



L'effet et l'affect. Les prémices d'une démarche chromatographique

Agathe Touchard

► To cite this version:

Agathe Touchard. L'effet et l'affect. Les prémices d'une démarche chromatographique. Art et histoire de l'art. 2020. dumas-04094028

HAL Id: dumas-04094028

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04094028>

Submitted on 10 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

L'EFFET & L'AFFECT

LES PRÉMICES D'UNE DÉMARCHE CHROMATO-SENSIBLE



**AGATHE
TOUCHARD**

Directrice de
recherche
Delphine Talbot
Responsable
professionnel
Céline Caumon

Mémoire de Master 2
*Création Recherche et
Innovation en Couleur
et matière*

Septembre 2020
Université de
Toulouse -
Jean Jaurès

Institut Supérieur
Couleur Image Design

L'EFFET & L'AFFECT

LES PRÉMICES D'UNE DÉMARCHE CHROMATO-SENSIBLE

Penser l'effet et l'affect dans la création d'aspects de surface - Une méthodologie chromato-sensible

AGATHE TOUCHARD

Directrice de recherche

Delphine Talbot

Responsable

professionnel

Céline Caumon

Mémoire de Master 2

Création Recherche et

Innovation en Couleur et

matière

Session de septembre 2020

Université de Toulouse -

Jean Jaurès

Institut Supérieur Couleur

Image Design

REMERCIEMENTS

Mesdames Delphine Talbot et Céline Caumon, je tiens à vous exprimer toute ma reconnaissance et vous remercier pour votre accompagnement au cours de ces deux années de master. Vous représentez les figures emblématiques de mon expérience à l'ISCID. La transmission de vos conseils, de vos connaissances et de vos expériences a nourri mon évolution durant ces deux années.

Je souhaite également remercier chaleureusement ma famille. D'abord, mes parents, pour votre amour inconditionnel, votre soutien sans faille et la chance que vous me laissez à poursuivre ma voie depuis le début. Zoé et Lucile, merci d'être là pour moi. Vous êtes mes exemples depuis toujours et vos conseils me sont précieux. Mamie, pour tes mots encourageants et tes attentions porte-bonheur. Papy pour tes fleurs qui ont embelli mon bureau, ta manière à toi de me soutenir. À tous, vos bras ont été le grand réconfort dans les moments de fragilité.

Également, je remercie tous mes amis, qui de près ou de loin, ont été présents pendant l'écriture de ce mémoire. Votre amitié compte énormément. Maman, Caroline, Jeanne, Elia, un grand merci à vous en particulier, d'avoir consacré votre temps libre à mes relectures. Votre aide et votre intérêt pour mes propos m'ont beaucoup touchée.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS p.5

INTRODUCTION p.12

**CHAPITRE 1. LES ENJEUX D'UNE
DÉMARCHE CHROMATO-SENSIBLE** p. 18

**PARTIE 1. LES NOTIONS D'UNE DÉMARCHE
CHROMATIQUE** p.21

1.1 REGARDS SUR LA COULEUR p.22

1.1.1 Comprendre la couleur : les fondamentaux p. 22

1.1.2 La couleur inhérente à la surface p.26

1.1.3 La couleur comme sensation p.30

**1.2 DÉMARCHE CHROMATIQUE POUR LA CRÉATION
D'ASPECTS DE SURFACES** p.35

1.2.1 Mon approche coloriste p.35

1.2.2 Nommer ma pratique p.37

1.2.3 La notion chromatique selon les usages p.40

1.3 CONCLUSION DE LA PARTIE 1 p.44

PARTIE 2. ASPECTS DE SURFACES ET EFFETS PERÇUS p.47

2.1 CERTESENS p.48

2.1.1 Présentation de l'entreprise p.48

2.1.2 Une posture entre design et sensoriel p.49

2.2 MAT&SENS p.51

2.2.1 Présentation de Mat&sens p.51

2.2.2 L'avancée de Mat&sens à mon arrivée, mon rôle et mes missions p.52

2.3 LA MÉTHODE DÉVELOPPÉE p.55

2.3.1 L'étude iconographique pour identifier des règles p.55

2.3.2 Valider ou contester des règles p.60

2.3.3 Constats p.61

2.4 CONCLUSION DE LA PARTIE 2 p.63

PARTIE 3. LA NÉCESSITÉ DE PENSER LA SURFACE DANS SON CONTEXTE p.65

3.1 DE LA SURFACE AU PAYSAGE p.67

3.1.1 La notion de paysage p.67

3.1.2 Le paysage chromatique p.70

3.1.3 Le paysage sensible p.74

3.2 CONCLUSION DE LA PARTIE 3 p.77

PARTIE 4. DE L'EFFET PERÇU À L'EXPÉRIENCE VÉCUE p.79

4.1 L'ENJEU DU SENSIBLE p.80

4.1.1 La relation au corps p.81

4.1.2 Les sens pour faire sens p.82

4.1.3 Les sens comme acte de présence p.83

4.1.4 Les sens : créateurs d'affects et d'émotions p.84

4.2 LE PARI D'UNE APPROCHE CHROMATO-SENSIBLE p.85

4.2.1 Les notions d'une démarche chromato-sensible p.85

4.2.2 considérer l'affect dans la création p.88

CONCLUSION DU CHAPITRE 1 p.92

CHAPITRE 2. DÉVELOPPEMENT D'UNE MÉTHODOLOGIE D'ANALYSE CHROMATO-SENSIBLE p.96

PARTIE 1. ÉTUDES MÉTHODOLOGIQUES p.101

1.1 LA MÉTHODE LENCLOS : UNE GÉOGRAPHIE DE LA COULEUR p. 102

1.1.1 Jean-Philippe Lenclos p.102

1.1.2 La géographie de la couleur p.103

1.1.3 Processus de la méthode p.104

1.1.4 Méthodes de catégorisation et de classement p.106

1.1.5 Conclusion p. 109

1.2 LES MÉTHODOLOGIES DE PEINTRES p.111

1.2.1 Les méthodes impressionnistes pour capter l'impermanent p.112

1.2.2 Delacroix et la peinture mémoire p.118

1.2.3 Bonnard et l'expression de l'émotion p.120

1.2.4 Conclusion sur les méthodologies de peintres p.122

1.3 CONCLUSION DE LA PARTIE 1 p.124

PARTIE 2. MISE EN PLACE D'UNE MÉTHODOLOGIE D'ANALYSE CHROMATO-SENSIBLE p.127

2.1 LES PRÉCEPTES D'UNE DÉMARCHE CHROMATO-SENSIBLE p.128

2.1.1 L'art de la contemplation p.128

2.1.2 L'art de la description p.131

2.1.3 La collecte de données comme support d'analyse p. 136

2.2 L'ANALYSE DES DONNÉES p.140

2.2.1 analyse des paramètres lumineux p.140

2.2.2 Analyse des paramètres météorologiques p.148

2.2.3 Analyse des surfaces p.157

2.2.4 Analyse des sons et des odeurs p.159

2.2.5 Analyse du mouvement p.160

2.2.6 Analyse de la faune et de la flore p.161

2.3 CONCLUSION DE LA PARTIE 2 p.162

CONCLUSION DU CHAPITRE 2 p.164

CHAPITRE 3. L'ÉMERGENCE DE PRINCIPES CRÉATIFS p.166

PARTIE 1. UN PROJET ENTRE SAUVEGARDE ET RUPTURE p.169

1.1 PRÉSENTATION DU PROJET p.169

1.1.1 Description immersive du lieu p.170

1.1.2 La création d'un atelier p.172

1.1.3 Les problématiques du projet p.172

1.1.4 Constats p.174

1.2 RÉCIT DE L'ANALYSE CHROMATO-SENSIBLE DU LIEU p.175

1.2.1 Les manières de procéder p.175

1.2.2 Les relevés de couleurs p.180

1.2.3 Traitement des données p.183

PARTIE 2. DÉVELOPPEMENT D'UNE RECHERCHE CHROMATIQUE p.189

2.1 DES SURFACES PARTICULIÈRES p.190

2.1.1 La notion d'altération p.190

2.1.2 Couleurs et textures de l'altération p.192

2.2 LE TEMPS DE L'EXPÉRIMENTATION p.197

2.2.1 Les principes de l'expérimentation p.197

2.2.2 Libérer le geste et provoquer la catastrophe p.199

2.3 EXPÉRIMENTATIONS DANS LA MATIÈRE p.203

2.3.1 Préparation des couleurs p.203

2.3.2 Expérimentation des effets de matière p.209

2.4 CONCLUSION PARTIE 2 p.213

CONCLUSION DU CHAPITRE 3 p.214

CONCLUSION GÉNÉRALE p.216

BIBLIOGRAPHIE p.225

LEXIQUE p.236

TABLE DES ILLUSTRATIONS p.238

INTRODUCTION

*« Design creates culture.
Culture shapes values.
Values determine the futur. »
Robert L. Peters*

On constate aujourd'hui une accélération du cycle d'acquisition à l'abandon des biens qui présente d'importants impacts environnementaux, sociaux et économiques. Selon Equiterre, en 2016, 44,7 millions de tonnes de déchets étaient générés dans le monde, et d'ici 2021, il est prévu que ce volume augmente de 17 %.

Le terme d'obsolescence provient du latin *obsolescere* signifiant « *tomber en désuétude* ». Si l'on emploie pour le monde du vivant le terme d'extinction, celui d'obsolescence est préféré pour le monde de l'artificiel. Plusieurs types d'obsolescences programmées sont à distinguer : l'obsolescence technique ou technologique qui relève d'un défaut fonctionnel prématuré rendant l'objet inutilisable et poussant le consommateur vers un nouvel achat. L'obsolescence par péremption, souvent attribuée aux produits alimentaires, est le raccourci artificiel de la durée de vie des produits en indiquant des dates de consommation plus courtes. L'obsolescence esthétique se distingue des autres obsolescences puisqu'elle n'est pas la conséquence d'un dysfonctionnement mais est due à la psychologie des

consommateurs. Il s'agit d'une obsolescence subjective insufflée par les consommateurs lorsqu'ils trouvent un objet trop vieux ou démodé, avant même de rencontrer un problème technique. L'objet est alors changé ou jeté malgré qu'il fonctionne encore. Le consommateur achète de son plein gré un nouvel objet sans avoir le sentiment d'être manipulé. L'obsolescence esthétique incarne la recherche de nouveauté et suit les effets de mode et de tendance. Les consommateurs sont alors convaincus et persuadés que leur produit est dépassé ou démodé et ressentent le désir d'acquérir un objet neuf. C'est donc une obsolescence de mode, beaucoup plus subtile que les autres formes d'obsolescence. D'après Brooks Stevens, considéré comme le père de l'obsolescence esthétique,

« Il faut instiller chez le consommateur l'envie de posséder quelque chose d'un peu plus neuf et d'un peu mieux, un peu plus tôt que nécessaire¹ ».

Cette phrase est représentative du système accéléré de consommation dans lequel on se situe. L'obsolescence esthétique est finalement le résultat du marketing et des tendances sur la psychologie des consommateurs pour l'attrait du neuf. Ce mouvement de consommation est finalement une course effrénée vers une quête perdue de soi et de son identité. Victor Lebow affirmait,

1. Brooks Stevens « *Instilling in the buyer the desire to own something a little newer, a little better, a little sooner than is necessary* »

« Notre économie extrêmement productive [...] exige que nous fassions de la consommation notre mode de vie, que nous recherchions dans la consommation notre satisfaction spirituelle, notre satisfaction égoïste. [...] Il faut à un rythme de plus en plus soutenu consommer, brûler, user, remplacer et jeter des objets². »

Acheter est devenu un moyen de se remplir, de se construire une identité par l'identification aux objets que l'on possède, aux différents groupes sociaux associés. Mais cette quête est infinie puisque ces biens matériels ne peuvent combler les vides intérieurs. Chaque produit envoie un message différent sur la perception des autres, que le consommateur le souhaite ou non, et ces messages sont plus ou moins inconscients. Chaque produit alimente une apparence et donc la perception de soi-même ou d'autrui, sur qui nous sommes et ce que nous sommes. Favoriser tel produit plus qu'un autre induira par conséquent une image différente de la personne. La façon dont consomme une personne la différencie finalement plus que son identité intrinsèque. Car, plus que des produits, ce sont des vecteurs d'identité qu'elle achète. Les téléphones portables, les vêtements, le maquillage, les accessoires de cuisine,

2. LEBOW Victor écrit dans *The Journal of Retailing* en 1955, cité par Richard Heinberg dans son livre «Afterburn» : "Our enormously productive economy demands that we make consumption our way of life, that we convert the buying and use of goods into rituals, that we seek our spiritual satisfaction and our ego satisfaction in consumption. We need things consumed, burned up, worn out, replaced and discarded at an ever-increasing rate." {Consulté le 15.03.19} Source disponible sur : <https://sustainablesociety.com/social/consumerism#.Xwpc05MzYXq>

la décoration ou même les voitures sont particulièrement concernés par cette forme d'obsolescence, les vêtements et le maquillage étant les plus impactés. Ces modes changent tous les ans, voire plusieurs fois par années selon les saisons, insufflées par le travail des bureaux de tendances en amont. Cela vient souligner ici l'impact du designer dans cette chaîne de production effrénée et notamment celui du designer coloriste. Cette prise de conscience ou cette désillusion, m'a permis de me questionner sur le sens à donner à cette profession à laquelle je me destine. Si le designer tient un rôle dans cette société décriée, il en a un aussi pour l'améliorer et la repenser. Mais comment remettre du sens dans cette profession et contribuer à l'œuvre collective de notre société ? Pour Robert L. Peters,

« Le design crée la culture. La culture forme les valeurs. Les valeurs déterminent le futur³. »

Placer des valeurs dans le processus de création serait une manière de penser selon des convictions et d'orienter les projets pour leur donner du sens. Pour moi, le monde prend son sens lorsqu'il produit des affects, cela me pousse alors à les comprendre et les intégrer dans ma pratique. L'affect est le résultat d'un effet, qui provoque l'émotion. L'émotion, du latin *motio*, le mouvement, constitue l'élément déclencheur qui insuffle la création. L'acte de création représente pour moi une voix pour exprimer et

3. PETERS, Robert L. Ancien directeur de CIRCLE, cabinet de conseil en design, qui se définit comme designer, artiste, auteur, organisateur, enseignant, activiste, défenseur de l'environnement, pacifiste, humaniste et généraliste.

transmettre ce que les mots ne peuvent pas faire. Il est le vecteur d'émotion, parfois une voix politique, ici un manifeste. Je ne peux changer le monde, mais je cherche ici à y contribuer en développant ma voix et en dessinant ma voie. Questionner mes valeurs et celles que je souhaite transmettre est un exercice personnel, qui me permet ici de souligner ma motivation, celle qui est à l'origine de mes propos et qui va au delà de ces recherches. Convaincue que l'affect est le premier élément qui nous impacte consciemment ou non au quotidien, je cherche dans cette réflexion à l'intégrer au processus de création. Appliqué à ma pratique couleur-matière, l'effet est considéré ici sous l'angle de l'aspect de surface. Il est à comprendre comme l'effet visuel résultant des paramètres tels que la couleur, matière, finition, forme, etc. L'affect est entendu dans le sens d'un résultat affectif, comme la réaction sentimentale ou émotionnelle à une cause. Mais, l'effet comme l'affect sont à la fois les causes et les résultats, et se mesurent par la subjectivité de nos perceptions.

Face à la volonté de penser un projet par ces entrées sensibles et subjectives, la question centrale de ma réflexion cherche à identifier comment l'effet et l'affect peuvent être intégrés dans ma démarche de création d'aspects de surface. Ceci m'amène à développer une démarche transversale que je définis sous le terme "*chromato-sensible*". Ce terme sera défini ultérieurement, mais je précise ici que c'est une notion à considérer selon les motivations et valeurs émises juste avant. L'objectif est de développer les préceptes d'une démarche chromato-sensible et d'identi-

fier dans quelle mesure l'effet produit par les surfaces que je conçois et l'affect qui en résultent, peuvent être pensés dans un projet de création.

L'enjeu du premier chapitre sera de définir les fondements d'une démarche chromato-sensible. Ainsi l'étude de la couleur permettra de différencier la démarche chromatique d'une pratique coloriste. Puis je m'appuierai sur *La saveur du monde, Une anthropologie des sens* de David Le Breton comme support de référence pour définir les préceptes du sensible dans ma création. Le second chapitre questionnera les manières de penser l'effet et l'affect par le développement d'une méthodologie d'analyse. Elle s'appuie sur des méthodologies coloristes telle que la *Géographie de la couleur* de Jean-Philippe Lenclos, mais également sur des approches artistiques avec l'étude des méthodes de peintres. Les travaux de Monet, Delacroix et Bonnard seront au cœur de la réflexion et contribueront au développement d'un outil d'aide à l'analyse. L'enjeu sera d'identifier les différents paramètres et leurs variables composant des effets visuels, ainsi que leur influence sur l'affect. Enfin, un troisième et dernier chapitre aura pour objectif de confronter cette méthodologie d'analyse à la réalité du terrain. L'objectif sera d'identifier dans quelle mesure, une telle méthodologie d'analyse permet de penser l'effet et l'affect dans le processus de création.

CHAPITRE 1.

**LES ENJEUX D'UNE
DÉMARCHE
CHROMATO-SENSIBLE**



Ce premier chapitre aborde les fondements d'une démarche chromato-sensible. Elle soulève plusieurs questionnements. Ce chapitre tentera en premier lieu d'identifier la conception de la couleur dans une démarche chromato-sensible, et de définir dans quelle mesure, les paramètres chromatiques impactent la perception. Ce chapitre visera à identifier comment une approche chromatique et une approche sensible peuvent se nourrir. L'ensemble du cheminement devrait permettre de définir la notion « *chromato-sensible* » et de faire émerger les enjeux inhérents à cette pratique.

Je poserai dans un premier temps les fondements d'une pratique coloriste de laquelle naît la notion chromatique. Rapidement, nous aborderons une expérience personnelle et professionnelle qui a contribué et qui a nourri ma réflexion. Cette expérience me permettra d'aborder et de comprendre l'effet des CMF. L'ensemble de ce cheminement devrait me permettre de répondre dans quelle mesure une démarche chromato-sensible peut faire part d'un projet de création et d'identifier les enjeux émergents.

PARTIE 1.

LES NOTIONS D'UNE DÉMARCHE CHROMATIQUE

Cette première partie aborde les fondamentaux de la couleur afin de comprendre comment elle se crée, se produit et agit sur l'individu. Ce sera l'occasion de poser les bases de la posture à travers laquelle ces phénomènes colorés seront considérés. J'identifierai dans un premier temps comment la couleur se manifeste dans le monde environnant, puis j'expliquerai comment je la considère dans ma pratique.

1.1 REGARDS SUR LA COULEUR

La couleur paraît aller de soi pour chacun d'entre nous. Pour autant, elle devient très vite un phénomène complexe pour celui qui souhaite la comprendre et l'expliquer. Comme le souligne l'architecte Manlio Brusatin, la couleur peut être étudiée à travers différentes disciplines et prend l'image d'une « *aire* », qui se partage entre « *l'art, la science, la physique et la psychologie*⁴ ». Si ces approches pluri-disciplinaires font de la couleur une notion fertile, cela la rend d'autant plus délicate à comprendre et à maîtriser. L'hybridation des disciplines et des pratiques au sein d'une réflexion sur la couleur, souligne implicitement la nécessité d'une approche polyvalente pour le designer coloriste.

1.1.1 COMPRENDRE LA COULEUR : LES FONDAMENTAUX

Un monde coloré par la lumière

Le monde est composé d'une infinité de couleurs, qui ne sont pour autant pas toutes visibles par l'oeil humain. L'étendue de la vision humaine s'étend sur ce que l'on appelle le spectre du visible ou spectre optique (de 380 à 780 nanomètres), correspondant aux longueurs d'onde issues de la lumière blanche. La lumière blanche, ou lumière so-

4. BRUSATIN, Manlio, MARIN, Louis, et LAURIOL, Claude. *Histoire Des Couleurs*. Paris: Flammarion, 1986. Print. Champs 626. p.24

laire, est en réalité la somme de rayons de différentes longueurs d'ondes, qui nous apparaissent colorés lorsqu'ils sont isolés. Ce sont les travaux d'Isaac Newton (1642-1727) sur la réfraction de la lumière, qui ont mis en évidence cette relation étroite entre lumière et couleurs. La lumière est donc un paramètre essentiel et indissociable à la formation des couleurs, puisque sans source lumineuse la couleur ne peut exister. Nous évoluons ainsi dans un monde coloré en journée, lorsque la lumière solaire nous inonde, puis de plus en plus grisé dès que la quantité de lumière diminue, avant d'être plongé dans un monde obscur et incolore en l'absence totale de lumière.

« Comme la flamme engendre la lumière, ainsi la lumière engendre les couleurs. Les couleurs sont les filles de la lumière et la lumière est la mère des couleurs⁵. »

La qualité de la lumière a un impact considérable sur la couleur révélée. Un échantillon de couleur nous paraîtra différent s'il est éclairé par une source de lumière naturelle que s'il est éclairé par une source lumineuse artificielle. Plus encore, la couleur sous la lumière naturelle peut varier puisque son intensité et ses teintes fluctuent selon le moment de la journée et les phénomènes atmosphériques.

5. ITTEN, Johannes. *Art de la couleur*, Édition abrégée Dessain et Tolra, 2004, p.8

Couleur-matière

Dès l'Antiquité, une distinction est faite entre la couleur-lumière et la couleur-matière. La première catégorie renvoie à une source lumineuse colorée résultant des phénomènes d'incandescence⁶ et de luminescence⁷. La seconde catégorie correspond à une matière éclairée dont la couleur résulte de l'interaction de la lumière avec la matière⁸. Dans cette seconde catégorie, la couleur n'est pas le caractère de la source lumineuse, mais plutôt le résultat de la rencontre entre la lumière et la matière. La matière absorbe une partie de la lumière qu'elle reçoit pour révéler une couleur ; si un objet apparaît bleu, c'est en réalité parce qu'il absorbe les rayons lumineux rouges et verts et renvoie la longueur d'onde bleue (*Fig.1*). Si l'objet nous paraît rouge, ce sont alors les rayons bleus et verts de la lumière qui sont absorbés et les rayons rouges renvoyés. C'est ce processus d'absorption et de réflexion qui intervient pour la perception des couleurs de la plupart des objets de notre quotidien, issues de colorants et de pigments.

Si nous distinguons la couleur-lumière de la couleur-matière, il faut préciser que la couleur n'existe en soi qu'à condition que la matière et la lumière se rencontrent. La matière ne devient visible que parce qu'elle est éclairée par la lumière, tout comme la lumière ne devient visible que parce qu'elle se matérialise sur un support.

6. Incandescence : émission de lumière par les corps portés à haute température.

7. Luminescence : phénomène lumineux qui ne résulte pas d'une augmentation de la température.

8. VALEUR, Bernard. Fondamentaux de la couleur. Dans HERRY-THOUÉNON, Nolwenn. *Lumière Sur La Couleur*. Paris: Ed. De Monza, 2010. Print. p.25

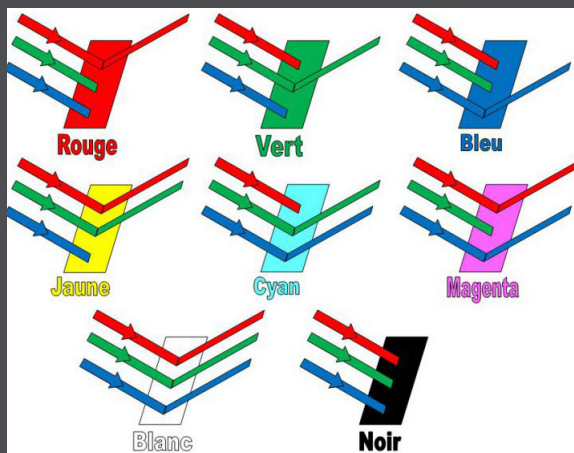


Figure 1. Schéma d'absorption des couleurs lumières.

1.1.2 LA COULEUR INHÉRENTE À LA SURFACE

Si la couleur est la fille de la lumière, elle est inhérente à un travail de surface puisque qu'elle naît de la rencontre entre lumière et matière.

La couleur est omniprésente dans notre environnement puisque chaque élément qui nous entoure fait couleur. Si le monde est coloré, c'est avant tout parce qu'il est composé d'une infinité de surfaces sur lesquelles la couleur apparaît. Les surfaces constituent les parties extérieures des éléments de notre environnement, telles des enveloppes visibles sur lesquelles naissent leur apparence. Les surfaces composent l'aspect de toutes choses, sur lesquelles la couleur joue un rôle prédominant.

La couleur ne peut réellement être considérée indépendamment d'un support matériel, car même si nous concevons la lumière (et donc indirectement la couleur) comme corps immatériel, elle se projette pourtant toujours sur une surface. La lumière n'est jamais pensée de manière isolée ; on pense la lumière dans un espace, on éclaire un endroit, un objet. À ce titre, la couleur ne peut se penser sans considérer le caractère et la typologie de la surface sur laquelle elle se révèle et la lumière qui l'éclaire. La notion de surface est donc à considérer ici, comme le point de rencontre entre lumière et matière.

Les couleurs du ciel et des nuages que nous percevons pourraient constituer des contre exemples, puisque ce

sont des éléments que nous ne pouvons toucher. Pourtant, si nous pouvons les voir c'est bien parce que la lumière et la matière se rencontrent. Le bleu du ciel résulte d'un phénomène physique entre la lumière et la matière ; les particules qui composent le ciel ont une taille nettement inférieure à celle de la longueur d'onde qui les traverse. À l'inverse, les nuages sont composés de gouttelettes d'eau dont la taille est largement supérieure à la longueur d'onde qui les traverse ; c'est pour cette raison qu'ils nous paraissent blancs⁹. Ces particules, bien qu'elles soient très petites, constituent la matérialité nécessaire pour que la lumière se projette et que la couleur apparaisse. Bien que nous ne puissions le mesurer par notre œil ou notre toucher, la rencontre entre la lumière et la matière existe, et est la condition nécessaire qui rend visible l'enveloppe colorée des nuages et du ciel.

La notion de surface explicite le lien étroit qui se tisse entre couleur et matière. On ne peut penser la couleur de manière isolée puisque la matérialité de la surface sur laquelle elle apparaît influence son caractère, son état et son comportement face à la lumière, et donc finalement impact notre vision de la couleur. Bernard Valeur, explique ce phénomène physique dans le premier chapitre de *Lumière sur la couleur*. Il prend l'exemple d'un échantillon poli en comparaison d'un échantillon qui présente des irrégularités de surfaces. Le premier échantillon renvoie la lumière par réflexion, tandis que le second renvoie la

9. VALEUR, Bernard. *Op. cit.*, p.33

lumière dans toutes les directions¹⁰. Si le comportement de la lumière varie selon l'état de la surface sur laquelle la lumière est projetée, alors le caractère de la couleur visible variera également. Considérer la couleur de manière isolée, c'est-à-dire indépendamment de la lumière et la matière, c'est finalement omettre une partie entière de sa nature.

Expérience

Je regarde les objets qui m'entourent. Plusieurs surfaces blanches sont à ma disposition. Je les rassemble. Aucune n'est semblable, car les teintes diffèrent ; tantôt c'est un blanc jauni, tant un blanc grisé, parfois un blanc pure. Mais la grande différence, c'est qu'aucune de ces surfaces ne réagit à la lumière de la même manière. Le papier blanc donne l'impression d'absorber la lumière, l'emballage des comprimés renvoie une lumière sous forme de brillance. La bougie renvoie une lumière légère, lui apportant un air satiné. Tous ces objets sont blancs, pourtant aucune de ces couleurs n'est semblable, car leur teinte et leur comportement à la lumière diffèrent sur la matière. (Fig.2)

Couleur, lumière et matière s'influencent et inter-réagissent donc pour composer un effet coloré. Ces différentes réactions de la lumière sur la matière provoquent une qualité lumineuse, chromatique et matérielle qui ca-

10. VALEUR, Bernard. *Op. cit.*, p.40



Figure 2. Agathe Touchard, Expérience d'objets blancs, 2020.

ractérisent la surface. Ainsi travailler ou penser la couleur ne peut se faire sans envisager la matérialité de la surface sur laquelle elle apparaît, ni sans prendre en compte la lumière de laquelle elle naît.

1.1.3 LA COULEUR COMME SENSATION

Si la réflexion précédente souligne le lien entre la lumière et la matière, il est difficile de parler de la couleur sans considérer la perception visuelle que nous en avons. Car bien que la lumière et la matière soient nécessaires pour faire apparaître la couleur, il existe une ultime condition : la présence d'un récepteur sensoriel. Il serait donc erroné de limiter le phénomène coloré à un processus physique, car la couleur relève aussi de la sensation.

Le corps humain est doté de capteurs sensoriels qui transmettent des milliers de stimuli, connus sous le nom de sensations. L'œil fait partie de ces capteurs et constitue le réceptacle nécessaire à l'homme pour percevoir la couleur, puisque la couleur se révèle sous forme de sensation colorée, provoquée par la vibration des longueurs d'ondes lumineuses sur la rétine. Elle stimule les sens visuels, comme la musique pourrait le faire sur les sens auditifs. Les yeux sont des fenêtres qui captent et traduisent les énergies vibratoires de la lumière pour révéler une vision colorée du monde. C'est un phénomène psychophysique, résultant de l'association d'un stimulus extérieur (la lu-

mière), sur un récepteur sensoriel (l'œil). Mais l'œil est un organe divergeant d'un individu à l'autre et, comme chacun des stimuli issus des capteurs sensoriels, leur traduction et leur perception diffèrent d'un individu à l'autre. La couleur est donc le résultat d'un processus sensoriel, ce qui en fait un phénomène subjectif et complexe à communiquer.

S'il est si délicat de parler de la couleur, c'est parce qu'elle n'existe pas en tant que telle mais est issue d'une construction mentale. Le corps perçoit des milliers de sensations simultanément qui ne peuvent pas toutes être conscientisées. Seul ce qui passe de l'inconscient au conscient peut être perçu. Les perceptions sont donc le résultat d'une conscientisation (bien que souvent inconsciente), des sensations à travers le prisme des interprétations.

Les sensations prennent une signification selon une « base de données » enrichie par l'expérience personnelle, le vécu, la culture, l'éducation et qui, obligatoirement, varie d'un individu à l'autre. La perception des choses et du monde, induit inévitablement une traduction et une interprétation de la réalité biaisées. Toutefois, s'il est à souligner qu'il n'existe aucune perception fidèle de la réalité, elles ne sont pas pour autant fausses. Elles correspondent à des réalités, ou des versions de réalité issues des croyances et interprétations personnelles.

Il est illusoire de parler de science exacte à propos de la couleur, dès lors qu'elle fait appel à un processus perceptif et au jugement, même inconscient, d'une personne. Les conceptions colorées du monde divergent d'un individu à l'autre, relevant des codes intégrés et des significations as-

sociées au cours de l'histoire. Il serait donc erroné de vouloir créer des règles absolues à propos de la couleur et plus globalement de tout élément issu de nos perceptions, car il ne peut y avoir une vérité ou une réalité de la couleur, que ce soit dans sa compréhension ou dans sa conception. Ces processus perceptifs créent des impressions sur l'humain, qui engendrent des réponses émotionnelles. Ces réponses naissent des stimuli pour pousser l'individu à réagir face aux événements qui se déroulent dans son environnement. Ainsi, la joie, la peur, l'amour, la tristesse sont des réactions directes à ce que l'individu a perçu puis interprété. Ce n'est pas tant l'aspect psychologique du processus perceptif qui nous intéresse ici, mais plutôt de comprendre comment la couleur devient elle-même un vecteur d'affect. Ignorer l'impact de la couleur sur l'être-percevant dans des projets de conception, en design, en art ou autre domaine, c'est omettre de traiter la couleur dans sa totalité et implicitement la finalité du projet. Lier une couleur à une émotion serait grossier et serait un raccourci bien simpliste tant sur le plan chromatique qu'émotionnel. Toutefois, nous ne pouvons nier que la couleur se lie à une dimension affective plus ou moins marquée.

Nombreux sont les chercheurs qui étudient l'impact psychologique et physiologique provoqué par la vision des couleurs. Dans *La couleur*, Maurice Dérivé prend pour exemple l'impact des couleurs ambiantes sur les sensations thermiques des individus.

