec ou sans référence à l'esthétique. Dans *De sensu* où il se montre le plus loquace, Aristote aborde la couleur des points de vue physique et psychologique. L'étiologie et la téléologie traversent d'un bout à l'autre l'esthétique aristotélicienne. S'il élit néanmoins la forme et la couleur comme les moyens d'expression privilégiés dans les arts plastiques, l'on retient surtout sa tentative de construire l'un des tout premiers systèmes des couleurs. Il mentionne par ailleurs le rôle du dessin non pas pour la juste application de la symétrie et de la mesure en peinture et en sculpture, mais pour la culture des jeunes citoyens en jugement de goût.

Il est donc remarquable que Platon et Aristote examinent d'abord la couleur sans se soucier de la rapporter à la beauté et sans tâcher de la comparer au dessin. Et en l'absence de préoccupation esthétique évidente, leurs chromatologies pionnières constituent de véritables esquisses de métaphysique de la couleur calquées sur l'ontologie de la Substance ou de l'Idée, et éclairées par l'éthique. Les modernes, inspirés des travaux d'exégèse de Francisco de Holanda, dont Federico Zuccaro, mettent un lien de participation substantielle entre l'Idée platonicienne et le dessin. Selon eux, le dessin est la forme que prend l'Idée pour exhiber sa beauté originelle. Holanda conclut donc en disant que Dieu transmet la beauté à l'homme sous forme de dessin et que l'artiste n'est que l'artifice que Dieu met au point pour se rendre lui-même visible :

La beauté est transmise par Dieu dans l'esprit de l'homme grâce au Dessin et elle poursuit par là son existence indépendamment de toute impression sensorielle. L'idée contenue dans l'esprit de l'artiste est la source de toute beauté dans les œuvres qu'il crée et sa faculté de produire une image du monde extérieur est sans importance, sauf dans la mesure où elle l'aide à donner une expression visible de son idée.<sup>13</sup>

Et pourtant, avant la Renaissance, le dessin ne se fait encore connaître nommément ni comme science ni comme art. L'esthète, à l'Antiquité comme au Moyen-âge, affectionne ou déteste la couleur pour sa brillance ou sa luxuriance, sans faire allusion au dessin. La rivalité entre la couleur et le dessin se précisera davantage à partir de la modernité par une double visée d'hégémonie : hégémonie entendue d'abord comme sentiment de perfection totale ; hégémonie entendue ensuite comme la prééminence affirmée dans la réalisation des idéaux de l'art. La recherche de la perfection heuristique du dessin et de la couleur s'illustre par la théorisation des poétiques picturale et architecturale, ainsi que par le design industriel. Les

---

<sup>13</sup>- A. BLUNT, *La théorie des arts en Italie, 1454-1600, 1600*, G. Monfort, Paris, 1988, p. 190. Voir aussi DELAPLANCHE, J., *Pur-Éditions*, « Un tableau n'est pas qu'une image », 2016, p. 14.

Couleur et dessin : une ontologie de la matière et de la forme dans l'objet esthétique contemporain. avancées de la recherche en graphisme, en optique et en chimie synthétique rendent possible l'extraordinaire spectacle des sophistications parallèles du graphisme et de la chromatologie.

Le dessin est tout près de perdre la partie puisque, à part la conquête de nouveaux champs d'expression et sa numérisation, il ne semble pas lui rester beaucoup de progrès à accomplir sur sa configuration théorique. La faute incomberait alors à sa parenté étroite avec la géométrie et les nombres, ce qui apparente son sort à celui de la logique d'Aristote dont Kant dit, non sans ironiser, qu'elle est née « *close et achevée* ». Toutefois, si l'on ne peut s'empêcher de parler d'évolution dans le domaine du dessin, c'est davantage dans l'extension infinie de son répertoire des applications, c'est-à-dire dans sa diversification en genres selon les usages requis et dans sa numérisation.

