



Art du filtre dans l'habitat : design d'espaces pour du design de lieux, une pratique d'art impliqué.

Karine Pinel

► To cite this version:

Karine Pinel. Art du filtre dans l'habitat : design d'espaces pour du design de lieux, une pratique d'art impliqué.. Art et histoire de l'art. Toulouse 2 -Le Mirail (aujourd'hui Université Toulouse - Jean Jaurès)., 2003. Français. NNT: . tel-03674707

HAL Id: tel-03674707

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/tel-03674707>

Submitted on 9 Jun 2022

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.

**ART DU FILTRE DANS L'HABITAT :
DESIGN D'ESPACES POUR DU DESIGN DE LIEUX, UNE PRATIQUE D'ART IMPLIQUÉ**

Thèse de Doctorat présentée par

Karine Pinel

Sous la direction de

Guy LECERF

UNIVERSITE DE TOULOUSE II – LE MIRAIL

U.F.R. D'HISTOIRE, ART et ARCHEOLOGIE

Ecole doctorale : T.E.S.C. (Temps, Espaces, Société, Cultures).

Equipe d'accueil : LA.R.A. (Laboratoire de Recherche en Audiovisuel).

Discipline : Histoire de l'Art et Musicologie

Spécialité : ARTS APPLIQUÉS

Travail personnel de fin d'étude soutenu le 20 octobre 2003 devant la Commission d'Examen composée de

Michèle Pradalier Schlumberger

Hélène Sorbé

Edmond Nogacki

Michel Racine

Guy Lecerf

Remerciements

Je remercie ici, de façon nominative, toutes les personnes sans qui ce travail ne serait pas ce qu'il est : Michèle Pradalier pour sa disponibilité, son humanité, la qualité et la précision de ses conseils, pour toute l'aide qu'elle m'a apporté dans mon parcours. Guy Lecerf, mon professeur, qui a orienté et balisé mon travail de recherche en arts appliqués jusqu'à son terme. Marc Ferniot qui a induit une nouvelle perspective dans mon travail. Anne Debarre qui, par ses observations, m'a poussée à reconsidérer certaines orientations. Michèle Gondebeaud et Jean-Dominique Fleury, personnalités pour qui j'ai beaucoup de respect et d'admiration, professionnels et artistes sensibles qui m'ont formée et m'ont permis d'affirmer mes positions de praticienne. Nicole Roux-Loupiac qui a eu la gentillesse de répondre à mes questions.

Je dédie cette recherche à toutes les personnes qui m'ont soutenue, encouragée et aidée, et tout particulièrement à Martine Prieur du Perray, Eliane et Fernand Pinel, Jean-Pierre Cottura, Sophie Hadoux, Frédéric Mastellari et Valérie Aprikian, Cathy Gontard et Fabien Lupiac, Anne Loubes et Joffrey Ferry, Candice Verdon, Nathalie Ripoll et Bruno Bénichou, Argentine Cottura, Ghislaine Guillaume, Valéry Loubes. Je remercie tout particulièrement Jacques Lengrand et Patrick Verdier. J'ai une pensée particulière pour Isabelle Moretti et Vanessa Laborde.

Je remercie tous ceux qui ont reçu chez eux mes productions et qui ont bien voulu échanger leurs remarques et leurs émotions avec moi, et en particulier Laurence Mignot-Anger, Gilles et Carole Douziech.

Je remercie tous ceux que j'ai sollicités lors de mes enquêtes.

Je suis reconnaissante aux membres du jury d'avoir bien voulu s'acquitter d'apprécier mon travail.

Résumé

Le travail de recherche que j'ai mené s'est orienté autour d'un questionnaire sur ce que voulait dire *habiter*, aujourd'hui. Si notre habitat est tout à la fois expression de notre culture et de notre organisation sociale, il est également le lieu des vécus physiques et psychologiques de l'individu. L'habitat humain est une complexité que l'homme transforme et qui transforme l'homme qui y demeure. J'ai travaillé sur l'hypothèse que l'homme ne pouvait se familiariser au monde, et donc y habiter, qu'en donnant du sens à un territoire sensoriel. J'ai voulu analyser le rôle que certains objets spécifiques pouvaient avoir dans la relation entre l'habitant et son lieu de vie, et comprendre de quelle nature était cette relation.

Chercheur et praticienne dans le domaine des arts appliqués, j'ai considéré ce questionnaire selon ma propre pratique de création. Les objets qui ont porté mon étude sont issus d'un savoir-faire spécifique, d'une poésie singulière et d'une structuration unique de la matière et de la couleur. Ils sont l'expression d'une plastique de l'espace nébuleux, autrement-dit ils sont la *re-présentation* picturale d'une idée et d'un vécu (affectif, émotionnel, sensuel) des nuages, ce que j'ai nommé *design d'espaces*. Ils s'apparentent aux arts muraux tels que la tapisserie et le vitrail : véritables filtres colorés, ils sont issus de la conception d'un matériau composite où s'associent résine plastique, textile et couleur dynamique. Ils se présentent sous la forme de pans flexibles translucides verticaux. Ils s'insèrent dans l'espace habitable tels des strates, voiles ou espaces intermédiaires, fixes ou mobiles selon les dispositifs. C'est leur mode d'apparaître qui les caractérise. Ils ont la capacité de se modifier visiblement dans le temps, de façon réversible, selon un rythme lié aux modifications atmosphériques : leurs couleurs se modulent non seulement selon la lumière avec laquelle ils sont en contact — dans une puissance de rayonnement (telle que la caractérise Viollet Le Duc) et dans un phénomène primordial (défini par

Goethe) — mais elles s'actualisent également selon le taux d'hygrométrie ambiant dans une gradation tonale et d'intensité. J'ai considéré la part *poiétique*, le « faire l'œuvre », dans la mesure où elle constitue un niveau d'analyse qui prend en compte le sens que je donne aux objets que je crée et celui qu'ils véhiculent de mon fait.

Ces objets, issus d'une pratique de création contemporaine, en l'occurrence celle de l'art du filtre coloré, se sont associés à des lieux de vie dotés d'une mémoire, d'une configuration, d'une plastique. Ils se sont introduits dans le quotidien de certains habitants. En m'appuyant sur l'analyse de mon propre rapport aux objets que je crée, en tant que praticienne, individu social et habitante, ainsi que sur l'observation de ce qu'ils influencent ou déclenchent dans l'habitat et chez les habitants, j'ai tenté de mettre en perspective leur impact sur l'espace conceptuel, imaginaire et affectif de l'habitant en considérant une *esthétique de la réception* ; leur interaction formelle, visuelle et phénoménologique avec l'espace habitable ; leurs rôles en tant qu'initiateurs de dialogues entre le créateur et l'habitant.

L'enjeu d'une telle recherche est de montrer comment les valeurs sémantiques que de tels objets peuvent canaliser, favorisent l'émergence d'une nouvelle appréhension et compréhension d'un lieu chargé de sa propre histoire et de sa propre esthétique ; comment elles participent à la mise en place de nouvelles pratiques d'habiter. En d'autres termes c'est un art impliqué dans la production d'identité humaine, identité à la fois physique, psychologique, affective et culturelle qui doit être considéré : un art impliqué dans un *principe d'habitation* et qui consiste à désigner les lieux par l'introduction d'une nouvelle signification à l'espace dans une affirmation du principe de mémoire et du principe d'affect, ce que je qualifie de *design de lieux*.

