

La couleur de la contemporanéité

Chromies des nouvelles urgences : guerre, environnement, politique et intelligence artificielle

Pietro Zennaro

Introduction. La vertu ambiguë cachée

«*La couleur est l'expression d'une vertu cachée.*» Tel est l'un des innombrables aphorismes que nous offre la littérature. Il s'agit ici de Marguerite Yourcenar qui, par une définition en apparence simple, forge l'une des descriptions les plus profondes de la couleur, laissant entendre que ce n'est pas la couleur elle-même qui constitue le véritable protagoniste, mais une propriété de nature positive, qui consiste à bien accomplir sa fonction propre (*l'aretè* des Grecs) qui se dissimule au-delà de sa perception.

Sans aucun doute, la couleur demeure aujourd'hui l'un des territoires les plus ambigus de la pensée occidentale. Elle n'est jamais seulement le résultat de la perception sensorielle, ni exclusivement un phénomène physique, ni davantage le monopole d'une élaboration conceptuelle. Elle se situe au sein d'espaces mobiles qui interagissent entre nature et culture. Déjà Aristote, dans le *De sensu et sensibilibus*, s'interrogeait sur la nature véritable de la couleur, la définissant comme une qualité diaphane, intermédiaire entre lumière et obscurité. Pour les pythagoriciens, rapporte Aristote, la couleur coïncidait avec la surface même des corps, c'est-à-dire qu'elle se situait à la limite de la matière, sans pour autant en être simplement la frontière, puisque la nature colorée à l'extérieur l'est en quelque sorte aussi à l'intérieur. La couleur, dès lors, n'est pas pour Aristote une simple rencontre entre lumière et matière, mais une prérogative de la matière elle-même.

En réfléchissant autour de la matière, nous savons que, dès l'Antiquité, la couleur a rempli une fonction symbolique, souvent employée dans le vêtement et le décor des édifices, en particulier ceux du pouvoir politique et religieux. Le pouvoir et les religions ont compris, dès leur naissance, que pour créer les distinctions sociales, il fallait rendre manifeste, aux sujets ou aux fidèles, la différence entre celui qui détenait l'autorité et celui qui, aux différents échelons de l'échelle sociale, était sujet. Historiquement, les chromatismes de la hiérarchie étaient de toute évidence empruntés à la nature. Il fallait un signe immédiat et compréhensible par tous, par-delà les différences linguistiques, d'origine et de situation géographique. La nature offrait un répertoire prêt à l'emploi, avec les floraisons et les livrées saisonnières, le pelage et le plumage des animaux employés pour intimider, se camoufler, se dissimuler, attirer sexuellement ou simplement repérer facilement la nourriture. N'oublions pas que la vue est le télé-sens le plus rapide dont disposent de nombreux êtres vivants; elle voyage en effet à la vitesse de la lumière.

C'est toutefois surtout avec la modernité que la couleur devient un problème philosophique à part entière. En 1666, Newton décompose la lumière blanche en sept teintes au moyen d'un prisme transparent, traçant une analogie avec les sept notes de musique. Il ne s'interroge pas sur la nature ondulatoire ou corpusculaire du phénomène,

ni *a fortiori* sur ce que l'on appelle aujourd'hui la science de la couleur. Environ cent cinquante ans plus tard, Goethe, dans son traité *Zur Farbenlehre*, s'oppose explicitement à ce réductionnisme optique. Pour lui, la couleur agit sur l'âme, produit des états émotionnels spécifiques, et il est impossible de séparer son effet physique de son effet psychologique et symbolique.

Cette duplicité de la couleur, prise entre physique et culture, en fait un instrument nécessaire pour lire et comprendre certaines des urgences contemporaines telles que la guerre, la crise de la représentation politique, l'effondrement environnemental et l'essor de l'intelligence artificielle. Ce sont des crises qui se manifestent en recourant largement à des chromies reconnaissables: codes militaires, cartes satellitaires ou sectorielles, drapeaux, pixels. Dans ce contexte, la couleur devient un indicateur de crise, un dispositif de pouvoir, une sorte de «champ de bataille» de la connaissance (pour reprendre le langage belliqueux actuel de la communication populiste).