L'on retiendra des Anciens qu'on valide ou réprovoque la peinture et la sculpture pour la même raison, à savoir l'imitation du réel. Relevons donc, en passant, que la peinture abstraite par exemple ne l'est pas parce qu'elle représenterait des êtres extra-mondains, mais parce qu'elle abuse de formes abstraites pour représenter des êtres réels, des sentiments ou des idées. Dessin et couleur rivalisent donc, en second lieu, en cherchant à franchir la limite du champ de leurs compétences respectives en matière de figuration. L'on n'hésite plus à étendre les compétences de la couleur à celles du dessin, et vice-versa, quitte à confondre le rôle spécifique de l'une et de l'autre. Serait-ce donc la course à l'hybridation ? Si oui, il faudrait bien redouter l'altération des espèces assortie d'une confusion des genres, car plus rien ne serait couleur ou dessin en soi.

Les graphistes – pour ainsi désigner les défenseurs du dessin – et les coloristes de la dernière génération en sont arrivés à revendiquer et à vouloir confisquer, chaque parti pour soi, la totalité des moyens techniques de réalisation des objets d'art<sup>14</sup>. Autrement dit, ils tendent à s'exclure réciproquement. Jean Auguste Dominique Ingres illustre cette attitude à propos du dessin dont il est l'un des plus ardents défenseurs au XIX<sup>e</sup> siècle, et il déclare « Si j'avais à mettre une enseigne au-dessus de ma porte, j'écrirais : école de dessin. Et je suis sûr que je ferais des peintres. [ ... ]. Le dessin c'est l'expression, la forme intérieure, le plan, le modelé.

---

<sup>14</sup>- Nous caractérisons les moyens de « techniques » ici au sens où le dessin et la peinture sont d'abord des techniques dont la juste exécution requiert une maîtrise également technique. Cela ne diminue bien sûr en rien la forte teneur intellectuelle de ces savoir-faire qui s'adossent sur le savoir théorique.

Couleur et dessin : une ontologie de la matière et de la forme dans l'objet esthétique contemporain.

Voyez ce qu'il reste après cela ! Le dessin comprend les trois quarts et demi de ce qui constitue la peinture ».

Le propos d'Ingres est symétriquement contraire à celui de Cézanne, chef de file des coloristes qui dit : « Quand la couleur est dans sa richesse, la forme est dans sa plénitude » ; ou bien encore : « La couleur lumière construit la forme ». Dans un article où elle s'évertue à tirer en pleine lumière le conflit séculaire entre la couleur et le dessin, Anne-Maya Guérin apporte cette éclaircie sur le zèle coloriste de Cézanne :

Cézanne travaille avec la couleur, et c'est la couleur qui va former les ombres et lumières créant les effets de volume, et ainsi le dessin. Cette méthode de travail lui permet de créer une sensation d'espace sans construction par la perspective linéaire. Cézanne en plaçant les couleurs, les effets d'ombres et de lumière fait émerger une forme, un dessin. À sa manière il parvient lui aussi à une synthèse du dessin et de la couleur, mais la couleur est première pour faire dessin.<sup>15</sup>

L'on a vu *supra* que le tandem Goethe-Itten surestimait la part du capital émotif de l'artiste pour en faire dépendre la peinture, dans sa quasi-totalité. Ceci laisse penser que la couleur est apte à accomplir toutes les tâches, et il n'y a plus lieu de s'étonner que Cézanne et Delacroix prétendent dessiner, arrêter les contours et projeter les objets dans la perspective avec le coloris. La question pourrait alors se poser de savoir si l'idéal pour les coloristes serait la couleur qui dessine ou la couleur sans dessin. En revanche, Ingres ne fait pas mieux qu'identifier la peinture et la sculpture au dessin. Sa fausse modestie trahit plutôt l'intention voilée d'instituer la dictature du dessin et d'inciter au bannissement de la couleur. Coups assénés et rendus de part et d'autre : l'antinomie est à son comble et pousse à se demander si la radicalisation des positions partisans ne sonnera pas le glas du débat.