J'ai pris le parti de considérer qu'une recherche en arts appliqués consiste à traiter de ma propre pratique de créateur selon un point de vue de chercheur c'est-à-dire d'une part en donnant un contexte social à mes questionnements de créateur, d'autre part en donnant un contexte culturel à ma pratique de création, enfin en observant les objets créés en tant qu'espaces picturaux issus d'une pratique de design d'espaces, en tant qu'éléments de design de lieux, en tant que vecteurs de sens. Il me semble que la recherche en arts appliqués s'inscrit dans l'émergence de nouvelles perspectives qui prennent en compte de façon connexe diverses dimensions (techniques, anthropologiques, historiques, philosophiques), qu'elle fait émerger des considérations poïétiques, poétiques et plastiques qui peuvent contribuer à l'analyse de la cohérence complexe qui lie l'habitat, l'habitant, les objets qui l'entourent et le créateur qui s'implique dans des projets de vie.

Table des matières

VOLUME n°1

INTRODUCTION.	9
<i>Les Arts Appliqués.</i>	12
<i>Méthodologie de recherche.</i>	21
<i>Une pratique d'art impliqué pour du design de lieux.</i>	28
<i>Un écrit.</i>	36
1. L'HABITAT POUR UN LIEU OÙ ÊTRE.	42
1.1. L'habitat de l'homme : un agencement complexe.	51
1.2. L'habitat de l'homme : pour un homme en devenir.	74
1.3. Des arts appliqués impliqués dans l'habitat.	98
2. FILTRES ET ART DU FILTRE.	127
2.1. Modalités filtrantes.	131
2.2. Filtrer la lumière : des concepts, des projets, des œuvres et des produits.	158
2.3. Les origines d'une pratique de l'art du filtre.	187
3. UNE PRATIQUE DE L'ART DU FILTRE IMPLIQUÉE DANS L'HABITAT DE L'HOMME.	209
3.1. Du design d'espaces pour la création de filtres.	214
3.1.1. Factuel plastique : une poïétique.	220
3.1.1.1. Matières et pratiques d'éducation.	221
3.1.1.2. Topographie plastique : configurations spatiales et frontales.	232
3.1.1.3. Processus opératoires et actes psychomoteurs.	246
3.1.2. Actuel plastique : des évènements.	264
3.1.2.1. La couleur vue dans son rapport à la lumière sous l'angle de Viollet Le Duc et Goethe.	267
3.1.2.2. Phénomène visuel inhérent à la matière colorante évolutive.	276
3.2. Des filtres pour du design de lieux. Désigner et dessiner des lieux : des intentions, des aménagements.	287
3.3. Des filtres pour du sens humain.	314

CONCLUSION	346
<i>Art du filtre dans l'habitat : design d'espaces pour du design de lieux, une pratique d'art impliqué</i>	347
<i>Une recherche</i>	348
<i>Une actualité</i>	351
Références bibliographiques	355
Bibliographie	364
Table des documents	372
Liste des abréviations	377
Glossaire	380
Index analytique	385
Index des noms cités	388

ANNEXES

A : Séminaire transversal de l'I.E.D. – Université de Toulouse II - 1997	396
B : Hygeia a city of helth	412
C : « La maison rêvée », questionnaire à des particuliers – 1997	414
D : Entretien avec Nicole Roux Loupiac, architecte urbaniste - 1998	431
E : Le soleil, la peau et la fonction de la pigmentation	437
F : Spectre électromagnétique	440
G : Réalisation d'un décor de mosaïque en collaboration avec Cathy Gontard (Blagnac, 1994)	441
H : Questionnaire concernant la brique de verre, 1998	446
I : Les principaux types de météores	461
J : Article 98 A annexe III du Code Général des Impôts	465
K : Transcription d'entretiens avec les détenteurs des systèmes nébuleux	466

Avertissement : la présentation formelle de la thèse a été effectuée selon les normes AFNOR Z 41-006, AFNOR Z 44-005 et selon le *guide de présentation d'une thèse à l'usage du candidat au doctorat*, Ministère de l'Education Nationale, de la Recherche et de la Technologie, 1998.

INTRODUCTION

L'élément déclencheur de notre réflexion sur l'art du filtre a été la lecture de *Glasarchitektur (l'architecture de verre)* de Paul Scheerbart¹. Dans cet ouvrage cet écrivain et poète allemand, né à Dantzig en 1863, décédé en 1915 pour avoir fait la grève de la faim afin de montrer son désaccord vis-à-vis de la guerre, nous a légué un vaste programme tant technique que philosophique consistant à la création d'une cité aux bâtiments de verre coloré. La lumière, ainsi modulée par des parois translucides, permettrait à l'homme de connaître de nouveaux plaisirs physiques et émotionnels. La nouveauté de son postulat ne vient pas tant de la volonté d'une utilisation du verre dans la structure architecturale que de la notion de qualité de filtrage : celle-ci serait issue d'un traitement coloré des parois verticales qui aurait pour fonction d'agir à la fois sur le corps et la pensée.

Nous avons dégagé ici les points essentiels de ce projet en nous appuyant à la fois sur le texte de Daniel Payot, qui introduit (dans l'édition citée en note) l'ouvrage en question et en dégage l'objet, et sur l'écrit de Paul Scheerbart lui-même. Daniel Payot résume ainsi, et de manière synthétique, le projet de *Glasarchitektur* :

« La construction de maisons d'habitation et d'édifices publics (et même de bâtiments mobiles ou de moyens de transport) en verre coloré étincelant, joyeux, sain en permanence et indéfiniment généreux [...] »².

C'est la couleur qui filtre, atténue, purifie la lumière car ce n'est qu'à cette condition que cette dernière peut être bénéfique pour la santé et le bien-être visuel de l'homme. Avec Adolf Behne³ et Bruno Taut, ils estiment que l'architecture de verre est le futur car elle « propage la révolution spirituelle européenne, elle transforme l'animal vaniteux prisonnier des habitudes en un

¹ Paul Scheerbart. *L'architecture de verre* (ou *Glasarchitektur*). 1914. Précédé de *La sobriété barbare de Paul Scheerbart* de Daniel Payot. Strasbourg : éditions Circé, 1995.

² Ibid. p 10, Daniel Payot.

³ Secrétaire de l' *Arbeitsrat für Kunst*, et conseil de travail pour l'art.

homme émerveillé et conscient. »⁴. Scheerbart était convaincu que le verre possède le pouvoir de métamorphoser la société.

Certaines critiques pourraient avancer que l'écrit de Scheerbart fait référence aux réalisations architecturales des politiques totalitaires dans la mesure où il aborde la transparence et la clarté. Mais elles auraient tendance à confondre désir de pouvoir et volonté d'améliorer la qualité de vie. Ce que cherche Paul Scheerbart c'est :

« Plutôt une éducation à la réception de la lumière, à sa diffusion et à son partage généreux [...] une propédeutique à une sorte de photo-sensibilité nouvelle, une aptitude à accueillir et à aménager le phénomène lumineux qui deviendrait la capacité et le génie de tous, serait source pour chacun de vifs et subtils plaisirs physiques et moraux, serait en somme le Nouveau même. »⁵.

Si nous reconnaissons là une certaine orientation hygiéniste, nous identifions également une tendance à penser que l'art (et en particulier l'art du filtre dans l'habitat) est *le* moyen pour l'humanité de s'élever vers le salut, la connaissance et le bien-être, seuls facteurs pouvant provoquer un changement spirituel chez l'homme et transformer « son monde en oeuvres d'art totales »⁶ : « Notre civilisation est issue de notre habitat. Pour changer la civilisation, il faut modifier l'habitat en faisant pénétrer de plus en plus de lumière »⁷.