Nombreux sont les philosophes, sociologues, artistes et chercheurs qui ont étudié les processus évolutifs et interprétatifs de la couleur à travers chaque époque historique. Nous avons appris que toute chose est en perpétuel mouvement évolutif. Vittorio Gregotti intitule l'un de ses ouvrages *L'architettura nell'epoca dell'incessante*: incessant est également une excellente définition pour tout phénomène touchant au territoire occupé par la couleur. Il n'existe pas un instant du jour et de la nuit où les couleurs demeurent identiques. Elles varient selon le sujet qui les perçoit, son état d'âme, sa santé, la variation lumineuse qui les produit et mille autres détails qui font que rien n'est jamais immobile, pour reprendre Héraclite, *panta rei* (tout s'écoule). Nous serions donc tentés de soutenir que ce qui a été ne peut se reproduire, constitué de moments irremplaçables, et surtout ne peut se répéter de la même manière. Mais l'oxymore est toujours au coin de la rue. On a longtemps débattu, et le nœud n'est pas encore résolu, des affirmations de Nietzsche concernant un certain «éternel retour du même»: «Cette vie, telle que tu la vis maintenant et l'as vécue, tu devras la revivre encore d'innombrables fois, et il n'y aura jamais en elle rien de nouveau [...] L'éternel sablier de l'existence est sans cesse retourné, et toi avec lui, grain de poussière!» (cf. *La Gaia Scienza e Idilli di Messina*, p. 341).

Il faut donc, pour se mouvoir dans l'ambiguïté où nous nous immergeons, une méthode (cf. Kant, *Critique de la raison pure*). Mais comme les méthodes elles-mêmes constituent une simplification, un processus ou une procédure par laquelle on risque de s'égarer dans l'erreur (cf. Feyerabend, *Contre la méthode. Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*), il ne reste qu'à effectuer une opération d'atterrissage contrôlé, c'est-à-dire naviguer à vue en cherchant à atteindre un résultat acceptable pour l'objectif que se propose cet écrit: cerner ce que la couleur nous transmet dans la contemporanéité, sachant que la couleur n'est pas une donnée naturelle immuable, mais une construction sociale dont le sens change selon les époques et les rapports de force qui la traversent. En notre époque sont manifestement visibles certaines crises qui, telle la pointe d'un iceberg, émergent de l'énorme quantité de problèmes constituant notre petit monde, résumables ainsi: guerre, environnement, politique et intelligence artificielle. Dans chacune de ces crises est présent un indicateur chromatique qui nous aide à en saisir certains aspects.

La couleur comme problème

Ludwig Wittgenstein démontre avec une simplicité désarmante pourquoi la couleur demeure une énigme philosophique, dans les 650 remarques réunies à titre posthume

dans les *Bemerkungen über die Farben*. Il s'interroge sur des énoncés en apparence banals, tels que «il n'existe pas de rouge transparent» ou «le blanc ne peut être aussi brillant que le noir», pour conclure que les règles chromatiques ne sont ni exclusivement empiriques ni purement logiques, mais relèvent d'une sorte de grammaire du langage qui organise notre manière de percevoir. Sur le plan esthétique, Wassily Kandinsky, dans *Du spirituel dans l'art*, attribue à chaque couleur une fonction psychique spécifique : le jaune est centrifuge et inquiet, le bleu centripète et spirituel, le rouge une force vitale tendant à l'explosion. Il s'agit là d'une lecture aujourd'hui difficilement soutenable en termes scientifiques, mais qui a néanmoins ouvert la voie à une conception de la couleur comme instrument capable d'agir psychologiquement et physiologiquement sur les êtres humains, et non comme un simple revêtement de la forme. Ce n'est pas un hasard si Kandinsky lui-même, dans *Point, ligne, surface*, privilégiera la ligne et la forme sur la couleur. Cela montre à quel point la culture occidentale, comme l'a mis en évidence David Batchelor dans *Chromophobia*, a historiquement associé la couleur au danger, à la superficialité, à l'excès, au féminin, au non-occidental. Rappelons que les origines de cette attitude sont anciennes: Bernard de Clairvaux, réformateur de l'ordre cistercien (1090-1153), considérait l'usage de la couleur comme un péché. Cette attitude chromophobe a favorisé l'élévation du seul blanc au rang de synonyme de rationalité et de contrôle, et nous en ressentons encore l'héritage. Il suffit de penser au mythe du blanc dans l'architecture du Mouvement moderne, promu par Le Corbusier. Celui-ci, qui après un voyage en Orient avait pourtant exalté la richesse chromatique des architectures locales, décida, une fois de retour en Europe, avec une attitude faussement puritaine, de privilégier le blanc dans l'architecture, comme des os exposés au soleil.