La couleur constitue désormais le paradis de tous les délices du sens visuel. Son pouvoir de séduction repose sur sa capacité infinie à générer de nouveaux profils par des purifications, des combinaisons ou des synthèses toujours plus subtiles. La splendeur d'un tel paradis ne peut être que l'expression de la prospérité des recherches ardues en sciences de la couleur. Les systèmes de chromatologie fascinent particulièrement par le vocabulaire laborieux et pointilleux qui leur est propre, par les procédés opératoires extrêmement complexes et par la sophistication des technologies mises au point pour manier, scruter, quantifier et qualifier la couleur.

---

<sup>15</sup> - A.-M. GUERIN, *Art-Histoire-Littérature*, « Le conflit du dessin et de la couleur », 2004, p. 28.

Couleur et dessin : une ontologie de la matière et de la forme dans l'objet esthétique contemporain.

En fait, Descartes eût-il dû vraiment tenter de partager le bon sens parmi tous les hommes, plutôt que le cœur ? L'émotivité serait la chose la mieux partagée parmi les humains, qu'enflammerait la vue de la matière colorée. La couleur est du côté du sentiment qui, contrairement à la raison, n'aurait nul besoin de se cultiver. Sa proximité et son interférence avec le sens visuel se traduisent, sur le plan psychique, par la stimulation cahoteuse de notre affectivité, laquelle semble être plus vraie de l'homme ordinaire que du sujet universel. La couleur habille et enjolive toutes choses. À force de captiver et d'obséder, elle finit par halluciner, si ce n'est éblouir.

L'histoire de la couleur a encore de beaux jours pour s'écrire en lettres d'or. Nul ne peut d'ailleurs prédire les prouesses à venir de la recherche. Déjà sait-on que la couleur fascine, émerveille et même étend son charme au-delà des enjeux de l'expérience esthétique. Elle fait plus que fasciner : elle obsède et hallucine. En plus de s'inviter à tous les spectacles, elle en offre d'elle-même. Est-ce suffisant pour proclamer la victoire de la couleur sur le dessin et reléguer ce dernier à l'arrière-plan, en qualité de simple auxiliaire, au sens justement où la raison se rendait servante de la foi dans la théologie des pères fondateurs de l'Église ? En d'autres mots, le retentissement indéniable de la couleur sur l'appareil psycho-sensoriel du récepteur des artefacts n'est-il pas à comprendre comme l'argument captieux dont les coloristes abusent, délibérément ou à leur insu, pour faire l'impasse sur les limites intrinsèques de celle-ci ?

L'accusation est tout à fait légitime selon laquelle les coloristes ne s'embarrasseraient guère de faire feu de tout bois, comme l'illustre la critique de *Le Moniteur* d'Eugène Delacroix, en quoi Etienne Delécluze voit une « vraie tartouillade »<sup>16</sup>. Je ne dirais pas le contraire de *Orange, red, yellow* de Mark Rothko qui figure, malgré pauvreté en composition et en détails, parmi les meilleures enchères nominées depuis 2012.

#### **4- Le graphisme artisan du sens et de la commodité.**

La couleur charme, enivre et envahit, et ceci grâce à l'œuvre des artificiers. À l'inverse, la volonté affichée de parfaire la plastique du coloris, l'obstination à vider la couche chromatique de toutes les aspérités de la matière impure, bref le souci de soumettre la couleur

---

<sup>16</sup>- Tout comme Guérin, nous nous en tenons à cette définition que le *Littré* donne de ce mot et dont le sens est indéniablement péjoratif : « *En langage d'atelier, peinture d'une exécution très lâchée, et dans laquelle la composition et le dessin sont complètement sacrifiés à la couleur* ».

Couleur et dessin : une ontologie de la matière et de la forme dans l'objet esthétique contemporain.