« Lorsque l'on peint en bleu un local, une chaufferie par exemple, on lui confère une impression de fraîcheur qui est purement psychologique. De même, on a pu vaincre la sensation de froid qui se manifeste dans des vestiaires, des lavabos, par l'usage rationnel de coloris chauds¹¹. »

Cette sensation de chaleur ou de fraîcheur est influencée voir biaisée par la sensation colorée ambiante, puisqu'elle varie indépendamment de tout changement thermique. Cet effet psychologique a d'ailleurs été utilisé par l'agence RCP Design global dans la conception des tramways de la ville de Tours. L'effort de la conception a été particulièrement axé sur les dimensions sensibles et perçues du tramway. Pour faire écho aux propos précédents, l'agence RCP Design global a envisagé deux ambiances lumineuses du tramway selon les saisons. Ainsi, le choix d'une ambiance lumineuse bleutée permet de provoquer une sensation de fraîcheur à l'entrée du tramway et de perdre presque deux degrés sur la chaleur ressentie en été, tandis qu'une lumière plus jaune permet de gagner quelques degrés sur la chaleur ressentie en hiver. L'enjeu d'une telle conception est de considérer l'expérience globale du voyage en tram, pour insuffler une dimension affective et positive au voyageur.

11. DÉRIBÉRE, Maurice. *La Couleur*. 12e édition ed. Paris: Presses Universitaires De France, 2014. Print. Que Sais-je ? Sciences 220. p78

« Nous avons travaillé le ressenti de la température dans les voitures voiture du tramway. Nous avons désigné la lumière en changeant la température de couleur des sources lumineuses intérieures. En hiver une lumière plus chaude, en été une lumière plus froide pour gagner environ 2 degrés (subjectifs) sur le ressenti de la température par rapport à la réalité¹². »

Par ces exemples, on comprend que la couleur constitue un enjeu fondamental dans les projets de conception puisqu'elle provoque des effets sur l'individu percevant, mais aussi des affects. Ce sont ces affects qui transforment la couleur en un élément distinctif, significatif ou représentatif d'une idée, d'un concept, d'une émotion, d'un message ou d'un caractère identitaire à l'échelle de l'individu.

12. CHARVET PELLO, Régine. *L'intelligence sensorielle ou comment entrer dans le royaume de la madeleine*. Transcription du talk de Régine Charvet Pello, directrice de RCP Design global et présente de Certesens, le 24 mai 2017 lors de l'édition Perspectives du TEDxTours. Editions rcp, 2018, p20.

1.2 DÉMARCHE CHROMATIQUE POUR LA CRÉATION D'ASPECTS DE SURFACES

L'enjeu de ce second point est d'expliciter la posture sous laquelle sera abordée l'ensemble de ma réflexion et de définir le sens placé sous la notion de « démarche chromatique ».

1.2.1 MON APPROCHE COLORISTE

La notion chromatique évolue sous l'influence d'une pratique personnelle et de l'angle selon lequel le projet est conçu. Il paraît important d'exprimer le sens de cette notion pour que le lecteur puissent comprendre clairement le sens des propos avancés. Il est certain que chaque lecteur ne lira pas ces lignes selon la même posture ou la même expérience. Chaque information que j'ai pu assimiler jusqu'ici s'est faite au travers du prisme de ma pratique et de l'application que j'en ai faite. L'ensemble de ma réflexion est inhérente à ma démarche ; elle est le fruit de mes expérimentations, de mes constats, et des confrontations auxquels j'ai pu faire face jusqu'ici. Si ma réflexion peut être exportée ou appliquée à d'autres pratiques, je suis consciente que mes propos pourraient entrer en confrontation avec d'autres points de vue et d'autres considérations de la couleur.

Je parle ici de la couleur selon son traitement sur la matière, de l'effet, et de sa réaction. Il est certain qu'un éclairagiste ne soutiendrait pas les mêmes propos, considérant la couleur plutôt du point de vue de la lumière, plutôt que de la matière, de l'effet ou de la sensation comme je le fais ici. Mais un point de vue n'annule, ni ne discrédite l'autre. Concevoir la couleur selon un point de vue lumière est une manière de faire différente de la mienne, et de l'approche que je décris dans cette réflexion. Si des non-sens pourraient apparaître quant à ces pratiques, je suis certaine que cela reste une notion, un concept ou du moins un point de vue de la couleur qui pourrait intéresser diverses pratiques et s'y adapter.

La notion que je tente d'expliquer est menée selon mon point de vue coloriste et s'applique à une démarche de création d'aspects de surfaces. Si, je souligne des points, des paramètres ou autres notions qui me paraissent être inhérents à la couleur, je n'estime aucunement créer une vérité absolue mais des faits appliqués à ma pratique. La divergence des points de vue qui naîtraient de mes propos ne pourraient que nourrir ma réflexion et la faire évoluer avec le temps.

J'identifie dans ma pratique plusieurs temporalités de création. Il y a le temps de la collecte, de l'exploration ou de la contemplation, qui me permet d'emmagasiner les informations et les données nécessaires pour nourrir mon inspiration. Puis, il y a un temps où je confronte mes idées à la réalité du *faire*. J'expérimente les réactions de la matière face aux différents paramètres que je modifie pour

la perturber, la modeler et la façonner pour créer des effets. Je réalise ces expérimentations sous forme d'échantillons qui me permettent d'analyser les changements et métamorphoses des surfaces sous l'action de mes mains. Ce temps d'exploration est crucial puisqu'il confronte la pensée à la réalité. Penser la couleur ne peut se faire indépendamment de la matière qu'elle habite. Par exemple, deux teintes Pantone® identiques sur deux matériaux différents n'auront pas la même couleur, ni le même effet. La matérialité sur laquelle apparaît la couleur conditionne la teinte et l'effet final qui en résultent.

Le travail de la couleur dans ma pratique coloriste est inéluctablement lié à un travail de la matière et de ses finitions, qui ensemble contribuent à l'aspect de surface final.

1.2.2 NOMMER MA PRATIQUE

Comment nommer ma pratique ? Comment trouver les mots qui feront sens et expliciteront ce que, à titre personnel, j'y place ? Puis, comment éviter les contresens avec des considérations ou des conceptions antérieures à la mienne ? Pour la compréhension de la suite de cette réflexion, il est important de la nommer distinctement et d'expliquer ce choix.

Instinctivement, je nomme ma pratique comme une pratique coloriste selon une démarche chromatique. Quelle différence se dresse réellement entre ces deux termes ?

Cette nomination s'appuie sur l'étymologie et le sens des termes de la couleur.

Le terme couleur prend ses racines du grec *χρῶμα*, et des mots latins *color* et *chroma*, ce dernier provenant lui-même du grec. Les termes grecs *χρῶμα* et *χρωματικός*, désignent respectivement la couleur, ce qui est relatif à la couleur ou à l'effet général de la lumière. On le trouve sous la forme de *chroma*, *chromato*, ou *chromatis*, et s'emploie pour parler d'une couleur artificielle ou de la couleur en peinture¹³. En latin, *Chroma* désigne plutôt ce qui relève de la couleur du corps (un teint hâlé, ou qui se hâle au soleil), ce qui se réfère à la théorie de la gamme chromatique (*chromatic*) ou ce qui est chromatique (*chromaticus*). Le terme *color, oris*, (latin), renvoie plutôt au caractère de ce qui est coloré, ou ce qui relève de l'acte de colorer. Sa déclinaison *coloro* définit l'action de colorer et de donner une couleur lorsque *coloratus* exprime plus le processus ou l'état de coloration¹⁴. On identifie bien le corps commun des mots latins et grecs aux mots que nous employons aujourd'hui pour désigner la notion de couleur.

Mon travail de création s'inscrit dans une démarche chromatique, où l'usage du terme « chromatique » exprime ce qui est relatif à la couleur. Il est adéquat ici parce qu'il place sous le sujet de la couleur, la notion de relation. L'idée c'est de penser la couleur en corrélation avec l'en-

13. « Couleur ». ALEXANDRE, Charles. *Dictionnaire français-grec composé sur le plan des meilleurs dictionnaire français-latins...* Librairie de L.Hachette, Paris. 1861. <https://books.google.fr/books?id=BkgzAAAAIAAJ&pg=PR3#v=onepage&q&f=false>

14. « Couleur ». GAFFIOT, Félix. *Dictionnaire latin-français*. Hachette, 1934. <https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=>

semble des paramètres qui influenceront sa perception tels que la matière, la lumière, les finitions etc.

Une démarche chromatique s'inscrit dans une pratique coloriste, dans le sens où la première est une particularité de la seconde. Le terme coloriste relève d'un usage plus général, au sens du *colorator*¹⁵, celui qui manie les couleurs comme le peintre ou le teinturier. Tandis que l'usage du terme chromatique a pour objectif de souligner la considération globale de la couleur. Ici, la couleur est pensée en relation avec la matière, la lumière, etc., pour la considérer sous l'angle de l'effet coloré. L'enjeu d'une telle approche est de comprendre les paramètres qui influenceront cet effet pour penser le projet en fonction.

La démarche chromatique adoptée dans cette réflexion est donc l'étude, l'approche ou la réflexion sur l'effet coloré de la matière, pour la création d'aspects de surfaces. C'est une nomination qui caractérise une manière de penser le projet selon une entrée CMF au sein d'une pratique coloriste.

15. « Colorator ». *Ibid.*

1.2.3 LA NOTION CHROMATIQUE SELON LES USAGES

Si la notion d'une démarche chromatique a été définie succinctement plus haut, il paraît important de préciser les sens que pourrait prendre le terme « chromatique » au cours de cette réflexion.

Paramètres

Les paramètres chromatiques sont des variables qui influencent un effet visuel. Ils peuvent être de l'ordre de la couleur isolée, variant selon la saturation, la luminosité et la teinte ou de la couleur en relation. Dans ce second cas, leur configuration fera émerger les concepts d'harmonie, de combinatoire, de combinaison, de proportion, etc. Chaque variable qui entre dans la composition d'un effet coloré peut être considéré comme un paramètre chromatique. Dans la réflexion présente, ils relèvent principalement de la matière, selon sa nature, sa mise en oeuvre, ses textures, ses finitions, etc. Ces exemples ne composent pas une liste exhaustive puisque seulement les plus fréquents et les plus influents sur l'effet ont été cités. Il est donc nécessaire de garder en tête que d'autres paramètres sont à définir selon le type de pratique menée.

Matériau et surface

La notion de matériau chromatique renvoie à l'idée d'une matérialité et d'un effet particulier. Tous les matériaux peuvent faire l'objet d'une approche chromatique, dès

lors qu'on les considère plus selon leurs aspects que selon leurs propriétés physiques ou mécaniques. Parler de matériau chromatique renvoie plus au regard que l'on y porte qu'à ses propriétés intrinsèques. Un matériau chromatique n'est pas à comprendre ou à considérer comme un matériau de la couleur à la manière de Bernard Guineau et François Delamare¹⁶, qui considèrent le matériau sous l'angle de ses propriétés colorantes tels que les pigments, les matériaux tinctoriaux, etc. Il est plutôt à considérer sous l'angle de ses effets, de son aspect et finalement selon ses qualités de surface. Ainsi, parler d'un matériau ou d'une surface chromatique revient sensiblement au même, à quelques différences près. Le terme « matériau », désigne déjà une épaisseur, une mise en forme voir une application d'un corps constitutif. Tandis que la notion de « surface » évoque plutôt une composante de ce matériau, l'enveloppe externe ou sa face visible (*fig.3*). Visuellement, le matériau implique l'idée de volume alors que la notion de surface s'en détache et n'inclut aucune épaisseur.

Paysage

La notion de paysage considère l'aspect de surface en situation et en rapport aux éléments environnants. On parlera donc d'un effet global provoqué par la relation des surfaces les unes par rapport aux autres selon les couleurs et matérialités qui composent ce paysage (*fig.4*).

16. DELAMARE, François et GUINEAU, Bernard. *Les Matériaux De La Couleur*. Paris: Gallimard, 1999. Print. Découvertes Gallimard Sciences Et Techniques 383.

Ainsi, parler de paysage chromatique relève plus de l'effet global et relationnel des surfaces entre elles que de la surface isolée. Cette définition du paysage chromatique se veut succincte, car elle sera développée plus en détail par la suite.



Figure 3. Exemple d'une surface chromatique. Échantillon d'émail, réalisé par les étudiants du Master CRIC, promotions 2017-2019 et 2018-2020. Crédit photo : Agathe Touchard



Figure 4. Exemple d'un paysage chromato-sensible. Espace « Topographie de l'art », Paris. Crédit photo : Agathe Touchard

1.3 CONCLUSION DE LA PARTIE 1

La couleur n'existe pas seule, il lui faut une surface, et cette matérialité influence la perception, les ressentis et les effets perçus. Les phénomènes perceptifs, dont celui de la couleur, provoquent des impressions puis des émotions sur l'individu percevant. Ce sont les effets de la couleur provoqués par la matérialité sur laquelle elle se projette, qui vont susciter des réactions affectives. Le pari d'une démarche chromatique est donc de concevoir la couleur en prenant en compte ces impacts perceptifs, à travers les effets et les affects qu'elle provoque. Après avoir tenté de décrire et d'expliquer cette démarche plus haut, la suite de ma réflexion devrait expliciter le sens et l'importance placés dans une telle approche au sein d'un projet de conception.

PARTIE 2.

ASPECTS DE SURFACES ET EFFETS PERÇUS

La première partie souligne l'importance de penser la couleur selon les paramètres chromatiques, pour maîtriser les effets qu'elle provoque. En effet, la perception de la couleur est fortement influencée par la matérialité du support sur lequel elle se projette. Cette deuxième partie va relater mon expérience au Certesens¹⁷ (Centre d'Étude et de Recherche sur les Technologies du sensoriel), période durant laquelle j'ai été missionnée sur un projet de recherche sur les effets perçus. J'aborderai rapidement les particularités et la structure du Certesens, puis j'expliquerai plus en détails les projets de recherche sur lesquels j'ai travaillé pour comprendre les résultats émergeant de ces quatre mois. Cette expérience est importante à relater au sein de cette réflexion, puisqu'elle a façonné mon approche chromatique.

17. Stage d'étude de quatre mois, durant la première année de Master Création Recherche et Innovation en Couleur et matière, ISCID, Montauban

2.1 CERTESENS

Intégrer l'équipe du Certesens a été une occasion unique de me familiariser avec le monde de la recherche, élargir mes connaissances sur les matériaux et développer mon approche d'un point de vue sensoriel. Cette expérience professionnelle s'alignait parfaitement avec ma volonté de conjuguer une pratique de design à celle du sensoriel et coïncidait ainsi avec la nature de mes projets d'études.

2.1.1 PRÉSENTATION DE L'ENTREPRISE

Certesens est un laboratoire de conseils en design et ingénierie sensorielle qui place l'humain au centre de ses réflexions, afin de tester, optimiser et concevoir des produits, services ou espaces qui s'adressent à son intelligence sensorielle. En alliant l'expertise métier des ingénieurs sensoriels à celle des designers, Certesens fait le pari de créer un produit adapté aux usagers en prenant en compte leurs ressentis et leurs perceptions dès la conception. Dès de sa création en 2010, par l'université François Rabelais de Tours, RCP Design Global, Spin Control et CQFDégustation, son ambition était de créer un pôle de compétences et d'outils pluridisciplinaires dédiés aux technologies du sensoriel. En 2015, il devient une filiale exclusive de l'agence RCP Design Global avec quatre pôles en conseil sensoriel pour proposer des solutions sur-mesure. Aujourd'hui, parler du Certesens c'est

implicitement parler de RCP Design Global, puisqu'ils ne forment plus qu'une seule et même équipe pluridisciplinaire. Leur expertise s'étend à travers plusieurs corps de métiers : ingénierie sensorielle, recherches matériaux, design industriel, design graphique, aménagement d'espace, stratégie, marketing et multimédia afin de proposer des solutions sensibles et pertinentes. La richesse d'une telle approche réside, de mon point de vue, dans cette cohabitation interdisciplinaire qui nourrit les projets pour les penser dans leur globalité.

2.1.2 UNE POSTURE ENTRE DESIGN ET SENSORIEL

Rares sont les entreprises à conjuguer, au sein d'un même projet, le savoir d'ingénieurs sensoriels et celui des designers. L'enjeu du Certesens est de penser, en amont de la réalisation du projet, le ressenti de l'utilisateur à travers ce qu'ils nomment "l'effet perçu". En identifiant des critères objectifs qui définissent les aspects perçus par les utilisateurs finaux, ils tentent de déterminer les facteurs essentiels pour la conception de produits ou services. Cela leur permet d'anticiper les perceptions, les sensations, et les émotions qui naîtront de l'usage de produits ou services pour mieux cerner où porter l'effort de conception. J'ai intégré l'équipe RCP Design Global x Certesens en tant que designer couleur, matière, finition et sensoriel. Si j'envisageais déjà les matériaux selon une approche sensible au sein de ma pratique, la proximité avec les ingénieurs sen-

soriels m'a permis de me familiariser concrètement aux protocoles scientifiques. Inévitablement, la relation entre ma pratique CMF et mon approche sensible s'est affinée au cours de ces mois, pour nourrir la réflexion présente, qui se positionne entre création et recherche.

2.2 MAT&SENS

2.2.1 PRÉSENTATION DE MAT&SENS

J'ai intégré le Certesens sur le projet de recherche Mat&sens, qui est un centre de ressources composé d'une matériauthèque d'environ 10 000 matériaux. Son objectif est d'établir le profil sensoriel de chacun de ces matériaux (lisse, dur, brillant...) et de les compléter par leur effet perçu. Un effet perçu est une notion développée par RCP Design Global, maison mère de Certesens, pouvant se définir comme la première impression que va laisser un espace, un matériau ou un produit à l'utilisateur. C'est une impression qui est visuelle et cognitive en premier lieu et qui peut être complétée par une expérience tactile. Actuellement, cette matériauthèque est classée par famille de matériaux (polymères, matériaux naturels, composites, verres, minéraux...) et état de matière (poudre, fibre, copeau, film / feuille / plaque...). 4200 de ces matériaux sont référencés dans une base de données, afin d'identifier le matériau, de le localiser dans la matériauthèque, de renseigner son fournisseur et ses propriétés techniques. Certesens souhaite développer un réel outil d'aide à la conception en proposant une plateforme transversale, afin d'améliorer les expertises métier, d'inspirer les équipes de conception et de tester les perceptions sensorielles. Cet outil, encore en développement, prendrait la forme d'une base de données en ligne dans laquelle chaque matériau serait associé

à un visuel, des données techniques, des caractéristiques sensorielles, un fournisseur et l'effet perçu auquel il renvoie. L'intérêt de l'effet perçu est de cibler une impression à transmettre à l'utilisateur, d'un espace, produit ou objet. Cette première impression est déterminante face à la perception du produit et au ressenti de l'utilisateur et influence le choix des matériaux lors de la conception. Les paramètres et les mécanismes qui provoquent ces effets perçus sont complexes et sont à l'étude chez Certesens. Pour eux, il est primordial de définir et de cerner les effets perçus dans un projet, afin de mieux répondre aux attentes et aux besoins des clients.

2.2.2 L'AVANCÉE DE MAT&SENS À MON ARRIVÉE, MON RÔLE ET MES MISSIONS

Le projet Mat&sens est avant tout un projet scientifique dont l'objectif est de penser et de classer la matériauthèque par effets perçus. L'enjeu de ce projet est donc de prouver scientifiquement la corrélation entre matériau et effet perçu. Plusieurs hypothèses ont été émises par les ingénieurs sensoriels comme point de départ à la recherche pour déterminer des règles entre des matériaux et un effet perçu, pour déterminer les paramètres qui provoquent cet effet perçu, puis pour vérifier s'il existe bien un lien entre un effet perçu et les caractéristiques sensorielles des matériaux.

Hypothèses émises par les ingénieurs sensoriels :

- *Les matériaux définis comme appartenant à un même effet perçu ont des profils sensoriels similaires.*
- *Les matériaux dits "développement durable" pour des raisons techniques, renvoient à un effet développement durable et ont un profil sensoriel similaire.*
- *Les matériaux faisant partie de la même famille de matériaux possèdent un profil sensoriel similaire.*

Pour vérifier ces hypothèses, plusieurs sélections de matériaux ont fait l'objet d'une caractérisation sensorielle par l'équipe d'ingénieurs, selon différents descripteurs (transparent, brillant, abrasif, etc.) pour définir leur profil sensoriel. Toutefois l'ensemble de cette démarche n'a pas été concluante face aux hypothèses précédentes puisqu'il n'existe pas un unique profil par effet perçu mais une multitude. Un matériau durable techniquement, n'a pas nécessairement l'aspect des représentations visuelles qui y sont associées. Et parce que le profil sensoriel d'un matériau, selon ses mises en œuvre, ne peut être identique.

Si l'approche scientifique connaissait un ralentissement, l'intérêt de mon rôle dans ce projet s'est amplifié. Pour rebondir, l'idée du Certesens était de développer la recherche sous l'angle du design, pour conférer au projet une approche nourricière face aux problématiques scientifiques rencontrées. Ce pari reposait sur le fait que RCP

Design Global utilisait déjà la notion d'effet perçu dans le développement de leurs projets de design de transports, par exemple celui du tramway de Tours abordé dans la partie 1. C'est donc à ce stade que j'ai intégré le projet, afin de déterminer les matériaux provoquant un effet perçu donné, puis de les vérifier au moyen de focus groupes. Cette mission s'est concentrée sur quatre effets perçus, sélectionnés selon leur redondance dans les projets de design : *Premium, Développement durable, Confort et Waou.*

2.3 LA MÉTHODE DÉVELOPPÉE

L'objet de ma mission était de définir les paramètres et codes nécessaires pour susciter un effet perçu. Face à l'inconnu, j'ai développé petit à petit une méthodologie pour analyser et comprendre un effet perçu et pour définir les règles qui le composent. La suite de l'explication prend pour sujet la méthodologie appliquée à l'étude de l'effet *Premium*.

2.3.1 L'ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE POUR IDENTIFIER DES RÈGLES

La première étape de mon processus de recherche a été de définir la notion *Premium*. Cela a donné lieu à une recherche sémantique et théorique sur ce principe et a permis d'identifier dans quels cas nous pouvions utiliser ce terme. Puis, rapidement, j'ai mené une étude iconographique afin d'identifier les paramètres et comprendre les codes qui influencent l'effet perçu. Ces études iconographiques m'ont permises de déterminer des styles distincts à travers les redondances caractéristiques d'un effet perçu, selon la récurrence des éléments et les similitudes d'une image à l'autre. L'objectif était donc d'identifier les matériaux types provoquant l'effet perçu étudié. J'ai rapidement constaté que l'effet dépendait plus de la mise en oeuvre du matériau que de sa typologie. Ainsi, ce n'est pas

tant le bois qui provoque un effet, mais la manière dont il est travaillé. Ce sont donc son état et son aspect de surface qui importent et influencent l'effet provoqué.

Exemple des règles définies pour l'effet Premium

Pour chacun des univers ou styles identifiés au sein de l'effet, j'ai identifié une gamme chromatique référentielle. Si cette gamme n'est pas entièrement exclusive, elle permet d'identifier les codes couleurs des univers. Le style Bourgeois (fig.5), fait référence à ce qu'on pourrait appeler la bourgeoisie française, qui comporte à elle seule beaucoup de codifications qui ont marqué l'histoire. Si nous nous concentrons seulement sur les couleurs dans un premier temps, la gamme identifiée est composée de teintes plutôt profondes ; rouge, bleu ou vert qui instaurent une prestance. La gamme est complétée par la couleur des matériaux utilisés, également foncés. Le bois est présent sous forme d'ornements, aux finitions foncées et vernies. L'ensemble de ces identifications construisent à eux tous un univers codifié que nous interprétons selon nos représentations mentales.

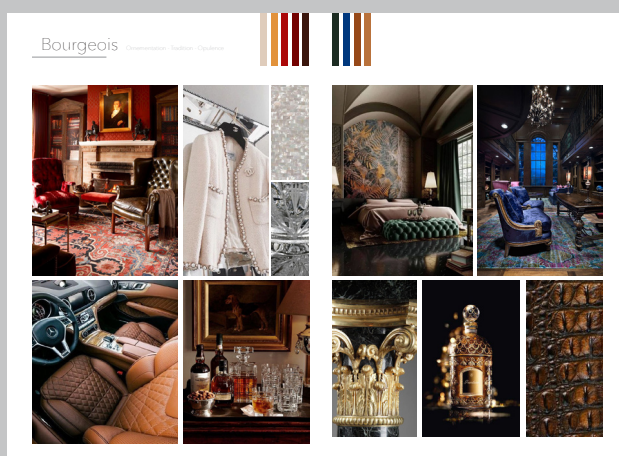


Figure 5. Identification des représentations visuelles et collectives du style bourgeois. Réalisé par Agathe Touchard pour Certesens, 2019.

Soulignons que ce n'est pas tant la typologie du matériau qui importe, mais plutôt sa mise en œuvre, ses couleurs et ses finitions qui ont une connotation et s'associent implicitement dans un style bourgeois. Ainsi, il est plus intéressant de mesurer les degrés ou les intensités des paramètres pour provoquer l'effet plutôt que le matériau. Si nous identifions le bois comme élément constitutif de l'effet, il serait plus judicieux de proposer une cartographie des caractéristiques nécessaires, qui identifie ces limites.

Exemple

Quelle essence de bois est connotée ? Pourquoi est-elle connotée ? Probablement par sa couleur, peut-être par les motifs qui apparaissent ou au contraire qui n'apparaissent pas (noeuds, nervures...). Quel est le traitement ? Si le bois est vernis, quel est le type de vernis ? Quel aspect chromatique confère-t-il ? Relève-t-il d'un savoir-faire ? Si oui, lequel ? Quelles sont les représentations associées à ce savoir-faire ?

Toutes ces questions peuvent aider la réflexion et guider l'analyse iconographique. La compréhension des représentations mentales constituent un travail conséquent et devrait alors faire l'objet d'une réflexion spécifique. Pour revenir à l'exemple du bois, ce n'est pas tant le matériau qui importe, puisqu'aujourd'hui nous faisons face à une multitude de matériaux imitatifs. Ainsi, si un matériau contient l'ensemble des caractéristiques visuelles qui identifient un bois *Premium*, alors il est tout aussi apte à provoquer le même effet perçu.

Prenons l'exemple du cuir

C'est un matériau particulièrement présent dans le milieu du luxe, du haut de gamme et inéluctablement dans la représentation du Premium. C'est une matière qui, par son utilisation au cours de l'histoire, renvoie à des codes bien spécifiques. Toutefois, pour créer l'effet, il n'est pas tant nécessaire d'utiliser le matériau en lui-même, mais d'identifier ce qui caractérise le matériau dans l'univers. Je m'explique, le luxe est un gage de qualité, que l'on tente de retrouver dans l'effet Premium. Identifier ce qui fait la qualité d'un cuir c'est, d'une certaine manière, paramétrer le matériau de substitution au cuir. Si la qualité d'un cuir est déterminée par sa souplesse, sa tendresse alors ce sont des paramètres à prendre en compte, (bien qu'ici cela se sente de manière tactile). Comment s'identifie un cuir de qualité visuellement ? par sa couleur ? (quelles teintes ?), l'homogénéité de cette couleur ? (à partir de quel degré d'hétérogénéité je ne suis plus dans un effet Premium ?), etc. Ce sont encore une fois de plus, toute une série de questions qui peuvent naître de l'étude d'un effet et permettre de cerner et paramétrer les codes principaux.

Ce sont donc ces types de paramètres qu'il serait intéressant et important d'objectiver, pour mesurer l'étendue des représentations auxquelles elles se réfèrent, puis implicitement pour déterminer en quoi elles y correspondent ou non. Penser l'effet d'un matériau se fait alors moins sous l'angle de sa typologie ou de sa famille (bois, cuir, verre...), mais bien par le travail de son aspect et de son état de surface.

2.3.2 VALIDER OU CONTESTER DES RÈGLES

Si la démarche expliquée permet de définir certaines règles, celles-ci ne peuvent être réellement appliquées telles quelles. L'ensemble du travail est, certes, le fruit d'une connaissance et d'une recherche, mais reste avant tout le fruit de mes propres observations. Les informations et éléments qui sont avancés ne sont pas des règles absolues, mais correspondent à ma culture et mon éducation. Si elles peuvent être partagées par une partie de la population qui aurait le même bagage culturel, ces représentations ne coïncideraient probablement pas avec celles de cultures différentes, puisque ce sont des valeurs relatives.

Vérifier les règles établies constitue une étape infaillible à ce processus. Cette vérification s'est faite lors d'un focus groupe afin d'associer des matériaux sélectionnés antérieurement selon les prescriptions définies à l'effet perçu.

Le focus groupe devait objectiver les paramètres définis pour un effet dans l'idée où, plus une règle est approuvée par un nombre important de personnes, plus elle peut être objectivable. Le focus groupe de l'effet *Premium* a été plutôt concluant, puisque les matériaux sélectionnés ont été vérifiés et validés par une majorité de personnes.

Toutefois, ce n'était pas le cas pour d'autres effets perçus sur lesquels j'ai pu travailler et qui ont révélé des problématiques propres à chacun. Ainsi le focus groupe organisé pour l'effet perçu *Confort*, a souligné que l'effet ne dépendait pas tant des matériaux, mais plutôt de paramètres sensibles. Les paramètres qui influenceraient sur le bien-être seraient des paramètres idéaux en température, lumière, posture, sonorité, odeur, etc. qui dépendent alors plus du contexte que du matériau. Tandis que l'effet *Premium* se caractérise davantage sous forme de style et donc directement des matériaux.

2.3.3 CONSTATS

L'ensemble de ces recherches menées au Certesens ont mis en lumière la nécessité de prendre en compte plus l'aspect de surface du matériau que le matériau en lui-même dans la conception d'un effet perçu.

Si la couleur n'avait pas été prise en compte en amont de la recherche scientifique, il a été démontré qu'elle constituait un paramètre déterminant dans la création de l'effet en lui-même puisqu'elle fait elle-même l'objet de codifica-

tion, de variation de sens et d'interprétation dans chaque mentalité. D'autre part, considérer les matériaux plus du point de vue de leur typologie que de leur mise en œuvre est erroné, puisque l'effet perçu est avant tout visuel. La considération de l'état de surface et sa caractérisation doivent donc se faire, en premier lieu, par son aspect, puis d'un point de vue tactile. L'ensemble de cette démarche ne peut s'apparenter à une démarche purement scientifique et protocolaire, puisqu'elle se base avant tout sur des données subjectives. Toutefois, elle permet d'identifier que l'effet perçu relève inévitablement de paramètres chromatiques, qui influencent les aspects de surfaces et modifient leur impact visuel. Ce sont ces paramètres qui créeront, in fine, un effet.

Au delà de ça, cette expérience a posé les bases de mon approche sensible dans la création et mon constat de considérer ma démarche du point de vue perceptif. Pour cela, il est nécessaire d'identifier et de prendre en compte les représentations mentales qui pourraient se construire dans le processus cognitif de chaque individu. La singularité des processus cognitifs de chacun favorise la diversité des conceptions du monde et des manières de faire des mondes¹⁸. L'ensemble des résultats évoqués ne constitue pas la finalité de la recherche, mais bien une étape du processus. À titre personnel, l'ensemble de ces constats constituent le point de départ de ma réflexion afin de comprendre et de prendre en compte les effets que provoquent les aspects de surfaces sur l'individu.

18. GOODMAN, Nelson, et POPELARD, Marie-Dominique. *Manières De Faire Des Mondes*. Paris: Gallimard, 2006. Print. Folio Essais 483.

2.4 CONCLUSION DE LA PARTIE 2

Cette expérience au Certesens a posé les fondements de ma réflexion, conjuguant une approche chromatique à une approche sensorielle. Ces différents résultats ont largement souligné l'impact des paramètres chromatiques sur la perception des aspects de surfaces, et finalement de l'espace dans sa globalité. Toutefois, si les paramètres chromatiques influencent autant nos perceptions, qu'en est-il des autres paramètres sensibles qui entrent également en compte dans la perception de l'individu ? Que se passe-t-il lorsque l'on pense la surface dans son contexte ? Tenter de créer un effet perçu nécessiterait de considérer l'ensemble des facteurs influençants. Il ne suffirait plus de considérer la surface selon une approche locale, mais plutôt selon une approche globale, prenant en compte la surface au sein de son environnement.

PARTIE 3.