Heureusement, l'architecture du XXe siècle n'a pas entièrement suivi cette voie. Le Mexicain Luis Barragán a bâti sa poétique en adoptant des roses acidulés, des jaunes solaires et des bleus profonds dans ses maisons, démontrant comment la couleur peut structurer l'espace autant que le plan ou le volume. Sur le plan européen, nombreux sont les architectes, artistes et designers qui choisissent d'utiliser la couleur comme signe tangible de leur démarche. À titre d'exemple seulement, citons l'Autrichien Hundertwasser, qui a fait de la couleur un instrument anti-géométrique, presque une révolte contre la grille rationaliste. Déjà au Bauhaus, avec Klee et Itten, puis à la *Hochschule für Gestaltung* (HfG) d'Ulm, et plus tard avec le groupe Memphis d'Ettore Sottsass jr., Alessandro Mendini et bien d'autres dans les années quatre-vingt du dernier siècle, la couleur redevient un langage structurel et non une simple finition. Cette oscillation entre chromophobie et chromophilie dans l'architecture et le design constitue, à petite échelle, le même conflit que l'on retrouvera, à une échelle bien plus vaste, dans les urgences contemporaines. Lorsque la couleur fait irruption avec force dans l'espace public, drapeaux, codes d'alerte, images satellitaires, elle est souvent perçue comme un excès, comme la rupture d'un ordre visuel que l'on voudrait neutre et monochrome. Aujourd'hui encore, en photographie, subsiste une opposition entre les partisans du noir et blanc, jugé plus intellectuel, et la couleur, perçue comme plus populaire.

À cela s'ajoute une réflexion plus générale: les codes chromatiques, une fois fixés, deviennent des langages de groupe que les générations suivantes peinent à déchiffrer, et ils demeurent toujours lisibles uniquement à l'intérieur du contexte historique qui les a produits, comme l'a démontré, dans des volumes volumineux et taxonomiques, John Gage dans *Colour and Culture* et *Colour and Meaning*.

La couleur de la guerre

Dans le domaine militaire, la couleur a toujours rempli deux fonctions opposées: dissimuler ou signaler. Durant la Première Guerre mondiale, le peintre Norman Wilkinson inventa le célèbre *dazzle camouflage*, une sorte d'*optical art* appliquée aux navires marchands et militaires. Inspiré en partie des recherches cubistes sur la décomposition de la forme, il se composait de motifs géométriques contrastés peints sur la coque des navires, dans le but de brouiller et de tromper la perception de la route et de la vitesse par l'ennemi. Cette pratique fut introduite par la marine militaire britannique pendant la Première Guerre mondiale et reprise également durant la Seconde. La couleur, dans ce cas, peut être considérée comme une arme optique. L'usage chromatique sur les coques actuelles, généralement d'un gris uniforme, vise à estomper le profil des navires à grande distance, en les confondant avec la brume et la couleur de la mer au loin.