à un traitement cosmétique d'une intensité stupéfiante traduit le besoin senti de la *laver* de quelque chose. De quoi y aurait-il besoin de laver et de *blanchir* la couleur, si ce n'est d'une espèce de tare congénitale qui la condamnerait à ne jamais pouvoir s'extirper des serres étouffantes de la matière. Le besoin a toujours de laver la couleur de sa souillure primordiale et indécrottable.

Il y a comme un prolongement diachronique, comme une contradiction au fait que l'empire de la couleur, que pouvait justifier le matérialisme viscéral de la civilisation industrielle des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, déborde sur l'ère post-industrielle. Certes, l'exploration de la matière, la domestication des potentialités et l'accumulation de cette dernière n'ont pas ralenti, bien au contraire. Mais l'homme du cognitif pur, du virtuel, des *nano* et des *mégas* prend ses distances vis-à-vis de la matière brute. Il s'efforce à la dématérialiser en quelque sorte pour en faire l'interface de son activité cérébrale.

L'homme contemporain innove en imprimant, en sus des formes, la négativité de l'esprit sur la matière. Il duplique son intelligence sur la matière, donc interpose ses formes cognitives entre la matière contingente et lui. Ceci revient à dire que la matière s'est vu en quelque sorte transfigurer, voire débarrasser de ses impedimenta. La matière gagne en apesanteur une fois que ses propriétés ont été ordonnées en grandeurs et en formes géométriques, par magie du dessin. La fission des atomes, la combinaison de corps chimiques et la fusion cellulaire sont transcrites dans des schémas qui intègrent certes la couleur, mais se conçoivent d'abord comme les dessins. Le dessin est une approche plus hygiénique de la matière.

L'ostentation est curieuse et piégeuse. En fait, la coquetterie à laquelle la couleur se voue si ostensiblement rime avec l'extravagance et la pédanterie : autant de subterfuges visant justement à dissimuler ce en quoi la couleur est par essence déficiente et *louche*. Louche : le qualificatif est à entendre au sens où la « Psychanalyse existentielle » de Sartre l'applique à nombre de substances naturelles aux comportements troubles, tels le miel, la poix, l'eau et l'huile, et ceci à propos de leurs qualités intrinsèques telles que le visqueux, le gluant, le pâteux, le sucré, le liquide, le semi-liquide, etc.

La phénoménologie, à partir de son fondateur Husserl, et même un peu plus tôt avec Hegel, a pris l'habitude de réduire le phénomène à la facette sous laquelle il *paraît* à la conscience. Dès lors, la qualité, que Hegel a habitué les phénoménologues à appeler le *ceci*, se rend vraie de la totalité de l'être transcendant à la subjectivité. La catégorie est la chose même, dans la

Couleur et dessin : une ontologie de la matière et de la forme dans l'objet esthétique contemporain.

mesure où elle concentre en elle, du fait de sa porosité, la totalité d'aspects et de manières d'être du phénomène : poreuse et contagieuse, en vertu du principe même de son infrastructure. La couleur est une qualité de la *phusis* et ne saurait déroger à cette loi ontologique, comme Sartre le montre à propos du « vert du citron » qui comprend nécessairement la luminosité, la rugosité et la sphéricité de ce fruit.

Si la couleur est à appréhender non plus comme la substance en tant que telle, mais comme une qualité essentielle de la *phusis*<sup>17</sup> en qui l'être se fige et s'enlise, alors sa pesanteur et son inertie doivent signifier la compromission du transcendant. Pour le métaphysicien de la transcendance vers l'absolu, la couleur serait d'abord une pâte qui colle, salit et enchaîne à la finitude. De même, son durcissement sur une surface colorisée ne devrait que renvoyer l'image d'une liberté qui se sclérose<sup>18</sup>. La couleur mime l'inertie infrastructurelle de la matière. Son ontologie la révèle comme le contraire même de la plasticité qu'elle est supposée perpétuer. La couleur fige l'œuvre<sup>19</sup>. Elle fige l'œuvre en répercutant sur elle sa propre raideur. La couleur limite la signification de l'œuvre à son sens apparent immédiat. L'herméneute peut alors déplorer, à raison, la dictature et le figement du sens de l'œuvre, lui qui a fait de l'« ouverture du sens » le paradigme même du jugement esthétique.<sup>20</sup>

