



PAR YVES ANGELO

# Comment bien voir la couleur

Chacun d'entre nous « pratique » quotidiennement la couleur : chaque matin dans le choix de nos vêtements, en décorant notre appartement, en choisissant la couleur de notre voiture et même du téléphone, dans le choix du maquillage ou de la couleur d'une perruque... Nous pourrions ainsi multiplier les exemples qui démontrent combien nous sommes quotidiennement attachés à un principe fondamental : celui de la composition et de l'harmonie des couleurs. Nous y sommes tant « soumis » que cela devient une pratique naturelle, quasi mécanique. Mais cette pratique est-elle aussi naturelle en photographie ?

La réponse est moins aisée, car nous entrons dans le vif du sujet. Comparés à la photographie en noir et blanc, la couleur a-t-elle seulement l'hégémonie de reproduire chromatiquement le réel ? Nous ne le pensons pas, dans la mesure où la couleur nécessite un travail tout à fait différent et tout à fait nouveau. L'élément le plus important que la couleur a apporté à la photographie est celui de la composition, c'est-à-dire du jeu de l'harmonie des couleurs à l'intérieur d'un cadre. De ce point de vue, le travail du photographe se rapproche étroitement de celui du peintre, à la différence près que ce dernier peut modifier ou changer à sa guise une couleur, ou un contraste de couleurs alors que le photographe doit, dans la plupart des cas, s'adapter à un ensemble de couleurs sur lesquelles il n'a aucun pouvoir, sinon celui de localiser une partie de cet ensemble.

Cette étude doit, par conséquent,

nécessairement s'adapter au travail spécifique du photographe sur la couleur, ce travail étant évidemment soumis aux nombreuses exigences techniques de la photographie. Si vous vous posez la question de savoir si l'étude de certaines règles de la couleur, l'étude de l'harmonie et de la composition des couleurs, l'étude qui consiste simplement à réfléchir sur un contraste de couleurs à partir d'éléments de la réalité (par exemple une rue au petit matin, un paysage, un monument, etc.), si vous vous demandez donc si cette étude peut être importante ou utile, je laisserai à Johannes Itten le soin de vous répondre : « Si vous pouvez créer des chefs-d'œuvre de couleurs sans être instruit des règles de la couleur, alors continuez à les ignorer ; mais si, compte tenu de cette ignorance, vous ne pouvez créer de chefs-d'œuvre, vous devez acquérir certaines connaissances ».

Nous ne prétendons pas — est-il utile de l'affirmer ? — que nous allons vous permettre de réaliser des chefs-d'œuvre ; nous espérons seulement que cette étude vous permettra de réfléchir et de vous pencher sur un problème — ô combien difficile — et que cela contribuera à élargir votre champ photographique. Savoir observer et surtout localiser un jeu de couleurs est un travail fondamental pour le photographe, ce qui exige une pratique régulière.

## De la théorie ? il en faut

Vous connaissez certainement l'expérience qui consiste à projeter un faisceau de lumière blanche à travers un prisme : on obtient alors une composition de la lumière blanche que l'on peut « diviser » en plusieurs couleurs, allant du violet au rouge, en passant par le bleu-violet, le bleu, le bleu-vert, le vert-jaune, le jaune orangé, l'orangé et le rouge-orangé. Toutes ces couleurs — dites couleurs spectrales — forment ce que l'on appelle le spectre visible (voir tableau). Parmi toutes ces couleurs, certaines sont appelées « couleurs pures » ou « fondamentales » tandis que d'autres sont appelées « couleurs complémentaires ». Pourquoi cette différenciation ? Des couleurs sont dites pures si elles correspondent aux diverses bandes spectrales monochromatiques (chaque couleur étant caractérisée par sa longueur d'onde) tandis que deux couleurs sont dites « complémentaires » lorsqu'elles provoquent la sensation de blanc pour le système visuel humain. A partir de là, on peut convenir que le blanc, tout comme le noir, ne peut être considéré comme une couleur pure : on ne peut en effet classer ces couleurs uniquement en fonction de leur densité et non d'après leur « nuance » ! ce qui est le cas pour les autres couleurs.