Une autre fonction fort importante de la couleur en temps de guerre s'est déplacée de la tromperie vers la preuve. Le collectif *Forensic Architecture*, fondé par Eyal Weizman à Goldsmiths (Université de Londres), reconstitue les violations des droits humains et les crimes de guerre en menant des analyses minutieuses sur des images satellitaires et des vidéos. Ce travail utilise la couleur comme preuve scientifique. L'analyse spectrale révèle des traces d'explosions ou d'usage de substances prohibées par les conventions, des altérations de la végétation causées par des bombardements, des variations thermiques du terrain, imperceptibles à l'œil nu mais lisibles par l'analyse des données recueillies. La couleur devient ainsi un témoin silencieux, capable de mettre en évidence certains événements lorsque manquent les témoignages directs.

Un écho philosophique de ce problème se retrouve chez Georges Didi-Huberman qui, dans *Images malgré tout*, analyse les quatre photographies prises clandestinement à Auschwitz-Birkenau en 1944. Ce sont des images en noir et blanc, floues, partielles, presque illisibles, qu'il convient de lire non comme des représentations achevées de l'horreur, mais comme des traces qui résistent à la pleine visibilité. L'image de guerre elle-même, satellitaire ou photographique, ne restitue jamais une vérité transparente, mais offre un résidu chromatique à interroger: on n'a jamais de preuve absolue, mais pas davantage une donnée totalement dépourvue de sens.

Dans la guerre contemporaine, les couleurs du drame nous sont livrées en direct par tous les reportages journalistiques et par ceux diffusés via le web. Ils montrent le gris des quartiers et des villes éventrées, qui rapportent la tragédie se déroulant en direct, marquée par le rouge des incendies et des tenues des pompiers, par la couleur changeante allant du blanc au jaune jusqu'au noir de la fumée et du charbon provoqués par les explosions de drones, missiles, bombes et de tout moyen employé pour détruire. Il y a ensuite le jaune des bouteurs qui démolissent sciemment des lieux de toute nature, y compris ceux protégés par la communauté internationale, qui avaient traversé les siècles presque indemnes et se trouvent aujourd'hui réduits en poussière, vestiges de cultures millénaires.

La couleur de la guerre se retrouve également dans les camps de tentes que les habitants rendent multicolores, devant s'accommoder de ce qu'ils possèdent, avec les moyens de fortune et ce qui a pu être sauvé de la destruction.

Quant à la tenue militaire, il s'agit habituellement d'une sorte de combinaison mimétique tachetée et salie, de couleur tendant vers le vert, munie d'un gilet pare-balles, sous lequel se dissimule un individu dont le visage est couvert d'une cagoule ou d'un accessoire similaire pour éviter l'identification, laquelle peut néanmoins devenir

possible grâce aux images de quelques victimes résistantes envoyées aux réseaux sociaux.

Pour les spectateurs des monstruosité quotidiennes, le spectacle macabre passe principalement par les réseaux sociaux, car les télévisions publiques et privées ont désormais un intérêt manifeste à détourner l'attention, où les couleurs ne se laissent qu'entrevoir en raison du filtre voulu par les gouvernants et les grandes chaînes. Comme la guerre peut choquer celui qui n'est pas directement concerné, le filtrage devient nécessaire pour tenir éloignés des drames les citoyens de sociétés hypnotisées par le bien-être et le consumérisme. La solidarité demeure sporadique et disparate, à laquelle contribuent des minorités regardées avec suspicion par l'homme de la rue, occupé à détourner les yeux, voire à soutenir les belligérants pour une goutte de dérivé pétrolier ou quelques microgrammes de substance rare.

Pour qui se souvient de la manière dont étaient transmises les couleurs des guerres de la fin du XXe siècle, qui semblaient enregistrées et diffusées en vert, avec des caméras nocturnes, on perçoit la différence avec celles d'aujourd'hui, vives et tristement réalistes, bien que les images soient elles aussi considérées comme une arme militaire et, pour la plupart, tenues secrètes ou ouvertement modifiées par les belligérants. Il semble toutefois que la couleur du sang n'apparaisse que sporadiquement, comme pour laisser entendre que la mort violente ne s'accompagne d'aucune effusion de sang. Cet aspect trouble, relatif au corps humain violenté, paraît lui aussi profondément différent de ce qu'il était au cours des siècles passés. Pour voir des images macabres, il suffit d'entrer dans certaines églises catholiques où sont exposés en évidence des organes et des ossements, arrangés comme des trophées à montrer. Aujourd'hui, les trophées sont les étendues de housses blanches ou noires contenant les corps des victimes, alignés comme les stèles blanches ou les croix des cimetières militaires.