Nous nous sommes intéressés à l'idée d'une sensibilisation de l'homme à de nouveaux plaisirs de vie⁸ (du corps et de l'esprit) par une nouvelle esthétique : l'art de la lumière colorée. Nous nous sommes intéressés à l'idée que l'art peut

⁴ Adolf Behne. *Art et révolution*. Casabella n°4, 1921.

⁵ Paul Scheerbart. *L'architecture de verre* (ou *Glasarchitektur*). 1914. Précédé de *La sobriété barbare de Paul Scheerbart* de Daniel Payot. Strasbourg : éditions Circé, 1995, p 13, Daniel Payot.

⁶ Ibid. p 11, Daniel Payot.

⁷ Ibid. p 29, Paul Scheerbart.

⁸ Le plaisir est compris ici au sens épicurien du terme, c'est-à-dire en tant que plaisir associé à une éthique : c'est un plaisir aussi bien corporel, intellectuel que moral, raisonné et non animal, qui participe à l'existence de l'être dans sa plénitude par le plaisir esthétique.

contribuer à la construction de l'existence, de notre être dans le monde. Ainsi nous sommes-nous posé la question de l'implication de l'art au sein de l'habitat et auprès de l'habitant, dans le cadre de nos propres pratiques de créations. Ce mémoire de thèse constitue une somme de réflexions établies à partir de ce questionnement.

Les arts appliqués

Que sont les arts appliqués et qu'est-ce qu'une recherche en arts appliqués ? Quels en sont les enjeux ? Si certains enseignants et chercheurs se sont penchés sur la question des arts plastiques à l'université, la question des arts appliqués à l'université reste, elle, plus délicate. Elle se pose depuis la création, en 1986, du premier « deuxième cycle en arts appliqués » à l'université Paris I.

En 1992, un débat engagé à l'occasion de l'Université d'été à Aix en Provence, a donné lieu à la publication d'un ouvrage collectif *Les Arts Plastiques à l'université*⁹. Les propos de Dominique Chateau¹⁰ sont essentiels car ils développent le concept d'une articulation entre théorie et pratique.

« Non point professer d'un côté la théorie et de l'autre la pratique, mais former des individus capables d'opérer la confrontation des deux aspects à la fois dans la situation de réception des œuvres et dans le moment de leur réalisation, en quelque sorte à la fois des théoriciens sensibles et des créateurs réfléchis »¹¹

⁹ Dominique Chateau, Jean-Claude Le Gouic (codirection de l'ouvrage). *Les arts plastiques à l'université*. Université d'été à Aix en Provence, 3 au 8 septembre 1992. Service de publication de l'Université de Provence : septembre 1993.

¹⁰ Dominique Chateau est professeur à l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne et a publié de nombreux ouvrages de référence en ce qui concerne la question de l'art, des arts plastiques et des arts appliqués.

¹¹ Ibid. p53.

En d'autres termes, l'enjeu d'une recherche en arts plastiques est de savoir développer une réflexion théorique dans un cadre universitaire et affirmer une position artistique de façon concomitante.

Qu'en est-il d'une recherche en arts appliqués ? Cette question fait débat dans la mesure où les arts appliqués sont à nouveau aujourd'hui en pleine crise d'identité : que sont les arts appliqués ?

Dans le *Dictionnaire international des Arts Appliqués et du design* Arlette Barré-Despond¹² et ses collaborateurs considèrent que le terme *Arts Appliqués* est un abrégé de beaux-arts appliqués à l'industrie et concerne des disciplines issues de l'artisanat. Cette définition ne peut être comprise que dans le cadre d'une perspective historique, par référence à une distinction entre arts libéraux et arts mécaniques à laquelle Diderot fait référence dans *l'encyclopédie* :

« Il y a dans tout art un grand nombre de circonstances relatives à la matière, aux instruments et à la manœuvre que l'usage seul apprend [...] En examinant les productions des arts, on s'est aperçu que les unes étaient plus l'ouvrage de la main que de l'esprit. Telle est en partie l'origine de la prééminence que l'on a accordée à certains *Arts* sur d'autres, et de la distribution que l'on a faite des *Arts* en *Arts libéraux* et en *Arts mécaniques*. »¹³.

Les arts libéraux sont connus depuis l'Antiquité hellénistique et romaine. Ils se composent de l'art de la parole, le *trivium*, qui rassemble la grammaire, la rhétorique, la dialectique (ou logique, c'est-à-dire l'argumentation) et de l'art des nombres et des choses, le *quadrivium*, qui rassemble l'arithmétique, la géométrie, la musique et l'astronomie. Ils constituent la base de l'enseignement des premières Universités. Ils préparent entre autres à l'entrée dans des

¹² Arlette Barré-Despond (rédactrice en chef). *Dictionnaire international des Arts Appliqués et du design*. Paris : éditions du regard, 1996.

¹³ Diderot et d'Alambert. Article *Art*. *L'encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers* », Tome I, p 203. Imprimerie Le Breton ordinaire du Roy, Paris, M.DCC.LI. New York : réédité par Microprint corporation, 1969.
L'encyclopédie a été rédigée entre 1751 et 1772.

facultés plus spécialisées comme celle de médecine, de droit ou de théologie. Ils privilégient la logique et constituent les ramifications de la science, la base étant la philosophie. Ils ont eu une grande influence sur la pensée du Moyen Age par le biais d'un manuel encyclopédique écrit au IV^e siècle par Martianus Capella, très vraisemblablement inspiré de manuels scolaires de l'Antiquité tardive.

C'est à la Renaissance et à l'époque classique que naissent les arts libéraux tels que nous les entendons encore aujourd'hui, c'est-à-dire comme *des arts de création esthétique*. Dans son *Encyclopédie*, Marmontel nous en donne la liste : l'éloquence, la poésie, la musique, la peinture, la sculpture, l'architecture, la gravure. Au XIX^e siècle cette notion est remplacée par *Beaux-Arts*. Dès lors, les arts libéraux, ou Beaux-Arts, sont considérés en tant qu'*Arts Majeurs*. L'idée est que, destinés à produire des *œuvres de contemplation*, ces arts auraient une « supériorité morale » par rapport aux autres c'est-à-dire les arts mineurs.

Au XII^e siècle, Hugues de Saint Victor (1090-1141) établit une nouvelle distribution du savoir en se positionnant par rapport aux arts libéraux définis dans l'antiquité. Dans son écrit *Didascalicon. De studio legendi*, il hiérarchise les arts qui permettent successivement d'atteindre la vérité (la philosophie théorique, la *théorica*). Tout d'abord viennent les arts mécaniques (*mechanica*) qui sont scindés en trivium dans la mesure où ils concernent les exigences extérieures de l'homme (la fabrication de la laine, l'armement et la navigation) et en quadrivium lorsqu'ils concernent les besoins internes (l'agriculture, la chasse et la pêche, la médecine, le théâtre et les divertissements). Puis viennent le trivium et le quadrivium des arts libéraux.