## Le fait trichrome

Le fait trichrome sert de base à la reproduction photographique des couleurs. Le principe du fait trichrome a été découvert par Maxwell en 1855. La recherche de ce dernier aboutit à deux conclusions :

1. Au niveau purement théorique, on peut obtenir toute la gamme de couleurs à partir de trois couleurs de base, qui peuvent être choisies tout à fait librement.
2. Toutefois, trois couleurs sont susceptibles de fournir le plus grand nombre de couleurs dans la mesure où elles possèdent le plus de différences entre elles. Quelles sont ces couleurs :
  - le bleu-violet, de longueur d'onde  $\lambda = 435,8$  nm.
  - le vert très saturé, de longueur d'onde  $\lambda = 546,1$  nm.
  - le rouge très saturé de longueur d'onde égale à environ 700 nm, c'est-à-dire à l'extrémité du spectre visible.

Une couleur peut donc se définir à partir de trois couleurs saturées et évidemment différentes entre elles : autrement dit, à partir d'un mélange approprié de bleu, de vert et de rouge, nous pouvons obtenir toute la gamme de couleurs : c'est ce fait expérimental qui est appelé le « fait trichrome ».

Prenons maintenant un exemple pratique : considérons une lumière colorée quelconque, appelée C 1. De quelle façon pourra-t-on obtenir la même lumière colorée ? Il suffira d'effectuer un mélange d'une certaine quantité de lumière blanche avec une lumière monochromatique appelée par exemple C 2. Cela se traduira par l'équation suivante :

$C 1 = C 2 \times CB$  (CB étant une quantité de lumière blanche).

Ceci nous amène à considérer le problème de la synthèse des couleurs en examinant deux notions fondamentales : la synthèse additive des couleurs et la synthèse soustractive des couleurs.

### Synthèse additive

C'est la réunion d'au moins deux couleurs en une seule ; si l'on superpose les trois couleurs fondamentales, c'est-à-dire, le bleu, le vert et le rouge, on obtient du blanc dans la synthèse additive. On peut également obtenir toutes les couleurs du spectre à partir de différentes quantités de deux couleurs fondamentales.

### Synthèse soustractive

Elle s'obtient en faisant passer au travers d'au moins deux filtres colorés un pinceau de lumière : ces filtres sont des filtres jaune, magenta et cyan (couleurs complémentaires du bleu, du vert et du rouge) qui absorbent une partie du spectre visible. C'est pourquoi cette synthèse est ainsi appelée synthèse soustractive — dans les « limites » suivantes :

- le jaune absorbe le bleu et reproduit par conséquent le vert et le rouge ;
  - le cyan absorbe le rouge et reproduit le bleu et le vert ;
  - le magenta absorbe le vert et reproduit le bleu et le rouge.
- Nous pouvons facilement, à partir de ces différentes combinaisons, affirmer que la superposition de deux filtres dont nous parlions plus haut au sujet de la synthèse soustractive permet d'obtenir un tiers du spectre visible, en se répartissant de cette manière :
- le jaune et magenta engendrent le rouge (ils absorbent le bleu et le vert) ;

- le magenta et cyan engendrent le bleu (ils absorbent le rouge et le vert) ;
- le jaune et cyan restituent le vert (ils absorbent le rouge et le bleu).