LA NÉCESSITÉ DE PENSER LA SURFACE DANS SON CONTEXTE

L'étude des effets perçus est un processus complexe qui tente d'anticiper les perceptions des individus. L'expérience vue plus haut souligne l'influence des paramètres chromatiques sur l'effet perçu. Si une perception peut autant varier selon la configuration des paramètres chromatiques, qu'en est-il des autres facteurs sensoriels qui entrent en compte lors de notre perception ? Considérer un effet perçu par l'entrée matériau est pertinente pour concevoir un projet de création. Toutefois, pour aller au bout de la démarche, il est nécessaire de considérer les paramètres sensoriels dans leur globalité. L'ensemble des données chromatiques, qui sont issues des sensations visuelles et parfois tactiles, sont traitées par un prisme d'interprétations et de significations qui vont donner le ton aux perceptions. Chaque stimulus extérieur peut être le fruit qui donne la saveur à chaque perception. Ainsi, pour penser l'effet perçu il devient logique de prendre en compte la surface non plus d'un point de vue local, mais plutôt d'un point de vue global. Parler d'une approche locale dans une démarche de création d'aspects, sous en-

tend de ne considérer que la surface dans la conception. L'approche locale considère les effets que provoquent les paramètres chromatiques sur l'individu percevant, lorsqu'à l'inverse, une approche globale tentera de concevoir ses effets en considérant également l'environnement dans lequel elle prend place. Concevoir ces aspects ne peut se faire seulement par des échantillons de matière, mais ils doivent également être pensés dans leur contexte. La mise en espace et la scénographie de la surface sont autant de paramètres qui modifieront son effet global.

3.1 DE LA SURFACE AU PAYSAGE

Tout ce qui fait couleur se matérialise sur la face visible des éléments. Notre monde matériel est composé d'une infinité de surfaces sur lesquelles apparaissent les effets colorés. La somme de ces surfaces vient former un paysage, lorsqu'on les considère dans leur globalité.

3.1.1 LA NOTION DE PAYSAGE

L'emploi du terme paysage n'est pas anodin, puisqu'il désigne une spatialité sous l'angle perceptif de l'individu. Si le dictionnaire le Petit Robert définit le paysage comme une partie de pays que la nature présente à un observateur, je ne le considère pas ici comme le caractère naturel des choses, mais plutôt comme lieu perçu. Selon Michel Collet, de l'École Normale de Paris, on ne peut parler du paysage qu'à partir de sa perception. Il s'offre à nous comme aspect visible et perceptible de l'espace. Cette perception ne se limite pas à recevoir passivement les données sensorielles, mais relève d'une réelle organisation pour leur donner sens. C'est le fruit d'un processus intellectuel, qui mobilise des référents culturels. Ce que nous regardons du monde, nous ne le percevons et concevons qu'à travers le voile de nos désirs, de nos croyances et de nos émotions. Comme le constate Georges Neuray,

« nous croyons voir un paysage. Nous n'en apercevons que l'image déformée par nous-mêmes¹⁹. »

Cette représentation mentale dont est issu le paysage, ne peut constituer la réalité. Elle est le résultat de processus psychologiques et sensoriels propres à l'individu, dont la vision variera selon son bagage personnel.

Pour Augustin Berque, il est une dimension subjective, sensible et symbolique du monde²⁰. Il est ainsi inévitablement

« historicisé, culturalisé, et correspond en une projection perceptive et affective d'un individu sur l'environnement²¹. »

Cette définition du paysage est inhérente à la rencontre personnelle, sensible et affective d'un territoire. Elle se distingue des autres termes spatiaux (environnement, espace, milieu) par le caractère subjectif dont elle résulte. Ce que nous en percevons révèle plus de notre propre sensibilité, que des propriétés de l'espace en question. Il révèle une réalité subjective à travers l'oeil du regardeur et de ce qu'il capte. Hors de toute perception, le paysage n'a aucune identité.

19. NEURAY, Georges. – *Des paysages. Pour qui ? Pourquoi ? Comment ?* Les Presses agronomiques de Gembloux, Gembloux, 1982.

20. BERQUE, Augustin (dir). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Champs Vallon, Pays/Paysage, 1994.

21. Laboratoire Junior Ecologie. *Environnement, paysages et milieux chez Augustin Berque*. Natures et Expériences. Journée du 26-02-2018
<https://laboene.hypotheses.org/files/2018/06/Pr%C3%A9sentation-Augustin-Berque.pdf>

Le rôle de l'observateur est alors primordial, puisque le tableau perçu est le fruit d'une vision ou d'une contemplation. Ce regard posé par l'individu nécessite un point de vue situé dans l'espace et induit un cadrage particulier. Paysage et cadrage sont deux notions qui se nourrissent mutuellement. D'une part, parce que le paysage n'existe que dans le cadrage visuel du regard. D'autre part, parce qu'il fait lui même cadrage, en caractérisant les dimensions d'un format.

Ici, je parle de paysage comme espace situé selon un point de vue. Il permet d'explicitier le caractère subjectif du rapport spatial par le regard porté dessus. Il évoque l'idée de cadrage à travers la vision de l'individu, mais également celle d'une composition. Je ne parle pas d'une composition paysagère qui étudierait les éléments naturels, mais plutôt d'une composition selon les éléments visuels d'un espace perçu. Cette composition se fait à travers un regard chromatique²², qui évalue l'effet d'une surface dans sa globalité, en la considérant par rapport aux autres surfaces. L'idée est d'étudier l'effet d'une surface, non plus selon ses propres effets, mais selon l'ensemble des surfaces qui composent le paysage cadré²³. On parlera alors, de paysage chromatique.

22. Regard chromatique : un regard qui analyse les paramètres CMF.

23. Parler de paysage cadré est un pléonasme, face aux définitions précédentes.

3.1.2 LE PAYSAGE CHROMATIQUE

La notion de paysage chromatique définit un paysage selon les entrées CMF. On regardera un paysage chromatique selon ses différentes surfaces et leurs particularités visuelles. Le regard porté sera alors orienté sur l'analyse de la sensation colorée, et des effets de matérialité des surfaces. Le paysage chromatique est à considérer à l'image d'une composition graphique. Lorsque je regarde un paysage chromatique, je le considère à travers la combinaison des surfaces colorées, et les rapports de quantité qui s'opèrent. Mais un paysage chromatique relève également de la matière, puisque la matérialité des surfaces influence aussi bien ses aspects que ses effets colorés. Si la matérialité d'une surface permet déjà de créer un effet sur sa propre dimension, la combinaison des surfaces entre elles confère une dimension particulière au paysage. Il est intéressant de regarder les combinaisons des matériaux, des couleurs et plus généralement des surfaces dans un lieu pour apercevoir le paysage qu'ils composent. On s'aperçoit que des motifs apparaissent, par les fonds et les formes, les pleins et les vides et, très vite, un rythme visuel vient se créer. Puis en faisant presque abstraction des formes et des profondeurs, la vue qui se présente à nous devient un paysage graphique d'aplats colorés.

Cette perception d'un lieu s'apparente au travail fait par Paul Klee au cours de son voyage en Tunisie, pendant lequel il a fait la découverte de la couleur. En effet, la qua-

lité lumineuse de la saison tunisienne lui a provoqué une forte sensation colorée. Au contact d'amis peintres, présents lors de ce voyage, il développe différents points de vue pour interpréter le paysage. On le remarque à travers sa série d'aquarelles de Kairouan réalisées sur place. Ce n'est pas tant la forme des choses qui importent, mais la sensation colorée du lieu et son atmosphère que Paul Klee a voulu exprimer. Ayant pour objectif de saisir les couleurs du lieu, il réalise un jeu de formes qui évolueront vers l'abstraction au cours de son séjour. La dimension paysagère du lieu s'exprime par le choix de ses formats horizontaux, puis, il représente son environnement par des formes géométriques. Ses aquarelles ressemblent à des paysages graphiques, dans lesquels les couleurs s'expriment et se répondent. Petit à petit les formes géométriques laissent place à une abstraction totale dans ses séries d'aquarelles suivantes (*fig.6 et fig.7*).

J'interprète ces aquarelles comme un réel travail chromatique, pour exprimer les sensations des couleurs projetées sur les éléments architecturaux. Par des jeux d'opacités, et de combinatoires, il traduit la matérialité de la ville et son identité colorée. Il parvient à exprimer le paysage chromatique qu'il perçoit en jouant avec les propriétés de ses outils. Pour cela, il exploite les qualités absorbantes du papier et joue sur la transparence des couleurs diluées. Sa perception se matérialise sur la surface de son papier pour former elle-même un paysage graphique, où l'effet vibrant des aplats colorés traduisent l'atmosphère singulière de la ville.

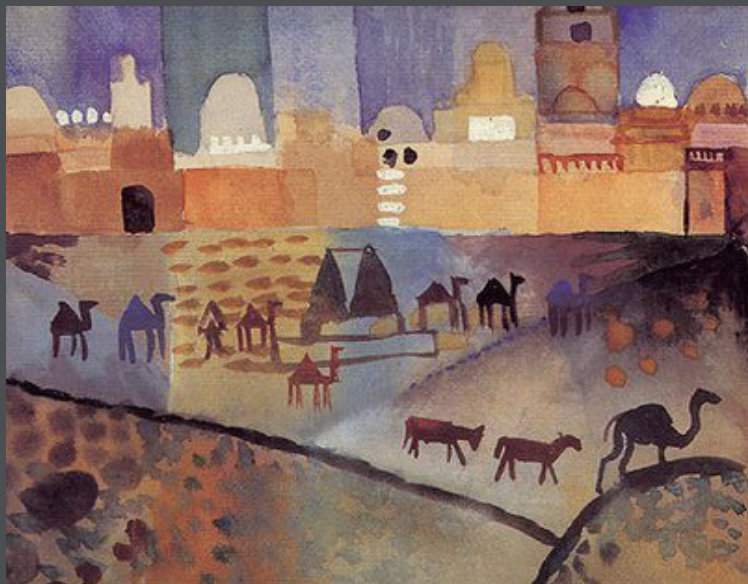


Figure 6. Paul Klee, *La Ville, Kairouan*, aquarelle, 1914.



Figure 7. Paul Klee, Aux portes de Kairouan, aquarelle, 1914.

Un paysage chromatique est donc la perception d'un espace qui se concentre sur l'effet visuel que provoquent les surfaces. Leurs couleurs et leur matérialité viennent créer un effet vibrant sur la rétine, donnant au lieu son caractère. Une ville peut avoir une multitude de paysages chromatiques, selon les points de vue portés dessus. Un paysage urbain, comme un paysage naturel, peuvent très bien faire office de paysages chromatiques. La sensation à leur vue variera, et provoquera des effets différents. Parler d'un paysage chromatique, c'est le considérer par ses couleurs et matières, autrement dit, à travers ses surfaces.

3.1.3 LE PAYSAGE SENSIBLE

C'est en parlant du travail de Paul Klee, que la notion d'atmosphère a émergé. Du paysage qu'il capte, émerge l'expression colorée du lieu, qu'il pose sur papier. Cette atmosphère est le résultat de la qualité lumineuse présente dans l'air qui se transforme sur les surfaces. Nous pouvons clairement la palper, à travers les touches colorées qu'il appose sur la feuille, à l'image de reflets lumineux apparaissant sur la matière.

« D'abord une grande ivresse, qui culmine au soir dans ce mariage arabe. Il n'y a pas d'éléments disjoints, mais juste un tout. Et quel tout ! Du concentré des milles et une nuits, avec {99%} de réalité. Quel arôme ! Tellement pénétrant, tellement

enivrant et éclairant à la fois. L'aquarelle, Aux portes de Kairouan, a été peinte le jour suivant, tôt face à la ville. Lumière légèrement dispersée, douce et claire à la fois. Pas de brouillard²⁴. »

Il est intéressant de prendre connaissance des notes de Paul Klee sur son propre travail. Ses notes caractérisent les conditions dans lesquelles il réalise ses aquarelles. Il accorde une importance particulière aux conditions météorologiques du lieu et du moment. Concevoir un paysage et les effets qu'il provoque lors de sa perception nécessite de prendre en compte des paramètres sensibles, au delà de l'aspect de surface.

Le paysage pour Georges Neuray, se définit comme étant

« la physionomie d'un espace que l'on embrasse du regard ou celle d'une contrée que l'on traverse, parcours ou survole²⁵. »

Nous éprouvons le paysage à travers notre regard mais également avec tout notre corps. Concevoir les effets perçus d'un paysage, c'est obligatoirement prendre en compte l'ensemble des paramètres sensibles que l'individu peut capter. Paul Klee parle « d'arôme », pour exprimer l'émoi de ses visions sous forme de notes gustatives. Il y a ici un

24. Notes de Paul Klee dans son carnet de voyage. Texte issu de la vidéo *Paul Klee - Aux portes de Kairouan*, 1914 réalisée par le Zentrum Paul Klee Bern Museen, retranscrit par Agathe Touchard. [Consulté le 08.04.20] Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=5JhB0I5JGIA>

25. NEURAY, Georges. *Op. cit.*

jeu d'expression entre ses différents sens, lui permettant d'exprimer l'effet global du lieu qu'il découvre. Une forme de synesthésie s'opère entre les éléments que le corps perçoit. Comme le souligne David Le breton,

« Le monde ne se donne qu'à travers la conjugaison des sens²⁶. »

Il serait erroné de vouloir considérer un effet perçu sans prendre en compte l'ensemble des paramètres sensibles qui le composent. Tenter d'isoler les sens reviendrait plus à faire de la « géométrie » qu'à parler de la vie courante, puisqu'il n'y a pas de distinction ou de délimitation entre les sens. L'ensemble des sensations que nous percevons forment l'œuvre d'une action commune. On ne peut penser le paysage uniquement par une approche visuelle, puisque notre corps entier évolue dans cet espace donné.

26. LE BRETON, David. *La saveur du monde, Une anthropologie des sens*. Éditions Métailié, Paris 2006, p54.

3.2 CONCLUSION DE LA PARTIE 3

Ce sont les sensations à la vue d'un paysage et toutes les données subjectives de l'observateur, qui vont finalement le composer mentalement. Le paysage est plus qu'une forme extérieure offerte à la vue, c'est une entité personnelle qui engage la sensibilité individuelle. L'observateur n'est donc jamais neutre. Par l'utilisation de ses filtres, il perçoit et analyse le paysage et le définit par son appareil sensoriel et émotionnel.

Parler de l'effet d'une couleur ou d'une surface dans un espace nécessite donc d'identifier les paramètres sensibles qui composent le caractère du lieu. Identifier ce qui rend un paysage sensible revient à identifier les paramètres pouvant être perçus par les sens. Dans la notion de « paramètres sensibles », je place tous les éléments pouvant être perçus par l'individu. Un paramètre sensible peut relever d'une odeur, d'un bruit, d'un ressenti. Par définition, la couleur peut aussi bien être considérée comme paramètre sensible, mais selon une approche globalisée, par rapport à une approche chromatique qui, elle, considère la couleur au cœur de sa réflexion. Je parlerai donc d'un paysage chromato-sensible, pour souligner mon approche d'abord chromatique (couleur, matière, finition), puis sensible, prenant en compte l'ensemble des paramètres influençant l'effet perçu. Le paysage chromato-sensible, n'est plus un paysage seulement vu, il est aussi expérience et vécu.

PARTIE 4.

DE L'EFFET PERÇU À L'EXPÉRIENCE VÉCUE

Cette ultime partie du premier chapitre définit le concept d'une démarche chromato-sensible. Un premier temps permettra de comprendre l'étendue d'une approche sensible, puis dans un second temps, j'identifierai les enjeux émergents de la démarche chromato-sensible.

4.1 L'ENJEU DU SENSIBLE

Le terme sensible, du latin *sensibilis* (« qui peut être senti »), évoque ce qui se laisse toucher, ce qui est susceptible à la réaction (par exemple une pellicule) ou encore ce qui peut être facilement perçu par les sens. Pour l'individu, les choses ne sont réelles que parce qu'il les capte. Elles sont investies par son regard qui leur donne une valeur et les rend dignes d'être perçues. Ces choses n'existent pas en soi. Elles existent parce que l'individu les a intégrées dans sa compréhension du monde. Sans le corps pour les sentir et sans la conscience pour les percevoir, les choses n'existent pas. La dimension sensible du corps est une condition à l'existence des choses.

« L'homme s'approprie la substance du monde, qu'il fait sienne par l'intermédiaire de systèmes symboliques²⁷ ».

À chaque instant, il est assailli de stimuli, qu'il traite et rationalise. Ses sens agissent sur lui, comme clé de compréhension du monde qui l'entoure. Le corps, en captant les informations extérieures, mesure le monde. Il est l'instrument à travers lequel l'individu sent et se meut.

27. LE BRETON, David. *La saveur du monde, Une anthropologie des sens*. Éditions Métailié, Paris 2006, p15.

4.1.1 LA RELATION AU CORPS

La condition humaine est corporelle. L'individu ne prend conscience de lui que parce qu'il peut sentir et éprouver son existence par les résonances sensorielles et perceptives qui le traversent²⁸. Tout ce que l'homme capte ou perçoit passe par le biais de son corps, car il est le lieu où les sensations foisonnent à travers ses capteurs sensoriels en action. Selon Merleau-Ponty, nous ne pouvons comprendre le monde que par le biais de notre corps. Sans lui, nous ne pourrions ni mesurer, ni percevoir le monde qui nous entoure. Il écrit,

« Mon corps est la texture commune de tous les objets et il est, au moins à l'égard du monde perçu, l'instrument général de ma compréhension²⁹. »

Il continue en soulignant l'intelligence du corps à capter les informations sensorielles puis à les traiter, afin de les assimiler et les comprendre :

« Le corps n'est pas une matière passive, soumise au contrôle de la volonté, (...) il est d'emblée une intelligence du monde, une théorie vivante appliquée à son environnement³⁰. »

28. LE BRETON, David. *Op. cit.*

29. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, « Tel », Gallimard, Paris, 1945 p272 cité par LE BRETON, David. *Op. cit.*, p28.

30. *Ibid.*

4.1.2 LES SENS POUR FAIRE SENS

De toutes les stimulations qui assaillent l'individu au long de sa vie quotidienne, il ne retient que celles qui lui paraissent les plus signifiantes. Le corps est un instrument qui s'enferme et qui s'ouvre sur le monde. Tel un outil de mesure, il capte, sélectionne et interprète les paramètres extérieurs. Il traduit ces paramètres sous forme de perceptions, car le monde ne se donne que sous la forme du sensible. Le corps devient alors

« ce lieu où le flux incessant des choses s'arrête en significations précises ou en ambiances, se métamorphose en images, en sons, en odeurs, en textures, en couleurs, en paysages, etc³¹. »

Il est l'entité à travers lequel l'environnement devient intelligible en transformant les stimuli en informations compréhensibles.

« Les sens sont une matière à faire du sens³². »

Ils guident l'individu, vers une logique fondée du monde.

31. LE BRETON, David. *Op. cit.* p15.

32. *Ibid.*, p13.

4.1.3 LES SENS COMME ACTE DE PRÉSENCE

Pour David Le Breton,

« seul ce qui fait sens, de manière infime ou essentielle, pénètre le champ de la conscience et suscite un moment d'attention³³. »

Grâce à un apprentissage inconscient et à son expérience, l'individu intègre les éléments sensibles de son environnement pour y évoluer. Ils sont une condition indispensable à l'existence du monde à ses yeux. Les perceptions sensorielles imprègnent l'individu et avivent sa conscience de lui-même. C'est en les percevant qu'il décuple son sentiment de présence au monde et c'est à travers elles qu'il se sent vivre. Itten affirmait dans un autre contexte que

« la couleur, c'est la vie, car un monde sans couleurs nous paraît mort³⁴. »

Rien n'est moins vrai que cette affirmation, qui pourrait s'appliquer à l'ensemble des sensations. Éprouver le monde par les sensations est gage de vie. Ce sont elles qui nous procurent le sentiment d'exister.

33. LE BRETON, David. *Op. cit.*, p28.

34. ITTEN, Johannes. *Op. cit.*, p8.

4.1.4 LES SENS : CRÉATEURS D'AFFECTS ET D'ÉMOTIONS

L'emploi du terme « sentiment » n'est pas issu du hasard. Si par nos sens nous pouvons toucher le monde qui nous entoure, c'est également par nos sensations que nous sommes touchés par le monde. Les perceptions créent des affects et des émotions.

Créer des affects est un des enjeux du design. Penser la création sous l'angle du sensible c'est manifester la volonté de créer des affects et susciter des émotions. C'est concevoir et contribuer au monde sensible dans lequel nous évoluons, s'adresser réellement à l'humain et faire confiance à son intelligence sensible. C'est rendre le monde moins stérile, en portant une attention particulière aux paramètres sensibles au sein de la création. Prendre en compte la dimension sensible dans la création, c'est considérer une spatialité et une temporalité au projet. On ne pense plus le projet sous l'angle de l'effet, mais plutôt sous l'angle de l'expérience.

Les sens sont les vecteurs de la vie. C'est à travers eux que nous éprouvons le monde et que nous nous sentons exister. Penser le sensible dans la création, c'est envisager et concevoir la réaction de l'individu. Ainsi, un projet peut être conçu dans l'objectif unique de provoquer un effet spécifique auprès de l'individu. Mais au delà encore, penser le sensible dans la création c'est concevoir l'expérience entière proposée à l'individu. On passe alors de la conception d'un produit ou d'un espace à la création de moment.

4.2 LE PARI D'UNE APPROCHE CHROMATO-SENSIBLE

4.2.1 LES NOTIONS D'UNE DÉMARCHE CHROMATO-SENSIBLE

L'explication du terme « chromato-sensible » s'appuie sur les schémas ci-dessous, réalisés selon ma propre pratique qui sur une démarche à la fois chromatique et sensible au sein d'un projet.

La *figure 8* dresse la liste des paramètres chromatiques et sensibles importants dans la perception d'un individu. Ces paramètres sont classés selon le sens qu'ils mobilisent. Une culture occidentale, qui se base avant tout sur son sens visuel, identifiera en premier lieu ce qui fait référence à l'effet visuel. Cette première lecture se fait à travers les paramètres couleur, lumière, matière et forme, qui caractérisent des styles. Par cette lecture visuelle, l'individu interprète un état, un usage et une posture à adopter. La dimension tactile vient ensuite valider ou invalider l'effet premier qu'il perçoit. Par le toucher, l'individu mesure la texture, la matière et la forme. L'ensemble des paramètres cités compose et influence les effets perçus et est donc travaillé par le biais d'une approche chromatique. L'approche sensible étudie des paramètres qui s'inscrivent dans des dimensions spatiales et temporelles et les caractérisent (*fig. 9*). Il y a alors une contextualisation du pro-

SCHÉMA DE PENSÉE D'UNE APPROCHE CHROMATO-SENSIBLE

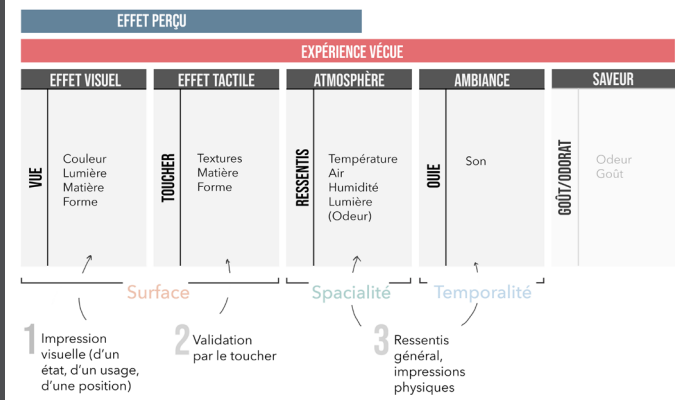


Figure 8. Schéma de pensée d'une approche chromato-sensible, Agathe Touchard, 2020.

EXPÉRIENCE VÉCUE		
APPROCHE CHROMATIQUE		APPROCHE SENSIBLE
EFFET PERÇU		CONTEXTUALISATION
EFFETS VISUELS ET TACTILES		ATMOSPHÈRE
Couleur Lumière Matière Forme Texture		Température Air Humidité Lumière (Odeur)
		Ambiance Son

Figure 9. Formule d’une démarche chromato-sensible, Agathe Touchard, 2020.

jet. Les paramètres d'humidité, lumière, température, air et odeur caractérisent l'atmosphère d'un lieu, tandis que les sons caractérisent une ambiance. Une approche sensible permet de penser le projet dans son usage et dans sa découverte. Par exemple, dans ma pratique de création d'aspects de surfaces, je peux envisager le bruit de la surface à son contact. Je peux également penser la scénographie de cette surface pour jouer d'une part sur l'effet visuel, mais également sur l'expérience entière s'inscrivant dans des temporalités et spatialités réfléchies. Le projet est alors pensé de manière globale, et si chacune de ces entrées (effet visuel, tactile, atmosphère et ambiance) est prise en compte, alors on passe de la conception d'un projet matériel à la conception d'un projet vécu au sein d'une expérience.

4.2.2 CONSIDÉRER L'AFFECT DANS LA CRÉATION

Une approche chromato-sensible, c'est penser en premier lieu un projet selon une entrée visuelle et tactile. Puis, penser le projet dans son contexte afin d'anticiper l'effet visuel dans sa globalité, ainsi que les paramètres sensibles qui impacteront la perception finale du projet. La notion d'expérience a une valeur subjective puisqu'elle relève de ce qui appartient au vécu individuel. Penser l'effet et l'affect dans la création, c'est concevoir un moment de vie, où ressentis et affects sont convoqués.

Une démarche chromato-sensible, se définit par la créa-

tion de l'humain sensible, pour l'humain sentant. Ici, j'associe la posture du créateur à l'humain sensible. Penser le monde et le créer, passe par une finesse innée des sens. L'humain sensible est dirigé par l'émotion. C'est elle qui lui donne l'élan, le mouvement, la vibration intérieure qui insuffle sa création. L'humain sensible s'adresse à l'humain sentant, il crée pour lui. L'objectif de sa création est de susciter l'émotion, en provoquant une réaction affective par l'effet d'un objet sur le sujet. L'objectif d'une démarche chromato-sensible est donc de créer selon les ressentis du créateur, pour s'adresser aux affects et émotions de son public. La notion d'émotion est intéressante pour ce qu'elle soulève. Elle est de l'ordre du mouvement, de la perturbation de l'état affectif et émotionnel des êtres sensibles. C'est une mouvance que l'on retrouve également au sein des paramètres sensibles d'un environnement tels que la luminosité, les couleurs, le climat, les sons ou les odeurs. Tous ces paramètres sont l'objet d'une impermanence perpétuelle et de l'ordre de la perturbation.

Penser les paramètres à la fois chromatiques et sensibles, revient à identifier les caractères qui diffèrent et rendent le projet singulier. C'est une approche qui se pense en complément de toute démarche de création, comme valeur ajoutée du projet. Dès le départ, elle est orientée vers son application au projet. L'objectif est d'identifier, dans le cas présent, les éléments et paramètres caractéristiques d'un lieu donné. L'étude de la temporalité (temps qu'il fait et temps qui passe) et la spatialité du lieu (idée de territoire) devraient faire émerger des spécificités du lieu en ques-

tion. L'enjeu sera alors d'identifier ce qui construit l'identité et la singularité de ce lieu, et comment elles peuvent, ou non, être préservées. Cette démarche chromato-sensible soulève deux enjeux majeurs. Elle défend la création par et pour l'affect et favorise la singularité du produit, objet ou espace étudié. Cette approche promeut ainsi la part émotionnelle dans la création comme gage de fertilité et de singularité créative.

CONCLUSION

DU CHAPITRE 1

À travers ce premier chapitre, j'ai exprimé et défini la particularité de ma pratique coloriste et ma conception de la couleur inhérente à la surface. L'ensemble de mes projets se pensent selon l'entrée de la surface. La notion chromatique vient donc définir la spécificité de mon approche, quant au travail des CMF. Celle-ci se positionne au sein d'une pratique "coloriste", où le terme "coloriste" identifie une pratique générique de la couleur. Il est important de le rappeler au sein de cette réflexion, puisque ce sont des dénominations et des définitions personnelles et quelque peu arbitraires, qui me permettent cependant de caractériser mon approche.

À travers mon expérience au Certesens, je tente d'expliciter le lien entre design couleur et sensoriel au sein d'une pratique. Ici, l'expérience met en lumière les effets des aspects de surfaces sur les perceptions et tente d'identifier les représentations et systèmes de symboliques qui entrent en compte. Nous comprenons alors, que les aspects de surfaces et le travail des CMF jouent un rôle crucial dans la réception affective de chaque projet. Cette expérience a fait émerger la nécessité de prendre en compte l'objet d'étude dans son

contexte pour anticiper et concevoir l'effet perçu souhaité. C'est de ce constat, que la notion d'expérience vécue a attiré mon attention.

La démarche chromato-sensible s'identifie en premier lieu à une démarche chromatique qui pense la couleur selon sa matérialité et la surface sur laquelle elle se projette. La partie chromatique s'identifie en cela, au travail du coloriste d'un point de vue couleur, matière et finition. La seconde partie de la démarche envisage l'ensemble des paramètres sensibles, qui entrent en compte dans la perception d'un individu. Si bien que considérer ces paramètres c'est quelque part conceptualiser le projet. Concevoir un projet selon une approche chromato-sensible c'est prendre en considération les affects du créateur, en tant que coeur de création et de recherche. C'est identifier et caractériser un contexte selon des paramètres singuliers de l'espace en question qui feront émerger des principes créatifs. Et enfin, c'est anticiper et prendre en compte la réception du projet à qui il s'adresse. C'est une démarche multidimensionnelle qui permet de créer des effets par et pour l'affect, d'identifier les singularités d'un projet pour composer avec. Cela permettra d'identifier, en premier lieu, une liste de préceptes qui guideront la création, puis, en second temps, de penser le projet dans son contexte et passer de l'effet à l'expérience. La démarche chromato-sensible se distingue ainsi entre deux temps forts ou deux applications distinctes. La première ayant pour objectif de faire émerger des principes créatifs pour la conception d'aspects de surfaces, la seconde étant d'ana-

lyser un contexte pour penser la surface non plus comme entité isolée, mais en relation avec les éléments extérieurs, intégrant l'effet de la surface au sein d'une expérience sensible. Dans la suite de la réflexion, je mettrai en place une méthodologie d'analyse, pour faire émerger des principes créatifs pour la conception de matières à effets.

CHAPITRE 2.

DÉVELOPPEMENT
D'UNE MÉTHODOLOGIE
D'ANALYSE
CHROMATO-SENSIBLE

A thick, horizontal yellow brushstroke underline that starts under the word 'CHROMATO' and extends to the right, ending under 'SENSIBLE'. The stroke has a slightly irregular, hand-painted appearance.

Dans sa thèse sur les effets chromatiques dans les milieux urbains, Anne Petit, interroge la simultanéité des phénomènes sensibles et les façons d'intégrer des paramètres complexes tels que la lumière, les changements de la végétation, le climat, les mouvements, les nouveaux matériaux, les accents, les contextes culturels, identitaires, sociaux, économiques, etc. Selon elle,

« Ces recherches passent par l'invention de méthodologies diverses dans lesquelles l'approche sensible et subjective tient une place prédominante³⁵. »

Elle soulève, le besoin de faire évoluer les méthodologies selon les besoins et objectifs de création. Dans la réflexion présente, la démarche chromato-sensible s'applique à la création d'aspects de surfaces. L'objectif d'une telle démarche est d'identifier les paramètres et leurs variables qui influenceront les perceptions d'un projet. La mise en place d'une méthodologie chromato-sensible se place en amont du projet, en tant que phase d'analyse.

Ce second chapitre vise à définir les logiques et méthodes d'une analyse chromato-sensible pour identifier les variables des paramètres étudiés (lumière, météo, surfaces,

35. PETIT, Anne. *Effets chromatiques et méthodes d'approche de la couleur dans la démarche de projet architectural et urbain*. Architecture, aménagement de l'espace. Ministère de la Recherche et de l'Enseignement Supérieur, 2015, p211. Français. [Consulté 17.06.20] Disponible sur : <https://core.ac.uk/download/pdf/46811441.pdf>

végétation, etc.). Ce sera l'occasion de déterminer dans quelle mesure une approche chromato-sensible constitue une plus-value dans une démarche de création et en particulier dans la création d'aspects de surfaces. Ma réflexion s'appuie sur l'étude de méthodologies de coloristes, portant une attention particulière aux paramètres sensibles. La première étude portera sur *La géographie de la couleur* développée par Jean-Philippe Lenclos, considérant déjà la notion d'impermanence³⁶ dans sa démarche. Dans un deuxième temps, ma recherche portera sur les méthodologies de création en peinture. L'idée sera d'identifier les méthodes développées dans un processus de création, et les diverses méthodes d'expression de phénomènes aussi bien perceptifs qu'impermanents. L'ensemble de ces analyses aboutira à la description des grands préceptes méthodologiques d'une analyse chromato-sensible.

36. L'impermanence relève des éléments qui ne durent pas dans le temps, qui sont instables.

PARTIE 1.