Mais c'est vers le milieu du XIX^e siècle que le terme prend son acception contemporaine. Les historiens d'art et les esthéticiens font alors référence à la distinction que faisaient les Florentins entre les arts des artisans et les arts des bourgeois, étant entendu qu'*art* signifiait une technique, une profession¹⁴. Les

¹⁴ « Ensemble de moyens, de procédés conscients par lesquels l'homme tend à une certaine fin [...] expression humaine à travers une technique définie. ». *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789 – 1960)*. Centre National de la

arts mécaniques regroupaient, entre autres, l'art de la céramique, de la porcelaine, du verre, de l'orfèvrerie, de la ferronnerie, de l'ébénisterie, de la broderie...

Les arts libéraux, dits *Arts Majeurs*, qui concernent les artistes, leurs académies et leurs œuvres se confrontent aux arts mécaniques, dits *Arts Mineurs*, qui concernent les artisans, leurs corporations et leurs ouvrages. L'idée qui se profile alors est que les Arts Majeurs, destinés à produire des œuvres de contemplation, peuvent donner un nouveau souffle créatif aux Arts Mineurs, c'est-à-dire aux arts techniques destinés à produire des objets d'usages, et contribuer à faire du « beau dans l'utile » :

« Rendons enfin aux Artistes la justice qui leur est due. Les *Arts libéraux* se sont assez chantés eux-mêmes ; ils pourraient employer maintenant ce qu'ils ont de voix à célébrer les *Arts mécaniques*. C'est aux Arts libéraux de tirer les Arts mécaniques de l'avilissement où le préjugé les a tenus si longtemps [...] Les artisans se sont cru méprisables, parce qu'on les a méprisés ; apprenons-leur à mieux penser d'eux-mêmes : c'est le seul moyen d'en obtenir des productions plus parfaites. »¹⁵.

Dès le début du XIXe siècle la France organise de nombreuses *Expositions des produits de l'industrie française* où créations et produits manufacturés sont présentés de concert. Mais c'est à la fin de ce siècle qu'art et artisanat valident leur alliance. En 1845, la Société d'art industriel est créée et s'associe rapidement à la société des inventeurs. Elles proposent en 1861 la première Exposition des *Beaux-arts appliqués à l'industrie*. Les arts industriels englobent désormais « la céramique, la verrerie, la bijouterie, l'orfèvrerie, la tapisserie, les textiles, le mobilier »

Recherche Scientifique, Institut National de la Langue Française. Paris : éditions Gallimard, 1990.

¹⁵ Diderot et d'Alambert. Article *Art*. *L'encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers* », Tome I, p 203. Imprimerie Le Breton ordinaire du Roy, Paris, M.DCC.LI. New York : réédité par Microprint corporation, 1969, p 204.

En 1863 est fondée « l'Union Centrale des Beaux-Arts Appliqués à l'industrie », et au même moment apparaissent les « Arts Décoratifs » qui comprennent « le décor mural mais également les meubles, la sculpture, la peinture, les bronzes, les glaces, tout ce qui constitue le décor intérieur des appartements »¹⁶. Dès 1882, les deux domaines fusionnent et forment l'Union Centrale des Arts Décoratifs. Les arts et les métiers de l'artisanat et de l'industrie définissent enfin leur réunion.

Pour l'équipe d'Arlette Barré-Despond, art industriel, industries d'art ou arts appliqués sont synonymes et fédérés par les arts décoratifs. Mais dans son article « Terminologie et pataquès »¹⁷ Christine Colin¹⁸ considère au contraire que les arts appliqués ne correspondent pas à un type de discipline mais à « un champ couvrant toutes les typologies d'objets »¹⁹. En ce sens, ce sont les arts appliqués qui fédèreraient les arts décoratifs ou le design. Cette idée est validée par Pierre-Etienne Feertchak²⁰ dans son article *De l'enseignement technique vers les Arts Appliqués* dans lequel il confirme que la finalité de la

¹⁶ Arlette Barré-Despond (rédactrice en chef). *Dictionnaire international des Arts Appliqués et du design*. Paris : éditions du regard, 1996.

¹⁷ Christine Colin. *Terminologie et pataquès*. Article parut dans l'ouvrage réalisé sous sa direction et l'Industrie Française de l'Ameublement, Les villages 1998, *Arts Décoratifs, Arts Appliqués, Métiers d'Art, Design – Terminologie et pataquès*. Saint Herblain : éditions Hazan, janvier 1998.

¹⁸ Christine Colin est Directrice d'ouvrages thématiques publiés annuellement sous la collection *Les villages*, ouvrages coordonnés par le V.I.A. pour les Industries Françaises de l'Ameublement et diffusés par les éditions Hazan. Ils abordent les questions de la conception et de la production au sein de l'ameublement contemporain.

¹⁹ Ibid. p 17.

²⁰ Pierre-Etienne Feertchak est designer et professeur à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Appliqués et des Métiers d'Art. *De l'enseignement technique vers les arts appliqués*. Article parut dans l'ouvrage réalisé sous sa direction et l'Industrie Française de l'Ameublement, Les villages 1998, *Arts Décoratifs, Arts Appliqués, Métiers d'Art, Design – Terminologie et pataquès*. Saint Herblain : éditions Hazan, janvier 1998, p 89 à 92.

formation en arts appliqués (notamment à travers le bac « arts appliqués »)²¹, est :

«[...] l'apprentissage des bases fondamentales communes aux métiers de la création artistique dans les domaines de la conception industrielle et artisanale »²²

Si l'on se réfère, en effet, au dossier de l'O.N.I.S.E.P. (Office National d'Information Sur les Enseignements et les Professions) d'octobre 1997, l'enseignement des arts appliqués concerne des domaines tels que le design graphique, l'illustration, l'infographie, le stylisme de mode, le design textile, le design de produit et de mobilier, l'architecture intérieure, le design d'environnement ou encore la scénographie.

Allons encore plus avant dans les définitions : si, selon les positionnements précédents, les arts appliqués fédèrent le design, comment le design se définit-il ? L'I.C.S.I.D. (International Council of Societies of Industrial Design), qui est une organisation professionnelle internationale de designer, le considère comme une « activité créatrice dont le but est de déterminer les qualités formelles des objets produits industriellement [...] caractéristiques extérieures [...] structurelles et fonctionnelles qui font de l'objet une unité cohérente »²³. L'A.P.C.I. (Agence pour la Promotion de la Création Industrielle) l'identifie de façon plus générale en terme de processus d'observation des attitudes et des usages d'une société du point de vue économique et industriel, de processus d'identification des changements, des liens et des réseaux au sein de cette société, de méthode de création et de communication dont l'objet est de donner du bien-être et de produire des liens entre les activités et les désirs de l'homme. Ici aussi nous devons replacer ces définitions selon des repères historiques : selon Denis Schulmann²⁴ « Le mot « design » tire son origine de la langue

²¹ Intitulé jusqu'en 1996 « bac technologique arts appliqués » ou « bac F12 ».

²² Ibid. p 92, citation tirée du glossaire.

²³ Denis Schulmann. *Le design industriel*. 1991. Paris : édition des Presses Universitaires de France, 1995.

²⁴ Denis Schulmann est designer conseil.

anglaise dans laquelle il signifie aussi bien dessin que dessein »²⁵. Cette acception du terme apparaît au début de la révolution industrielle, période au cours de laquelle les modes de fabrication d'objets s'inscrivent de plus en plus dans la mécanique industrielle. Le design ainsi entendu est le design industriel. Progressivement il s'étend au « design produit, design automobile, design graphique, design d'environnement, design global, design prospectif, design management... »²⁶.