J = V + R		J + M = R
M = B + R	et	J + C = V
C = B + V		C + M = B

Sans la synthèse soustractive, si nous superposons les trois filtres (jaune, magenta et cyan) nous obtenons le noir, alors qu'en synthèse additive, la superposition des 3 couleurs utilisées, à savoir le bleu, le vert et le rouge restitue non pas du noir, mais du blanc. Toutes ces notions et ces combinaisons permettent de mieux comprendre le principe de la constitution d'un film en couleurs. Examinons son « fonctionnement ». Pour obtenir une restitution exacte des couleurs, le film doit nécessairement être sensible à au moins trois couleurs : le bleu, le vert et le rouge. L'émulsion négative comporte alors quatre couches :

- la première couche est sensible à la couleur bleue.
- la deuxième couche est constituée en fait d'un filtre jaune qui absorbe le bleu et transmet le vert et le rouge.
- Une troisième couche est sensible au vert,
- Une quatrième couche enfin est sensible au rouge.

Voilà donc la façon dont un film couleur est constitué : le problème maintenant est de savoir quelles sont les réactions de ces couches après l'exposition à la lumière ? La réponse a déjà été donnée plus haut, lorsque nous examinions les différentes combinaisons de couleur en synthèse soustractive. En effet, les rayons bleus vont impressionner la couche sensible au bleu, les rayons verts la couche sensible au vert et les rayons rouges la couche sensible au rouge. Quant aux couleurs complémentaires aux trois fondamentales, le jaune va impressionner les couches sensibles au vert et au rouge, le magenta les couches sensibles au bleu et au rouge, et le cyan les couches sensibles au bleu et au vert. Nous avons déjà défini ce qu'étaient des couleurs dites pures, des couleurs appelées « couleurs complémentaires », le fait trichrome ainsi que les synthèses additives et soustractives. Précisons maintenant les caractéristiques d'une couleur, en indiquant quels sont les différents « paramètres » par lesquels une couleur peut être définie.

Ces paramètres sont au nombre de trois :

1. La longueur d'onde dominante, appelée aussi « tonalité » en termes physiologiques.
2. L'intensité de la radiation.
3. La pureté de cette couleur (on dit aussi saturation).

Ces paramètres appellent plusieurs remarques : l'œil, en effet, perçoit des impressions chromatiques qui sont créées par de la lumière d'une certaine longueur d'onde. Les objets que nous observons tous les jours nous paraissent évidemment colorés, bien qu'ils n'émettent eux-mêmes aucune radiation mais en absorbent certaines et en réfléchissent d'autres. Prenons un exemple : un mur nous paraît rouge parce que la peinture absorbe le vert et le bleu de la lumière blanche qui l'éclaire et réfléchit uniquement le rouge. Si nous éclairions ce mur avec une lumière bleue, ce mur paraîtrait tout à fait noir à nos

yeux (de la même manière, pourquoi le ciel est-il bleu ? Cette couleur que nous percevons provient en vérité de l'atmosphère qui réfléchit les radiations bleues émises par le soleil, donnant ainsi au ciel cette couleur bleue). Il s'agit donc de considérer la composition spectrale de la radiation incidente lorsqu'on parle de sensation colorée. Celle-ci dépend non seulement de la nature de la lumière (qui provoque cette sensation) mais aussi de l'observation qui la perçoit.

Nous avons vu plus haut qu'une lumière quelconque C1 équivalait en fait à un mélange approprié d'une lumière monochromatique C2, de longueur d'onde déterminée avec une lumière blanche CB et ceci se traduisait par l'équation  $C 1 = C 2 + C B$ . Cette lumière obtenue devra être caractérisée par sa teinte et sa pureté (ou saturation). Le rapport  $\frac{C 2}{C 1}$  est appelé le

facteur de pureté P qui indique la plus ou la moins grande saturation de C1 ; quant à la longueur d'onde  $\lambda$  de la lumière C2 monochromatique, elle caractérise la teinte de C1 aussi bien que de C2. Voilà donc une des méthodes utilisées pour le repérage de couleur de la source lumineuse et celle pour laquelle le film employé est utilisé. Le tableau n° 2 indique quelques exemples de températures de couleurs que l'on rencontre en extérieur. A défaut de posséder un thermocolorimètre, ces quelques chiffres pourront vous donner une idée sur la valeur de la température de couleurs en diverses occasions !