ÉTUDES MÉTHODOLOGIQUES

Cette première partie est consacrée à l'étude de méthodologies existantes. Le but étant d'identifier des pistes de développement, pour une méthodologie chromato-sensible.

1.1 LA MÉTHODE LENCLOS : UNE GÉOGRAPHIE DE LA COULEUR

Cette première partie prend pour étude la méthodologie de *La Géographie de la couleur* développée et mise au point par Jean-Philippe Lenclos. L'objectif est d'identifier les manières de faire, d'analyser, de procéder et de catégoriser la méthode, pour comprendre les enjeux auxquels elle répond. L'ensemble de cette étude nourrit le développement d'une méthodologie chromato-sensible.

1.1.1 JEAN-PHILIPPE LENCLOS

Jean-Philippe Lenclos, fait partie de la seconde génération de coloristes. Il débute sa carrière en tant que directeur artistique des Peintures Gauthier, pour lesquelles il développe le concept de Géographie des couleurs. Dès 1978, il se spécialise dans l'application de la couleur en trois dimensions pour l'environnement, l'architecture et le produit industriel et fonde l'Atelier 3D Couleur, dans lequel il applique sa méthodologie. Il considère la couleur comme « *un facteur d'appréhension de la qualité d'un environnement et d'un paysage* », et comme « *élément essentiel de son identité*³⁷ ». Pour lui, les couleurs d'un lieu sont le

37. LENCLOS, Jean-Philippe. *La géographie de la couleur*. In: *Études rurales*, n°117, 1990. Architecture rurale : questions d'esthétique, sous la direction de Françoise Dubost. pp. 137-138. { Consulté le 17.06.20} Disponible sur : www.persee.fr/doc/rural_0014-2182_1990_num_117_1_4657

résultat de l'utilisation des matériaux trouvés sur place et de l'application de certaines couleurs selon les traditions locales. Le concept de *Géographie de la couleur* prend en compte les divers facteurs qui influencent la couleur. Parmi eux, il considère la géographie d'un lieu, ses conditions climatiques, les facteurs géologiques de la région, mais aussi les facteurs socio-culturels de sa population³⁸.

1.1.2 LA GÉOGRAPHIE DE LA COULEUR

L'étude *Géographie de la couleur* menée par Jean-Philippe Lenclos, fait l'objet de trois ouvrages, Couleurs de la France, Couleurs de l'Europe et Couleurs du monde. Elle inventorie les gammes chromatiques de l'architecture pour démontrer les liens entre les comportements socio-culturels et l'utilisation singulière de la couleur. La couleur ne se pense pas dans sa méthode de manière ponctuelle, mais selon son contexte chromatique et l'influence de variables telles que la lumière, la matière, la forme, la taille, le climat, etc. Dès 1982, Jean-Philippe et Dominique Lenclos, définissent ce qu'ils nomment le phénomène d'« impermanence des couleurs³⁹ » influencée par la variation de paramètres. Ces variations peuvent être dues aux conditions météorologiques (temps nuageux, ensoleillé, neige, pluie, etc.), à la lumière éclatante, à l'ombre, à

38. LENCLOS, Jean-Philippe. *Op. cit.*

39. LENCLOS, Jean Philippe; LENCLOS, Dominique et RIVIERE, Georges Henri (1982), *Couleurs de la France : géographie de la couleur*, Le Moniteur, Paris, p.53.

l'orientation de la surface sur laquelle la couleur se matérialise mais aussi au vieillissement des matériaux et leur patine. Ils tentent d'aborder la couleur de manière objective en soulignant les divers paramètres influençant la perception finale de celle-ci, dont le concept de l'impermanence des couleurs. Il mettent ainsi en place leur propre méthodologie décrivant le contexte culturel et historique entre couleur et localité.

1.1.3 PROCESSUS DE LA MÉTHODE

La méthodologie de la *Géographie de la couleur* s'articule en deux phases distinctes. La première consiste au relevé des couleurs existantes, puis la seconde phase à la création de palettes de synthèse.

La première phase se déroule in situ et consiste en la collecte d'échantillons de matériaux des façades (enduits, badigeons, peintures, etc.) en guise de contretypes. C'est une étape qui se veut objective, malgré l'absence de relevés normalisés au début de son développement, en s'appuyant

« sur les données objectives que fournissent l'architecture et son environnement⁴⁰ ».

40. LENCLOS, Jean Philippe; LENCLOS, Dominique et RIVIERE, Georges Henri (1982). *Op. cit.*, p65.

Pour cela, ils procèdent

« à un examen minutieux du site en prélevant sur le terrain des échantillons des divers matériaux entrant dans la composition du sol, des murs, des toits, des portes, et des volets⁴¹ ».

Ils joignent également à leur collecte, des éléments « permanents » tels que des feuillages, mousses, lichens qui influencent la « physionomie chromatique » des constructions. Suite au prélèvement des matériaux, les couleurs sont reproduites, puis des croquis et des prises de vues sont réalisés. Jean-Philippe et Dominique Lenclos précisent toutefois que

« les photographies ne peuvent être utilisées pour la reproduction fidèle des couleurs sur une palette. Mais ce sont des documents graphiques indispensables pour assurer la mémorisation, la visualisation et la diffusion des informations⁴². »

La deuxième étape se déroule dans leur atelier, où les échantillons collectés sont reproduits sous forme d'aplats et classés selon différentes catégories. Les couleurs importantes (façades et toitures) sont regroupées au sein de la palette générale et les éléments de détails et d'accents (fenêtres, portes, volets) dans la palette ponctuelle. L'en-

41. LENCLOS. Op. Cit.

42. Ibid.

semble de ces prélèvements forme un témoignage direct des couleurs et matériaux de l'environnement étudié. À l'aide de cette méthodologie, ils dressent l'inventaire des caractéristiques chromatiques des régions de France ou du monde. Pour Olivier Gadea, c'est une méthodologie qui représente un outil intéressant de sensibilisation aux problématiques liées à la couleur aussi bien dans sa relation à la culture, que dans notre quotidien puisqu'elle en dresse le portrait⁴³.

1.1.4 MÉTHODES DE CATÉGORISATION ET DE CLASSEMENT

Lenclos distingue différentes composantes de la couleur qui dicteront des manières de rationaliser, classer et catégoriser la couleur. Dans un compte rendu sur la *Géographie des couleurs*⁴⁴, Jean-Philippe Lenclos mentionne en premier lieu « l'échelle de lecture », renvoyant à la palette générale et la palette ponctuelle. Dans ce premier point, il met en évidence l'impact visuel qui s'opère selon les proportions et les quantités de couleur dans un lieu. Une couleur, qu'elle soit en dominante ou en tonique, ne provoque pas le même effet et ne construit pas la même identité d'un

43. GADEA, Olivier. Barcelone-Malaga : culture de la couleur et mémoire de la ville. In: *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, N°42, 2000. Les couleurs de l'échange du Maroc à l'Orient. Les sensibilités dans l'espace euro-méditerranéen. pp. 37-45. {Consulté le 16.06.20} Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2000_num_42_1_1860

44. LENCLOS, Jean-Philippe. La géographie de la couleur. In: *Études rurales*, n°117, 1990. Op. Cit.

lieu.

Il identifie en second temps, le caractère permanent et impermanent des couleurs. Celles permanentes relèvent des couleurs des matériaux et des revêtements qui sont, selon lui, les plus stables dans leur pigmentation. Les couleurs impermanentes, quant à elles, sont les composantes fluctuantes d'un paysage tels que le ciel, l'eau et les végétaux. Il place également dans cette catégorie les couleurs aléatoires, telles que les décorations florales, stores, voitures, animations diverses, etc. Le caractère aléatoire évoque plus une présence ponctuelle, pouvant disparaître et revenir dans le paysage selon des cycles plus ou moins réguliers.

Il énumère, dans un troisième point, deux données qui lui paraissent essentielles ; la qualité des couleurs, qui relève des teintes telles que le bleu, le jaune, le gris, etc. et leur quantité visuelle. Il place dans l'idée de quantités visuelles, la notion de contraste, mais ne s'attarde pas sur leur origine ou leur caractère.

Enfin, il prend en compte les textures et les matières sur lesquelles la couleur prend vie par la réflexion de la lumière. Ces dernières ont une influence importante sur l'effet global de la couleur sur l'œil percevant. Cependant, la caractérisation et la catégorisation des éléments, bien qu'elles soient nécessaires, comportent quelques limites à relever face au développement d'une méthode chroma-to-sensible.

Tout d'abord, la catégorie d'impermanence que propose la *géographie de la couleur* paraît imprécise dans le sens

où tout est sujet à l'impermanence. Permanence et impermanence se distinguent en réalité sur une question de rythme. L'impermanence relève d'un changement cyclique fréquent plus ou moins rapide (climat, végétation), lorsque la permanence relève plus d'un changement d'état linéaire dans le temps, tels que les phénomènes de dégradation ou d'altération des matériaux. Dans la *géographie de la couleur*, les façades et les sols sont catégorisés comme couleurs permanentes. Pourtant, ils sont également sujets à l'impermanence, bien que celle-ci soit moins rapide ou visible. Ensuite, la méthodologie de la *Géographie de la couleur* procède à une catégorisation des couleurs parfois problématique. La catégorisation des couleurs peut en effet amener à une perte d'information au niveau de leurs relations, en terme de positionnement et des effets issus de leur simultanéité.

Cela fait échos aux propos d'Olivier Gadea, qui estime que les palettes de couleurs manquent d'informations puisqu'elles ne communiquent pas le positionnement des couleurs sur la façade⁴⁵. Pourtant, il paraît nécessaire d'analyser les éléments en tenant compte du contexte, du positionnement des couleurs et de l'influence qu'elles ont les unes sur les autres. Du point de vue de la création d'aspect de surfaces, le lichen constitue un exemple intéressant. Selon les critères de la *Géographie de la couleur*, c'est un élément impermanent. Il serait nécessaire pour ce genre de démarche de considérer la simultanéité des couleurs, et du motif qu'il crée par son apparition sur la

45. GADEA, Olivier. *op. cit.*

surface qu'il occupe. D'autre part, attribuer une seule couleur pour un matériau tel que le lichen, la pierre, le bois, etc., revient à lisser la réalité, et attribuer une couleur synthèse⁴⁶ de l'effet général, ce qui provoque inévitablement un appauvrissement des données. Si dans certains projets, cela n'a que peu de conséquences, il est à souligner que dans une démarche de création de surfaces, cela revient à omettre les composants des effets étudiés et donc l'objet même de l'analyse.

1.1.5 CONCLUSION

Cette méthodologie permet surtout d'évaluer les couleurs selon les différentes époques, pouvant faire émerger des courants tendanciels typiques. Pour Jean-Philippe Lenclos, les études menées à travers la méthodologie de la couleur relèvent d'une

« dimension sociologique et historique, dans la mesure où, étant datées, elles pourront être à l'avenir des points de repères significatifs pour l'analyse de l'évolution des couleurs dans l'architecture régionale et celle du comportement des habitants⁴⁷. »

46 Couleur synthèse : synthèse visuelle des multiples couleurs qui composent une surface, pour n'en former qu'une.

47 . LENCLOS, Jean Philippe; LENCLOS, Dominique; PASTOUREAU, Michel and PORTER, Tom (1995), *Couleurs de l'Europe : géographie de la couleur*, Le Moniteur, Paris, p5 in PETIT, Anne. *op.cit*.

Il stipule clairement la visée historique et sociologique de sa démarche chromatique. Selon Anne Petit, Jean-Philippe Lenclos est probablement le coloriste qui a le plus réfléchi à la problématique de la couleur des secteurs sauvegardés et associe sa méthode aux études de patrimoine construit et à l'ensemble des bâtiments faisant l'objet d'une sauvegarde. Elle souligne la difficulté d'appliquer cette méthodologie face à l'hétérogénéité de certains quartiers en terme

« de formes, d'époque, de programmes, de couleurs et d'identités disparates à partir desquels il est difficile de prendre référence⁴⁸. »

L'analyse de l'identité chromatique locale avec la méthode de la *Géographie de la couleur*, permet plus d'élaborer des stratégies de sauvegarde et de mise en valeur, que d'identifier des partis pris créatifs dans la conception de projets. Si les méthodologies de projets varient selon les objectifs visés, l'enjeu de la démarche chromato-sensible est de mettre au point une méthodologie pour identifier, analyser et exprimer les effets d'un lieu afin de faire émerger des partis pris créatifs. Le résultat de cette phase d'analyse résidera davantage dans une mise en valeur de ces singularités que dans la sauvegarde d'un « déjà-là ».

48. LENCLOS, Jean Philippe; LENCLOS, Dominique; PASTOUREAU, Michel and PORTER, Tom (1995), *Couleurs de l'Europe : géographie de la couleur*, Le Moniteur, Paris, p5 in PETIT, Anne. *op.cit.* p134.

1.2 LES MÉTHODOLOGIES DE PEINTRES

Les peintres expriment graphiquement, ce que leur œil perçoit. Il y a un passage de l'œil à la main très intéressant dans leur travail et une recherche infinie sur les manières de représenter. L'usage de la couleur est déjà un moyen d'exprimer, comme par exemple avec le clair obscur, qui cherche à donner des impressions de profondeur. Pour Itten, le peintre

« donne une forme à son sentiment sous la conduite de l'intuition ou de l'inspiration⁴⁹. »

Il poursuit en soulignant que le cœur de la création artistique restera toujours dans la *« force d'expression des couleurs »*. Merleau-Ponty relève les propos de Cézanne, pour qui l'usage de la couleur dans la peinture renseigne au delà de la simple coloration.

« Cézanne disait qu'un tableau contient en lui-même jusqu'à l'odeur du paysage. Il voulait dire que l'arrangement de la couleur sur une chose [...] signifie par lui-même toutes les réponses qu'elle donnerait à l'interrogation des autres sens, qu'une n'aurait pas cette couleur si elle n'avait aussi cette forme, ces

49. ITTEN, Johannes. *Op. cit.*, p95.

propriétés tactiles, cette sonorité, cette odeur...⁵⁰ »

Ce passage souligne l'importance des choix chromatiques dans une oeuvre, puisqu'elle traduit plus qu'une coloration, elle renseigne sur les éléments sensibles constitutifs du paysage⁵¹ contemplé. Le tableau exprime alors l'atmosphère entière d'un lieu avec ses qualités lumineuses, météorologiques, olfactives, etc., à travers le choix et l'agencement méticuleux des coloris⁵².

1.2.1 LES MÉTHODES IMPRESSIONNISTES POUR CAPTER L'IMPERMANENT

La présente réflexion s'intéresse particulièrement aux méthodes impressionnistes qui, sans entrer dans une recherche absolue de réalité formelle, transportent l'observateur dans une atmosphère immersive et sensible grâce aux choix de coloris et à la création d'effets de couleurs. Paul Klee considère le travail des impressionnistes

50. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Tel, Gallimard, Paris, 1945, p368 cité par LE BRETON, David. *Op.cit.* p56.

51. La notion de paysage est employée ici pour souligner la vision cadrée que le peintre dresse sur sa toile. Je parle d'un regard fixe de l'ordre du panorama, tandis que l'emploi du terme « environnement » plus haut dans la réflexion, définit plutôt une vue globale par rotation physique.

52. Le terme « coloris » définit l'effet produit par le mélange et l'emploi de couleurs dans un tableau, dont la qualité dépend des facultés du peintre à les assortir. Là où la couleur est un paramètre d'une composition (naturelle ou artificielle), le coloris est le résultat d'une action humaine et sensible.

voir « coloris, couleur » LICHTENSTEIN Jacqueline, Le Seuil / Dictionnaires le Robert, 2019. Disponible sur : https://vlp.lerobert.com/Pages_HTML/COLORIS.HTM

comme une « *restitution intense du visible*⁵³ ». Pour Itten, les impressionnistes ont une

« *conception toute nouvelle de la couleur, grâce à l'étude approfondie de la nature*⁵⁴ ».

L'étude attentive des lumières du soleil et de leur impact sur la surface des objets influence l'élaboration des palettes, essentiellement composées de teintes claires et saturées⁵⁵. L'ensemble de leurs efforts est donc dirigé vers la création de vibrations colorées, avec l'objectif de traduire les effets visuels et colorés de la lumière sur les surfaces, selon les différentes heures du jour.

Pour Georges Besson, critique d'art et collectionneur, Claude Monet réussit à exprimer les vibrations colorées de l'air en excluant les terres et le bitume⁵⁶. En procédant à un choix et en préservant la pureté des couleurs qu'il appose sur sa toile, il parvient à composer des coloris adéquats pour révéler l'éclat de la lumière et ses subtilités chromatiques. En élaguant certains éléments du paysage,

53. KLEE, Conférence d'Iéna, 1924, d'après W. Grohmann, Paul Klee, trad. Paris, 1954, p365, cité par MERLEAU-PONTY, Maurice. in *L'oeil et l'esprit. Op.cit.*, p85. Il qualifie le travail des impressionnistes à titre de comparaison pour qualifier sa propre approche.

54. ITTEN, Johannes. *Op.cit.*, p12.

55. GALLIENNE, Amandine. *Les 100 mots de la couleur*. Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2019, p63. [Consulté le 08.04.20] Disponible sur : <https://www-cairn-info-iepnomade-2.grenet.fr/les-100-mots-de-la-couleur-9782130815495.htm>
Elle souligne que l'invention des premiers tubes de peinture vers 1840 permet aux peintres de sortir de leur atelier pour peindre en extérieur, et donc d'observer les variations lumineuses. Les palettes des impressionnistes changent alors radicalement de celles de leurs prédécesseurs, devenant plus claires et saturées, grâce aux couleurs de synthèse disponibles en tubes.

56. Propos de Georges BESSON, cités par GALLIENNE, Amandine, *Op. cit.* p125

il procède à une purification qui lui permet d'exprimer l'atmosphère colorée et la météorologie d'un lieu, c'est-à-dire son effet perceptif global, plus que sa réalité physique ou matérielle.

Procéder au choix de certains éléments à représenter et à faire apparaître peut être une solution pour insuffler les effets sur la toile, en gardant à l'esprit que inévitablement cela constitue déjà une prise de parti. C'est une technique qui pourrait me permettre dans ma démarche, de traduire l'éclat de la lumière et l'effet d'une atmosphère de manière graphique. Toutefois, les éléments occultés et supprimés de la représentation devront être étudiés et transcrits également dans des analyses annexes. Ces manières de procéder nécessitent obligatoirement une catégorisation des éléments, ce qui pourrait être problématique dans la compréhension de leurs relations. La mise en lien des différentes analyses catégorisées sera essentielle pour penser l'effet dans sa globalité et comprendre l'influence de chaque paramètres. La question de l'impermanence est une problématique à laquelle les impressionnistes sont directement confrontés. Comment rendre compte d'un lieu et de son atmosphère quand celle-ci est en perpétuelle évolution ? Pour Monet, la solution se trouve dans la réalisation en série d'un paysage, selon les différentes atmosphères lumineuses.

« Monet a étudié ces phénomènes si consciencieusement, qu'il lui a fallu une toile nouvelle à chaque heure du jour pour représenter un paysage, parce

que, selon le déplacement du soleil, les variations de couleurs commandées par la lumière changeaient sans cesse et que seul ce moyen pouvait rendre une image véridique⁵⁷. »

La réalisation d'un sujet en série (fig.10 et 11) permet de rendre compte de la mouvance des couleurs. C'est une manière de capter et traduire l'évolution lumineuse et chromatique du lieu étudié. Si les représentations font état d'un paysage figé, la réalisation en série est une solution pour Monet d'intégrer la mouvance des éléments. Ainsi, c'est en développant des choix graphiques (par des touches colorées pour préserver les couleurs pures), chromatiques (avec le choix de teintes claires et saturées) et en développant un parti conceptuel (celui de la représentation en série) que Monet parvient à exprimer ses impressions avec une grande sensibilité. La prouesse des impressionnistes réside en leur capacité à faire état et traduire les éléments de l'impermanence, faisant l'objet d'une contemplation méticuleuse au préalable.

57. Itten, *Op. cit.*, p12

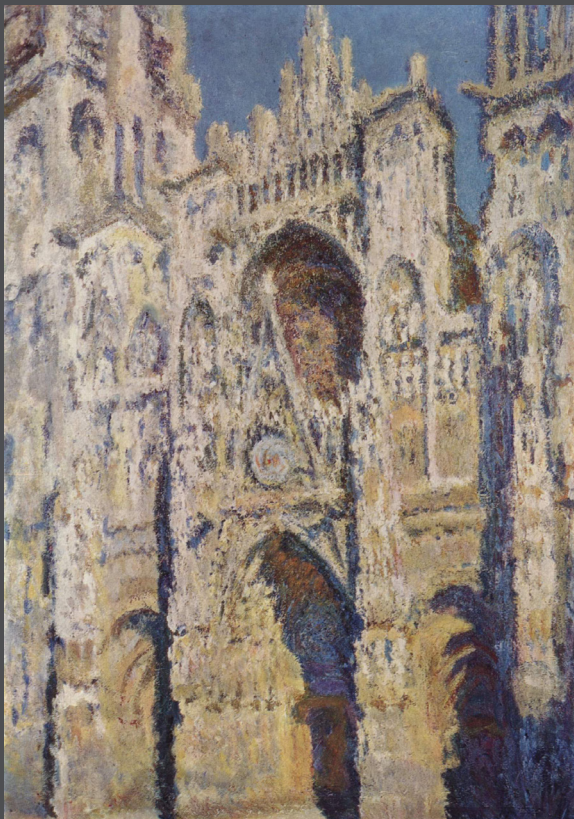


Figure 10. Claude Monet, La cathédrale de Rouen, Le portail et la tour Saint-Roman, plein soleil, 1893, 107 x 73 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Figure 11. Claude Monet, La cathédrale de Rouen, Symphonie en gris et rose, 1893, 100x 65 cm, Musée national du Pays de Galles, Cardiff.

1.2.2 DELACROIX ET LA PEINTURE MÉMOIRE

Capter un environnement, est un pari délicat pour les peintres. Si de nombreux peintres peignent d'après la nature, beaucoup d'entre eux réalisent un effort de mémorisation des lieux, des formes, des scènes et des couleurs afin de les intégrer plus tard dans leur travail. C'est une situation commune pour les peintres en voyage.

L'étude qui suit ne concerne pas tant les représentations picturales comme il vient d'être fait avec les oeuvres impressionnistes, mais s'intéresse plus à ce qu'on pourrait qualifier de travail en amont. Je prends pour exemple l'étude d'Eugène Delacroix et plus particulièrement ses carnets réalisés lors de son voyage au Maroc. Le carnet représente pour l'artiste un outil d'annotations afin de retranscrire tout ce qu'il perçoit dans les moindres détails. Le carnet est alors un support de mémorisation pour Delacroix animé par la crainte d'oublier ce qu'il voit. Il y note le récit de ses expériences, sous forme d'actions réalisées⁵⁸ :

« arrivé au campement », « on lui a aussi cassé sa pipe », « descendu à travers des rochers plats au bord d'un ruisseau pour y déjeuner ».

58. BROUDER, Bertrand (comédien) et SALÉ Marie-Pierre (conservateur). *L'Œuvre en scène : Un carnet du voyage au Maroc de Delacroix*. Auditorium du Louvre, le 24 mai 2018. (1h25) [Consulté le 08.04.20]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=ewDsxK3td5Q&t=2803s> L'ensemble des notes qui suivent sont issues de cette lecture, retranscrites par Agathe TOUCHARD.

Les carnets de voyage d'Eugène Delacroix ont fait l'objet d'une présentation filmée au Musée du Louvre. (Vidéo)

Il décrit les scènes qu'il voit,

« turban volant derrière et s'emberlificotant », « la fontaine vue de loin », il détaille les couleurs « jaune d'or » « vert-rosé » « blanc des étoffes et couleurs très vives » et les qualités lumineuses « figures éclairées de côté par le soleil levant ».

Souvent, il précise le moment *« le soir après dîner »* et le temps qu'il fait

« très beau », « beau clair de lune » « soleil très ardent » « ciel bleu », « beau temps », « à moitié couverte par les nuages »,

des précisions qui, déjà, nous plongent dans l'humeur du lieu. Delacroix note également ses propres états d'âme *« ennui extrême » « descendu solitairement »*, ce qui confère à ses carnets un caractère poétique certain. Ses annotations sont accompagnées de croquis, de dessins plus ou moins aboutis dont certains pourraient faire office de « mini-œuvres » en tant que tels. L'articulation de l'écriture et du dessin compose le récit, à considérer comme « l'instrument d'une même expression⁵⁹ » et non pas comme récit illustré ou inversement. Les textes et croquis sont réalisés rapidement, laissant paraître la crainte de l'artiste d'oublier les éléments qu'il perçoit. La rapidité devient

59. Selon Marie-Pierre Salé, in. *L'Œuvre en scène : Un carnet du voyage au Maroc de Delacroix*. Op. cit.

presque l'essence des croquis de Delacroix qu'il exécute à la hâte mais en toute maîtrise et avec assez de certitude pour mobiliser le souvenir du moment.

Marie-Pierre Salé souligne que la majeure partie du carnet est réalisée le soir, de mémoire, récapitulant les récits de sa journée de façon rétrospective. Il y a là quelque chose de très intéressant, dans le sens où Delacroix prônait, du moins recommandait, le dessin de mémoire. Il y a dans le dessin de mémoire, une forme de liberté, une part d'imagination, que Delacroix jugeait supérieure au dessin sur nature, évitant ainsi tout risque de copie.

1.2.3 BONNARD ET L'EXPRESSION DE L'ÉMOTION

On retrouve une pratique d'annotation similaire à Eugène Delacroix chez Pierre Bonnard. Ce dernier tient un « *journal d'apprentissage du métier de peintre*⁶⁰ » dans lequel il note ses découvertes et ses leçons. Une réelle méthodologie est mise en place, faisant ainsi presque autant oeuvre que l'oeuvre finale. Le journal révèle le processus de création de Bonnard, ce qui confère à l'oeuvre finale un contenu supplémentaire. Son journal retrace sa quête pour

« *atteindre la forme picturale qui soit le plus apte à traduire l'expérience vécue*⁶¹. »

60. LÉVÊQUE, Alain (préf) et TERRASSE, Antoine (intr). *Pierre Bonnard Observations sur la peinture*. L'Atelier contemporain François-Marie Deyrolle Éditeur, 2014, [Consulté le 03.04.20]. Disponible sur : http://editionsateliercontemporain.net/IMG/pdf/extraits_observations_sur_la_peinture.pdf

61. *Ibid.*

Il y a ici, au coeur de la réflexion, l'expression même de l'effet visuel et de l'expérience sensible, au-delà d'une représentation formelle et académique. Il mène une expérience continue du regard pour apprendre à mieux voir. Ses notes ne sont pas sans rappeler celles de Delacroix, et il y constate le temps qu'il fait, « *Beau* », « *Couvert* », « *Pluie et soleil* » mais aussi les effets colorés perçus

« Violet dans les gris. Vermillons dans les ombres orangées, par un jour froid de beau temps. » le 7 février 1927 « Voisinage du blanc rendant lumineuses les touches colorées. » le 4 avril 1927.

Il écrit également ses constats et apprentissages

« Si c'est harmonieux, ce sera vrai - couleur, perspective, etc. Nous copions les lois de notre vision - non les objets. » le 8 janvier 1928⁶².

Il tire ses leçons, ses observations et contemplations, mettant en relation les paramètres influents. Les couleurs qu'il distingue sont mises en relation avec la météorologie associée. Bien que les expériences diffèrent, le "temps qu'il fait" est une des expériences sensibles les plus collectives. Ainsi lorsqu'il précise la situation météorologique à la suite de ses observations colorées, il y a une projection immédiate, une vision de la scène qui s'opère, pourtant décrite succinctement par Bonnard. Sa pensée et son re-

62. Notes de Pierre BONNARD in LÉVÊQUE, Alain. *Op. cit.*, p24-27

gard sont alors toujours en alerte pour identifier comment traduire son « émotion visuelle⁶³ ».

1.2.4 CONCLUSION SUR LES MÉTHODOLOGIES DE PEINTRES

L'analyse des différentes démarches des peintres permet de comprendre le cheminement méthodologique de leurs oeuvres et la source de leurs expressions graphiques. Bien qu'elles soient la quête de toute une vie, elles constituent des pistes de recherche primordiales pour la traduction de perceptions et l'expression d'effets au sein d'une démarche chromato-sensible.

Cette deuxième partie d'analyse est intéressante puisqu'elle compare différentes méthodologies d'une même profession. La contemplation constitue l'un des facteurs communs et est le point de départ de toutes ces analyses. Toute analyse passe donc par l'acuité du regard et de la vision que l'oeil en tire. Puis l'ensemble des perceptions accumulées sont mémorisées par des descriptions et annotations pour devenir une source fertile de création. Ces actes de contemplation et de description représentent pour les peintres la partie immergée de leur processus de création. On distingue deux courants distincts chez les peintres étudiés. D'une part, la peinture de visu, avec le cas de Monet qui peint directement d'après ses observations. Tandis que pour Delacroix et Bonnard, on constate la pratique de mé-

63. LÉVÊQUE, Alain. *Op. cit.*, p19.

morisation, avec le développement de systèmes mémorisation (écriture, croquis, etc.) de paramètres importants à leurs yeux, tels que l'impact de la météorologie sur les couleurs visibles. Ce deuxième courant défend la place de la subjectivité dans la création, tandis que pour Monet, on constate cette volonté de relater une certaine véracité de la réalité et fait ainsi le lien avec la méthodologie pragmatique de Jean-Philippe Lenclos.

1.3 CONCLUSION DE LA PARTIE 1

Deux courants distincts émergent de ces analyses de méthodologies de la couleur. D'une part, la méthodologie de la Géographie des couleurs qui tente de rendre compte des « justes⁶⁴ » couleurs selon les territoires, cherchant davantage à développer une approche objective et *scientifisée* de la couleur. D'autre part, les méthodologies des peintres, qui relèvent surtout de la sensibilité de l'artiste pour capter, analyser et mémoriser l'ensemble d'une scène visuelle et dont la prouesse réside dans l'expression d'effets et de perceptions. La démarche chromato-sensible s'apparente en premier lieu à la Géographie des couleurs pour les paramètres atmosphériques, impermanents, aléatoires, etc., qu'elle considère dans son analyse. Pourtant, sa visée s'identifie plutôt à celles des peintres étudiés, avec l'objectif de faire émerger des principes créatifs et expressifs d'effets et de leurs perceptions. L'hybridation des deux méthodes au sein d'une démarche chromato-sensible devient alors une manière de penser la création artistique au sein d'un projet de design. La démarche chromato-sensible s'inscrit alors dans la philosophie de Gaetano Pesce⁶⁵ où l'art est un produit pour devenir la réponse créative face aux besoins de notre époque.

64. Par juste couleur, je définis le contretype d'une surface par un aplat d'une couleur, pour la reproduire fidèlement ensuite.

65. PESCE Gaetano « Art is a product, it is our creative response to the needs of the time we live in... » {Consulté le 05.05.20} Disponible sur : <http://gaetanopesce.com/>

PARTIE 2.

MISE EN PLACE D'UNE MÉTHODOLOGIE D'ANALYSE CHROMATO-SENSIBLE

L'objectif de cette partie est d'identifier les paramètres importants à considérer dans une analyse chromatographique. Pour les identifier je vais analyser des lieux et faire émerger les paramètres importants, et récurrents puis identifier leurs variables.

2.1 LES PRÉCEPTES D'UNE DÉMARCHE CHROMATO-SENSIBLE

2.1.1 L'ART DE LA CONTEMPLATION

Les études précédentes ont souligné l'importance de l'observation dans les démarches des peintres. La contemplation est une action du regard et de considération assidue d'un objet, mettant en œuvre les sens (visuel, auditif) ou l'intelligence⁶⁶.

Déjà, dans *L'Éthique à Nicomaque* et *L'Éthique à Eudème*, Aristote définissait la

« vie contemplative comme la vie la plus élevée pour l'homme⁶⁷. »

Dans un article de la Revue philosophique du Louvain, John Dudley traduit la notion de « contemplation » d'Aristote comme un acte d'observation, d'examen ou d'étude d'un sujet. Il note également un sens plus large employé par Aristote qui considère la contemplation comme un chemin ou acte de philosophie dans une quête continue de vérité.

Je définirais la contemplation comme un acte d'observa-

66. Définition proposée par le Cnrtl (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales)

67. DUDLEY, John. La contemplation (θεωρία) humaine selon Aristote. In: *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, tome 80, n°47, 1982. pp. 387-413. [Consulté le 24.02.20] Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1982_num_80_47_6196

tion. C'est un moment suspendu, où le regard se pose avec méticulosité sur un objet (contemplation localisée) ou un environnement⁶⁸ (contemplation globale).