Il convient enfin de rappeler que les codes chromatiques d'alerte, rouge, jaune, orange et vert, ont une genèse historique précise, et non un fondement naturel. Il suffit de se référer aux écrits de Pastoureau, qui a montré, dans *Rouge*, comment l'association entre le rouge et le danger découle d'une longue sédimentation symbolique traversant l'héraldique médiévale et la liturgie chrétienne, avant d'aboutir à la signalisation industrielle contemporaine.

Ambiguïté chromatique environnementale

Si le rouge est la couleur du danger, le vert occupe une position bien plus ambiguë, qui en fait la couleur-clé de la crise environnementale. Pastoureau, dans *Vert*, démontre que, pendant des siècles, en Occident, le vert fut une couleur techniquement instable, difficile à fixer sur les tissus et les surfaces, et symboliquement ambivalente. Il était la couleur de l'espoir et de la croissance, mais aussi du poison (*viridis venenum est*, dit un vieil adage) et du sort incertain. Cette ambivalence resurgit aujourd'hui dans un paradoxe communicationnel manifeste. Le vert est la marque de l'écologisme institutionnel, utilisé aussi bien par les mouvements écologistes que par les stratégies de *greenwashing* des entreprises, au point que sa charge symbolique risque de se vider précisément lorsqu'elle devrait signaler l'urgence.

Même dans l'architecture et l'urbanisme, on vend comme durables des immeubles de grande hauteur dont l'aspect extérieur est constitué d'arbres plantés aux différents étages, au mépris de toute naturalité, car la quantité d'eau nécessaire à la survie des plantes exige des installations coûteuses et adaptées, des entretiens en hauteur, ainsi qu'une augmentation démesurée des structures nécessaires pour supporter le poids des

bacs et résister à la poussée du vent, laquelle croît en fonction de la surface de résistance constituée par les branches et le feuillage. L'un des premiers exemples de cette prétendue idéologie verte (*greenwashing* architectural) est le Bosco Verticale réalisé à Milan, sur un projet de Stefano Boeri. Il s'agit de deux tours résidentielles de 111 et 76 mètres, accueillant environ 800 arbres.

Sur le plan philosophique, Timothy Morton, dans *Ecology Without Nature* et *Dark Ecology*, critique l'idée même de nature comme arrière-plan harmonieux et vert, la qualifiant de construction idéologique empêchant de saisir la réelle complexité des écosystèmes. Pour Morton, des phénomènes tels que le réchauffement climatique sont des hyperobjets, c'est-à-dire des entités si étendues dans l'espace et le temps qu'elles échappent à toute représentation visuelle cohérente, cartes en fausses couleurs comprises.

Les cartes en fausses couleurs employées par les agences spatiales pour montrer la déforestation, la fonte des glaciers ou le réchauffement océanique constituent un cas exemplaire de ce que, en reprenant Vilém Flusser (*Pour une philosophie de la photographie*), l'on peut appeler «couleur technique», non plus une perception naturelle, mais un codage algorithmique de données, où le rouge et le bleu n'indiquent pas le chaud ou le froid phénoménologiques, mais des valeurs numériques traduites en teintes par convention. Flusser avertit que les images techniques risquent d'être lues naïvement comme des fenêtres transparentes sur la réalité, alors qu'elles sont le produit d'un programme sélectionnant l'une des traductions visuelles possibles parmi une infinité d'autres. Sur la théorie de l'image, Hito Steyerl, dans *The Wretched of the Screen*, a observé comment cette esthétisation risque de transformer la catastrophe en spectacle consommable, en une esthétique du désastre qui anesthésie plus qu'elle ne mobilise.