## La couleur en photographie

L'intensité d'une photographie peut résulter de nombreux facteurs : la lumière, le cadrage, l'objet représenté, le décor... La série de photographies de J.-P. Ledieu (pp 99-100) montrent combien une juxtaposition judicieuse — qualitativement et quantitativement — de plusieurs couleurs engendre une sensation, crée une intensité dans l'image que nous ressentons obligatoirement, ce qui, en vérité, est un des buts premiers de la photographie.

Nous allons donc maintenant examiner plus en détail la façon dont les couleurs « réagissent » entre elles, en partant de l'effet psychologique des couleurs pour arriver aux diverses expériences qui ont été faites sur la couleur en général, à partir d'une étude objective sur les contrastes et les accords de couleurs, l'élément « subjectif » étant évidemment mis à l'écart...

## Les couleurs chaudes et les couleurs froides

On classe en effet la gamme de couleurs en deux catégories : les couleurs chaudes et les couleurs froides. Généralement le bleu, le violet et le bleu-vert sont qualifiés de couleurs froides et le rouge, l'orangé et le jaune de couleurs chaudes.

Au niveau purement psychologique, les couleurs dites froides introduisent la notion de profondeur et d'espace — on dit que le bleu est une couleur fuyante — alors que les couleurs chaudes sont des couleurs saillantes, donnant du relief, particulièrement le rouge (cet effet

Le spectre des couleurs que nous voyons est le résultat de la réflexion de la lumière sur les objets. La couleur que nous voyons dépend de la longueur d'onde de la lumière qui nous parvient. Le spectre visible est celui qui nous permet de voir les couleurs. Les couleurs sont classées en fonction de leur longueur d'onde, de leur fréquence et de leur énergie. Les couleurs sont classées en fonction de leur longueur d'onde, de leur fréquence et de leur énergie. Les couleurs sont classées en fonction de leur longueur d'onde, de leur fréquence et de leur énergie.

psychologique résulte d'ailleurs en partie du phénomène d'accommodation de l'œil, puisque l'œil est obligé d'accommoder fortement pour observer du rouge, de la même façon qu'il accommode pour effectuer une mise au point sur un sujet rapproché). Ceci étant dit, passons les couleurs en revue.

- Le bleu** : c'est une couleur froide, très fuyante dans la mesure où il ne « fixe » aucunement l'œil, mais crée au contraire une impression de très grande profondeur. Ces caractéristiques du bleu sont davantage mises en valeur si on l'entoure d'une couleur très sombre, notamment sur fond noir (1).

- Le violet** c'est une couleur également froide (résultant d'un mélange de rouge et de bleu) bien qu'il ne soit pas facile de déterminer laquelle de ces deux couleurs — rouge ou bleu — prédominant. Le violet est d'ailleurs bien mis en valeur lorsqu'il est mêlé à des couleurs chaudes et froides. Le violet est une couleur bien moins reposante que le bleu, provoquant une impression de tristesse et de mélancolie que ne possède pas le bleu.

- Le vert** : couleur également froide, mais très calme et très apaisante dans pratiquement toutes ses nuances, sauf peut-être le bleu vert qui est une couleur extrêmement violente et agressive, par opposition au jaune-vert couleur joyeuse par excellence. Le vert est d'ailleurs une couleur que l'on photographie souvent et qui se met davantage en valeur en éclairage de contre-jour (où il est plus clair) qu'en éclairage de face. Dans le tableau de la symbolique des couleurs, le vert représente l'espérance (2).

- Le jaune** : on associe évidemment le jaune à la lumière solaire, car c'est une couleur très lumineuse, donc très visible qui accroche terriblement l'œil sans être agressive. Sur fond sombre la clarté et l'intensité du jaune éclate davantage alors que sur fond clair le jaune perd un peu de sa luminosité.