Et pourquoi ne pas coller cette image du figement de la couleur à l'« *image-repos* », celle-là qui illustre l'inertie de la matière et que Gilles Deleuze tente d'exorciser au cinéma ? L'œuvre d'art pointe vers l'idéal de son achèvement, certes. Mais si l'on se réfère à l'ontologie sartrienne de l'« anti-*phusis* », ce serait à cause de la lutte ontologique et sans issue que la nature, représentée par le coloris et, la liberté, assumée par la forme, se livrent en son sein, que l'œuvre d'art ne finit jamais de s'unifier et d'actualiser son sens. La couleur manque à elle-même, manque de maestria, d'agilité et de force suffisante pour se prévaloir d'assumer la totalité de la poétique. La couleur bute fatalement sur sa propre fin qui est d'englober et d'ingérer la forme. Elle fait même pire que manquer d'aséité, car elle s'altère, se dégrade et réclame l'entretien ou la régénération. Elle est une matière qui réclame plus de

---

<sup>17</sup> - La « *phusis* » se traduit par « *nature* » pour désigner chez Sartre le principe même du déterminisme ontologique de l'« être-en-soi ». Elle est opposée en cela à l'indétermination et à la liberté originaires de la conscience.

<sup>18</sup> - Sartre dit justement du *pâteux* que sa « teneur métaphysique » est l'idée d'« une liberté qui s'empâte ». La couleur est d'abord une pâte et rien ne changerait même si elle durcissait, car cette fois c'est dans sa raideur que se nieraient l'agilité et la spontanéité intrinsèques de la conscience. Cf. *L'Être et le Néant* : « *De la qualité comme révélatrice de l'être* », p. 661 sq.

<sup>19</sup> - Et pour cette raison seulement, on peut comprendre que Hegel place la musique au-dessus de la peinture.

<sup>20</sup> - Cf. A. CAUQUELIN, *ibid.*, p. 23.

Couleur et dessin : une ontologie de la matière et de la forme dans l'objet esthétique contemporain.  
matière. C'est la preuve patente qu'elle subit la menace perpétuelle d'une régression ontologique, si ce n'est qu'elle en fait déjà l'effroyable épreuve.

Les formes générées par le dessin, par contre, sont porteuses du dynamisme du sens global dont l'œuvre est la trame. Certes, Sartre dit à raison de l'œuvre d'art qu'elle ne finit jamais de s'achever, de se totaliser, c'est-à-dire de réaliser l'unification du divers assemblés vers son unité de forme et de sens. Mais si le sens est ce qui se joue dans l'expérience esthétique comme la fin spirituelle de l'intention poétique<sup>21</sup> – par-delà la forme plaisante de l'apparence –, c'est aux formes du dessin qu'il appartient prioritairement de l'actualiser. Le sens est la vérité de l'œuvre. C'est aussi en cela qu'il est premier et qu'il constitue le contour d'universalité toujours polémique de la valeur des œuvres d'art. Sous le rapport de l'expressivité, les lignes, les figures et les grandeurs qui leur sont affectées appartiennent au contenu, donc à l'universel, de loin plus que les teintes et les coloris. Le dessin pointe donc vers le sens que la couleur travaille, a contrario, à relativiser.

Le dessin poursuit la couleur jusque dans les moindres recoins de son étalement pour lui assigner les limites d'une forme, fût-elle secondaire. Du point de vue de la composition, il anime l'œuvre de la dynamique de ses formes. C'est lui qui porte la couleur, la distribue en l'orientant, la circonscrit et lui donne un sens précis en lien avec la pensée de l'artiste et du récepteur de l'œuvre. En d'autres termes, le dessin détermine la possibilité que la distribution et les nivellements de la couleur soient signifiants. En dépit de la perfection que frise la théorie du coloriage, celui-ci ne peut parvenir à s'affranchir de la subordination au dessin.