Politique et couleur

Le rapport entre couleur et politique est peut-être le plus ancien, mais aussi le plus instable dans les nouvelles urgences. Les édifices de l'Antiquité employaient la couleur de manière absolument communicative. Le bâtiment de représentation du pouvoir devait afficher des aplats et des définitions chromatiques que le peuple saisissait immédiatement. Les façades et les intérieurs des maisons pauvres, en revanche, présentaient une finition constituée principalement par la couleur des matériaux employés dans la construction, tout comme leurs vêtements. L'usage de la couleur était un luxe que peu de gens pouvaient se permettre. De fait, Jacques Rancière, dans *Le Partage du sensible*, soutient que la politique ne concerne pas seulement la distribution du pouvoir, mais aussi celle de ce qui est visible et perceptible au sein d'une communauté. Qui a le droit d'apparaître, sous quelles formes, avec quelles couleurs? Dans cette perspective, l'usage politique de la couleur — drapeaux, couleurs de parti, uniformes des mouvements, gadgets, etc. — n'est pas un détail décoratif, mais une infrastructure symbolique. Une couleur partagée rend visible un sujet collectif qui, autrement, resterait dispersé. Rien ne peut se substituer à la force symbolique de la couleur: aucun slogan, aucune musique, aucun autre moyen n'est capable de s'insinuer dans les esprits des gens à leur insu. La priorité de la vision par rapport aux autres sens fait sentir tout son pouvoir de persuasion. Choisir une couleur plutôt qu'une autre n'est pas une opération relevant du goût personnel: c'est le fruit d'une étude attentive relevant du *neuromarketing*.

Ces dernières décennies ont vu proliférer des mouvements identifiés par une seule couleur: les «révolutions colorées» dans l'espace post-soviétique, les gilets jaunes français, des T-shirts rouges, verts, jaunes, violets ou orange dans divers contextes, signe qu'à une époque de fragmentation idéologique, la couleur est devenue un substitut immédiat et globalement lisible de l'appartenance politique, souvent au prix d'une simplification drastique de la complexité des revendications. Pire encore: une erreur d'appréciation dans le choix chromatique peut ruiner la revendication la plus juste; une simple couleur peut faire gagner ou perdre des élections, une lutte pour la défense d'un droit, la liberté ou l'esclavage.

Achille Mbembe, dans *Néropolitique* et dans *Politiques de l'inimitié*, a montré comment les régimes de pouvoir contemporains gèrent la vie et la mort des populations au moyen de dispositifs de visibilité souvent littéralement chromatiques: zones rouges d'exclusion, codes couleur des frontières, cartographies du risque migratoire. La couleur politique, ici, ne se borne pas à représenter l'appartenance: elle organise matériellement l'espace, elle décide qui peut franchir une frontière et qui ne le peut pas. C'est précisément pour cette raison qu'à l'époque contemporaine, il est nécessaire que la population acquière non seulement une conscience politique, mais aussi une éducation chromatique, chose que le pouvoir politique se garde bien de prendre en considération. Tout pouvoir a intérêt à maintenir le concept de goût, du «j'aime» sans aucune justification, en le faisant passer pour un substitut de la liberté de décider, plutôt que d'avoir affaire à des sujets critiques.