Ne nous confrontons-nous pas très nettement à des définitions qui participent à la distinction normative de domaines de création ? Comment pouvons-nous définir les arts appliqués ? S'agit-il d'établir une liste de tous les secteurs concernés ? S'agit-il d'effectuer une réelle distinction entre les arts appliqués, les arts décoratifs ou le design ? Pour notre part, nous ne percevons pas de frontières nettes établies lorsque nous considérons ces domaines dans leurs implications au sein de l'architecture.

Posons par exemple la question de l'ornement et du décor : les arts appliqués, de même que les arts décoratifs et le design, ne relèvent-ils pas tant de l'un que de l'autre selon une acception classique des termes ?

Si Vitruve²⁷ entend par ornement les éléments ajoutés à la structure architecturale (sculpture de frises, moulures des corniches...), pour Alberti²⁸ l'ornement est le *média* qui permet de lier l'idée à la matière : l'ornement lie la volonté créatrice à la nature à l'état brut, autrement dit, il est le caractère structurel et matériel de toute création de l'esprit :

« Sixième livre. Chapitre 4. Qui est le vrai principe et nourricier des arts.

Que la décoration et l'ornement se donnent à toutes choses ou par l'esprit d'un bon ouvrier, ou par sa main sage et subtile... Les choses qui plaisent en ouvrages ornés et délicats viennent ou du bon esprit de l'inventeur, ou de la

²⁵ Ibid. p 5.

²⁶ Ibid.

²⁷ Architecte romain du premier siècle avant Jésus Christ.

²⁸ Architecte italien du XVe siècle.

main experte de l'ouvrier, ou bien des singularités que la nature produit des choses. »²⁹

L'ornement lie la beauté innée (la pensée, le concept) à la beauté ajoutée (la matérialité). Il est l'acte de réalisation et en ce sens il est inévitable : pour Alberti l'ornement englobe toute la réalisation de l'édifice, de l'articulation des structures en passant par le choix des matériaux et même des traitements de surface.

« Neuvième livre. Chapitre 2. De l'ornement des édifices tant de la ville que des champs. Après l'office de la main est l'amas des matières, l'assemblage, la coupe, la rognure, le polissement, et tels autres qui donnent grâce à ce que l'on fait. Puis quant à ce qui pourrit par nature, c'est pesanteur, légèreté, épaisseur, pureté, vertu de résister à la vieillesse, et autres choses pareilles qui donnent aux ouvrages admiration. Ces trois points que je viens de dire, doivent être accommodés à chacune des parties selon sa qualité, et ce qu'il est requis pour son usage. »³⁰

Si l'ornement relève du domaine structurel, le décor, lui, relève du domaine de l'esthétique mais surtout d'une relation intime avec la structure sociale : «[...] l'étymologie renvoie au verbe latin *decere* : convenir, être séant.. »³¹.

Tous deux participent à la construction de repères esthétiques et culturels, ils qualifient la matière³².

²⁹ « *L'Architecture et Art de Bien Bâtir du Seigneur Léon Baptiste Albert, Gentilhomme Florentin, divisée en dix livres.* », Traduits du Latin en Français par défunt Ian Martin, Parisien, naguère Secrétaire du Révérendissime Cardinal de Lenoncourt. A Paris, par Jaques Kerver, Libraire, demeurant aux deux Cochers, Rue Saint Jaques. Avec privilège du Roi. 1553. Les deux extraits cités se trouvent pages 104 et 186 de l'ouvrage. Les écrits de Vitruve ont inspiré Alberti qui a écrit les dix livres entre 1447 et 1452. De manière générale l'ancien français a été actualisé par nos soins.

³⁰ Ibid.

³¹ Etienne Sourio. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : P.U.F., octobre 1990.

La création d'objets impliqués dans l'architecture, les arts appliqués, de même que les arts décoratifs et le design, relèvent non seulement d'une *mise en matière* d'idées et de projets, mais aussi de la production de signes. Ils prennent en compte des facteurs sociaux, culturels, politiques, économiques, esthétiques, fonctionnels, technologiques, et de production (qu'elle soit industrielle ou artisanale, de petites séries ou de pièces uniques ou de séries industrialisées).

Nous ajouterons également que la frontière entre arts plastiques et arts appliqués ne nous paraît pas évidente elle non plus. Dominique Chateau avance un élément de distinction :

« [...] l'œuvre d'art fait toujours référence à un concept qui est celui d'art [...] pas de finalité étrangère à sa qualité d'œuvre »³³.

Sauf que, et il le dit lui-même un peu plus loin dans l'ouvrage :

l'Art « [...] non seulement est déterminé par le social mais détermine le social à prendre une forme »³⁴.

Là, se distingueraient les arts appliqués dans la mesure où, être déterminé par le social et déterminer le social seraient des principes revendiqués par ceux-ci à titre de postulat et conditionneraient leurs desseins.

La différence entre arts plastiques et arts appliqués serait-elle donc liée au niveau d'implication du social dans le processus de création ? Le social serait-il inévitablement présent dans *l'œuvre d'art plastique* mais sans être issu d'un quelconque principe, alors qu'il serait présent en terme de concept et de finalité dans *l'œuvre d'art appliqué* ?

³² La matière au sens où l'entend Edmund Husserl : « Ce qui remplit l'espace est la matière, un mot que nous devons prendre ici en un sens tout naïf, à savoir dans le sens que la perception nous prescrit : ce qui en elle se tient là comme remplissant l'espace. ». *Chose et espace – Leçons de 1907*. 1973. Paris : P.U.F., septembre 1989, p 91.

³³ Dominique Chateau. *Qu'est-ce que l'art ?* Paris : éditions l'Harmattan, 2000, p 149.

³⁴ Ibid. p 156.

De nouvelles pratiques de création émergent et questionnent les clivages d'hier : elles abolissent les frontières et cultivent le glissement entre registres. Chloé Braunstein parle de « *porosité* entre design et arts plastiques »³⁵. En ce sens, ne font-elles pas évoluer les pratiques elles-mêmes et ne remettent-elles pas en question les vieux concepts ? L'enjeu de cette recherche n'est pas de redéfinir les différences entre les notions d'arts appliqués, d'arts décoratifs, de design et d'arts plastiques. Si ces dernières ont le mérite de cerner certains modes de productions liés à une période historique donnée (notamment relative à la montée en puissance de la production industrielle au dépend de l'artisanale), il nous semble désormais que nous devons nous interroger sur leur validité en ce qui concerne les pratiques contemporaines. L'enjeu est d'identifier le champ d'intervention de pratiques spécifiques et la nature de leurs implications ; la question à se poser n'est plus « arts appliqués à quoi ? » mais bien « arts impliqués comment ? » à la lumière d'une recombinaison contextuelle des savoirs, car c'est cette dernière qu'il nous faut définir : l'objet de l'art n'est-il pas de créer de nouveaux agencements dans des systèmes collectifs ?

Méthodologie de recherche

Issue d'une formation en Arts Appliqués entamée dès le lycée et validée par le bac technologique F12 « arts appliqués », j'ai consacré ces dernières années à la recherche universitaire. Mais à la question « Qu'est-ce qu'une recherche en arts appliqués ? » les réponses ne me sont jamais venues facilement.