- L'orange** : couleur très chaude, que l'on associe au feu ou encore au coucher du soleil, donc très lumineuse et très visible (feu orange). Sur fond sombre, l'orange garde toute sa chaleur et sa luminosité.

- Le rouge** : la symbolique de cette couleur est de loin la plus connue, exprimant la révolution, l'amour, les désirs violents. C'est incontestablement une

couleur très intense, d'une très grande force (c'est en fait la couleur royale). Le rouge garde toujours ses caractéristiques propres, même s'il est confronté à d'autres couleurs, chaudes ou froides.

- Le noir** : on l'associe évidemment à la nuit, au drame, au deuil, à la cécité. C'est une couleur neutre, comme le gris et le blanc. Une des plus importantes propriétés du noir est de faire ressortir la luminosité des autres couleurs. Notons enfin que la couleur noire est rarement bien rendue sur l'émulsion photographique couleur virant souvent au brun-noir ou au bleu-noir.

- Le blanc** : c'est évidemment à l'opposé du noir la plus claire de toutes les couleurs. Et par voie de conséquence, si la caractéristique principale du noir et de faire ressortir les couleurs (au niveau de leur éclat et de leur intensité). Celle du blanc est en revanche d'obscurcir les autres couleurs lorsqu'elles sont confrontées avec lui. Comme pour le noir, le blanc est rarement parfaitement rendu sur l'émulsion photographique. du fait des réflexions plus ou moins violentes de plages colorées. Lorsque l'on doit éclairer une surface dont le blanc prédomine fortement, il est recommandé de créer un peu d'ombre et de lumière, afin de casser l'uniformité de la surface blanche, et ainsi de renforcer l'intensité propre des autres couleurs.

## Si nous parlions contraste

**1. Le contraste chromatique; le contraste simultané.**

Nous l'avons vu, le pouvoir de chaque couleur varie selon les couleurs avec lesquelles elle est confrontée : par exemple le jaune et le rouge paraissent plus vifs sur un fond noir, ce qui n'est pas le cas du vert et du bleu. Le phénomène s'inverse lorsque le fond est blanc. Le contraste simultané est un contraste de couleurs complémentaires : lorsque notre œil observe une couleur, il cherche toujours la complémentaire de celle-ci et si elle ne se trouve pas à l'image, l'œil la produit. Ce phénomène est très important en photographie et il faut toujours en tenir compte ; il est nécessaire de considérer la couleur d'un objet en fonction de la couleur du fond : par exemple, les couleurs de l'image vue à

travers le dépoli d'un appareil réflech paraissent beaucoup plus saturées à l'œil, de même, pour prendre un exemple pratique, que les couleurs d'un paysage à travers un porche très sombre, à contre-jour.

De même lors de la projection d'un film, l'état d'adaptation du spectateur détermine fortement l'aspect de l'image. L'aspect des premières images d'un film paraîtra différent si nous allons à une séance de l'après-midi (où l'œil est adapté à la lumière du jour) plutôt qu'à une séance du soir. (Ceci joue évidemment uniquement sur les premières images, l'œil s'adaptant progressivement). Ceci montre également qu'au cours d'un film, l'aspect d'une image, c'est-à-dire la façon dont l'œil observe cette image est déterminée fortement par l'image qui l'a précédée ; c'est pourquoi il doit être primordial lorsque l'on règle la lumière d'un plan de connaître au niveau de l'ambiance lumineuse comme au niveau de la composition des couleurs, le plan qui vient avant celui-ci et le plan qui suit. De même il est aussi très important et surtout souhaitable de savoir à l'avance la durée du plan, le temps d'adaptation de l'œil étant un phénomène primordial pour juger un contraste de couleurs et une ambiance lumineuse. La surface d'une couleur à l'intérieur d'un cadre est aussi un phénomène très important (à la fois psychologique et physiologique) une couleur paraîtra toujours plus saturée si sa surface est plus étendue.