Dans une démarche de création, la contemplation devient une source d'imaginaires et de rêveries. C'est à la fois poser un regard neutre, sans jugement, et à la fois être sensible aux impressions de la scène vécue attentivement. La contemplation constitue pour moi le point de départ de toute réflexion ou de toute pratique ; je regarde, j'observe, j'écoute, je sens. C'est un moment pour « être » et favoriser un regard et une philosophie sans jugement, ouvert à la création.

C'est une première approche d'un lieu, d'un objet, d'une scène que je vis et expérimente. Elle est à envisager comme un moment favorable à l'immersion, pour capter, emmagasiner, prendre conscience et mémoriser les éléments environnants. C'est un exercice presque méditatif, au cours duquel le regard est focalisé sur un sujet et l'esprit est attentif aux sensations et impressions éprouvées. La contemplation est une philosophie et une pratique à la fois, qui aiguise les sens pour trouver le sens. C'est être ouvert aux éléments que l'œil, fatigué ou habitué, ne voit plus et leur accorder de l'importance. C'est le temps pour reconnaître et accorder de l'importance aux choses insignifiantes. La notion d'« *insignifiant* » est empruntée à Gaston Bachelard qui en fait l'éloge dans *La poétique*

68. Le terme « environnement » est compris dans le sens d'une spatialité environnante, comme scène de vie dans laquelle l'observateur se positionne.

de l'espace⁶⁹. Si le contexte diffère, le fond de ses propos convient à la situation. Pour lui les détails insignifiants sont le signe d'une « *extrême sensibilité* », qui doivent être complétés par une « *rêverie personnelle*⁷⁰ ». Ce sont toutes ces insignifiants qui contribuent à la sensibilité voir presque à l'âme d'un lieu. C'est dans ce qui paraît aller de soi, ce qui habituellement n'est pas relevé, que toute les particularités, les subtilités et les divergences vont se révéler. L'acte de contemplation paraît alors être l'outil adéquat pour les relever, et comme vecteur de rêverie créatrice.

La contemplation incarne un cheminement de pensée, presque introspectif sur le monde. Deux postures peuvent être identifiées dans l'acte de contemplation. D'une part la contemplation statique. C'est une contemplation de l'environnement selon un cadrage particulier et fixe. D'autre part l'acte de contemplation en mouvement pendant une marche contemplative, une balade, une errance où le cheminement de la pensée et le cheminement physique se nourrissent. Dans un cas comme dans l'autre, la contemplation devient un acte de recherche presque affectif, qui favorise l'observation et attire l'attention sur des éléments insignifiants, oubliés ou délaissés. Ces (re)découvertes

69. BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Les Presses universitaires de France, 3e édition, 1961, 215 pp. Première édition, 1957. Collection : Bibliothèque de philosophie contemporaine. [Consulté le 12.02.20] Disponible sur : <https://www.gaston-bachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/BACHELARD-Gaston-La-poetique-de-l-espace.pdf>

70. *Ibid.* À propos des lettres de Rilke à Benvenuta (BENVENUTA, Rilke et Benvenuta, trad., p. 30) « Mais quelle joie de lecture quand on reconnaît l'importance des choses insignifiantes ! Quand on complète par des rêveries personnelles le souvenir « insignifiant » que nous confie l'écrivain ! L'insignifiant devient alors le signe d'une extrême sensibilité pour des significations intimes qui établissent, une communauté d'âme entre l'écrivain et son lecteur. »

deviennent alors des éléments fertiles de réflexion et de création permettant de passer à un niveau de compréhension supérieur.

2.1.2 L'ART DE LA DESCRIPTION

Les contemplations peuvent donner lieux à des descriptions, des récits d'une expérience vécue. Le poème ci-dessous a été griffonné à la main, après une contemplation à travers le cadrage d'une fenêtre. Cette contemplation (non programmée) a donné lieu à l'inspiration textuelle suivante.

« À cette vue que je contemple du bout de mon
canapé,
Paysage chromatique et sensible que le temps a fait,
Tactilosité accrue de cette surface cadrée,
Provoquée par l'effervescence des mes sens
émoustillés.

Brouillon de poésie de ces lignes irrégulières,
Ondulations flottantes des tuiles rangées,
Que le temps a déplacé,
Du rouge profond à l'orangé.

Sur le toit, la mousse verte court sur les tuiles
enchevêtrées,
Sur la façade, les briques Terra Cotta créent un motif
ondulé,
fines et allongées, elles marquent le rythme et crient
la liberté.

Les rayons du soleil frappent cette scène et
l'illuminent ;
Ils chauffent l'atmosphère, ils réchauffent mon coeur.

Mais cette scène c'est aussi l'air frais qui frôle mon
visage,
C'est aussi le son de la fontaine du village,
Et les éclats de voix des passants dans les rues.

Puis tout s'arrête, comme un moment suspendu,
Visions et sensations comme ouverture sur le monde,
Que seule, j'ai vécu. »

Agathe Touchard,
Contemplations d'une fenêtre sur le monde,
24 février 2020.

Ne jugeons pas le fond de ces écrits, mais plutôt l'émergence d'un acte descriptif et textuel qui a accompagné l'acte de contemplation. David Le Breton soulignait la nécessité de passer par la nomination, le langage pour réellement percevoir. La contemplation transporte dans un état particulier, entre l'observation, la réflexion et la rêverie. Le contenu produit émane d'un jaillissement de la pensée et d'un besoin de le mettre à plat, comme trace d'une réflexion. Comme si l'écriture était poussée par un besoin de mémoriser et de décrire un flux de pensée. Merleau-Ponty décrit ce phénomène avec la peinture où,

« l'oeil est ce qui a été ému par un certain impact du monde et le restitue au visible par les traces de la main⁷¹. »

Pour David Le Breton, le rôle des mots est décisif dans le processus de perception puisque

« les choses ne deviennent réelles que par leur entrée dans le registre du langage⁷². »

La nomination et l'appellation permettent la conscientisation des stimuli extérieurs. Dans une pratique coloriste, le langage est un paramètre primordial à considérer et exercer.

« La couleur invente sa propre langue au sein de la

71. MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'oeil et l'esprit*. Éditions Gallimard, 1964, p26.

72. LE BRETON, David. *Op. cit.*, p30.

*nôtre, et l'habille ainsi plus ou moins profondément d'un ensemble de connotations valorisantes ou stigmatisantes, qui nous construisent et construisent également notre perception des autres et du monde*⁷³. »

Mais si le langage permet d'ouvrir sur le monde et d'en prendre conscience, il cristallise la perception. Cela souligne deux problématiques auxquelles je suis confrontée dans une analyse chromato-sensible. D'une part, la nécessité d'un vocabulaire riche et étendu pour gagner en précision dans la description et l'analyse, d'autre part, la difficulté de rendre compte des éléments impermanents, instables ou aléatoires et la cristallisation inévitable par les mots employés. Nommer, décrire ou caractériser revient à figer ce qui ne peut l'être et rend désuète toute analyse à peine réalisée.

Mais, s'il est nécessaire de rendre compte de cette mouvance et de garder à l'esprit que toute analyse ne fait pas office d'un tableau figé, ce qui importe surtout dans ces analyses, c'est d'identifier et rendre compte des effets.

Ainsi, la recherche d'outils et d'expressions aussi bien linguistiques que graphiques, fait partie intégrante d'une démarche chromato-sensible. En cela, les poètes, peintres, graphistes, artistes, etc., sont les plus grandes sources d'inspiration. La recherche et le développement d'expres-

73. LARY, Marion et PERROT, Antoine (coord). « traduire la couleur », *Vacarme*, 2010/3 (N° 52), p. 14-15. DOI : 10.3917/vaca.052.0014. {Consulté le 08.04.20} Disponible sur : <https://www-cairn-info.iepnomade-2.grenet.fr/revue-vacarme-2010-3-page-14.htm>

sions variées (artistiques, graphiques, linguistiques...) sont donc indispensables pour améliorer et affiner, l'expression de mes analyses dans le temps.

2.1.3 LA COLLECTE DE DONNÉES COMME SUPPORT D'ANALYSE

La mise au point de la méthodologie d'analyse chromatique-sensible se fait en mobilisant des éléments de mémoire et d'observation. L'objectif ici est de définir les paramètres qui entrent en jeu dans une démarche chromatique-sensible et d'identifier leurs variables.

Depuis plusieurs années je collecte des données physiques tels que des échantillons de matière, mais également des photos de lieux ou de moments que je trouve particuliers, inédits (*fig.12, fig.13 et fig.14*). On distingue sur ces exemples de photos des sujets divers : vue intérieure, vue d'extérieur, vue rapprochée d'un aspect de surface. Ces lieux et moments m'inspirent pour leurs dimensions chromatiques et sensibles prononcées. C'est pourquoi j'ai souhaité les mémoriser par une capture photographique. Souvent, ils sont captés dans le quotidien, au détour d'une rue, pendant une balade, lorsque mon oeil est « accroché ». Il est important de préciser que l'ensemble de ces photographies a été pris en France, ce qui peut avoir une incidence sur les types de paramètres et variables identifiés et utilisés ensuite.

L'usage de la photographie me permet de capter rapidement le paysage que je perçois, pour en garder une trace

visuelle. Il y a toujours une sorte de précipitation dans les photos puisque les éléments capturés font souvent l'objet d'une luminosité particulière, de coloration éphémère, d'effets de matière particuliers, etc. Souvent dans l'urgence de capter, la photographie est donc l'un des moyens les plus simples et les plus rapides pour capter des particularités, là où dessins et croquis nécessitent déjà une posture statique de contemplation et de réalisation ainsi que les compétences nécessaires. Toutefois, si les photographies ne peuvent être utilisées comme des éléments de reproduction fidèles de la couleur, ce sont comme le soulignent Dominique et Jean-Philippe Lenclos,

« des documents graphiques indispensables pour assurer la mémorisation, la visualisation et la diffusion des informations⁷⁴ ».

Ce sera donc sur cette base de données personnelles et des souvenirs associés que la recherche des paramètres chromato-sensibles et de leurs variables s'intègre. Il est à souligner que cette méthode et ces manières de relever ne sont ni scientifiques ni objectives, mais relèvent plutôt d'un processus

74. LENCLOS, Jean Philippe; LENCLOS, Dominique et RIVIERE, Georges Henri (1982). *Op. cit.*, p65.



*Figure 12. Les ornements d'un théâtre, Paris, Janvier 2019.
Crédit photo : Agathe Touchard*



*Figure 13. Vue sur le cher par un soir d'été, Tours, Juillet 2019.
Crédit photo : Agathe Touchard*



Figure 14. Échantillon de céramique émaillé, Montauban, Février 2019. Crédit photo : Agathe Touchard

2.2 L'ANALYSE DES DONNÉES

Les données font l'objet d'une analyse pour identifier et déterminer des paramètres importants dans la perception de lieu. Les reportages photos sont nécessaires parce qu'ils captent et mémorisent ce qui relève de la vue. L'ensemble de cette recherche et l'outil de travail qui en résulte sont consultables en *annexe*.

2.2.1 ANALYSE DES PARAMÈTRES LUMINEUX

J'ai procédé dans un premier temps à une première catégorisation des données pour comparer ce qui est comparable. La *figure 15* représente une partie des données en vrac, tandis que la *figure 16* illustre un premier classement, ou du moins un rassemblement des données selon leur typologie.

Cette première catégorisation fait émerger une tendance pour les prises de vues des qualités lumineuses de lieux. Cette sélection a fait l'objet d'une nouvelle classification « intra-muros », c'est-à-dire une comparaison et classification des supports comparables.

L'ensemble des données a permis en premier lieu d'effectuer une analyse puis d'identifier des variables météorologiques. Sur la *figure 17*, on distingue un classement des

qualités lumineuses extérieures selon leur nature (artificielle ou naturelle). Suite à cette distinction, les données sont classées par couleurs. Ce premier classement identifie des typologies et des atmosphères colorées. Les données récoltées et utilisées ici s'organisent selon sept teintes différentes : blanc, doré, pêche, bleu-rosé, gris-bleu, bleu-violet et rose intense.

Toutefois, les limites résident dans le fait que c'est plus la coloration globale, c'est-à-dire la couleur de la lumière et sa projection sur la surface du ciel, que la couleur de la lumière en tant que telle, sachant qu'une lumière blanche par un beau temps se matérialise sur le ciel par du bleu. Cela porte à confusion. Faut-il alors plus effectuer le classement par la couleur de la lumière, qui scientifiquement est toujours de la même teinte, ou plus par la coloration apparente sur la surface du ciel ? Dans le cadre d'une analyse portée sur les effets visuels, j'opte plutôt pour la deuxième proposition. Cela veut dire que le classement de la *figure 17*, comporte quelques erreurs à rectifier. Les prises de vues utilisées n'ont pas toutes la même distance de vue, ni le même cadrage. Si bien que sur certaines je juge d'abord la coloration de la lumière, tandis que sur d'autres je juge plutôt l'impact de la lumière sur la matière (*fig.18*). J'associe donc la projection sur les surfaces matérielles à la qualité lumineuse alors qu'en réalité, le ciel associé est un ciel bleu. Classer la lumière dans les teintes bleues paraît pourtant être une aberration. Cela soulève également la problématique de la lumière blanche selon la météo, dans le sens où plus loin je poursuis mon clas-

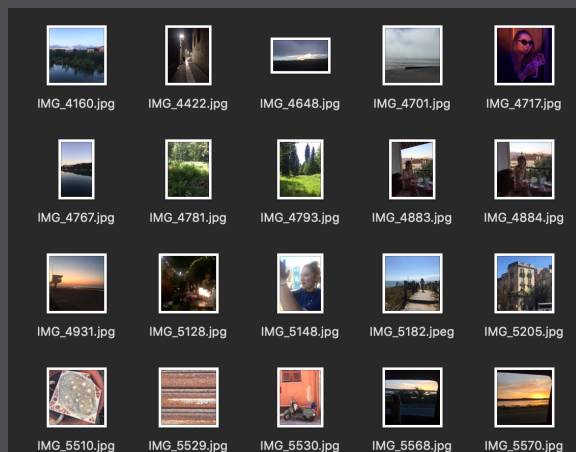


Figure 15. Données photographiques collectées en vrac.

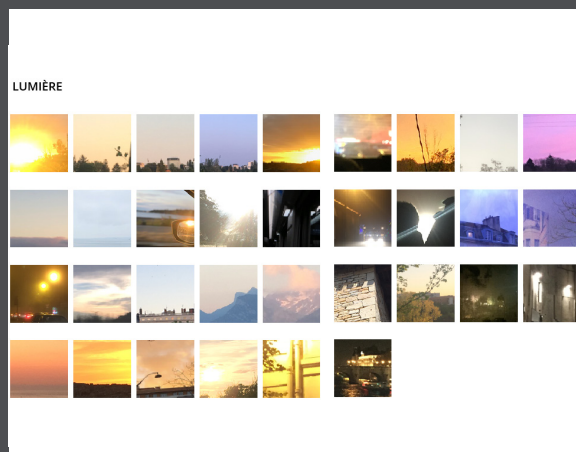


Figure 16. Données regroupées selon le sujet qu'elle représente.

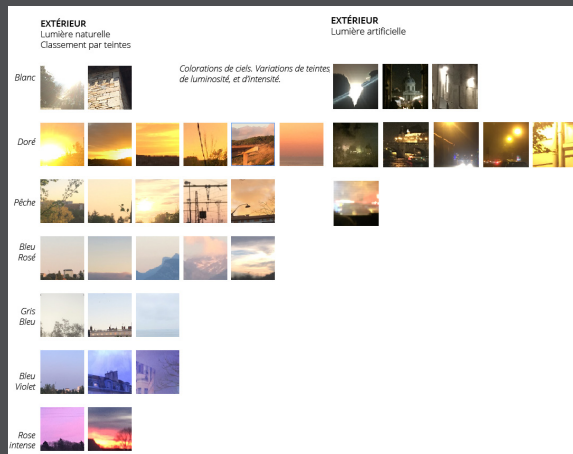


Figure 17. Classement de photo selon les qualités lumineuses captées.



Figure 18. La projection de la lumière sur la pierre est problématique si on l'analyse en tant que qualité lumineuse, puisqu'elle illustre l'effet de la lumière sur la matière.

sement avec une catégorie des « gris bleutés ». Cette fois, c'est l'inverse, je ne qualifie plus la teinte de la lumière en tant que telle, mais plus la surface du ciel. Pour une meilleure compréhension, je décide donc d'enlever la seconde photo de la lignée du « blanc ». Ainsi, le ciel bleu de beau temps ne sera pas intégré dans la catégorie des qualités lumineuses, mais sera intégré plus loin dans la section « météorologie ».

Les photos qui figurent dans cette première catégorie ont été choisies pour leurs particularités lumineuses et colorées, captées à un moment donné. Ces particularités surgissent généralement pendant l'apparition ou la disparition du soleil, ce qui n'est pas représentatif des principaux effets lumineux journaliers. Leur considération me paraît néanmoins intéressante pour leur impact sur l'atmosphère générale et les effets qu'ils provoquent. En effet, l'étude météorologique d'un même lieu, souligne l'impact des qualités lumineuses dans la transformation d'un lieu et de ses « humeurs ».

Ce premier point me permet déjà d'identifier les grands facteurs qui influencent les qualités lumineuses et colorées d'un environnement et il souligne leur impact dans la perception d'un paysage.

L'étude des lumières artificielles fait émerger plus de variables que la lumière naturelle. L'ensemble des photos étudiées ont été capturées de nuit et ne représentent pas toutes les possibilités d'éclairage. Elles permettent néanmoins d'identifier des paramètres récurrents qui pourraient influencer l'atmosphère lumineuse générale.

Les différents classements visibles sur la *figure 19* ont été réalisés à partir de neuf prises de vues et selon divers critères. La lecture se fait ligne par ligne, par une gradation de gauche à droite. Sur la première ligne, les photos sont classées selon des critères d'intensité lumineuse. La deuxième ligne organise les prises de vues selon la diffusion de la lumière. Sur les photos de gauche, on distingue des sources de lumière localisées, visibles sous forme de points lumineux. Tandis que les photos de droite représentent des sources de lumières moins visibles. La lumière apparaît alors sous forme plus diffuse.

En réalité, l'ensemble des sources de lumière dépend d'une localisation et l'effet diffus est en fait provoqué par le cadrage et la distance de la prise de vue, critère que l'on retrouve sur la dernière ligne. D'autres paramètres entrent en compte dans l'effet de diffusion de la lumière. Si cette dernière est perçue à travers une matière translucide, alors l'effet de diffusion et donc la perception différera. L'idée n'est pas tant ici de développer des critères absolus d'états de la lumière, mais plutôt de proposer des axes d'analyses pour identifier ses effets et ses causes.

Également, la couleur et le nombre de couleurs des sources lumineuses, ainsi que le nombre de sources constituent des critères importants qui influencent la globalité de la perception. Toutefois, si ces photographies constituent un premier support d'analyse, il est à souligner qu'elles modifient inévitablement le sujet qu'elle capture et donc baisent les analyses que je peux en faire. L'ensemble de ces variables constituent néanmoins une base suffisante

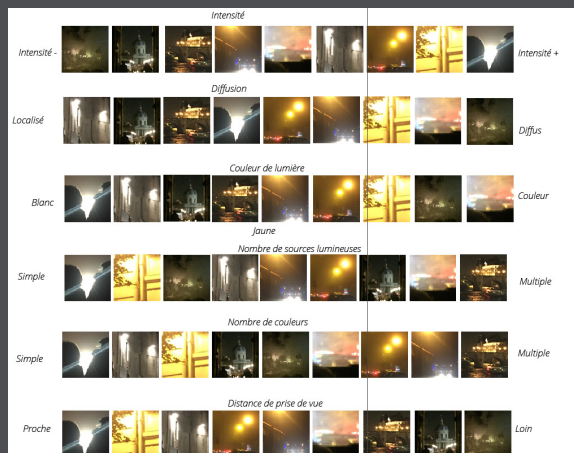


Figure 19. Identification de paramètres lumineux, document de travail. Crédit : Agathe Touchard

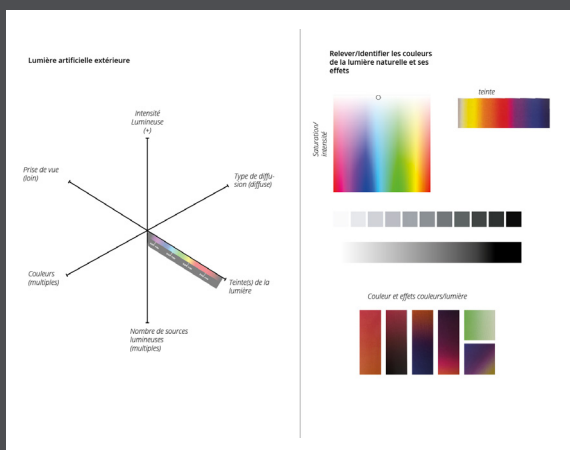


Figure 20. Réalisation d'un outil graphique pour l'analyse de la lumière artificielle extérieure. Document de travail. Crédit : Agathe Touchard

pour amorcer l'analyse des particularités lumineuses d'un lieu. Elle se verra inévitablement évoluer avec sa mise en pratique et selon les besoins des projets.

Enfin, s'il est important de distinguer les qualités lumineuses d'une source naturelle d'une source artificielle, il est également important d'identifier les différences entre un environnement extérieur et intérieur. Beaucoup de critères vont être semblables, à une différence près : lumière naturelle et artificielle peuvent plus facilement cohabiter dans un habitacle que dans un espace extérieur.

On retrouve toutefois entre les deux, beaucoup de critères en commun, tels que les critères d'intensité lumineuse, de type de diffusion, des teintes lumineuses, du nombre de sources et du nombre de couleurs. Dans l'analyse de la lumière artificielle extérieure, j'intègre la distance de prise de vue, qui impacte inévitablement le résultat de la photo. C'est, je pense, un critère intéressant à considérer puisqu'il induit déjà un type cadrage. Pour l'analyse de la lumière intérieure, la distance de prise de vue n'y figure pas puisqu'elle est inévitablement limitée. Toutefois, un autre critère à prendre en compte est celui de la diversité des types de sources lumineuses. Si leur cohabitation est possible en extérieur, elle reste rare et dans un laps de temps très restreint. En revanche, il est commun d'observer la simultanéité des lumières artificielles et naturelles en intérieur. Cela me paraît important de le considérer dans l'analyse pour observer l'effet de cette cohabitation. Ces analyses de la lumière donnent lieu à des graphiques (*fig.20*) utiles pour les analyses de terrain. L'objectif étant

d'identifier rapidement les caractéristiques du lieu et du moment et dresser un profil facilement compréhensible.

Ces graphiques sont des versions d'essais, et sont réalisés en tant qu'aide à l'analyse. L'idée est de procéder rapidement et efficacement à l'état du lieu et d'en rendre compte graphiquement. L'idée est aussi de commencer à récolter un ensemble de données et d'analyses de divers lieux, pour les comparer à posteriori. L'enjeu est donc de faciliter la lecture et la comparaison de ces informations et d'identifier de potentielles corrélations entre des variables et des effets types.

2.2.2 ANALYSE DES PARAMÈTRES MÉTÉOROLOGIQUES

Les photos pour l'étude météorologique ont fait l'objet d'une sélection particulière. L'idée étant de choisir des météorologies neutres en couleurs. Cette première sélection est visible sur la *figure 21*. On distingue majoritairement des météorologies de jour, à l'exception de trois photos, et sont volontairement cadrées quand c'est possible sur le ciel. L'idée étant de faire abstraction d'éléments annexes, pouvant perturber le fond de l'analyse.

Je classe dans un premier temps ces photos selon les types de météorologies (*fig.22*) et selon la temporalité de la journée (jour/nuit). Les sept catégories suivantes sont obtenues à partir de ce classement : « Neige (nuit) », « Brouillard (nuit) », « Brouillard », « Nuages gris », « Nuages colorés »,

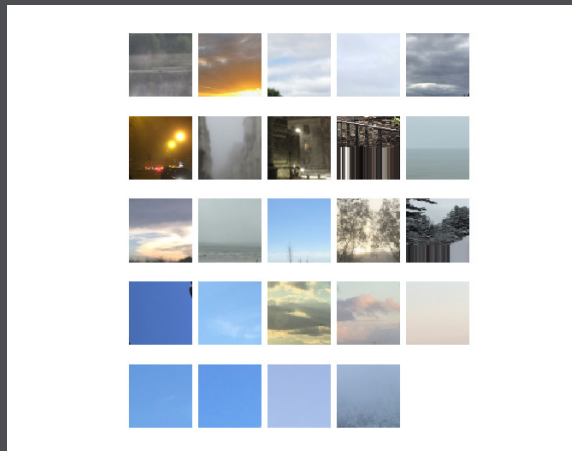


Figure 21. Données météorologiques non classées. Document de travail. Crédit : Agathe Touchard

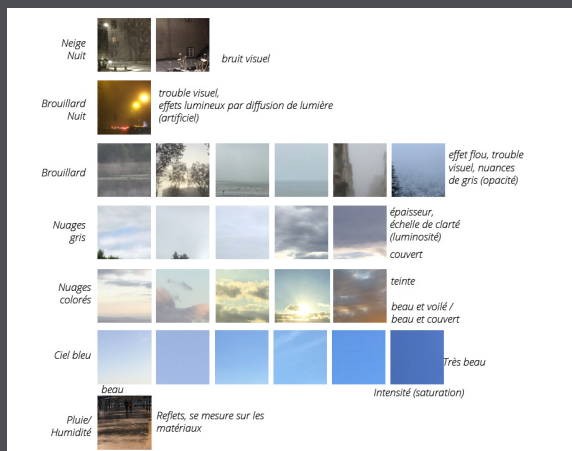


Figure 22. Classement des données météorologiques et annotations. Document de travail. Crédit : Agathe Touchard

« Ciel bleu », « Pluie/humidité ». Ce sont des catégories qui pourraient également se nommer à la manière de Bonnard « Beau », « Beau mais couvert », etc.

Ces catégories sont caractérisées sur le côté par des effets types produits par ces météorologies. On distingue sur les photographies de la première catégorie, le bruit visuel que provoque la neige. La météorologie vient créer un motif et moucher la vision de l'espace. Toutefois, la photographie transmet une version fausse de la réalité en figeant le motif. La neige relève d'un motif de mouvance et d'impermanence que la photo à elle seule ne peut expliciter.

Le brouillard de nuit, crée un trouble visuel cotonneux qui floute les formes et exacerbe les présences lumineuses artificielles. Ce trouble visuel est aussi révélé par la présence du brouillard de jour, qui apparaît la plupart du temps sous forme de nuances de gris et qui joue avec les opacités des matières brumeuses sur les motifs de fond. On distingue différentes épaisseurs allant de la brume au brouillard. On observe ensuite une décroissance de ce brouillard jusqu'au ciel bleu avec la catégorie des nuages gris et celle des nuages colorés. Sur cette première catégorie, on remarque différentes densités de nuages du voilage au nuage épais impactant la quantité lumineuse. L'épaisseur des nuages est en corrélation directe avec leurs teintes. Plus le nuage est épais et dense, et moins il se laisse traverser par la lumière paraissant alors foncé. Plus il est léger, plus il semblera blanc et évoquera l'effet d'un voilage. La seconde catégorie dépend du même principe où la coloration apparaît selon le moment de capture fai-

sant varier les teintes des nuages. Cette catégorie peut être intéressante pour identifier les couleurs naissantes dans le ciel, les impressions qu'elles provoquent et insuffler des principes d'harmonies.

Si la catégorie des ciels bleus ne présente que peu de variations, on distingue toutefois une évolution de l'intensité des teintes. À travers ces intensités, on peut déjà associer des caractères temporels. Un bleu intense indique un moment capturé en milieu de journée, où le soleil est à son apogée et implicitement informe sur l'idée d'une chaleur ambiante. Tandis que des ciels plus clairs ou dilués renvoient plutôt à des temporalités en extrémité de journée avec des températures plus clémentes. Selon les représentations mentales, la vue des météorologies convoque déjà des ressentis et réactions spécifiques.

Enfin, la dernière catégorie ne peut être représentative des temps de pluie et de l'humidité, puisqu'elle manque de données. Par ma propre expérience j'identifie des impacts en terme de bruit visuel à la manière de la neige, selon différentes intensités, vitesses de chute, calibres de gouttes, etc. Ce que la photo souligne toutefois, c'est la réaction de la matière qui est intéressante, laissant apparaître des reflets lumineux. À ce titre, la *figure 23* met en relation les réactions des matériaux avec la météorologie.

Ces documents illustrent le début du questionnement sur les effets des météo. La *figure 24* met en relation les effets presque graphiques qui sont provoqués. On parle ici des opacités, dégradés et de la naissance de motifs par la

Caractérisation de l'effet (humide, brillant reflet / Lumineux, éclatant, sombre, terne)



Figure 23. Effet visuel sur les matériaux provoqués par la météo- rologie. Document de recherche. Crédit : Agathe Touchard



Figure 24. Effets visuels de la météo- rologie. Document de travail. Crédit : Agathe Touchard



Fig 25.



*Figure 25. Motifs apparaissant sur la toile du ciel.
Crédits photo : Agathe Touchard*

présence nuageuse. L'idée du motif naît également des formes matérielles sur le ciel (*fig.25*), qui fait office de toile de fond. Le ciel est alors un paramètre graphique à part entière dans la composition des paysages perçus.

La description ci-dessus évoque plus les effets visuels du temps qu'il fait et s'apparente ainsi à une analyse chromatique. Tandis qu'une analyse sensible aura plus pour impact l'expérience vécue. Au delà des aspects visuels, la météorologie joue sur les sensations physiques. Le corps ressent le taux d'humidité, la température, etc., et y réagit. Ce sont ces réactions du corps qui conditionnent en partie l'expérience globale vécue. Si l'étude sensible n'intervient pas directement dans la création des aspects de surfaces, elle permet toutefois de penser le contexte du projet et lui donner une dimension supplémentaire.

Le graphique de la *figure 26* est une étude globale de la météo, afin de dresser un profil du moment étudié. Les paramètres qui y figurent sont les composantes de la météo : pluie, humidité, présence nuageuse, saisonnalité, vent, température, couleur et lumière. La *figure 27* est complémentaire et permet une analyse sous forme de jauge au cas par cas. Les critères de la partie supérieure sont des critères visuels, pouvant faire émerger des partis pris créatifs, ou permettant simplement d'identifier les effets visuels d'un espace. Les critères de la partie inférieure font partie d'une analyse plus sensible participant à l'expérience vécue.

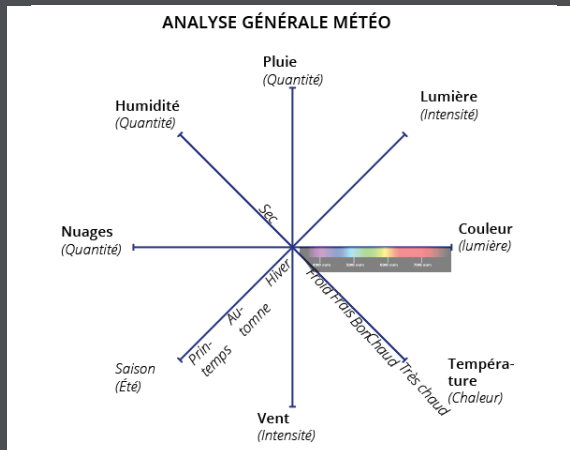


Figure 26. Graphique de synthèse des paramètres météorologiques identifiés et leurs variables. Document de travail. Crédit : Agathe Touchard

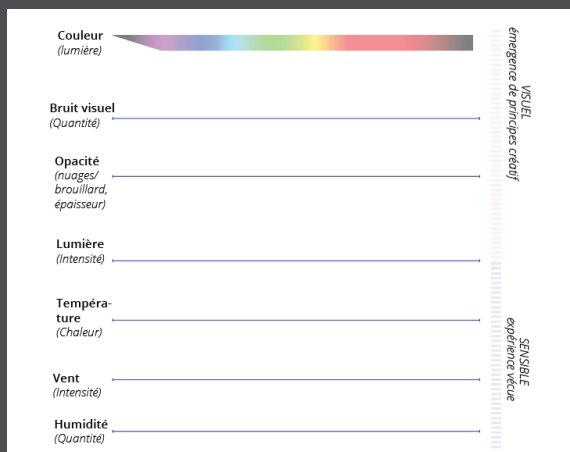


Figure 27. Étude météo sous forme de jauge. Document de travail. Crédit : Agathe Touchard.

Si les photographies étudiées permettent d'identifier une première ébauche méthodologique, elle omet, du moins elle ne peut expliciter, le mouvement perpétuel de la météo. Un point spécifique sera consacré à cette problématique plus loin dans la réflexion.