³⁵ Chloé Braunstein est une journaliste spécialisée, elle est rédactrice en chef de la revue *Mobile*, elle collabore à la rédaction de la revue *Beaux Arts* et elle a publié en 1999 une monographie sur le designer Roger Tallon aux éditions *Dis-voir*. Elle emploie ce terme de *porosité* dans l'article *Le design comme culture de projet. Ecosystèmes du monde de l'Art. Pratiques, marché, institutions, mondialisation*, 2001, numéro spécial de la revue *Art Press*, n°22, p120.

L'enjeu de cette recherche en arts appliqués est de rendre compte de la complexité de l'activité de la création dans ses modes de fonctionnement et d'interaction, plus précisément en fonction d'une pratique spécifique, d'un art impliqué, et de participer par ce biais à l'observation plus générale des permanences et des modifications qui sont en jeu dans une mise en sens de notre univers. Elle explore l'implication et le devenir social de cette pratique. Elle construit de la connaissance autour de la relation qu'un praticien, appartenant à une société et une culture données, établit entre son mode d'être et d'agir et les modes d'être et d'agir de ceux pour qui il crée. Cette recherche propose une analyse, selon certains points de vue, d'un contexte de création, d'actes de création, d'objets créés, d'actes de réception, des liens et interconnexions complexes qui s'établissent entre eux.

Si j'ai identifié, observé et étudié une petite unité sociale, celle que j'investis moi-même en tant que chercheur et praticienne, où je suis à la fois observatrice et actrice de mon étude, je construis un mode d'interprétation et de compréhension de mon rapport au monde en tant qu'être humain. J'ai multiplié mes approches en faisant appel à diverses disciplines telles que la philosophie, l'histoire, la sociologie, la phénoménologie, la sémiologie ou l'anthropologie. Les relations que j'établis entre elles attestent d'une cohérence certaine. J'ai tenté de démêler ce qui relevait des pensées et des actes du chercheur en sciences humaines de ce qui relevait des pensées et des actes du créateur d'objets d'arts appliqués, tout en sachant qu'issus d'une seule et même personne, ces pensées et ces actes ne peuvent que se répondre et s'influencer.

A travers cette recherche, je témoigne à la fois de ma pratique de création et de ma recherche sur cette pratique : elle met en relation ce que je suis en tant qu'être social, ce que je produis et ceux que je côtoie, regarde et questionne. Cette recherche est à la croisée des disciplines. Je me déplace entre chacune d'elles parce que je suis à la fois chercheur et acteur et que c'est une interrelation, une articulation entre elles et non un cloisonnement qui me permet

de montrer la cohérence complexe, au sein de la pratique de création d'objets, entre les systèmes de pensées, d'actions et de rapports au monde.

Cette recherche considère la création dans l'acte de production et dans l'acte de réception car elle vise à identifier l'apport de l'art dans la modification des relations humaines, dans la construction du sens que nous donnons au monde. Nous suivons ainsi la piste ouverte par Paul Valéry pour qui la *poétique*, ou plus exactement la *poiétique*³⁶, est la constitution d'une « ...*Histoire de l'esprit en tant qu'il produit ou consomme...* »³⁷, nous ajoutons : en tant qu'il dialogue, interprète et transforme.

Ecrivain, poète, philosophe, Paul Valéry considère la littérature comme un objet de création issu de la maîtrise du langage et de ses propriétés où les mots sont la matière de l'œuvre, où ils sont mis en sens par l'imagination, l'affect et les sensations du créateur. C'est en ayant pour objectif de montrer que l'esprit possède une *mécanique* dont on peut rendre compte qu'il a su mener une analyse de sa propre pratique d'écrivain et qu'il a su en poser les jalons méthodologiques. Comme le rappelle René Passeron, s'il n'a pas fondé la discipline de la poiétique « [...] qui remonte à Aristote et aux grands initiés

³⁶ « Mais qu'on le déplore ou qu'on s'en réjouisse, l'ère d'autorité dans les arts est depuis assez longtemps révolue, et le mot « poétique » n'éveille guère plus que l'idée de prescriptions gênantes et surannées. J'ai donc cru pouvoir le reprendre dans un sens qui regarde à l'étymologie, sans oser cependant le prononcer « Poiétique », dont la physiologie se sert quand elle parle de fonctions hématopoiétique ou galactopoiétique. Mais c'est enfin la notion toute simple de *faire* que je voulais exprimer. Le faire, le *poiein*, dont je veux m'occuper, est celui qui s'achève en quelque œuvre et que je viendrai à restreindre bientôt à ce genre d'œuvres qu'on est convenu d'appeler « œuvres de l'esprit ». Ce sont celles que l'esprit veut se faire pour son propre usage, en employant à cette fin tous les moyens physiques qui lui peuvent servir. ». *Cours de poétique. Première leçon. Vendredi 10 décembre 1937.* Paul Valéry. *Introduction à la poétique.* Septième édition. Paris : éditions Gallimard, 1938, p 26.

³⁷ Ibid. p 8.

présocratique de la création du monde [...] »³⁸, il lui en a donné son implication contemporaine. Nous rappelons ici qu'Aristote distinguait la *théôria* de la *praxis* et de la poïétique :

« À la vie dans la *théôria*, qui reste pour lui la vie parfaite, il joint une vie *pratique*, c'est-à-dire politico-morale de style platonicien, et une vie *poïétique*, vie de fabrication, de production matérielle, de travail. »³⁹

Ce qui nous intéresse c'est l'étude des conditions d'instauration de certaines « œuvres de l'esprit », ce que René Passeron nomme l'*étude des conduites créatrices*. Nous la menons en explorant divers points de vues : celui du chercheur qui considère les contextes historiques, culturels et sociaux dans lesquels les œuvres se développent, mais aussi « [...] dans l'intime travail de l'auteur et dans l'intime réaction d'un lecteur [...] »⁴⁰ (ou d'un récepteur dans le cadre d'une œuvre visuelle).

Cette citation fait référence à la manière dont doit être appréhendée, selon Valéry, une poétique de la littérature. Mais comme le rappelle René Passeron :

« [...] l'objet étudié par Valéry [...] c'est l'œuvre en train de se faire. La poïétique n'a aucune raison de se limiter aux arts du langage. [...] Nous proposons donc d'élargir la position de Valéry à tous les arts »⁴¹

Dominique Chateau adopte le même point de vue :

« [...] la poïétique, comme théorie du faire, du *poiein*, comme métaphysique en acte où tout est subordonné au faire, est explicitement appliquée à la

³⁸ René Passeron. *Editorial*. Recherches poïétiques n°5 – Hiver 1996/1997. Dossier *Paul Valéry l'artiste en philosophie*. Sous la direction de René Passeron et Edmond Nogacki. Fourqueux : co-éditions P.U.V. (Presses Universitaires de Valenciennes), S.I.P. (Société Internationale de Poïétique), ae2cg, p 4.

³⁹ Eric Weil. *Pratique et praxis*. *Encyclopaedia Universalis* en CDrom, version 7, édition 2000.

⁴⁰ Paul Valéry. *Introduction à la poétique*. Septième édition. Paris : éditions Gallimard, 1938, p 15.

⁴¹ René Passeron. *Pour une philosophie de la création*. Paris : éditions Klincksick, 1989, p 14.

peinture...et, potentiellement, peut déborder le cadre des beaux-arts pour caractériser tout art au sens de la manière de faire. »⁴².

N'est-ce pas là une *philosophie de l'art* au sens où l'entend Dominique Chateau (dont l'acte en serait l'objet central) qui est prise en compte ?