**2. Le contraste chaud/froid**

Nous avons vu qu'il existait des couleurs chaudes et des couleurs froides. Confrontées entre elles, elles constituent ce qu'on appelle un contraste chaud/froid. C'est un des contrastes de couleurs les plus intéressants, parce que le plus expressif et le plus rapidement visible. Il peut aussi exister un contraste chaud/froid à l'intérieur d'une même couleur, qu'elle soit chaude ou froide. Il suffit pour cela d'un peu d'ombres et de lumières et le contraste chaud/froid sera apparent sur une même couleur. En photographie, la notion de température de couleurs permet de créer facilement ce contraste. En jouant à la fois sur la lumière artificielle et la lumière naturelle on peut obtenir des plages à tonalité chaude et à tonalité froide, créant de cette façon le contraste chaud/froid. Prenons un exemple pratique : on photographie un personnage en extérieur. Afin de jouer sur la température de

Quelques températures de couleur		
Crépuscule .....	500 à	4 500 K
Crépuscule .....	4 300 à	4 800 K
Soleil direct à midi .....	5 500 à	5 800 K
Soleil et ciel bleu .....	5 500 à	6 500 K
Ciel couvert .....	6 000 à	8 000 K
Ciel brumeux .....	7 500 à	9 000 K
Ombre par temps ensoleillé .....	9 000 à	11 000 K
Ciel bleu voilé .....	11 000 à	12 600 K
Ciel avec nuages .....	12 000 à	14 000 K
Ciel bleu .....	18 000 à	20 000 L
Ciel bleu très clair .....		26 000 K
Les couleurs du spectre visible		
Longueurs d'onde	Couleurs	Couleurs complémentaires
(nm)		
780	Rouge extrême (limite de la perception visuelle)	
650	Rouge	Bleu-vert
610	Rouge orangé	
600	Orangé	
590	Jaune orangé	
580	Jaune	
560	Jaune vert (visibilité maximale photopique (de jour) à 555 nm)	
530	Vert	Pourpre
500	Bleu vert (visibilité maximale scotopique (de nuit) à 510 nm)	
470	Bleu	Jaune
440	Bleu violet	Jaune vert
400	Violet extrême (limite de la perception visuelle)	

couleurs, on utilise un film à lumière artificielle et l'on éclaire le personnage par une lumière artificielle, à 3 200 K donc. Comment l'émulsion photographique va-t-elle réagir ? Le fond sur lequel se détache le personnage paraîtra très bleu (puisque le film est équilibré pour la lumière artificielle) alors que le personnage sera rendu correctement. On peut encore accentuer l'effet en plaçant une gélatine orangée sur le projecteur qui éclaire le personnage, renforçant ainsi l'effet chaud/froid. Vouloir toujours équilibrer parfaitement des températures de couleurs serait se priver d'un moyen formidable pour accentuer le caractère expressif d'une image.

**3. Le contraste clair/obscur**

Comme son nom l'indique, le contraste clair/obscur est engendré par la confrontation de plages claires et de plages sombres. Joseph Von Steinberg disait : « l'ombre cache, la lumière révèle; savoir quoi cacher, savoir quoi révéler, tout le travail de l'artiste tient dans cette formule ». Le contraste clair/obscur est primordial dans une photographie, il renforce davantage le pouvoir de la couleur par le jeu d'ombres et de lumières, du clair et du sombre, de ce qui se voit et de ce qui est caché. Toutefois, la surface des plages claires par rapport à la surface des plages sombres influe directement sur le rendu final de l'image. Si un tiers de la surface totale d'une image est constitué par des plages sombres, l'image paraît à l'œil tout à fait normale. Par contre, si la surface du « clair » et celle du « sombre » sont égales, l'image paraîtra sombre et si les proportions sont inversées (1/3 clair, 2/3 sombre) l'œil considérera l'image comme très sombre.