L'étude météorologique apparaît en premier dans la méthodologie puisqu'elle compose l'atmosphère globale d'un environnement, influençant la vision des surfaces mais surtout l'expérience vécue. Je parlais d'humeur météorologique du lieu un peu plus haut. Ici, je parle de l'influence de la météo sur l'expérience vécue, et donc tacitement, de son influence sur l'humeur personnelle. La météo transforme un espace au gré de ses changements et, avec eux, transforme les réactions psychologiques et physiques des individus. Procéder en premier lieu à l'identification des conditions météo, c'est aussi identifier les paramètres qui conditionnent l'étude et donc intégrer les potentielles influences exercées sur l'individu percevant. Ces deux premières analyses (lumineuse et météorologique), me permettent de passer à l'analyse particulière des surfaces.

2.2.3 ANALYSE DES SURFACES

L'étude des surfaces se réalise à travers une analyse tactile et visuelle. L'enjeu est d'identifier les caractéristiques des surfaces en terme de couleur, matière et effet global.

L'analyse des surfaces se fait en trois temps. Le premier temps est consacré à l'immersion et impression générale du lieu, dont l'objectif est d'analyser la composition et l'effet général provoqué par les surfaces. C'est une étape qui se fait principalement à travers la description et le reportage photo pour capter les compositions. La description doit être orientée sur l'effet global provoqué par les surfaces, en précisant les types de couleurs présentes et leur quantité, et en indiquant l'état et les particularités des surfaces. Cet aperçu général permet d'amorcer l'approche chromatique et de considérer les surfaces en relation.

Le deuxième temps est consacré à la description et à l'étude détaillée des surfaces au cas par cas. L'idée est d'identifier à travers une liste de points précis, les spécificités des surfaces. La nature, le type, l'application, les couleurs, les finitions, les textures, les mises en forme, etc., sont des éléments à renseigner, complétés par une photo de la surface est d'une palette colorée. L'idée est d'obtenir des fiches d'informations des surfaces sur les paramètres qui pourraient influencer leurs effets (*fig.28*). La procédure me permet de collecter un ensemble de données qui me serviront pour identifier le profil du lieu analysé, mais également pour étudier l'ensemble des corrélations entre les paramètres et les effets provoqués. Toutefois,

Description des surfaces
(tactile et visuelle)

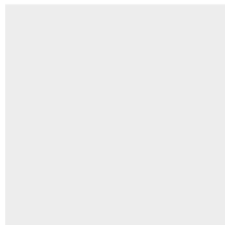
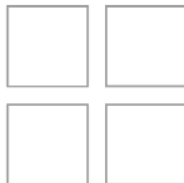


PHOTO DE LA SURFACE



Palette colorée

Individuel

NATURE DU MATÉRIAU :
(bois, pierre...)

TEXTURE :
(toucher)

TYPE DE MATÉRIAU :
(chêne, granit, marbre...)

MISE EN FORME :
(lames, briques,
régulier, irrégulier...)

APPLICATION :
(mur, sol...)

PRÉSENCE :
(Nombre, quantité...)

COULEUR :
(couleur-synthèse
dominante)

SONORITÉ :

FINITION
(lisse, brillant...)

TEXTURE :
(aspect visuel)

Figure 28. Fiche d'information des surfaces analysées.
Document de travail. Crédit : Agathe Touchard

ce deuxième usage ne pourra être envisagé que dans une réflexion ultérieure, après application, validation et amélioration de la méthode, mais surtout après une collecte assez conséquente de données.

La diversité des surfaces ne me permet pas encore de réaliser un support graphique général d'analyse comme ceux réalisés pour les analyses météorologiques. Ces graphiques prennent ici la forme de fiches matériaux, descriptives accompagnées de relevés couleurs. Ces fiches ont pour objectif d'accompagner et de guider l'analyse de terrain. La mise en application au chapitre 3 révélera probablement des pistes d'améliorations.

2.2.4 ANALYSE DES SONS ET DES ODEURS

La suite du protocole d'analyse continue avec les études des sons et des odeurs. Des critères ont été identifiés à partir de mes propres expériences. Ils prennent la forme d'une fiche à remplir, des axes de description et de renseignements à fournir.

L'analyse doit cerner l'ambiance sonore du lieu étudié. Pour cela, le volume est à juger en terme d'intensité, les types et les effets des sons sont à décrire, leur caractère (continu ou ponctuel), leur fréquence, leurs rythmes et leur quantité sont aussi à identifier. Une description générale peut être réalisée en guise de synthèse et de hiérarchie des paramètres perçus.

L'analyse olfactive est très similaire. Elle se réalise selon la valeur hédonique des odeurs, leur intensité, la fréquence et la durée de leur apparition. Une ligne descriptive est accordée pour la caractérisation de l'odeur.

Ce sont deux analyses relativement succinctes pour le moment. Comme les autres, leur mise en application devrait guider leur évolution. Également, il est à souligner, que ce sont des paramètres qui influencent en premier lieu l'expérience vécue, plus que l'émergence de principes créatifs pour la conception d'aspects de surfaces. Ce sont donc plus des critères à prendre en compte pour la mise en scène des surfaces et la conception de l'expérience à vivre.

2.2.5 ANALYSE DU MOUVEMENT

L'impact du mouvement a été évoqué plus haut lors de l'analyse météorologique. Toutes les scènes de vie font l'objet d'un mouvement ou du moins d'une mouvance. Ces mouvements ont une influence sur l'effet visuel d'une scène observée.

L'analyse des mouvements se fait en deux temps. Premièrement par une observation générale permettant d'identifier la quantité de mouvements, leur vitesse et leurs typologies (aléatoires, répétitifs ou autres). Cette première analyse permet déjà de dresser le tableau des impacts et influences des mouvements au niveau visuel. De là, un premier profil peut être dressé : l'effet général provoqué par ces mouvances. Puis l'analyse au cas par cas permet

d'identifier les grands mouvements visibles dans le paysage observé. Leur description individuelle selon les paramètres de vitesse, de rythme et de bruit permet de comprendre les caractéristiques de chaque variable. Procéder à ces deux niveaux d'analyse des mouvements (général et individuel) est utile pour comprendre leur effet de synergie. Cela pourrait donner lieu dans une autre réflexion, à des analyses et identifications de paliers d'effets et d'expériences que les mouvements peuvent induire.

2.2.6 ANALYSE DE LA FAUNE ET DE LA FLORE

Une dernière catégorie peut être analysée selon les types de projets, celle de la présence florale. La présence de la flore joue un rôle considérable sur l'identité d'un territoire naturel et influe sur la faune présente. Son étude permet donc d'identifier les identités visuelles mais aussi olfactives qui en résultent.

Son analyse débute par la description de l'effet d'ensemble et des effets colorés qu'elle produit et qui devrait permettre d'identifier des styles graphiques ou de compositions. Des principes de couleurs, formes et motifs peuvent être déterminés et exploités par la suite. Une fiche sur la faune a été réalisée pour des projets qui en nécessiteraient. Elles ne sera pas décrite ici mais est disponible en *annexe* avec les autres fiches.

2.3 CONCLUSION DE LA PARTIE 2

Cette partie, bien que descriptive, dresse les grandes lignes directrices d'une méthodologie d'analyse chromatographique. La recherche des divers paramètres et de leurs variables ont fait l'objet d'un outil de réflexion et d'aide à l'analyse de terrain. Ces critères sont à considérer comme une ligne directrice d'analyse, pour garder en tête les points importants à aborder et procéder à une description précise et rapide. Il est à souligner que selon les types de projets et les besoins associés, l'ensemble des familles d'analyses proposées et leurs critères doivent être adaptées. Il est donc nécessaire de garder à l'esprit que c'est une méthode à s'approprier, à adapter aux besoins du projet et à faire évoluer dans le temps.

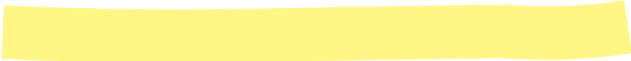
CONCLUSION

DU CHAPITRE 2

Ce second chapitre souligne la présence de deux temps forts dans une démarche chromato-sensible. D'une part, la démarche chromato-sensible en amont du projet, permet une analyse globale d'un lieu et fait émerger des principes créatifs, en terme d'effets graphiques à exprimer. Tandis qu'en aval, la démarche permet davantage de penser l'expérience vécue ou à vivre du projet et donc de penser sa contextualisation ou sa mise en scène. La suite de la réflexion s'empare de méthodologie chromato-sensible pour l'analyse d'un projet dans l'optique de faire émerger des partis pris. Le troisième chapitre aura donc pour objectif d'identifier les premières limites de la méthodologie d'analyse proposée, et d'apporter les modifications nécessaires à son amélioration.

CHAPITRE 3.

L'ÉMERGENCE DE PRINCIPES CRÉATIFS



La méthodologie détaillée communément au deuxième chapitre, sera appliquée dans un contexte de projet. Cette confrontation entre théorie et mise en pratique devrait permettre d'identifier les pistes d'adaptation et d'amélioration nécessaires. Également, l'objectif sera d'identifier dans quelle mesure une telle méthodologie peut répondre aux enjeux de création et participer au développement du projet.

PARTIE 1.

UN PROJET ENTRE SAUVEGARDE ET RUPTURE

1.1 PRÉSENTATION DU PROJET

Le projet sur lequel va s'appliquer la méthodologie chromatographique est un projet de rénovation d'une petite maison au sein d'un ensemble de bâtiments agricoles. L'ensemble des bâtiments sont pour le moment inhabitables et nécessitent des transformations et travaux conséquents. Le cœur du projet se trouve en premier lieu dans la réhabilitation de la maison pour la création d'un atelier professionnel. Je décrirai dans un premier temps le contexte global d'implantation du projet, l'angle sous lequel la réflexion l'aborde ainsi que les problématiques et enjeux qui en émergent. En second temps, je détaillerai les besoins et le cahier des charges du projet.

1.1.1 DESCRIPTION IMMERSIVE DU LIEU

Le projet de rénovation prend place au sein du lieu-dit « L'Être Fourré », à Champsecret en Normandie. Les bâtiments sont principalement des corps de ferme agricoles, qui servent actuellement d'entrepôts pour des machines, bottes de foin et autre matériel. Parmi ces bâtiments prend place une maison d'habitation, dont le toit brun apparaît sur la *figure 29*, (à l'extrémité droite de l'ensemble des bâtiments inférieurs). Sur la vue aérienne, nous pouvons constater l'environnement rural dans lequel se dressent ces bâtiments, entourés de champs verdoyants, avec en contrebas deux étangs. Les bâtiments datent de quelques centaines d'années (approximativement entre 200 et 400 ans⁷⁵), et ont déjà fait l'objet de quelques rénovations. Le toit de la maison et deux planchers ont été refaits dans les années 1990. Le hangar (à gauche de la maison sur la photo), a également fait l'objet de modifications par l'ajout d'un toit et de parties de murs en tôle. La réflexion portera principalement sur la réhabilitation de la maison qui est le cœur du projet. C'est une petite maison rustique en pierre qui est construite sur trois niveaux. Chaque niveau a une surface au sol d'environ 35m². Le niveau principal, qui s'apparente à une pièce de vie, se situe au milieu des deux autres. Au-dessus, se trouve un niveau sous les combles, accessible par une échelle et en dessous, se situe ce qui s'apparente à une cave, accessible par l'extérieur en faisant le tour de la maison.

75. Estimations approximatives des résidents voisins Monsieur et Madame Bignon, propos recueillis le 29 juin 2020.



Figure 29. Organisation spatiale du lieu. Source : google map.

1.1.2 LA CRÉATION D'UN ATELIER

Le lieu a été choisi comme espace d'implantation d'un atelier, pour le développement d'une activité professionnelle de création d'aspects de surfaces. La superficie du terrain, les volumes et l'environnement sont idéaux pour la réalisation des projets volumineux dont relève la profession. L'atelier se situera dans le volume du hangar annexe, où le volume et l'existant permettent déjà son implantation, bien que des modifications sont à réaliser. La maison sera dédiée au travail de bureau et fera office de « showroom » pour la communication digitale. L'espace de travail devra comprendre un large espace de travail, avec une bibliothèque et des rangements pour le matériel, ainsi qu'un petit coin cuisine. L'enjeu est de réaliser un espace inspirant et surtout représentatif de mon profil et de ma profession. Les combles seront aménagés comme espace personnel de résidence avec une chambre et une petite salle de bain.

1.1.3 LES PROBLÉMATIQUES DU PROJET

La maison ne peut être habitée en tant que telle et doit faire l'objet de modifications profondes de rénovation et d'améliorations. Des travaux de gros œuvres sont à prévoir sur les murs et la toiture pour fermer le bâtiment. L'isolation, l'électricité, et la plomberie seront également des parties importantes des travaux. L'aspect général de

la maison va être transformé par l'apparition d'ouvertures et l'isolation par l'intérieur. Ce choix d'isolation a été guidé par la volonté de préserver au maximum l'apparence extérieure du bâtiment, et de remettre à neuf l'espace de vie intérieur. Cette peau neuve, dénaturera inévitablement l'identité du lieu qui devra alors être repensée et exprimée. Si le bâtiment ne fait pas l'objet d'une classification ou d'une protection patrimoniale, les modifications et les travaux de rénovation soulèvent toutefois les problématiques liées à la préservation et sauvegarde du bâtiment. Le cœur de ces problématiques vacille entre la nécessité de faire évoluer un bâtiment selon les usages et les besoins actuels, et la volonté de respecter l'existant pour préserver l'âme du lieu. Comment trouver le juste milieu dans un tel projet ? Peut-on préserver l'existant dans une démarche de rénovation, sans pour autant tomber dans la sauvegarde ou la reproduction de ce qui a été ? Doit-on préserver ce qui est ou au contraire, s'affranchir du passé pour penser l'évolution du lieu ?

La réflexion présente n'a pas pour objet de relater l'ensemble du projet de rénovation. Elle cherche plutôt à se positionner face à ces problématiques quant à la conception et la création des nouveaux revêtements. L'enjeu de ces nouvelles surfaces est donc majeur puisqu'elles auront un impact inévitable sur la nouvelle identité du lieu. En effet, la force de caractère d'un lieu passe en premier lieu par la singularité de ses surfaces, ainsi que par ses singularités sensibles (odeurs, acoustiques, etc.).

1.1.4 CONSTATS

La mise en place d'une analyse chromato-sensible au sein d'un tel projet, devrait permettre d'identifier les singularités et caractéristiques du lieu et faire émerger des principes créatifs. L'établissement du profil chromato-sensible du lieu, permettra d'identifier les caractéristiques à préserver ou au contraire celles à faire évoluer et donc d'identifier les points de rupture ou de continuité entre ce qui est et ce qui sera. L'objectif de conception de ces nouvelles surfaces réside à la fois dans l'évolution identitaire du lieu et à la fois dans l'identité souhaitée de l'espace professionnel.

1.2 RÉCIT DE L'ANALYSE CHROMATO-SENSIBLE DU LIEU

1.2.1 LES MANIÈRES DE PROCÉDER

L'analyse s'identifie en premier lieu à une approche globale du lieu dans lequel s'inscrit le projet. Bien que la maison soit le cœur du projet, elle fait partie d'un projet plus large qui considère également le reste des bâtiments agricoles et dans un environnement particulier. Pour l'instant l'environnement proche est la propriété. Il aurait pu être intéressant d'aller plus loin géographiquement et de considérer également les constructions voisines et le bourg à quelques kilomètres, puisque c'est généralement dans les bourgs que l'on peut mesurer et constater le plus de typicités architecturales d'un territoire.

Cette première analyse s'est appuyée sur la méthodologie présentée dans le chapitre 2, en considérant la météorologie, l'ensemble des bâtiments, l'environnement naturel très présent et surtout les états et effets des surfaces présentes. Le tout s'est déroulé au cours de plusieurs demi-journées, pour un total d'une dizaine d'heures in situ, par des marches déambulatoires et des cheminements dans la propriété.

« Cet acte de marche ou plus justement de parcours, intègre la recherche à la création, la création à la recherche. Il motive la découverte, favorise l'obser-

vation, crée un lien affectif avec les éléments rencontrés dans le cheminement et permet parfois d'attirer l'attention sur des éléments oubliés ou invisibles⁷⁶. »

Ces déambulations, ont fait l'objet de contemplations actives et de captation des lieux au moyen de vidéos, enregistrements, reportages photos et de collecte d'échantillons matériels.

Cette première phase d'analyse a, en fait, fait l'objet d'allers-retours entre un regard global et un regard local. Il n'y a pas réellement de chronologie dans ma procédure. Au cours de ces marches attentives, je porte une attention particulière aux éléments que mentionne l'outil, mais je ne le fais pas selon un ordre précis. Parfois mon regard se pose la globalité de l'espace prêtant une attention particulière à la météo, puis à la faune, mais souvent mon regard s'arrête sur la matérialité des surfaces. L'objectif est de comprendre l'ensemble du lieu, que ce soit dans son organisation spatiale, sa localité, son climat, ses lumières, ses couleurs, ses textures et ce que je perçois de son histoire. Je pensais initialement procéder à des manières plus manuelles pour rendre compte de mes impressions, avec des croquis, annotations et prises des notes directement sur une version imprimée de l'outil. Mais la réalité du terrain m'a rapidement fait prendre conscience que ce n'était pas le plus adapté pour plusieurs raisons : le temps que ça

76. CAUMON, Céline. « Tilleul, le vert à moitié peint. De l'accélération additive citadine à l'action résonante du design-couleur ». Colloque international « Design(s) Vert(s) & impermanence chromatique : Du vert magique au vert de ville », Université - Jean Jaurès, Toulouse, 2019.

prend, les compétences que ça demande, la nécessité de déplacer le matériel ou prendre le risque de ne pas avoir les outils adéquats au moment, d'être mal installée et de ne pas exprimer efficacement et idéalement ce que l'esprit souhaite. J'ai finalement préféré capter photographiquement le lieu et exprimer oralement mes impressions par vidéos. Cela m'a permis de garder cette mise en mouvement par la déambulation et d'exprimer avec fluidité et détails mes impressions et réflexions. Photos, et vidéos sont les principaux supports utilisés pour rendre compte du lieu, avec quelques prises de notes. L'un et l'autre ont été utilisés pour des raisons distinctes. Les photos sont réalisées dans l'idée de garder une trace visuelle et figée du lieu en guise de remémoration. Je remarque que mes photos font déjà l'objet de quelques catégories. D'une part les photo « micro », prenant la surface dans la totalité du cadrage pour obtenir une vue rapprochée de la matière, ses détails et ses particularités, d'autre part des vues plus éloignées, de l'ordre de la composition, et influencées par le cadrage choisi. Ces vues laissent apparaître des jeux de formes, proportions, couleurs, combinatoires et illustrent déjà la relation entre les objets et les surfaces. Enfin une dernière catégorie apparaît, celle des prises de vue à distance dont l'objectif est de rendre compte de l'espace et des éléments qui le composent dans leur globalité. Ces prises de vues ont chacune un rôle, une spécificité dans ce qu'elles ont à montrer. L'usage de la vidéo me permet plus de garder une trace sous forme de l'expérience vécue, avec une re-composition presque fidèle de l'espace en mouvement, de

la déambulation, des sonorités, couleurs et lumières du lieu. Evidemment, photos et vidéos ne retranscrivent pas une réalité absolue, et souvent des différences sont relevées dans les vidéos, comme dans les exemples suivants.

« Encore une fois, les couleurs sont un peu plus éclatantes sur la vidéo, elles sont un peu plus ternes en réalité⁷⁷ » en parlant des couleurs d'un motif, ou encore « là sur la vidéo ça paraît quand même beaucoup plus clair qu'en réalité, parce qu'en réalité c'est assez sombre⁷⁸ »

à propos du rendu lumineux et coloré des murs de pierres. Dans ces vidéos je procède également à l'état du lieu, son analyse et j'exprime déjà quelques constats et réflexions. L'exemple suivant est un extrait d'un constat sur les qualités lumineuses :

« Là, on peut voir un petit peu sur la vidéo, il y a une très belle qualité lumineuse avec un rayon qui pénètre à l'intérieur de la maison. Donc là on est fin du mois de juin, le ciel est assez couvert et la lumière est assez transperçante⁷⁹. »

Ces vidéos peuvent également faire l'objet d'un classement, puisque certaines ont été tournées dans l'objectif

77. Extrait retranscrit de la vidéo d'analyse « IMG_0414 » tournée le 29.06.20

78. Extrait retranscrit de la vidéo d'analyse « IMG_0413 » tournée le 29.06.20

79. Extrait retranscrit de la vidéo d'analyse « IMG_0412 » tournée le 29.06.20

de faire état du lieu en montrant l'espace dans sa globalité et en mouvement. La vidéo ici est complémentaire du reportage photographique puisqu'elle permet de rendre compte des volumes, de l'atmosphère lumineuse et de la spatialité des mouvements. C'est dans cette catégorie que j'exprime mes impressions et réflexions. Puis il y a les vidéos qui me permettent de faire une analyse plus sensible du lieu et d'en garder un souvenir. Je parle des qualités lumineuses, mais également des sonorités du lieu et de ses odeurs. La vidéo permet de capter les réactions du lieu par rapport à ma propre présence ou bien les sonorités des objets, mais aussi de capter mes propres réactions. Dans cette catégorie il y a donc d'une part les vidéos qui l'objet de descriptions, d'autre part les vidéos dénuées de toute réflexion pour capter les qualités sonores.

Le protocole définit en chapitre 2 a surtout permis de gagner en liberté in situ, grâce à des lignes directrices d'analyse. Mais l'outil en lui-même a finalement plus été utilisé comme synthèse de l'expérience sensible, de l'expérience vécue et des constats émis en vidéos. Cette synthèse permet de dresser un profil graphique du lieu des données collectées et analysées. L'usage d'un même graphique « normé » pour divers projets constituera une base de données comparables. Ces données pourraient alors faire l'objet d'une caractérisation pour affiner les profils établis et identifier des typicités ou des socio-styles récurrents.

1.2.2 LES RELEVÉS DE COULEURS

Ce n'est qu'après un bon cheminement dans les lieux que je passe au relevé des couleurs par des contretypes en peinture. Cette étape a été réalisée in situ, dans les conditions lumineuses de la maison à savoir, avec une lumière naturelle dans un environnement assez sombre. Ces contretypes n'ont pas tant pour objectif de rechercher la couleur exacte du lieu à la manière de la Géographie de la couleur, mais plus de renseigner sur les synthèses colorées du lieu perçues par l'œil.

Je procède de manière sélective au choix des couleurs contretypées, ce qui permet de composer une première palette du lieu. Apparaissent d'abord les couleurs-phares et les couleurs-particulières du lieu. Sous ces nominations je place les couleurs qui m'ont marquées et qui ont accroché mon œil. Les couleurs-phares sont des couleurs importantes du lieu qui apparaissent souvent en dominante. Tandis que les couleurs-particulières sont plutôt des couleurs qui apparaissent en tonique dans le paysage perçu (*fig.30*). Cette distinction est de l'ordre du détail, si bien que couleurs-phares et couleurs-particulières seront regroupées dans une même catégorie pour clarifier mes propos, celle des couleurs singulières du lieu. Généralement, les couleurs de cette catégorie sont issues des objets présents ou anecdotiques dans l'espace.

Puis petit à petit je tends vers les couleurs constitutives du lieu, les couleurs les plus présentes. C'est dans cette partie que le concept des couleurs synthèses prend son sens.



Figure 30. Tonique orange, sur dominante de couleurs pierres, L'être Fourré, 2019. Crédit : Agathe Touchard



Figure 31. Objets « totems » collecté du lieu. Crédit : Agathe Touchard

Les surfaces contretypées ici sont des matières composées d'une multitude de couleurs. Il serait utopique d'espérer contretyper les justes couleurs, représentant un travail faramineux, avec surtout très peu d'intérêt dans la démarche présente. Procéder par couleur synthèse permet d'obtenir une synthèse rapide de l'effet coloré et communiquer davantage l'ambiance et l'état du lieu. Toutefois, une surface ne se résume pas à une couleur, mais fait l'objet d'une petite palette variant en moyenne entre deux et six nuances. La notion de synthèse permet de garder à l'esprit que les couleurs obtenues sont le fruit de l'effet de la matière. Elles résultent ici de l'étude des murs en pierres, du parquet et du plafond en bois, de la tôle ainsi que des couleurs de rouille. Enfin, lorsque c'est possible, l'étude de la couleur passe également par la collecte d'échantillons matériels, mais aussi d'objets (*fig.31*). Cette collecte fait office de "totem", me permettant de garder un lien physique avec le lieu pour me remémorer son caractère.

Cette étape marque la fin de l'analyse menée in situ. Les éléments récoltés sont donc les reportages photos, les vidéos analytiques, les contretypes en peinture, quelques échantillons de matériaux et de couleurs et des objets du lieu. L'ensemble constitue une base de données qui petit à petit vient dresser le profil du lieu.

1.2.3 TRAITEMENT DES DONNÉES

Après l'étude du terrain, je procède aux traitements des données collectées. Je rassemble dans un premier temps les vidéos de l'état des lieux et des relevés acoustiques. L'ensemble vient former une vidéo qui exprime le lieu dans le mouvement de ma déambulation, ses volumes et ses sonorités ambiantes. La vidéo est plus à considérer comme outil d'accompagnement à la création et non comme une fin en soi. La qualité esthétique et la performance ne sont pas le cœur de la vidéo, mais le côté immersif permet de retrouver les particularités sensibles du lieu sans y être physiquement.

Le reportage photo prend la forme d'un album sans mise en page particulière. Toutes les photos sont intégrées sur un format unique. Elles font toutefois l'objet d'un classement selon leur cadrage et l'objet présenté. Il y a donc une présentation globale du lieu, de l'environnement extérieur et des corps architecturaux sous différentes météo. Des vues générales intérieures y figurent également sous divers angles. Puis l'album évolue du global au local, par les cadrages exprimant plus une composition visuelle et enfin les plans rapprochés des surfaces. L'organisation ne rend pas compte de la chronologie des prises de vues mais plutôt de leur objet et de la posture qu'elles insufflent.

Le lieu en question constitue une très grande variété chromato-sensible avec des sonorités particulières, des odeurs distinctes, et une très grande richesse de surfaces qui ont traversé le temps. L'album retrace alors l'expérience du

lieu et en dresse presque un cahier de style dont les prescriptions ne sont pas exprimées mais sous-entendues visuellement. On y voit déjà un concept visuellement fort au niveau des surfaces, celui des altérations. Les processus d'altérations sont particulièrement intéressants, puisqu'ils révèlent des palettes de couleurs et de textures singulières. Le temps a fait émerger des couleurs comme la rouille, en a grisé d'autres, et a écaillé, patiné ou fissuré les surfaces. Il y dans ce lieu un foisonnement très fertile des matières, des textures et des couleurs qui viennent finalement composer l'identité graphique du lieu.

L'espace est texturé, matiéré, on sent une certaine tactilité des matériaux rendant les surfaces haptiques. Les supports ont été enrichis avec le temps par l'élargissement de leurs palettes chromatiques et textuelles. Tantôt lissés, tantôt rugueux, écaillés, frittés, l'altération des surfaces ouvre le champ des caractérisations. L'espace visuel est enrichi et laisse place aux imaginaires. L'espace communie, il s'inscrit dans une temporalité et ce rapport au temps est émouvant. On peut saisir la richesse de l'espace et son vécu. Des harmonies se créent et les palettes s'enrichissent de combinatoires. Comme un palimpseste où l'histoire se réécrit sur l'existant, les éléments s'effacent, se recouvrent, se cachent, se complètent. Les surfaces deviennent des énigmes, dévoilant ou occultant.

Cela n'est pas sans évoquer la philosophie du wabi sabi, concept esthétique japonais qui uni le wabi (solitude, simplicité, mélancolie, nature, tristesse, asymétrie, irrégularité...) au sabi (altération par le temps, décrépitude des choses vieillissantes, patine des objets...), faisant l'apologie de l'éphémère, de la fragilité, de la beauté des choses imparfaites et modestes. Le wabi recouvre différents aspects tels que l'éloge de l'ombre, la vertu du vide ou la simplicité des matériaux qui mettent finalement en avant la richesse de l'esprit et de l'être en l'opposant à l'artifice. Le sabi évoque l'écoulement du temps, la patine, le renoncement à l'éclat d'une beauté neuve et le sain délaissement face au temps s'écoulant inexorablement. Sentir le sabi, c'est accepter les usures, les rides, l'éphémère, les irrégularités. Au-delà de les accepter, il s'agit d'aimer ces marques du temps qui auréolent les choses, les rendent intelligibles et apprivoisables. C'est renoncer à la nouveauté comme qualité première. Cette philosophie concerne aussi bien l'art, que les objets, la nature ou l'individu et nous rappelle que rien de ce que nous sommes et de ce qui nous entoure n'est figé. Tout est en perpé-

tuel mouvement et en perpétuelle mutation. Pour saisir l'essence du wabi-sabi, il faut autant faire appel à ses sens et ses sensations qu'à sa raison. Son fondement est basé sur le processus plus que sur la finalité des produits ; axé sur le pourrissement et l'âge plus que sur la croissance ou la finalité. Son enthousiasme est concentré sur les choses imparfaites, marquées par le passage du temps. La vraie beauté qu'elle vienne d'objet, d'architecture ou d'art ne se révèle qu'à partir du moment où le temps a laissé ses traces. La beauté est dans l'égratignure, les tâches d'usure et de vieillesse.

Cette étape marque un tournant dans la suite du projet, celui de se concentrer plus sur la dimension chromatique pour le développement d'aspects de surfaces en laissant de côté temporairement la dimension sensible.

PARTIE 2.

DÉVELOPPEMENT D'UNE RECHERCHE CHROMATIQUE

La suite de la réflexion s'appuie sur les particularités des surfaces et des effets d'altérations qu'elles présentent afin de faire émerger des pistes de développement d'aspects.

2.1 DES SURFACES PARTICULIÈRES

2.1.1 LA NOTION D'ALTÉRATION

L'altération marque la transition d'un état de surface à un autre, jugé de qualité moindre en bouleversant son aspect et ses propriétés physiques. Une surface altérée est une surface perturbée et se mesure par l'évolution de sa palette de couleurs et de textures. Ses caractéristiques esthétiques et parfois mécaniques ont évolué, il y alors mutation et transformation. Le temps façonne les surfaces et laisse des traces de son passage. Ces marques sont alors des témoins d'une action physique ou immatérielle qui a oeuvré. Elles donnent un caractère à la surface par une colorisation particulière, des textures différentes et différenciantes.

L'altération d'une surface est guidée par une force presque « divine » du temps qui fait et du temps qu'il fait, oeuvrant de manière incertaine et aléatoire. Ces perturbations font état d'un vécu et de ce qui a été façonné par ces éléments externes. Elles font état d'un usage, d'une époque et d'un temps passé en identifiant ce qui est par rapport à ce qui a pu être auparavant.

Il est intéressant de noter le vocabulaire utilisé pour caractériser ces différents états faisant émerger un champ lexical comportemental. On parle d'« état », de surface « perturbée », « troublée », parfois « bouleversée ». On est face

à une personnification de la surface, par une attribution de caractéristiques humaines. L'état de la surface est qualifiée par des états comportementaux ou émotionnels humains, voir parfois par des humeurs. Par ce cheminement sémantique, la notion de personnification me fait tendre vers la personnalisation. La limite entre les deux est relativement fine, puisque le premier cas présente un objet avec les caractères d'une personne, tandis que le second, relève plus du caractère unique qui lui est conféré. Ainsi, l'altération provoque-t-elle plus une personnification de la surface ou bien sa personnalisation ? Cela dresse petit à petit un chemin entre l'état d'une surface et son identité. La notion d'identité marque aussi bien la différence que la ressemblance. Pour Leibniz⁸⁰, l'identité n'existe que parce que la mémoire assure une continuité. Ici, la matière est le support de mémoire. Elle est sujette à l'altération et dévoile son nouveau visage dès lors que la surface se pique, s'écaille ou se fragmente pour finalement dévoiler sa « chair » intérieure. Par une archéologie du matériau, on peut alors y lire son histoire, son vécu et y déceler ses singularités, par un regard rétrospectif sur ce qui fût et qui est devenu.