L'histoire du graphisme paraît terne, voire discrète, dans la juste mesure où celle de la chromatologie, du coloriage et de la teinture est remarquablement sensationnelle. On dirait une opposition du jeu de la couleur au sérieux du dessin. Et c'est précisément en vertu du lien de filiation du dessin – lien en quelque sorte génétique – avec les grandeurs mathématiques et les formes géométriques que la plastique des arts de l'espace et des produits industriels s'est énormément affinée et adaptée à la biométrie et la cinesthésie humaines.

---

<sup>21</sup>- L'on peut voir l'embarras où Kant nous met lorsque, après avoir défini le beau par sa disposition intrinsèque à produire le plaisir *sui generis* et lui avoir ôté toute fin cognitive, il l'attelle encore à cet ordre du savoir baptisé du nom d'« idées esthétiques ».

Couleur et dessin : une ontologie de la matière et de la forme dans l'objet esthétique contemporain.

L'intuition de la forme, disent les gestaltistes, prédomine dans la perception des objets situés dans l'espace. Koehler et ses pères pensent que la beauté de l'objet réside dans le mode d'intégration de ses éléments constitutifs au tout. Seulement, les psychologues de la forme ignorent le concours de la couleur à cette œuvre d'unification. Selon eux, l'objet tend toujours vers la forme pure, donc la ligne, le carré ou le cercle. La culture contemporaine montre s'en convaincre et doit justement le prodigieux essor de la plastique artistique et du design industriel d'abord aux avancées de la géométrie qui, partant d'Euclide à Lobatchevski en passant par Riemann, permet de concentrer sur un même espace le plan, le convexe et le concave. Aujourd'hui plus que hier, et sur le vaste terrain de la création des images susceptibles d'un jugement esthétique ou des objets simplement usuels, la polychromie se voit rejoindre et même surclasser par la polymorphie. La sensibilité esthétique jette manifestement son dévolu sur la forme dont le charme réside dans la géométrie complexe et hybride qu'exhibent les artefacts.

La peinture pourra toujours perpétuer ses énigmes sur la couleur, aidée en cela par la poésie, les innombrables mystiques et anthropologies de la couleur. Mais la peinture, la sculpture, l'architecture contemporaine<sup>22</sup> – pour ne citer que le High Tech – et l'urbanisme qui va avec ont indéniablement progressé grâce à la théorisation du dessin d'art, entre autres atouts, plus que par les exploits réalisés en ornementation. Le mérite revient au modernisme architectural d'avoir donné le ton, même si on peut lui reprocher d'avoir discriminé certaines potentialités de dessin d'art. Pareil pour les arts où la couleur prime comme la décoration, la mode et la céramique. L'on sait par exemple que certains genres plastiques comme l'installation et le graffiti doivent leur émergence d'abord au désir d'organiser la couleur sous forme de dessin, explicitement ou implicitement signifiant.

Le dessin reprend l'ascendant sur la couleur aussi grâce à l'émergence du design qui investit tous les secteurs de production des biens de consommation de la vie courante. C'est justement en assimilant et incorporant les principes des géométries de l'« orange » et de la « selle du vélo » que les arts de l'espace ont très significativement progressé. En témoignent les industries automobile, navale et aéronautique, l'électroménager, l'électronique de luxe,

---

<sup>22</sup> - Si l'architecture moderniste a paru si sobre et squelettique, ce n'est pas tant pour son parti pris fonctionnaliste et anti-ornementaliste, mais pour avoir discriminé la plus grande des opportunités théoriques que lui offrait le géométrisme proclamé. Elle est restée à la géométrie plane et encore un peu trop raide d'Euclide.

Couleur et dessin : une ontologie de la matière et de la forme dans l'objet esthétique contemporain.

la décoration et le stylisme en général, bref tous les secteurs de production des images plastiques et des artifices de la vie quotidienne.