« La philosophie de l'art est chose *unifiée*, strictement dans le sens où la mise en forme du concept de l'art en général signifie la construction d'une théorie articulée qui intègre les différents points de vue selon lesquels l'art est susceptible d'être scientifiquement appréhendé ; en d'autres termes, le rôle de la philosophie de l'art est de reconstituer conceptuellement l'art comme un tout, et non pas d'inventer une méthode totalisante qui pourrait être le point de vue absolu sur l'art [...] Il ne s'agit aucunement de savoir sur tout, mais d'en savoir le plus possible ou, plutôt, de savoir le mieux possible sur *un* objet déterminé [...] dans le tissu d'un continuum conceptuel, à la fois critique et dialectique, conférant aux renvois interméthodiques la forme d'une pensée visant à l'enrichissement progressif du concept d'art. »⁴³

La réflexion sur l'art ne réside-t-elle pas dans une connaissance et une communication des conditions de création (qu'elles soient liées à un contexte, à des créateurs ou à des récepteurs) où la pensée de la création se partage « [...] entre les différents acteurs des arts. »⁴⁴ ?

Ne s'agit-il pas de montrer que la genèse de l'objet de la création est inhérente à des opérations techniques, mentales et affectives qui ne sont pas issues du seul créateur, que le récepteur, lui-aussi, participe à cette genèse dans la mesure où il est également producteur de la valeur de l'objet (« [...] qui sera,

⁴² Dominique Chateau. *Poïétique et esthétique : Paul Valéry*. Recherches poïétiques n°5 – Hiver 1996/1997. Dossier *Paul Valéry l'artiste en philosophie*. Sous la direction de René Passeron et Edmond Nogacki. Fourqueux : co-éditions P.U.V. (Presses Universitaires de Valenciennes), S.I.P. (Société Internationale de Poïétique), ae2cg, p 44.

⁴³ Dominique Chateau. *Epistémologie de l'esthétique*. Paris : éditions l'Harmattan, 2000, p 56.

⁴⁴ Richard Conte. *La poïétique de Valéry*. Ibid., p 34.

par exemple, la compréhension, l'intérêt excité, l'effort qu'il dépensera pour une possession plus entière de l'œuvre [...] »⁴⁵) ?

Mais comment en rendre compte ? Il est difficile de mettre des mots sur des actes et états physiques, sur des actes et états mentaux.

« Mettre sa pensée en un langage, c'est sortir du désordre intérieur pour entrer dans un monde relativement pur, homogène, uniquement composé de mots. Il y a progrès vers la pureté. Ainsi la forme se sépare du fond, comme un produit pur se sépare d'un mélange. »⁴⁶

L'exercice de l'écriture consiste à formuler ce qui a déjà été analysé du faire, et la difficulté est d'autant plus grande lorsque l'individu qui crée, qui analyse puis qui formule est une seule et même personne. En quelque sorte :

« Le moi qui découvre l'idée n'est pas celui qui l'évalue. Il y a là des étages successifs de l'être... Entre la première sensation et la compréhension l'artiste et le savant peuvent intercaler la totalité d'un développement original. »⁴⁷

L'enjeu d'une recherche en arts appliqués est précisément-là : conduire une étude, une analyse autour d'actes de créations singuliers et considérer une certaine ordonnance dans ce qui n'en a pas en soi parce que nous considérons qu'un tel ordonnancement dans la connaissance peut soutenir les actes de création eux-mêmes.

⁴⁵ *Cours de poétique. Première leçon. Vendredi 10 décembre 1937.* Paul Valéry. *Introduction à la poétique*. Septième édition. Paris : éditions Gallimard, 1938, p 50.

⁴⁶ *Cours de poétique de Paul Valéry au collège de France. Leçons 3, notée par Georges Le Breton, vendredi 17 décembre 1937.* Recherches poétiques n°5 – Hiver 1996/1997. Dossier *Paul Valéry l'artiste en philosophie*. Sous la direction de René Passeron et Edmond Nogacki. Fourqueux : co-éditions P.U.V. (Presses Universitaires de Valenciennes), S.I.P. (Société Internationale de Poïétique), ae2cg, p 9.

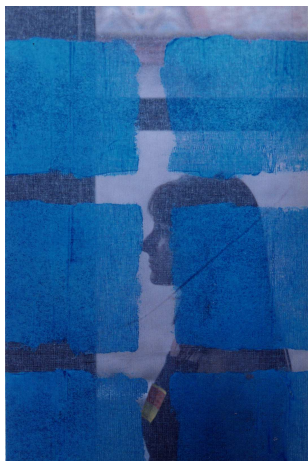
⁴⁷ *Cours de poétique de Paul Valéry au collège de France. Leçons 16, notée par Georges Le Breton.* Ibid. p 32 et 33.

Mes outils de recherche m'ont permis d'analyser la genèse des objets que je produis et l'implication de leur introduction dans les mondes physique et psychologique de l'homme, mon rapport au monde en tant que créateur dans mes actes, mes représentations, mes réceptions de contextes et ma socialisation, l'approche perceptive et interprétative des objets par les acteurs (ou récepteurs) et leurs rapports avec moi-même. Ces outils ont consisté en des enquêtes réalisées par des questionnaires, des entretiens, des transcriptions de débats, des repérages historiques et sociologiques, des descriptions de mes expériences et de mes pratiques (par le biais d'écrits, de photographies, de prises de notes graphiques), des descriptions des objets produits (également par le biais d'écrits, de photographies, de prises de notes graphiques ou de schémas), des observations de phénomènes vécus et d'éléments perçus et interprétés.

Cette recherche en arts appliqués pose la question de la nature humaine au sein du territoire de la création d'objets. Elle interroge les interrelations entre environnement, corps, pensée, créations de la pensée, ceci dans le cadre de ma pratique spécifique. Elle est également une interrogation sur mes intentions en tant que praticienne, habitante et individu intégré à un groupe social. Mon regard et mon discours de chercheur sont « non neutre » mais j'estime que c'est en cela que je peux témoigner du sens que la société et moi-même donnons à notre relation à *l'autre*, à notre relation à l'espace et à l'objet, relations à la fois d'ordre intellectuel, affectif, et phénoménologique.

Si ma démarche de chercheur relève d'une approche pragmatique parce qu'elle s'intéresse à la relation entre les productions d'objets, les auteurs et les récepteurs, mon propos se situe dans une approche philosophique de la création et de mon mode d'être au monde. Parce que le territoire de la création d'objets est à explorer dans une relation à l'humain, j'affirme un non-cloisonnement de la pensée et recherche une abolition des ruptures et délimitations de connaissance en rendant toute légitimité à la complexité, par le glissement et le devenir comme mode de compréhension.