L'emploi du terme « caractère » sera parfois préféré à celui d'« identité » dans la suite de la réflexion pour la «

80. LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Paris, Garnier-Flammariion, 1966, II, chap. XXVII, p. 199 ; J. Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, II, chap. XXVII, § 15 (voir la présentation et la traduction que fait Étienne Balibar de ce chapitre : J. Locke, *Identité et Différence. L'invention de la conscience* (édition bilingue), Paris, Seuil, 1998) cité par DROUIN-HANS, Anne-Marie. « Identité », *Le Télémaque*, 2006/1 (n° 29), p. 17-26. [Consulté le 12.03.19] Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-le-telemaque-2006-1-page-17.htm>

souplesse » qu'il sous entend. Il n'est pas aussi fluctuant qu'une humeur, mais permet déjà une certaine évolution dans le temps. Le caractère réagit, il entre en relation avec son environnement, là où l'identité relève plus d'une apparence presque figée. Le phénomène d'altération est considéré ici à la fois comme signe identitaire pour les marques apparentes qu'il dessine dans le temps, mais également comme caractère distinctif par le dialogue visuel qu'il instaure avec son milieu. C'est ce dialogue visuel qui vient alors composer un paysage graphique.

2.1.2 COULEURS ET TEXTURES DE L'ALTÉRATION

« Le matériau à coeur ouvert. C'est ça l'altération, elle laisse à coeur ouvert le matériau. Par son aspect presque pittoresque, désuet, abandonné parfois il émeut. C'est comme si le temps avait emporté avec lui la noblesse de ce qui a été. On ne les regarde plus, elles ne sont plus données à voir, plus appréciées. Surfaces mal aimées. Pourtant elles constituent la richesse d'un paysage, car leur imperfections font vibrer mon oeil. Elles le stimulent. Elles font la richesse d'un paysage par l'apport chromatique et sensible qu'elles lui confèrent. Elles l'habillent, le font vivre. Elles le rendent intéressant. Contrairement aux surfaces monotones et lissées. Elles m'ennuient. Il me faut un jeu à me mettre non pas sous la dent mais sous l'oeil. Donnez-moi un jeu visuel, un jeu

de surfaces qui se répondent et qui dévoilent à qui veut bien s'y attarder une poésie du coloris. Palettes émergentes (rouille) ou qui disparaissent (décoloration). Le temps est le créateur absolu. Il fait, il défait. Il écrit l'histoire. Récit, narration ou fiction, l'histoire a son importance, car c'est elle qui me fait voyager. Sur chaque surface altérée où se pose mon oeil, mon esprit voyage. Il découvre, s'émerveille s'enthousiasme. Elle nourrit mon imagination de ce qui a été ou ce qui a pu être, toujours avec une certaine poésie. Cette poésie est une mélodie, et comme sur le rythme d'une vague elle me berce et me fait voyager. »

*Agathe Touchard, Une poésie de l'altération,
extrait d'un carnet de bord, Juin 2020*

On distingue facilement des couleurs typiques de l'altération. La transformation des matériaux ferreux dans le temps fait émerger une palette de couleur distinctes. Tantôt une peau rougeâtre apparaît telle une brûlure à vif, tantôt elle apparaît plus brune comme un effet de « sang-séché » (fig.32). À l'inverse, les couleurs des surfaces peuvent faire l'objet d'une disparition, décoloration ou désaturation. On parle alors de couleurs passées, délavées, grisées, ternies, défraîchies, etc. Le processus évoque en fait la couleur en mouvement ou l'idée de surface mouvante, dont l'évolution n'est toutefois pas mesurable par



Figure 32. Surface effet « sang-séché ». Crédit : Agathe Touchard



Figure 33. Surface piquée par la propagation de la rouille. Crédit : Agathe Touchard

l'œil. Ces modifications colorées sont également accompagnées par une évolution des textures. Les surfaces sont piquées par la rouille, mouchetées, écaillées, craquelées, fragmentées, fissurées, etc. Couleurs et textures viennent former un motif sur la surface, qui devient alors presque un paysage graphique en elle-même lorsqu'elle est isolée. J'emploie le terme « graphique » dans l'idée d'un résultat visuel et expressif par les motifs et formes précises ou imprécises apparaissantes. La question du motif est assez importante, puisqu'il apparaît sous l'action des couleurs et textures mutantes. Couleurs, matières et textures deviennent alors les sujets principaux de la surface altérée pour former son motif et celui qui me pousse à agir. S'il est avant tout visuel, il est dans le cas de l'altération également tactile. Il y a une tactilosité prégnante qui naît des « remous » de la matière et que la main peut alors sentir. C'est une nouvelle dimension qui surgit et contribue au rythme de la surface. Le motif de l'altération n'intervient pas comme un pattern placé, comme on peut le voir pour des textiles ou papier-peints, mais relève plus de l'ordre de la propagation aléatoire, à l'image d'un organisme vivant qui se reproduit et s'étend (*fig.33*). Il émerge d'abord à un endroit localisé de manière subtile et restreinte, avant de se propager jusqu'à occuper la totalité de la surface pour finalement devenir sa substance même.

Finalement, l'aspect de surface vient caractériser un bout de lieu devenant ainsi un indice à la fois spatial mais aussi temporel. Le concept d'altération devient ici le vecteur

principal de la réflexion, pour faire émerger des principes créatifs et marque le passage à la matière.

2.2 LE TEMPS DE L'EXPÉRIMENTATION

2.2.1 LES PRINCIPES DE L'EXPÉRIMENTATION

L'idée ici est de faire évoluer la réflexion par le passage à la matière, pour confronter les idées illusoire de l'esprit à la réalité de la matière. Herman Parret, dans *La main et l'esprit* reconnaît que dans le faire

« la main est un contrepoids critique de l'esprit et de la pensée⁸¹ ».

Elle agit alors comme

« une protection contre les dérives d'un esprit producteur d'illusions et de « réalités » fantasmatisques, que la main réoriente (...) vers la certitude des matières résistantes⁸². »

Ce passage à la matière constitue pour moi, et surtout nécessaire, un temps d'expérimentation. C'est un temps essentiel qui me permet de dompter la matière mais aussi *« la puissance sans borne de {mon} œil⁸³ ».*

81. PARRET, Herman. *La Main Et La Matière Jalons D'une Haptologie De L'œuvre D'art*. Paris: Hermann, 2018. Print. p463.

82. *Ibid.*

83. *Ibid.* « En art, la puissance quasi sans borne de l'œil doit être domptée par une limitation essentielle, celle qui provient de la « contre-compétence », celle de la main. »

Cette phase d'expérimentation permet de tester les possibilités à travers la matière et de comprendre les effets qui peuvent en résulter. Au delà d'une confrontation, le passage à la matière accompagne surtout la réflexion, elle en fait partie. Intégrer une dimension palpable c'est une manière de s'approprier le projet, de façonner l'idée et de la faire évoluer. L'expérimentation permet alors de découvrir la richesse d'une matière, et développer l'éventail de possibilités qu'elle offre. La compréhension d'une matière se fait en expérimentant ses propriétés, ses réactions sous l'action de la main et en identifiant les effets qui en résultent. À ce stade, la réflexion et la pratique se nourrissent mutuellement par un dialogue entre l'un et l'autre. Intégrer rapidement la matière dans le processus de création permet alors de toucher, appréhender, percevoir, sentir, et mesurer ses effets sous forme d'échantillons, avant de passer à l'étape ultime de conception en taille réelle. Évidemment, le conditionnement sous forme d'échantillons influence l'effet produit et sa perception. C'est donc un paramètre à garder en tête dans la phase d'expérimentation mais surtout à considérer dans celle du développement.

Ici, le travail d'expérimentation réside principalement dans la recherche d'effets de couleurs, matières de textures, de motifs, autrement dit, dans les différents paramètres qui influencent l'effet final. C'est une étape qui arrive rapidement après la phase d'analyse et l'identification d'un principe directeur. Dans le cas présent, l'expérimen-

tation se fait autour du principe d'altération et de perturbation des surfaces. C'est sur cette idée de perturbation que l'expérimentation débute.

2.2.2 LIBÉRER LE GESTE ET PROVOQUER LA CATASTROPHE

Dans la pratique (artistique ou non), le geste de la main est le premier acte de perturbation de la surface. En peinture, elle peut s'apparenter à la catastrophe qui a lieu sur la toile. Cézanne écrivait,

« La catastrophe fait tellement partie de l'acte de peindre qu'elle est déjà là avant que le peintre puisse commencer sa tâche⁸⁴ ».

La catastrophe apparaît ici comme la perturbation de la surface par le geste du peintre, qui vient alors bouleverser le cours des choses. Mais c'est également de ces catastrophes que l'oeuvre peut naître.

Dans ma démarche, la confrontation à la matière commence par la peinture. Je m'inspire de l'analyse menée et des palettes identifiées in situ pour composer des premières combinatoires colorées. Je crée mes coloris à partir de mes souvenirs que je confronte parfois aux contretypes

84. Propos de Paul CÉZANNE, cités par DELEUZE, Gilles. In. *La peinture et la question des concepts*. Cours du 31 mars 1981. Transcriptions par Cécile Lathuillère, Eva Szarzynski, Lucie Marchadié, p27 [Consulté le 10.05.20] Disponible sur : https://deleuze.cla.purdue.edu/sites/default/files/pdf/lectures/fr/Deleuze_Lecture_19810331_Full_Transcript.pdf

que j'ai réalisés. La peinture est la première étape transitoire, qui me permet d'identifier des manières de perturber la surface et de provoquer des effets graphiques. Ici, la perturbation se fait par l'aplat de couleur avec différents outils et gestes sur la surface blanche de la feuille. Je varie les outils pour l'application (pinceaux, couteaux, plastiques...) et les quantités de matières que je dépose. Selon le caractère de l'aplat, épais ou sec, la matière se mélange plus ou moins. Sur la *figure 34*, on peut déjà constater deux aspects distincts selon ces variables. Sur l'expérimentation on peut identifier des effets de mélanges provoquant presque un effet flou, et une certaine générosité visuelle par l'onctuosité de la matière. À l'inverse, sur la seconde figure, ce mélange prend plus l'apparence d'un fondu. L'un comme l'autre montre que la trace du geste est visible, mais aussi tactile. La surface est beaucoup plus douce dans le premier cas, tandis sur la seconde, elle est plus rêche avec un peu plus de grain sous la pulpe des doigts. En fonction des outils et les manières de faire, j'obtiens des résultats plus ou moins distincts. Si je tente en premier lieu de me rapprocher des textures d'une surface altérée et d'identifier les procédés pour y parvenir, je prends petit à petit la liberté de m'en détacher. En procédant ainsi, je libère mon geste, me familiarise avec les outils et leurs conséquences sur la surface.

Je procède donc dans un premier temps à une série d'expérimentations avec les deux mêmes teintes (*fig. 35*). Cela me permet de garder une constante visuelle et d'identifier dans quelle mesure mon geste vient provoquer l'effet. Cela



Figure 34. Comparaison de deux expérimentations. Acrylique sur papier blanc, 2020. Crédit : Agathe Touchard

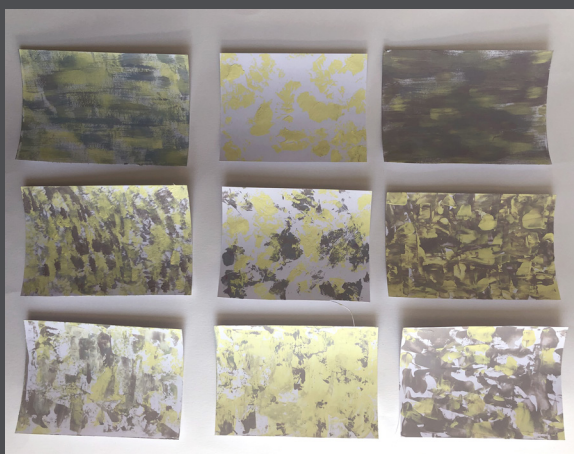


Figure 35. Série d'expérimentations bi-couleurs. Acrylique sur feuille blanche. Crédit : Agathe Touchard

me permet également de comprendre les différentes relations que peuvent entretenir les deux couleurs sur les types d'effet. Cela peut être l'identification des coloris émergents par la proximité ou les mélanges selon différentes proportions des teintes premières, ou bien l'identification des comportements de la matière selon leur épaisseur et les temps de séchage. Cette première série a été réalisée avec plusieurs outils, parfois utilisés exclusivement parfois en combinaison. La variation des couleurs utilisées me permet ensuite de comprendre les différents effets que provoque la couleur et son impact sur le résultat final perçu par l'œil. Ce premier passage à la matière me permet d'amorcer le thème directeur et de me constituer une première banque de données visuelles et expérimentales.

2.3 EXPÉRIMENTATIONS DANS LA MATIÈRE

Après une première phase d'amorce et de libération, j'expérimente ensuite les possibilités que permet la matière. Je choisis le plâtre et le ciment pour les possibilités de couleurs qu'ils offrent en terme de couleur et de mise en forme. Il y a dans ces matériaux un côté que je trouve intéressant, puisqu'ils permettent de travailler l'effet et l'aspect directement dans la matière.

2.3.1 PRÉPARATION DES COULEURS

Ma recherche chromatique se poursuit par la fabrication de la couleur. Cela me permet de comprendre le processus de fabrication de la couleur et me donne la liberté d'exploiter des caractéristiques en testant leur stabilité dans le temps, leur intensité, etc. Je procède alors dans un premier temps à la recherche d'une palette de couleur que je pourrais intégrer au matériau. Pour cela, j'utilise différents matériaux colorants pour identifier les teintes qui peuvent résulter et qui pourraient m'intéresser ici.

Dans un premier temps je ne dispose que d'une quantité restreinte de matériaux. Cela me permet à la fois de composer avec ce que j'ai et d'identifier les combinaisons possibles, puis cela me permet ensuite de cibler les éléments manquants et à compléter dans une seconde phase. Je dis-

pose ici des matériaux suivants : choux, betterave, pelures d'oignons rouges, jus de tomate, cendres, colorants alimentaires jaune et bleu, craie de couleur jaunes, bleues, rouges et vertes et de quelques tubes d'acrylique.

La plupart de ces matériaux nécessitent une préparation préalable. Le choux et le pelures d'oignons rouges ont fait l'objet d'un bain de décoction. Trois pelures d'oignons ont bouilli une heure dans un demi-litre d'eau, et 1/8e de chou rouge a bouilli 45 min dans la même quantité d'eau, produisant des jus colorés. Les morceaux de choux ont ensuite été déshydratés puis mixés et tamisés. Le jus des betterave a été récupéré à partir de betteraves déjà cuites. Pour les craies et les cendres cela ne prend pas la forme de jus mais de poudre. Pour y parvenir, il est nécessaire de broyer le plus finement possible les matériaux en question. Après récupération, les cendres ont donc été tamisées, puis broyées finement au mortier pilon, avant d'être intégrées aux divers mélanges. Quant aux craies, elles ont simplement fait l'objet d'un broyage méticuleux.

L'ensemble de ces matériaux ont ensuite fait l'objet de combinaison pour développer des teintes de l'altération. L'objectif ici était donc d'obtenir des teintes peu saturées à l'image des couleurs délavées ou grisées par le temps. Au delà des mélanges colorés, j'ai également expérimenté des « textures » de la couleur. Il y a d'une part les couleurs par trempage, donnant un aspect dilué d'aquarelle. Et également des mélanges plus épais à base de colle, maïzena, ou fécule de pomme de terre pour donner une consistance aux couleurs appliquées. Cela leur confère un pouvoir plus

couvrant et une certaine viscosité (*fig.36*). Ces matériaux ont donné lieu à 89 échantillons de couleurs et deux de déclinaisons matériaux selon leur intensité de couleur (*fig.37*). Les différents échantillons ont été marqués par un code composé d'une lettre et d'un numéro. La lettre renvoie à une série d'échantillons selon un matériau de la couleur, tandis que le numéro renvoie au mélange dont il a fait l'objet. Par exemple, la série de la lettre « C », correspond à des mélanges à partir de cendre et le numéro à ses déclinaisons.

Ces colorations sous forme d'échantillons papier me servent de base de référence en terme de recette et de résultat, pour évoluer vers la coloration dans la matière. Comme exprimé plus haut dans la réflexion, l'aspect d'une même teinte peut varier selon la matière dans laquelle elle apparaît. Je procède donc ici à une étape expérimentale des colorations dans la matière.

Le plâtre a été choisi comme matière de prédilection pour cette étape, de part sa base de couleur neutre mais aussi car il permet d'intégrer la couleur non pas en aplat sur la surface mais directement dans la matière. Les échantillons ont été réalisés au cas par cas, et n'ont pas fait l'objet de mesure. L'objectif de cette étape n'est pas encore de reproduire un résultat mais d'identifier des effets possibles, les pouvoirs colorants des matériaux utilisés, leurs limites en terme de saturation et d'intensité puis d'identifier leur potentielle évolution dans le temps (notamment pour les couleurs issues de matériaux naturels). À ce stade, les recettes réalisées ne contiennent que la liste des éléments qui entrent dans la composition. Cela me laisse une certaine liberté dans les

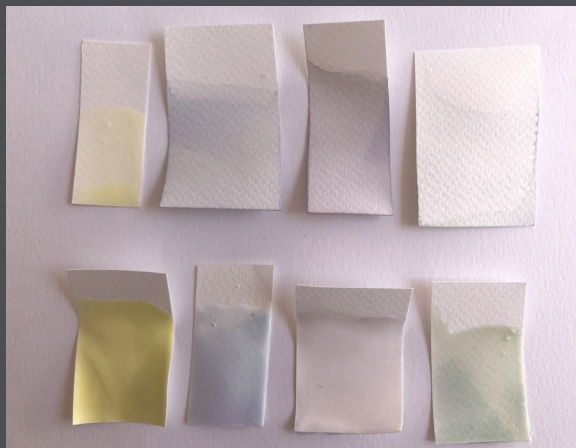


Figure 36. Couleurs diluées (haut) et couleurs visqueuses (bas). Crédit : Agathe Touchard



Figure 37. Échantillons de couleurs obtenus. Crédit : Agathe Touchard



Figure 38. Expérimentations de plâtre coloré, 2020. Crédit : Agathe Touchard

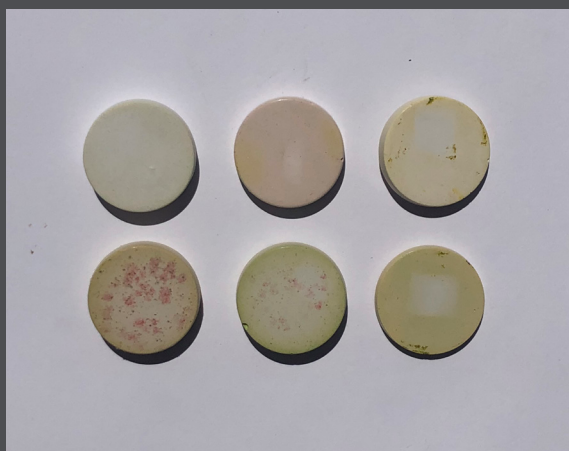


Figure 39. Évolution des surfaces de six palets de plâtre. Couleurs et motifs émergeants, 2020. Crédit : Agathe Touchard

possibilités à tester et réaliser le tout avec spontanéité. La question de la reproduction apparaîtra plus tard après une première sélection de ces effets et des teintes.

La *figure 38* montre neuf échantillons de matière colorée, avec indication de ses composants. Les résultats obtenus sont assez satisfaisants, puisque les couleurs sont relativement subtiles, douces et légèrement grisées, faisant écho aux palettes des couleurs passées. Les résultats shootés quelques jours après leur réalisation comparés à leur évolution un peu plus d'un mois après, est particulièrement instructive (*fig. 39*). L'ensemble des couleurs initiales ont toutes fait l'objet d'une évolution, puisque de nombreuses teintes ont disparu pour laisser place à de nouvelles. On remarque sur certaines un processus de décoloration laissant apparaître le motif de l'étiquette qui était posée dessus. Sur d'autre, des tâches plus ou moins étendues apparaissent formant parfois un motif sur la surface qui semble alors presque piquée. L'évolution si rapide de la couleur est spécialement intéressante, puisque généralement c'est une évolution qui s'étale sur plusieurs années. Elle me permet d'identifier les instabilités de certaines couleurs, ici les couleurs issues du jus de betterave, et d'identifier leurs différentes manières d'évoluer.

2.3.2 EXPÉRIMENTATION DES EFFETS DE MATIÈRE

Suite à la phase d'exploration de processus de coloration dans la matière, je recherche ici à identifier des procédés pour perturber une surface de plâtre. Pour la réalisation, je réduis les couleurs au nombre de deux que j'obtiens par hybridation du plâtre et du ciment. Dans cette étape présente, la couleur n'est pas au centre de mon attention, mais plutôt le résultat de leur rencontre. Il n'y a donc aucune variation colorée dans les expérimentations qui suivent. Je cherche à troubler la matière, qui habituellement sèche de manière lisse et uniforme, par la rencontre du blanc impur du plâtre et du gris vert du ciment.

Une première série d'expérimentations me donne les résultats suivants. Les échantillons sont organisés en débutant par la surface présentant le moins de perturbations, à celle qui en contient le plus visuellement (*fig.40*). La moins brouillée est la bi-colore, dont la surface est hybride, mais dont la texture paraît lisse. Tandis qu'à l'opposé, la surface est unicolore mais présente des aspérités de surface de l'ordre de la dégradation. Si elle reste peu visible sur la photo, la surface n'est pas en réalité plane mais est très irrégulière. Par ces expérimentations, je remarque également que la qualité du plâtre diffère lorsqu'il est mélangé à du ciment.

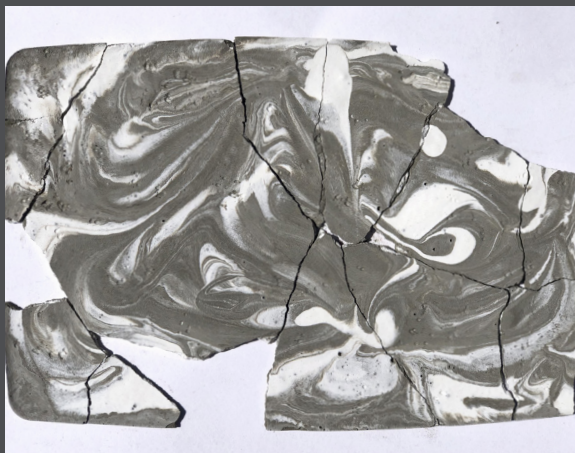
Cette étape est réitérée avec des moules différents, permettant une variation de forme et de taille. L'objectif de cette étape est d'identifier l'impact de ces variations d'échelle et



Figure 40. Expérimentations de plâtre et ciment. Motifs et aspects de surface. Crédit : Agathe Touchard



Figure 41. La catastrophe dans l'expérimentation. Paysage d'états de surface, 2020. Crédit : Agathe Touchard



*Figure 42. Pièces manquantes, plâtre et ciment, 2020.
Crédit : Agathe Touchard*

les difficultés qui peuvent être rencontrées. L'hybridation du plâtre et du ciment ainsi que les épaisseurs trop fines des moules ont provoqué l'éclat des surfaces. C'est une des conséquences d'un changement d'échelle mais qui, finalement, fait émerger une piste intéressante : éclats, fragments, fissures sont autant les uns que les autres des résultats de processus d'altération (*fig.41*).

J'y vois ici une piste fertile à explorer pour repenser la surface. La reconstitution incomplète de la surface brisée vient questionner le concept même de la surface. La notion de surface évoque une étendue de matière et sa continuité. C'est déjà une représentation qui apparaît jusqu'ici dans mes photographies de matière. Si la matière en question fait l'objet d'altération, la photographie en elle-même donne un cadre rigide, délimite une surface régulière (*fig.42*). La surface brisée peut alors faire l'objet du projet, à la manière du kintsugi qui recolle les morceaux avec de la dorure pour faire l'éloge de la brisure. Ou en remettant en question le principe même d'une surface linéaire pour tendre vers une « sorte » d'arborescence, évoquant la possibilité de pleins et de vides d'une surface. Au delà d'effets et d'aspects de surfaces, le processus m'amène finalement à questionner le concept même de la surface. L'ensemble constitue un bon nombre de pistes de développement émergentes pour exploiter les aléas et catastrophes de la création. J'arrive finalement à un stade où l'acte de création et de conception peut réellement commencer.

2.4 CONCLUSION PARTIE 2

Dans cette étape du projet, l'affect éprouvé par le lieu devient la première source d'inspiration et d'expérimentation. L'identification des paramètres chromatiques a révélé la particularité visuelle que comportent les surfaces altérées du lieu, contribuant à la construction de son caractère. Dans ma démarche de création d'aspects de surfaces, ce sont d'abord ces éléments chromatiques qui ont insufflé les pistes d'expérimentation. Cette première phase de la démarche se déroule dans un processus qui mobilise à la fois les effets perçus et les affects ressentis pendant l'expérience vécue de l'analyse.

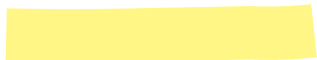
CONCLUSION

DU CHAPITRE 3

Ce dernier chapitre permet de confronter la méthodologie d'analyse développée au chapitre 2, à la réalité d'un projet. Le projet décrit comporte la particularité de faire l'objet d'un "délà là", qui questionne la posture à adopter entre rupture ou sauvegarde de ce qui est. Cette confrontation a montré qu'une analyse chromato-sensible pouvait faire émerger les forces de caractère d'un lieu pour identifier des pistes de recherche exploitables, notamment celles des aspects de surfaces altérées. La présence importante de ces aspérités place le concept d'altération au cœur de la réflexion et a dressé la ligne directrice des expérimentations à mener. Ce passage à la matière est une étape de tâtonnement et d'errance précieuse pour identifier les partis pris à développer qui feront la force du projet. Ici, il permet de questionner le concept même de surface et finalement, de déconstruire, au sens propre comme au figuré, les codes de la surface et définir de nouveaux préceptes. La démarche de créer le lieu par le lieu me permet d'exploiter ce qui compose son caractère actuel à préserver tout en cherchant à le faire évoluer. Je me positionne ainsi, entre sauvegarde et rupture.

CONCLUSION

GÉNÉRALE



Le premier chapitre a consisté à définir l'ampleur qui se cache derrière la notion chromato-sensible. Une première étape a permis de définir la posture tenue dans l'ensemble de cette réflexion. L'approche chromatique, pense de facto la couleur sous l'angle de la matière et de la sensation qu'elle provoque. La couleur ne peut se penser seule et se matérialise toujours sur une surface provoquant un effet visuel. L'expérience au Certesens m'a permis de mettre en place une première méthodologie de recherche, et de distinguer deux catégories d'effets. Je comprends à posteriori que les problèmes rencontrés sur la définition de certains effets pouvaient venir de leur typologie différente. Ainsi, si certains effets sont visuels comme le *Premium* qui incarne un style, d'autres sont indissociables d'une expérience vécue tel que l'effet *Confort*. Cette expérience me conforte dans la poursuite de recherches pour penser l'effet, au sein d'une expérience vécue. Dans le premier cas on travaille avec une approche chromatique, dans le second cas avec une approche sensible. Les sens donnent du sens au monde que nous habitons. Nous le comprenons à travers les perceptions de notre corps. Le corps mesure le monde, il le touche par les sens, mais il est aussi touché émotionnellement par lui. C'est finalement par ce processus sensible que naissent les émotions et les affects. Penser l'effet et l'affect dans la création nécessite alors de conjuguer une approche chromatique à une approche sensible. C'est en

cela que réside le pari d'une démarche chromato-sensible. La suite de la réflexion a donc eu pour objectif de mettre en place la première phase d'une démarche chromato-sensible en définissant une méthodologie d'analyse et en l'exécutant par une application terrain. L'étude de diverses méthodologies a été la première étape pour identifier des préceptes importants à mettre en place pour penser l'effet et l'affect.

Il est alors nécessaire d'étudier l'effet (couleur, matière) mais également son contexte et ses paramètres influents tels que la lumière, météo, etc. La méthodologie de la *Géographie de la couleur* de Jean-Philippe Lenclos a fait l'objet des premières observations pour les similitudes des paramètres qu'elle considère. On distingue chez Lenclos une attention particulière portée à ces paramètres pour étudier l'effet coloré d'un ensemble architectural. La compréhension de l'effet se fait en distinguant les couleurs permanentes des couleurs impermanentes, ayant pour objectif d'identifier les couleurs exactes d'un lieu. On comprend alors que l'exercice réside dans la justesse de l'œil du coloriste à identifier une couleur, la caractériser et à la reproduire. Cette méthode s'inscrit alors plus dans une démarche de sauvegarde et de préservation d'un patrimoine architectural que dans une démarche de création pure.

La volonté de considérer l'effet à l'affect m'a orientée vers les méthodes des peintres. La question du ressenti est centrale dans leur méthodologie, puisque leurs perceptions constituent la première source d'analyse et de développe-

ment pour leur création. On remarque chez Monet une volonté de représenter fidèlement les impressions qu'il capte *in situ*, ce qui le confronte rapidement à la problématique de l'impermanence. Pour Delacroix, on note l'attention particulière donnée aux ressentis, qui prennent la forme d'annotations analytiques à exploiter de mémoire. Ce travail de mémoire, que l'on retrouve également chez Bonnard, confère une certaine liberté dans la création faisant émerger de nouvelles palettes et de formes d'expression. Ces trois exemples de peintres, qui ont pourtant des époques, mouvements et œuvres différentes, ont en commun une relation qui se tisse entre effet et affect. Dans leur processus de création, l'affect du peintre vient nourrir les effets de l'œuvre.

L'étude de ces méthodologies a fait émerger des postures qui me paraissent indissociables d'une démarche chromatique-sensible. Pour penser l'affect et identifier les effets, il est nécessaire de consacrer un temps privilégié à l'observation attentive de ce qui est et de ce qui nous touche. J'ai donc cherché à définir les paramètres les plus récurrents et à identifier leurs variables potentielles. Cela m'a amenée à décomposer mes propres ressentis. L'ensemble de cette recherche a donné lieu à un premier outil d'aide à l'analyse, sous forme de graphiques ou de formulaires à remplir. L'objectif étant d'identifier clairement les paramètres à analyser *in situ* et de faciliter leur caractérisation. Le résultat du processus de recherche prend ici la forme d'un prototype nécessitant une mise à l'épreuve par une application terrain.

La méthodologie d'analyse a été testée pour création de surfaces murales au sein d'un projet de rénovation, soulevant la problématique de la sauvegarde ou non de l'existant. Dans le cas présent, la rénovation nécessiterait une transformation totale des enveloppes internes du bâtiment, métamorphosant alors son identité visuelle. L'analyse a permis ici de repérer les éléments constitutifs du lieu tels que les sonorités, odeurs, couleurs, textures, etc. afin d'identifier son profil. La mise en place de la méthodologie au préalable m'a permis de gagner en liberté quant à sa réalisation. L'outil n'a donc pas été utilisé pendant l'analyse, mais comme document de synthèse écrit et graphique. L'analyse fait ici office d'un état du lieu mettant en lumière les particularités chromatiques des surfaces qui ont fait l'objet d'altérations. Ce passage visible du temps a transformé les aspects des surfaces, contribuant à la singularité de chacune d'elles, par l'apparition de couleurs, motifs et textures. Si le dialogue entre l'ensemble des surfaces vient former un riche paysage chromatique à préserver, cela ne sous-entend pas qu'il est à imiter. Le principe d'altération a donc constitué un principe directeur de recherche et d'expérimentation, m'amenant finalement à questionner le concept même de la surface. C'est sur ce questionnement que de nouveaux aspects de surfaces pourront alors être développés. Cette phase d'analyse et méthode m'a permis de faire émerger un principe créatif fort, qui devient dorénavant la ligne directrice pour développer le projet.

Trois phases distinctes émergent d'une démarche chro-

mato-sensible. La première réside dans l'étude et l'analyse des causes qui provoquent des effets et des affects et qui a fait l'objet de la réflexion présente. La seconde réside dans le développement et la réalisation d'effets de surfaces, qui constitueront la poursuite du projet. Et enfin une dernière phase devrait être réalisée pour penser l'effet dans un contexte. Si les deux dernières phases ne sont pas abordées présentement, elles constituent la poursuite de ma réflexion et de mes hypothèses.

La première phase d'une démarche chromato-sensible a donc permis de développer une méthodologie d'analyse pour penser l'effet à partir de l'affect. L'enjeu de la dernière phase serait alors d'identifier dans quelle mesure l'affect peut être pensé et envisagé au sein d'un projet de conception. On est ici face à un mode de fonctionnement cyclique, à l'image du « serpent qui se mange la queue », où la cause est aussi le résultat. Dans une démarche chromato-sensible, l'affect constitue le point de départ de toute réflexion ou projet de création, c'est la première source d'analyse. L'affect est compris comme le résultat des perceptions provoquant l'émotion. L'émotion est à comprendre comme le mouvement insufflé par les perceptions, le motif du passage à l'action. L'analyse chromato-sensible réside donc dans la compréhension de ce phénomène pour penser l'effet sous la forme d'un aspect de surface. L'effet ici est le résultat de l'affect qui en a été le point de départ. C'est le constat auquel j'arrive dans cette réflexion mais qui ne représente finalement qu'une partie de mon hypothèse générale. Cette hypothèse doit encore

faire l'objet de recherches, mais suppose que l'effet pourrait participer à la création d'un affect, s'il est envisagé au sein d'un contexte particulier ou d'une expérience immersive. Il faudrait alors comprendre dans quelle mesure les variations des paramètres influencent l'expérience et les affects qui en résultent.