La couleur de l'intelligence artificielle

La dernière urgence est peut-être celle qui pourrait sembler la plus radicalement nouvelle, mais non en raison de la technologie numérique ni de l'application de types particuliers d'algorithmes. Dans le monde de la production industrielle, en effet, les couleurs ont toujours été analysées, interprétées et reproduites de manière différente de la perception humaine. Pour la première fois, cependant, la couleur n'est plus seulement perçue ou interprétée par un sujet humain et par les instruments antérieurs, mais classée par des systèmes qui ne voient pas au sens phénoménologique du terme, mais qui calculent, codifient. Mais tandis que le calcul mis en œuvre précédemment répondait à des solutions algorithmiques pour ainsi dire unidirectionnelles, fournissant une ou plusieurs sorties obligées, avec l'intelligence artificielle, le résultat demeure certes piloté par des algorithmes, mais ceux-ci sont élaborés à l'aide de réseaux neuraux désormais capables de s'auto-instruire, d'accroître leur bagage de possibilités et leurs probabilités d'atteindre l'objectif à mesure que croissent l'usage et la multiplication des informations mobilisées. Le problème majeur qu'ils posent concerne toutefois le fait que les concepteurs eux-mêmes ne sont pas en mesure de comprendre comment les réseaux neuraux prennent leurs décisions, si bien que l'un des problèmes les plus pressants aujourd'hui est de comprendre comment se déroulent les décisions au sein de systèmes qui ont été mis sur le marché sans que l'on sache quelles sont leurs limites, et s'ils en ont, de quelle nature elles sont (cf. Cristianini, *Forma Mentis*).

En bref, ces systèmes sont des accumulateurs sériels de données de toute nature, dont ils se servent pour répondre aux questions de l'utilisateur et fournir des réponses variées.

Comme dans le cas des traitements de données antérieurs, l'IA elle aussi est pilotée, en ce sens que ses concepteurs lui ont imposé des limites plus ou moins strictes. Si, par exemple, un artiste souhaitait générer une image de nu, le système l'en empêcherait, car

la fausse morale des programmeurs et de la société dans laquelle ils vivent impose manifestement certaines contraintes, parfois ridicules, car dans l'art de toutes les époques, le nu fait partie intégrante de l'expression artistique humaine depuis toujours. De fait, Kate Crawford, dans *Atlas of AI*, montre que les systèmes de vision artificielle ne sont nullement des observateurs neutres. Déjà les *dataset* (ensembles de données structurées de manière relationnelle) utilisés pour l'entraînement incorporent des choix culturels quant à ce qui compte comme catégorie visuelle pertinente, y compris la manière dont la couleur de peau elle-même est classée, avec des conséquences directes et documentées sur les taux d'erreur de la reconnaissance faciale à l'égard des personnes à la peau plus foncée.

Dans l'essai *Excavating AI*, Crawford et Trevor Paglen montrent comment les grands *dataset* d'images, à commencer par le célèbre ImageNet (immense base d'images sous forme de données), traduisent la richesse perceptive du monde en étiquettes discrètes et souvent arbitraires. Pour un algorithme de vision artificielle, le rouge d'un coucher de soleil et celui d'un feu de signalisation ne présentent aucune différence qualitative: ce ne sont que deux configurations numériques plus ou moins proches dans un espace chromatique RGB (Red, Green, Blue). Luciano Floridi, avec le concept d'*infosphère* (cf. *The Ethics of Information*), décrit cette «datafication» progressive de la perception, dans laquelle même une qualité élémentaire comme la couleur se trouve traduite en structures informationnelles manipulables. Byung-Chul Han, dans *Dans l'essaim* et dans *Sauver le beau*, parle d'un «lisse» (*das Glatte*) contemporain. Les surfaces sont dépourvues de friction, optimisées pour la consommation immédiate. La couleur générée ou filtrée algorithmiquement, des filtres photographiques aux couleurs parfaites des images génératives, appartient pleinement à cette nouvelle esthétique. Il s'agit à l'évidence d'une couleur sans histoire, dépourvue de la sédimentation culturelle des couleurs traditionnelles, purement fonctionnelle au calcul et à la production d'une profonde dépendance (engagement).