**4. Le contraste quantitatif**

Il est formé par des couleurs dont les surfaces à l'intérieur du cadre sont très inégales. On peut observer ce contraste quantitatif dans les photographies de Jean-Paul Ledieu qui sont présentées dans ce journal : la petite tache verte à l'intérieur d'une grande surface jaune, ou encore la tache jaune sur le fond bleu. On peut d'ailleurs remarquer que ces petites taches attirent irrésistiblement l'œil et que leur importance est accrue malgré leur surface très minoritaire dans le cadre. De plus, la luminosité de ces couleurs est de ce fait beaucoup plus forte que si le rapport de surface était plus équilibré. D'une manière générale, l'œil a besoin de beaucoup de temps pour ressentir pleinement la force d'intensité de la couleur, placée minoritairement dans le cadre. Cette indication est à rapprocher avec le phénomène de durée d'un plan dont nous parlions plus haut. Dans le contraste quantitatif, un autre paramètre, dont l'importance est loin d'être négligeable, intervient : il s'agit de la position de la plage minoritaire dans le cadre, dans la mesure où c'est cette couleur placée minoritairement qui détermine obligatoirement le mouvement de l'œil de l'observateur à l'intérieur des différents éléments qui composent le cadre. Si cette plage colorée minoritaire est placée dans les bords du cadre, elle introduira un mouvement de fuite, l'œil dépassera le cadre strict de la photographie, et l'image paraîtra tout à fait éclatée, très mouvementée. A l'inverse, si cette tache de couleur est placée soit au centre de l'image, soit au niveau du « nombre d'or », cette tache sera davantage mise en valeur, mais l'image paraîtra plus calme plus reposante. Tout ceci étant dit, on peut affirmer — et l'on doit affirmer — qu'il n'existe aucune règle

parfaitement établie, aucune règle qu'il est indispensable de respecter dans le monde de la couleur. Langel disait : « Il n'y a pas de dissonances dans le monde des couleurs » et cela est bien vrai — dans une photographie, l'harmonie des couleurs dépend uniquement du sens profond que vous voulez donner à votre image, il n'y a pas d'harmonie établie. Pourquoi toujours photographier un paysage ou un coucher de soleil tel qu'il est, et non pas tel qu'on voudrait qu'il soit ? A partir de là la symbolique de la couleur prend une toute autre dimension et révèle une autre signification, celle de transformer le réel et non de le reproduire, ce qui revient à avoir un pouvoir sur la réalité des choses et non à les subir. C'est dans ce sens que le travail du photographe rejoint étroitement le travail du peintre. C'est aussi dans ce sens que le travail du photographe est un travail profondément créateur.

parfaitement établie, aucune règle qu'il est indispensable de respecter dans le monde de la couleur. Langel disait : « Il n'y a pas de dissonances dans le monde des couleurs » et cela est bien vrai — dans une photographie, l'harmonie des couleurs dépend uniquement du sens profond que vous voulez donner à votre image, il n'y a pas d'harmonie établie. Pourquoi toujours photographier un paysage ou un coucher de soleil tel qu'il est, et non pas tel qu'on voudrait qu'il soit ? A partir de là la symbolique de la couleur prend une toute autre dimension et révèle une autre signification, celle de transformer le réel et non de le reproduire, ce qui revient à avoir un pouvoir sur la réalité des choses et non à les subir. C'est dans ce sens que le travail du photographe rejoint étroitement le travail du peintre. C'est aussi dans ce sens que le travail du photographe est un travail profondément créateur.

<sup>[1]</sup> Une expérience a montré que sous une lumière bleue la tension musculaire décroît ainsi que la pression sanguine et la respiration devient très calme.

<sup>[2]</sup> Le vert est d'ailleurs utilisé pour le traitement des maladies mentales (hystérie par exemple). Également, les tables des salles de conférences, de jeux... possèdent toutes un tapis de couleur verte.