Une telle approche nécessiterait d'approfondir le fonctionnement affectif, psychologique, physiologique et comportemental de l'humain. Le pari de penser l'expérience vécue pourrait faire l'objet d'un métissage des domaines entre art, sciences, psychologie, design, sensoriel, etc., mais aussi faire appel à l'association d'experts spécialisés pour la création d'expériences sensibles « sur-mesure ». Ainsi, au « nez » qui caractérise l'expert olfactif, s'ajouterait alors une « oreille » pour penser, analyser ou concevoir les qualités acoustiques de l'expérience, une « bouche » pour les qualités gustatives, une « main » et un « œil » pour les qualités tactiles et visuelles du projet. Ces deux dernières sont les expertises auxquelles je m'identifie et dans lesquelles je me projette.

BIBLIOGRAPHIE

COULEUR

ANDRÉ, Valérie. *La rousseur infamante: Histoire littéraire d'un préjugé*, Éditions L'Académie en poche, Format Kindle

AZZOUZ, Karima, *Esthétique et poétique de la coloration dans l'architecture traditionnelle et contemporaine dans les villes du sud tunisien*. Architecture, aménagement de l'espace. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2013. Français. {Consulté le 09.04.20} <NNT : 2013TOU20094>. <tel-00944011>

BLANCHARD, Pascal, BOETSCH, Gilles et AICARDI-CHEVÉ, Dominique. *Corps & Couleurs*. Paris: CNRS Éd, 2008. Print. Corps.

BROCA, Paul. « Tableau chromatique de la chevelure et de la peau ». In: *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, 1^{re} Série. Tome 5 fascicule 1, 1864. pp. 138-140.

BRUSATIN, Manlio, MARIN, Louis, et LAURIOL, Claude. *Histoire Des Couleurs*. Paris: Flammarion, 1986. Print. Champs 626.

CAUMON, Céline. « Nommer la couleur : Usages et pratiques prospectives en cosmétiques. Presses Sorbonne Nouvelle ». in, *L'Acte de nommer. Une dynamique entre langue et discours*, 2007, Sciences du langage, 9782878543742. « hal-02308234 »

CAUMON, Céline. « *Tilleul, le vert à moitié peint. De l'accélération additive citadine à l'action résonante du design-couleur* ». Colloque international « Design(s) Vert(s) & impermanence chromatique : Du vert magique au vert de ville », Université - Jean Jaurès, Toulouse, 2019.

CAUSSE Jean-Gabriel. *L'étonnant pouvoir des couleurs*, Éditions du Palio, 2014

CHEVREUL, Eugène. *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés, considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries...* Éditions Pitois-Levrault, Paris, 1839. {Consulté le 10.04.20} Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5606385f.textelimage>

DELAMARE, François et GUINEAU, Bernard. *Les Matériaux De La Couleur*. Paris: Gallimard, 1999. Print. Découvertes Gallimard Sciences Et Techniques 383.

DÉRIBÉRÉ, Maurice. *La Couleur*. 12e édition ed. Paris: Presses Universitaires De France, 2014. Print. Que Sais-je ? Sciences 220.

ÉLIE, Maurice, et DAGOGNET, François. *Lumière, Couleurs Et Nature L'optique Et La Physique De Goethe Et De La «Naturphilosophie»*. Paris: J. Vrin, 1993. Print. Mathésis.

FURETIERE, Antoine et WAJSBROT Cécile. *Les Couleurs*. Grain D'orange Cadeilhan: Zulma, 1997 (1690)

GADEA, Olivier. Barcelone-Malaga : culture de la couleur et mémoire de la ville. In: *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, N°42, 2000. Les couleurs de l'échange du Maroc à l'Orient. Les sensibilités dans l'espace euro-méditerranéen. pp. 37-45. {Consulté le 16.06.20} Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2000_num_42_1_1860

GALLIENNE, Amandine. *Les 100 mots de la couleur*. Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2019, 128 pages. ISBN : 9782130815495. Disponible sur : <https://www-cairn-info.iepnomade-2.grenet.fr/les-100-mots-de-la-couleur--9782130815495.htm>

GOETHE, Johann Wolfgang Von, ELIE, Maurice et ESCOUBAS, Éliane. *Matériaux Pour L'histoire De La Théorie Des Couleurs*. Toulouse: Presses Universitaires Du Mirail, 2003. Print. Philosophica.

HERRY-THOUÉNON, Nolwenn. *Lumière Sur La Couleur*. Paris: Ed. De Monza, 2010. Print.

ITTEN, Johannes. *Art de la couleur*, Édition abrégée Dessain et Tolra, 2004

JACQUOT, Muriel, FAGOT, Philippe, VOILLEY, Andrée et BERSET, Claudette. *La Couleur Des Aliments De La Théorie à La Pratique*. Paris: Éditions Tec & Doc-Lavoisier, 2011. Print. Collection Sciences & Techniques Agroalimentaires.

KOBAYASHI, Shigenobu. *Colorist a Practical Handbook for Personal and Professional Use*. 1st Édition. ed. Tokyo New-York London: Kodansha International, 1998. Print.

LARY, Marion et PERROT, Antoine (coord). « traduire la couleur », *Vacarme*, 2010/3 (N° 52), p. 14-15. DOI : 10.3917/vaca.052.0014. {Consulté le 08.04.20} Disponible sur : <https://www-cairn-info.iepnomade-2.grenet.fr/revue-vacarme-2010-3-page-14.htm>

LECERF, Guy (Dir). *Couleur-fard ou l'apparence maquillée*, Seppia Couleur et Design, Édition du Rouergue, 2008

LENCLOS, Jean Philippe; LENCLOS, Dominique et RIVIERE, Georges Henri (1982), *Couleurs de la France : géographie de la couleur*, Le Moniteur, Paris, 272 pages

LENCLOS, Jean-Philippe. La géographie de la couleur. In: *Études rurales*, n°117, 1990. Architecture rurale : questions d'esthétique, sous la direction de Françoise Dubost. pp. 137-138. { Consulté le 17.06.20} Disponible sur : www.persee.fr/doc/rural_0014-2182_1990_num_117_1_4657

MOLLARD-DESFOUR, Annie et RYKIEL, Sonia. *Le Rouge Dictionnaire De La Couleur Mots Et Expressions D'aujourd'hui, XXe-XXIe*. Paris: CNRS éd, 2009. Print. Dictionnaire De La Couleur Mots Et Expressions D'aujourd'hui, XXe - XXIe Siècle.

PASTOUREAU, Michel. *Rouge Histoire D'une Couleur*. Paris: Seuil, 2016. Imprimé.

PASTOUREAU, Michel. *Une couleur ne vient jamais seule, Journal chromatique 2012-2016*, Éditions du Seuil 2017

PETIT, Anne. *Effets chromatiques et méthodes d'approche de la couleur dans la démarche de projet architectural et urbain*. Architecture, aménagement de l'espace. Ministère de la Recherche et de l'Enseignement Supérieur, 2015. Français. {Consulté 17.06.20} Disponible sur : <https://core.ac.uk/download/pdf/46811441.pdf>

SUOMELA-HARMA, Elina. "Des roux et des couleurs..", *Les couleurs au Moyen Âge*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 1988. (pp. 401-421) Web. <<http://books.openedition.org/pup/3669>>.

PERCEPTIONS ET SENSORIEL

BASSEREAU, Jean-François et CHARVET-PELLO, Régine. *Dictionnaire des mots du sensoriel*. {En ligne}. Paris: Éditions Tec & Doc-Lavoisier, 2011. Disponible sur : <https://books.google.fr/books?id=Hj9mT9bkCIUC&dq=d%C3%A9finition+design+sensoriel&hl=fr>

CHARVET PELLO, Régine. *L'intelligence sensorielle ou comment entrer dans le royaume de la madeleine*. Transcription du talk de Régine Charvet Pello, directrice de RCP Design global et présente de Certesens, le 24 mai 2017 lors de l'édition Perspectives du TEDxTours. Editions rcp, 2018.

LE BRETON, David. *La saveur du monde, Une anthropologie des sens*. Éditions Métailié, Paris 2006

PALLASMAA, Juhani et BELLAIGUE, Mathilde. *Le Regard Des Sens Architecture et Sens*. Paris: Éd. Du Linteau, 2010. Imprimé. Librairie De L'architecture Et De La Ville.

THIBAUD, Jean-Paul. « Petite archéologie de la notion d'ambiance ». In: *Communications*, 90, 2012. Les bruits de la ville, sous la direction de Anthony Pecqueux. pp. 155-174

ZERBIB, D (coord). « L'usage des ambiances. Une épreuve sensible des situations ». *Colloque de Cerisy* 4-11 septembre 2018. {Consulté le 01.04.20}. Disponible sur : <http://www.cci-cerisy.asso.fr/ambiances18-SessionAmbiances-DePensee.pdf>

ART & DESIGN

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Les Presses universitaires de France, 3e édition, 1961, 215 pp. Première édition, 1957. Collection : Bibliothèque de philosophie contemporaine.

BARRÈS, Patrick. « Livres d'artistes : poïétique de l'altération et dessin de surface ». *La surface, accidents et altérations*, 2010. « hal-01950377 »

BERQUE, Augustin (dir). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Champs Vallon, Pays/Paysage, 1994.

BOUDON, Philippe. *Conception*. Paris: Editions De La Villette, 2004. Print. Passage 10.

CARAËS, Marie-Haude, MARCHAND-ZANARTU, Nicole et LAUXEROIS, Jean. *Images De Pensée*. Paris: Réunion Des Musées Nationaux, 2011. Print.

CAUMON, Céline, HOUSSARD, Frédérique et LECERF, Guy. *Recherche Action Par La Création Artistique Et Design*. Saint-Denis: Connaissances Et Savoirs, 2016. Print.

CHASTELLIER, Ronan. *Tendanzologie La fabrication du glamour*. Eyrolles 2008.

CHENG, François. *Cinq méditations sur la beauté*, Éditions Albin Michel 2008

DELEUZE, Gilles. *La peinture et la question des concepts*. Cours du 31 mars 1981. Transcriptions par Cécile Lathuillère, Eva Szarzynski, Lucie Marchadié, p27 {Consulté le 10.05.20} Disponible sur : https://deleuze.cla.purdue.edu/sites/default/files/pdf/lectures/fr/Deleuze_Lecture_19810331_Full_Transcript.pdf

DUDLEY, John. La contemplation (θεωρία) humaine selon Aristote. In: *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, tome 80, n°47, 1982. pp. 387-413. {Consulté le 24.02.20} Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1982_num_80_47_6196

GOODMAN, Nelson, et POPELARD, Marie-Dominique. *Manières De Faire Des Mondes*. Paris: Gallimard, 2006. Print. Folio Essais 483.

Groupe De Recherche En Philosophie De L'art Et De La Création Paris. *Recherches Poïétiques* Tome Premier. Paris: Klincksieck, 1975. Print. Collection D'esthétique 22.

LECLERC, Josée, La poïétique, lieu du jaillissement de l'oeuvre picturale. Mémoire de maîtrise Arts plastiques. Université du Quebec, Chicoutimi, 1995. {Consulté le 10.01.20}. Disponible sur : <https://constellation.uqac.ca/1205/1/1514269.pdf>

LÉVÊQUE, Alain (préf) et TERRASSE, Antoine (intr). *Pierre Bonnard Observations sur la peinture*. L'Atelier contemporain François-Marie Deyrolle Éditeur, 2014, {Consulté le 03.04.20}. Disponible sur : http://editionsateliercontemporain.net/IMG/pdf/extraits_observations_sur_la_peinture.pdf

MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'oeil et l'esprit*. Éditions Gallimard, 1964

NEURAY, Georges. – *Des paysages. Pour qui ? Pourquoi ? Comment ?* Les Presses agronomiques de Gembloux, Gembloux, 1982.

NEUVY, Flavien (dir) et DUCHEMIN, Patrice. *Le pouvoir des imaginaires, 1001 initiatives pour révolutionner la consommation*. Éditions Arkhê, 2018. {Consulté en février 2020}. Disponible sur : <https://observatoirecetelem.com/wp-content/uploads/2018/10/le-pouvoir-des-imaginaires-complet.pdf>

PARRET, Herman. *La Main Et La Matière Jalons D'une Haptologie De L'œuvre D'art*, Paris: Hermann, 2018. Print.

PENANCIER, Mary-Eve. *Un carnet d'artiste générateur et révélateur de compétences*. AGEEM: OSONS LES ARTS, SEMONS DES GRAINES VERSAILLES/PORT-MARLY, Jul 2019, PORT-MRLY, France. fffhal-02356236f

ROSTAING, Caroline. *L'expressivité en musique ou la recherche de l'expression de soi à travers la pratique artistique*. Mémoire de fin d'étude, CEFEDM Auvergne Rhône-Alpes, 2016. {Consulté le 06.04.20}. Disponible sur : http://www.cefedem-aura.org/sites/default/files/recherche/memoire/rostaing_caroline.pdf

SLADOVIC, Anne. *Les cents chefs-d'oeuvre de... Claude Monet*. Éditions Atlas, Évreux, 2009.

VIAL, Stéphane et FOLKMANN, Mads Nygaard. *Court Traité Du Design*. Nouvelle édition Révisée Et Enrichie ed. Paris: Presses Universitaires De France, 2010. Print. Quadrige.

WITTING, Felix et PATRIZI, Mariano Luigi. *Le Caravage*. New York [Paris: Parkstone International, 2012. Print.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *L'imagination Mode D'emploi ? Une Science De L'imaginaire Au Service De La Créativité*. Paris: Éd. Manucius, 2011. Print. Modélisations Des Imaginaires.

ZUFFI, Stefano, BONUCCI Silvia et MAZÉAS Claude Sophie. *La Peinture De La Renaissance*. Paris: Gallimard, 2000. Print.

IDENTITÉ & APPARENCE

AMADIEU, Jean-François. Les discriminations des apparences, *Entreprise & Carrières*, n° 1308/1309 du 25 octobre au 7 novembre 2016

DROUIN-HANS, Anne-Marie. « Identité », *Le Télémaque*, 2006/1 (n° 29), p. 17-26. DOI : 10.3917/tele.029.0017. {consulté le 15 mars 2019} URL : <https://www.cairn.info/revue-le-telemaque-2006-1-page-17.htm>

FAUQUE, Claude et BRAMEL, Sophie. *Une Seconde Peau Fibres Et Textiles D'aujourd'hui*. Paris: Editions Alternatives, 1999. Print.

GOFFMAN, Erving., *La Mise en scène de la vie quotidienne*, trad. fr. A. Accardo, t. I, *La Présentation de soi* [1956], Paris, Minuit, 1973.

KILBORNE Benjamin, *L'apparence et l'identité*, Article publié en ligne : 2004/09 - 2008/05 (réédition) {consulté le 1er mars 2019} https://sens-public.org/IMG/pdf/SensPublic_BKilborne_L_Apparence_et_L_Identite.pdf

MALRIEU, Philippe. *Genèse des conduites d'identité. Identité individuelle et personnalisation: Production et affirmation de l'identité*, Privat, pp. 40-51, 1980. <halshs-01086104>

STONE Merlin, *Quand Dieu était femme, À la découverte la Grande Déesse, source de pouvoir des femmes*. Éditions l'Étincelle, 1976, traduit de l'américain par Catherine Germain, Catherine Eveillard, Thierry François et Nancy Karlikow, révisé par Robert Davies et Verena Ossent, 1978

TAP Pierre, GIL, Fernando, SINDZINGRE, Nicole, COLLOVALD, Annie « IDENTITÉ », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 22 mars 2019. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/identite/>

OBSOLESCENCE

ARDOINO, Jacques. « Altération », *Les Avatars de l'éducation. Problématiques et notions en devenir*. Presses Universitaires de France, 2000, pp. 195-198. {Consulté le 05.04.20}. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4808813k/f9.image.texteImage>

Centre Européen de la Consommation, *L'obsolescence programmée ou les dérives de la société de consommation*, {consulté le 26 mars 2019}. Disponible sur : https://www.europe-consommateurs.eu/fileadmin/user_upload/eu-consommateurs/PDFs/publications/etudes_et_rapports/Etude-Obsolescence-Web.pdf

Centres sociaux, *Vieillesse comme charge ou vieillesse comme ressource?* N° 4 / Printemps - Été 2012, Collection repères, {consulté le 25 mars 2019}. Disponible sur : <http://www.centres-sociaux.fr/files/2012/04/Rep%C3%A8re-vieillesse.pdf>

FONTANILLE, Jacques, « La patine et la connivence », in *Sociétés d'objets*, Eric Landowski & Gianfranco Marrone, dir., Chicoutimi, Protée, 29/1, 23 p., 2001

GIRARD, Annick (chargé de projet général), *Obsolescence des appareils électroménagers et électroniques : quel rôle pour le consommateur ?* Equiterre, mai 2018, {consulté le 26 mars 2019}. Disponible sur : https://www.recyc-quebec.gouv.qc.ca/sites/default/files/documents/Obsolescence-rapport-FR_0.pdf

JACQUET-FAUCILLON, Benoît. « L'obsolescence programmée est-elle obsolette ? », *Technologies* 191, avril 2014, p 36-47, {consulté le 26 mars 2019}. Disponible sur : <http://eduscol.education.fr/sti/sites/eduscol.education.fr/sti/files/ressources/techniques/7150/7150-191-p36.pdf>

LATOUCHE, Serge. *Le coût du gaspillage : l'obsolescence programmée, une (dé)raison pour penser la décroissance*. Conférence tenue à Toulouse le 9 octobre 2014, {consulté le 26 mars 2019}. Disponible sur : <https://www.grepmp.com/wp-content/uploads/2016/09/03-Obsolescence-progr-LatoucheLievret.pdf>

LEBRETON, David, « Obsolescence contemporaine du corps », *Médecine et culture*, Morceaux choisis, n°21, numéro spécial, décembre 2014, {consulté le 26 mars 2019}. Disponible sur : <https://medecineetculture.typepad.com/files/revue-21-pdf-26.02.pdf>

LEMAIRE, Rémi, *Le vieillissement*, Note de synthèse, Vieille Charité Université Marseille, {consulté le 25 mars 2019}. Disponible sur : http://www.vcharite.univ-mrs.fr/redactologie/IMG/pdf/lemaire-remi_synthese_vieillesse.pdf

TOMELLER, Lydie. *L'obsolescence Programmée* {en ligne}. Mémoire master 2 consommation et concurrence, Université Montpellier 1, 2012, {consulté le 27 mars 2019}. Disponible sur : <https://www.europe-consommateurs.eu/fi>

leadadmin/user_upload/eu-consommateurs/PDFs/publications/etudes_et_rapports/Memoire_Lydie_Tollemer-2012.pdf

DICTIONNAIRES

CHARLES, Alexandre. *Dictionnaire grec-français composé sur un nouveau plan où sont réunis et coordonnés les travaux de Henri Estienne, de Schneider, de Passow et des meilleurs lexicographes et grammairiens anciens et modernes (...)*. Disponible sur : <https://archive.org/details/dictionnairegre-c00alexuoft/page/n4/mode/2up>

Centre national de ressources textuelles et lexicales : <https://www.cnrtl.fr/>

GAFFIOT, F. *Dictionnaire Latin Français*. Paris, Hachette, 1934. Disponible sur : <https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php>

LITTRÉ, É. *Dictionnaire de la langue française*. {En ligne} Disponible sur : <https://www.littre.org/>

VIDÉOS

AFP. *Pierre Bonnard, Coloriste sensible au musée d'Orsay*, 2015, {Consulté le 02.04.20}. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=ET1ShOK9-Ho>

BROUDER, Bertrand (comédien) et SALÉ Marie-Pierre (conservateur). *L'Œuvre en scène : Un carnet du voyage au Maroc de Delacroix*. Auditorium du Louvre, le 24 mai 2018. (1h25) {Consulté le 08.04.20}. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=ewDsXK3td5Q&t=2803s>

DANNORITZER, Cosima, (2010). *Prêt à jeter ou l'obsolescence programmée*. Arte France, Média 3.14, Article Z, Television Espanola, Televisio de Catalunya, 2010.

FRICK, Mathias. *Claude Monet - Le regard du peintre*. ZDF, France Télévisions, Kobalt Documentary, Elia production, 2019. {Consulté le 01.04.20}. Disponible sur : <https://www.arte.tv/fr/videos/088445-000-A/claude-monet-le-regard-du-peintre/>

LASSU, Olivier. *Le monde des couleurs - La fabrication des couleurs*. Arte France, Gedeon programmes, Electric pictures, 2008. {Consulté le 01.04.20}. Disponible sur : <https://www.dailymotion.com/video/x61ss23>

ULMER, Bruno. *Pierre Bonnard - Les couleurs de l'intime*, Arte France, 2015, {consulté le 25 mars 2020}. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=SduScGVrRA4>

VICHET, Jacques. « Pierre Bonnard », *Les maitres de la peinture moderne*. Blue bird productions, 2018, {consulté le 02.04.20}. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=P3_R9BKF1R4

LEXIQUE

A

Affect : ressentis.

Aspect de surface : apparence d'une surface.

C

Chromatique : effet visuel résultant des couleurs, matières, finitions, etc.

Chromato-sensible : ce qui considère à la fois de l'effet visuel (couleur, matière, finition, motif, forme) et de ce qui relève du sensible (de ce qui peut être ressentis).

E

Effet : résultat qui produit une impression visuelle.

Effet perçu : première impression à la vue de quelque chose.

Expérience vécue : moment de vie.

P

Paramètres chromatiques : éléments selon lesquels l'effet varie visuellement (couleur, lumière, matière, finition, etc.).

Paramètres sensibles : paramètres suscitant des sensations autres que visuelles (sons, odeur, saveur, température, etc.).

Paysage : cadrage perceptif d'une spatialité.

Paysage chromatique : paysage regardé sous l'angle des effets CMF.

Paysage sensible : caractère sensible du paysage. Ce qui peut être identifié par les sens et qui relève obligatoirement d'une expérience vécue.

S

Sensible : ce qui réagit, ce qui peut être ressenti.

Singularité : trait distinctif, caractéristique.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

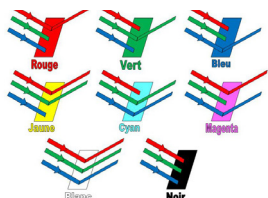


Figure 1. Schéma d'absorption des couleurs lumières.



Figure 2. Agathe Touchard, *Expérience d'objets blancs*, 2020.

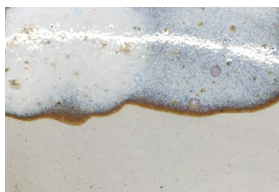


Figure 3. Exemple d'une surface chromatique. Échantillon d'émail, réalisé par les étudiants du Master CRIC, promotions 2017-2019 et 2018-2020. Crédit photo : Agathe Touchard



Figure 4. Exemple d'un paysage chromato-sensible. Espace « Topographie de l'art », Paris. Crédit photo : Agathe Touchard

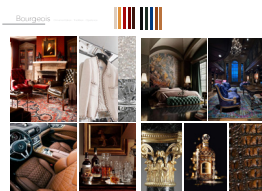


Figure 5. Identification des représentations visuelles et collectives du style bourgeois. Réalisé par Agathe Touchard pour Certesens, 2019.

Figure 6. Paul Klee, La Ville, Kairouan, aquarelle, 1914.



Figure 7. Paul Klee, Aux portes de Kairouan, aquarelle, 1914.



Figure 8. Schéma de pensée d'une approche chromato-sensible, Agathe Touchard, 2020.

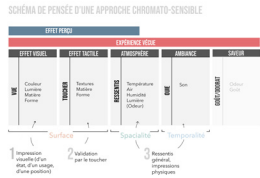


Figure 9. Formule d'une démarche chromato-sensible, Agathe Touchard, 2020.

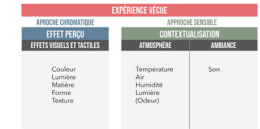
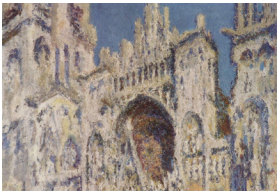


Figure 10. Claude Monet, La cathédrale de Rouen, Le portail et la tour Saint-Roman, plein soleil, 1893, 107 x73 cm, Musée d'Orsay, Paris.



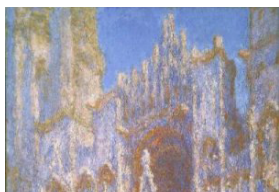


Figure 11. Claude Monet, La cathédrale de Rouen, Symphonie en gris et rose, 1893, 100x 65 cm, Musée national du Pays de Galles, Cardiff.



Figure 12. Les ornements d'un théâtre, Paris, Janvier 2019. Crédit photo : Agathe Touchard



Figure 13. Vue sur le cher par un soir d'été, Tours, Juillet 2019. Crédit photo : Agathe Touchard



Figure 14. Échantillon de céramique émaillée, Montauban, Février 2019. Crédit photo : Agathe Touchard

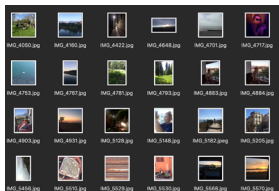


Figure 15. Données photographiques collectées en vrac.

Figure 16. Données regroupées selon le sujet qu'elle représente.

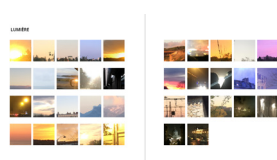


Figure 17. Classement de photo selon les qualités lumineuses captées.

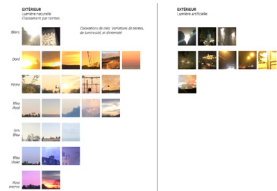


Figure 18. La projection de la lumière sur la pierre est problématique si on l'analyse en tant que qualité lumineuse, puisqu'elle illustre l'effet de la lumière sur la matière.



Figure 19. Identification de paramètres lumineux, document de travail. Crédit : Agathe Touchard

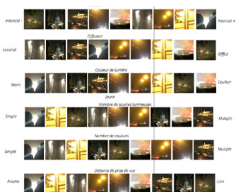
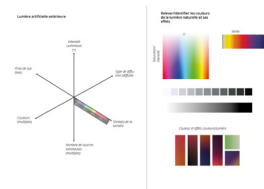
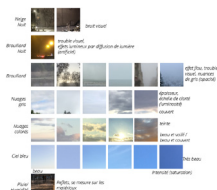
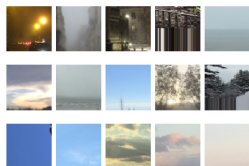


Figure 20. Réalisation d'un outil graphique pour l'analyse de la lumière artificielle extérieure. Document de travail. Crédit : Agathe Touchard





Caractérisation de l'effet (humide, brillant
reflet / Lumineux, éclatant, sombre, terne



Figure 26. Graphique de synthèse des paramètres météorologiques identifiés et leurs variables. Document de travail. Crédit : Agathe Touchard

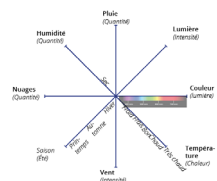


Figure 27. Étude météo sous forme de jauge. Document de travail. Crédit : Agathe Touchard.



Figure 28. Fiche d'information des surfaces analysées. Document de travail. Crédit : Agathe Touchard

PHOTO DE LA SURFACE

Palette colorée

Individuel

NATURE DU MATÉRIAU :
(Bois, pierre, ...)

TEXTURE :
(Rough)

Figure 29. Organisation spatiale du lieu. Source : google map.



Figure 30. Tonique orange, sur dominante de couleurs pierres, L'être Fourré, 2019. Crédit : Agathe Touchard





Figure 31. Objets « totems » collecté du lieu. Crédit : Agathe Touchard

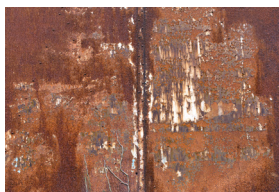


Figure 32. Surface effet « sang-séché ». Crédit : Agathe Touchard



Figure 33. Surface piquée par la propagation de la rouille. Crédit : Agathe Touchard



Figure 34. Comparaison de deux expérimentations. Acrylique sur papier blanc, 2020. Crédit : Agathe Touchard

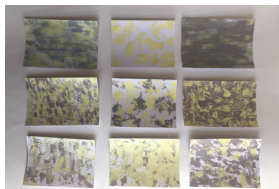


Figure 35. Série d'expérimentations bi-couleurs. Acrylique sur feuille blanche. Crédit : Agathe Touchard

Figure 36. Couleurs diluées (haut) et couleurs visqueuses (bas). Crédit : Agathe Touchard

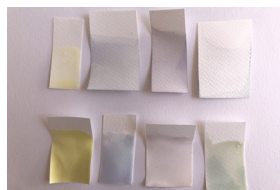


Figure 37. Échantillons de couleurs obtenus. Crédit : Agathe Touchard



Figure 38. Expérimentations de plâtre coloré, 2020. Crédit : Agathe Touchard



Figure 39. Évolution des surfaces de six palets de plâtre. Couleurs et motifs émergents, 2020. Crédit : Agathe Touchard

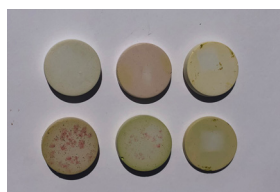


Figure 40. Expérimentations de plâtre et ciment. Motifs et aspects de surface. Crédit : Agathe Touchard



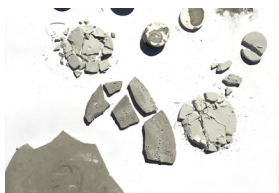


Figure 41. *La catastrophe dans l'expérimentation.*
Paysage d'états de surface, 2020. Crédit : Agathe
 Touchard

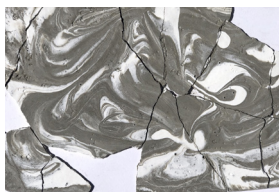


Figure 42. *Pièces manquantes, plâtre et ciment, 2020.*
 Crédit : Agathe Touchard

ABSTRACT

In the current climate of planned-obsolescence where supply exceeds demand, the goal is to understand how creation can take on new perspectives. Convinced that the affect is the first thing that has an impact on us more or less consciously on a daily basis, I seek to apprehend in what extent the creative approach can include the effect and the affect. Applied to the creation of surface appearance the effect is considered as my practice of color and material and the affect as the affective result, sentimental or emotional. The effect and the affect are the causes and the results at the same time and are determined by the subjectivity of our perceptions. Facing the will of thinking a project by these affective and subjective items the main reflexion is to identify how the effect and the affect can be included in an approach of creation of surface appearance. This problematic induces the development of a singular way of thinking and creating in order to answer the identified needs. I elaborate through this reflexion an interdisciplinary approach which I call « chromato-sensible » and an appropriated analysis method.

L'effet et l'affect

*Les prémices d'une démarche
chromato-sensible*

Agathe Touchard
Université de Toulouse - Jean
Jaurès
ISCID
Septembre 2020

Cet ouvrage utilise les typo-
graphies Bebas Neue, Avenir
Next et Noto Serif KR

• tous droits réservés

RÉSUMÉ

Dans un contexte d'obsolescence esthétique, où l'offre est plus importante que la demande, la réflexion questionne comment la création peut prendre un nouveau sens. Convaincue que l'affect est la première chose qui nous impacte de manière plus ou moins consciente au quotidien, je cherche dans cette réflexion à comprendre dans quelle mesure l'effet et l'affect peuvent être pensés dans un projet de création. Appliqué à la création d'aspects de surfaces, l'effet est considéré ici sous l'angle de ma pratique couleur-matière et l'affect comme le résultat affectif, sentimental ou émotionnel à une cause. L'effet comme l'affect sont à la fois les causes et les résultats, et se mesurent par la subjectivité de nos perceptions. Face à la volonté de penser un projet par ces entrées sensibles et subjectives, la question centrale de ma réflexion cherche à identifier comment l'effet et l'affect peuvent être intégrés dans une démarche de création d'aspects de surface. Cette problématique m'amène à développer une manière singulière de penser et de créer, pour répondre aux besoins identifiés. À travers cette réflexion, je développe donc une démarche transversale que je nomme sous le terme "chromato-sensible" et sa méthodologie d'analyse.