L'homme de la civilisation post-industrielle use du *paradigme de la commodité* pour apprécier l'ustensilité des produits de l'art, de l'industrie et de l'artisanat. La recherche de la commodité se concentre sur la forme, laquelle est rendue par le design. L'on se souvient que c'est pour les problèmes de commodité, donc pour son gigantisme débordant les limites de la gestion rationnelle du *topos* des aéronefs, entre autres gênes, que *Le Concorde* a dû quitter précocement les tarmacs et les airs. Comme pour dire que les industries navale, aéronautique et automobile, –pour ne citer que celles-là –, ont beau soigner à la perfection l'application de la peinture sur leurs bijoux. Mais ceux-ci ne se font vraiment reconnaître tels quels que dans la mesure où ils sont servis sous l'appellation de « coupes » ou « modèles ». La forme, générée par le dessin, est ce par quoi une marque donnée enchaîne les séries en optimisant le confort psychique et physique de l'éventuel acquéreur.

### Conclusion

Un regard jeté sur l'histoire des sciences montre comment les avancées de la géométrie, appliquées à la création artistique et à l'industrie, ont énormément accru le confort visuel lié à la perception et au maniement des artefacts de tous genres. Par ailleurs, l'histoire de la métaphysique montre que depuis Platon, la couleur n'a pas fini de souffrir de son allégeance à la nature, que Sartre accuse d'enliser la conscience et la liberté. Nous avons essayé de réactualiser la querelle du dessin et de la couleur en l'adaptant à la conjoncture de la culture contemporaine éprise de la valeur de commodité.

Certes la couleur est toujours requise comme l'une des conditions formelles de possibilité des arts dits de l'espace et comme atout majeur pour la vénusté des artefacts de tous genres. Mais c'est surtout le dessin qui illustre la capacité d'apporter la commodité à la plastique des artefacts à visée esthétique ou usuelle. Et si nous insistons sur la valeur de commodité, c'est justement parce que la notion a connu une évolution parallèle au mouvement de la culture du temps. Serait commode, de nos jours, ce qui est conçu et réalisé pour être contemplé ou utilisé, et s'ajuste le mieux possible à la complexion psychophysique et biomorphologique du sujet humain.

Couleur et dessin : une ontologie de la matière et de la forme dans l'objet esthétique contemporain.

**Bibliographie**

- Aristote, (1985). *Physique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Broze, L., & CAULLIER, J., (2005), *Le traité des couleurs de Goethe. Voisinage et postérité. In Colofon*. Paris, La maison d'à côté.
- Blunt A., (1988) *La théorie des arts en Italie, 1454-1600, 1600*. Paris, Monfort, G. (Eds).
- Cauquelin, A. (2015). *Les théories de l'art*, Paris, Paris, Presses Universitaires de France.
- Delaplanche, J., (2016). *Un tableau n'est pas qu'une image*, Paris, Pur-Editions.
- Goethe, J.W., (1994). *Traité des Couleurs*, Paris, Éditions Triades.
- Guérin, A.-M, (2014) *Histoire-Art-Littérature*, « Le conflit du dessin et de la couleur ».
- Itten, A., 2001. *Le dessin et la forme*, Dessain et Tolra.
- Itten, J. (2008). *Art de la couleur*. Paris, Dessain et Tolra.
- Palmer, Stephen E., (1999). *Les théories contemporaines de la perception de la Gestalt*. Intellectica, Liège.
- Platon, *Le Ménon*, (1994). Paris, Garnier-Flammarion. Chambry, E. (Ed).
- *La République*, (2002). Paris, Garnier-Flammarion. Leroux, G. (Ed).
- Sartre, J.-P., (2009). *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. De la qualité comme révélatrice de l'être. Paris, Gallimard.
- Suzanne, B., (2008). *Dialogues. De la couleur avant toute chose. Les schémas invisibles du Menon*.