Conclusion en bref

Traverser la guerre, l'environnement, la politique et l'intelligence artificielle à travers la lentille de la couleur n'est pas un simple exercice esthétique, mais une manière de faire resurgir une dimension du réel que la pensée acritique risque de tenir pour acquise, en présumant la transparence des images qui, quotidiennement, nous informent, nous alarment, nous mobilisent ou nous surveillent. Comme le montrent, sous des angles différents, Pastoureau, Batchelor, Rancière, Weizman, Crawford et Morton, et comme le suggéraient déjà, dans des domaines très différents, Barragán en architecture et Kandinsky en peinture, la couleur n'est jamais un revêtement neutre de la réalité. La couleur est un dispositif historique, une arme, une infrastructure symbolique, un paramètre computationnel. Si la philosophie de la couleur, de Goethe à Wittgenstein, nous a appris que voir n'est jamais un acte purement naturel, mais toujours médiatisé par le langage et la culture, alors la tâche qui nous attend consiste à étendre cette leçon aux nouvelles formes de médiation, satellitaire, algorithmique, et aux formes anciennes, telle la politique, qui décident, souvent à notre insu, quelles couleurs du monde nous pouvons encore voir et lesquelles doivent demeurer dans l'ombre.

© Pietro Zennaro — 2026. Tous droits réservés.

La reproduction, la diffusion ou la traduction de ce texte, en tout ou partie, est soumise à l'autorisation préalable de l'auteur.

Références bibliographiques

- Batchelor, D. (2000). *Chromophobia*. London: Reaktion Books.
- Crawford, K. (2021). *Atlas of AI: Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence*. New Haven: Yale University Press.
- Crawford, K., Paglen, T. (2019). *Excavating AI: The Politics of Images in Machine Learning Training Sets*.
- Cristianini, N. (2026). *Forma mentis*. Bologna: Il Mulino
- Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*. Paris : Éditions de Minuit.
- Feyerabend, P. (1975). *Against Method. Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*. London: New Left Books.
- Floridi, L. (2013). *The Ethics of Information*. Oxford: Oxford University Press.
- Flusser, V. (1983). *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen: European Photography.
- Gage, J. (1993). *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. London: Thames & Hudson.
- Gage, J. (1999). *Colour and Meaning: Art, Science and Symbolism*. London: Thames & Hudson.
- Goethe, J. W. von (1810). *Zur Farbenlehre*. Tübingen : Cotta.
- Gregotti, V. (2006). *L'architettura nell'epoca dell'incessante*. Bari : Laterza.
- Han, B.-C. (2013). *Im Schwarm: Ansichten des Digitalen*. Berlin : Matthes & Seitz.
- Han, B.-C. (2015). *Die Errettung des Schönen*. Frankfurt am Main : S. Fischer.
- Kandinsky, W. (1911). *Über das Geistige in der Kunst*. Munich : Piper Verlag.
- Kandinsky, W. (1928). *Punkt und Linie zu Fläche*. Munich : Albert Langen.
- Kant, I. (1781-1787). *Kritik der reinen Vernunft*. Riga : Johan Friedrich Hartknock.
- Mbembe, A. (2003). *Nécropolitique*. Paris : Raisons politiques.
- Mbembe, A. (2016). *Politiques de l'inimitié*. Paris : La Découverte.
- Morton, T. (2007). *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Morton, T. (2016). *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press.
- Nietzsche, F. (1882). *Die fröhliche Wissenschaft* — trad. it. (1977). *La gaia scienza e Idilli di Messina*. Milano : Adelphi.
- Pastoureau, M. (2000). *Bleu. Histoire d'une couleur*. Paris : Éditions du Seuil.
- Pastoureau, M. (2008). *Noir. Histoire d'une couleur*. Paris : Éditions du Seuil.
- Pastoureau, M. (2013). *Vert. Histoire d'une couleur*. Paris : Éditions du Seuil.
- Pastoureau, M. (2016). *Rouge. Histoire d'une couleur*. Paris : Éditions du Seuil.
- Rancière, J. (2000). *Le Partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La Fabrique.
- Steyerl, H. (2012). *The Wretched of the Screen*. Berlin: Sternberg Press.
- Weizman, E. (2017). *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*. New York: Zone Books.
- Wittgenstein, L. (1977). *Bemerkungen über die Farben* (édité par G.E.M. Anscombe). Oxford: Basil Blackwell.
- Yourcenar, M. (1980). *Écrit dans un jardin*. Saint-Clément-de-Rivière : Éditions Fata Morgana.