Une pratique de design de lieux par un art impliqué



Document n°1 : Pan flexible translucide.
Photographie de
Ghislaine Abbadi

Dès ma Licence, je me suis intéressée à la problématique de la couleur lumière et aux phénomènes de modulation exercée sur elle par la matière opaque ou translucide. J'ai effectué des stages où j'ai réalisé des décors de mosaïque⁴⁸ et participé à des créations de vitraux contemporains au sein de l'atelier du peintre-verrier Jean-Dominique Fleury. Ma pratique personnelle s'est orientée alors vers la manipulation de nouveaux matériaux tels que les résines plastiques translucides et transparentes parce qu'ils me permettaient des expérimentations plus aisées et moins coûteuses que celles que j'aurai pu effectuer avec le verre. Cette

pratique, qui n'était motivée au départ que par l'idée de simuler les qualités visuelles du verre coloré, a induit des manipulations techniques parfaitement spécifiques, la découverte puis la connaissance des qualités et défauts des matériaux utilisés. J'ai ainsi orienté mes expériences selon une recherche plastique sur la nébulosité au sein du couple *couleur/composite*⁴⁹. Les objets produits ont pris la forme de *pans flexibles translucides* (document n°1), dispositifs composés de textile et de résine souple qui s'insèrent dans l'espace habitable tels des strates verticales, tapissantes ou intermédiaires, fixes ou mobiles. Ils s'apparentent aux arts muraux tels que le vitrail ou la tapisserie. Le terme de *pans flexibles* a été emprunté au vocabulaire d'Annie Albers qui désigne ainsi les tissages d'artistes qui exposèrent leurs œuvres au Muséum

⁴⁸ Des décors ont été réalisés en collaboration avec Cathy Gontard pour la bibliothèque de l'I.U.T. de Blagnac.

⁴⁹ C'est-à-dire un assemblage de matériaux à structures différentes mais compatibles qui donne lieu à une matière complexe.

d'Art Moderne de New York en 1968 à l'occasion de l'exposition *Wall Hangings*⁵⁰.

J'ai travaillé une couleur dynamique « hygrosensible » dont les tonalités évoluent de façon réversible du bleu au rose en fonction du taux d'hygrométrie ambiant. Mes questions d'alors, même si elles n'étaient pas encore formulées en ces termes, étaient : « Comment ces objets participent-ils de mon rapport au monde ? Quel est l'enjeu de la création d'objets ? »

« La naissance du sens, sa venue à la parole, se trouve [...] commandée par des relations affectives », «[...] tout être humain se donne un « objet d'attachement » pour constituer son monde et explorer l'univers. »⁵¹

Comment l'individu se construit-il dans son rapport au monde? Se peut-il qu'il le fasse de façon première en se donnant un lieu *où* être, c'est-à-dire en donnant du sens à un territoire sensoriel ? De quelle façon donne-t-il ce sens?

J'ai construit personnellement mes premiers rapports au monde en un lieu, une maison située dans le Tarn, ancien presbytère adossé à une petite église romane du XIIe siècle (document n° 2).

C'est tout un univers protecteur, producteur de sensations et d'émotions qui est resté gravé dans mon corps et mon esprit. Je suis capable, lorsque je m'y rends aujourd'hui, de monter encore quatre à quatre l'escalier qui mène à la porte d'entrée, je connais le rythme qu'il me faut adopter pour la course. Je suis à l'affût des odeurs adorées dès que le

Document n°2 : une maison située dans le Tarn.



⁵⁰ Compte rendu de l'exposition *Wall Hangings* publié dans *Craft Horizons*, mars-avril 1969, vol. 29, n°2.

⁵¹ Boris Cyrulnik. *La naissance du sens*. Paris : éditions Hachette, 1995, p 61 et 66. L'auteur est neurologue et psychiatre de formation.

printemps se fait sentir : celles du buis et de la terre humide, du coucou et du lilas. Je me souviens des longs moments passés à me laisser effleurer par le vent doux, allongée dans l'herbe à regarder les nuages se mouvoir, aimant croire que c'était eux qui bruissaient en se déplaçant.

J'ai intégré une part de la présence objective de cet univers dans tous les lieux où j'ai habité jusqu'à aujourd'hui : là un fossile trouvé dans le jardin, ici des clous rouillés d'un vieux volet, là encore des fleurs et de la mousse ramenées du bord du ruisseau en bas du chemin.

Mais cet univers semble également imprégner les objets que je crée : les figures peintes (trames et taches colorées) sont les figures fantasmées des fenêtres et des nuages de cet univers enfantin, eux-mêmes éléments alors réels ou projetés.

Quelle place les objets qui nous entourent prennent-ils dans notre rapport au monde ? Le regard éthologique de Boris Cyrulnic, dans *La naissance du sens*, a décrit la manière dont un objet imprégné de l'odeur de la mère (ou du père) maternante, « figure d'attachement », peut tranquilliser les angoisses de l'enfant. Dans ce cas il parle de *processus de familiarisation* où « [...] douée de sens [...] la matière alors peut faire signe. »⁵². Si le territoire sensoriel et signifiant du bébé est, au départ, limité aux corps parentaux, il s'élargit considérablement lorsque l'enfant grandit. En tant qu'espace sensoriel organisé par le sens et l'affectif⁵³ — donnés par ces figures d'attachement —, l'habitat de notre enfance ainsi que les objets qui le peuplent, agissant ainsi sur l'être, ne constituent-ils pas eux-même des *objets d'attachements premiers* qui conditionnent des *processus de familiarisation* au monde ? Est-il possible que l'habitat idéal fantasmé par l'adulte ait à voir avec l'habitat *objet d'attachement premier* ? Ce dernier, s'il est lié à l'intime de l'individu, à son expérience première du monde, subjective et singulière, pourrait-il être une figure

⁵² Ibid. p77.

⁵³ Affectif considéré en tant que modalité de l'être au monde, tel que l'envisage Martin Heidegger.

commune à l'espèce humaine, celle *du lieu où être* ? Ne serait-ce pas en ce sens que nous pourrions interpréter le concept de *préconnaissance* établi par Martin Heidegger où

« [...] certaines structures essentielles données *a priori* constituent le point de départ de la compréhension du milieu et du lieu. La préconnaissance concerne donc ce qu'il y a de permanent dans les choses, au mieux, leur mode d'être. [...] la maison est ce qui était déjà et ce, non en tant que bâtiment particulier destiné à cet usage [...] l'être de la maison n'est pas observé [...] il est connu au préalable. »⁵⁴

L'habitat, *objet d'attachement premier*, est indéniablement une structure essentielle dans notre être au monde. Aussi ne devrait-il pas être intimement lié à l'habitat architectural afin que l'homme puisse garder cette familiarité au monde qui lui donne la stabilité nécessaire pour explorer l'univers ? L'habitat physique ne devrait-il pas être en résonance avec l'habitat ontologique ? N'est-ce pas à cette seule condition que le premier peut faire sens et soutenir ainsi son caractère humain ?

Ma pratique prend corps dans un domaine spécifique, celui de l'art du filtre dans l'habitat. Mes productions sont le *design d'espaces* qui s'interpénètrent — l'acception du terme étant prise ici au sens de *dessin* en référence au verbe latin *designare* —. Espaces sémantique, symbolique et affectif prennent corps dans la matière en tant qu'images. Je considère mes productions comme des répétitions déplacées de mon vécu et de ma vision du monde selon une modalité singulière. A travers cette notion, je fais référence à Gilles Deleuze ainsi qu'à Maurice Merleau-Ponty qui considèrent :

⁵⁴ Martin Heidegger. *Les problèmes fondamentaux de la phénoménologie*. Paris : éditions Gallimard, 1985, p 64, 65.

pour le premier que « l'art n'imité pas [...] mais [...] répète, et répète toutes les répétitions »⁵⁵, pour le second que l'art (ici plus précisément l'œuvre) « [...] rend possible ce qui ne l'était pas avant elle [...] elle transfigure l'entreprise picturale en même temps qu'elle la réalise [...] a justement pour conséquence de rendre impossible en art la pure et simple répétition. »⁵⁶

Il ne faut pas entendre ici par *répétition* : ressemblance ou imitation, mais *équivalence entre éléments coexistants*, correspondance de rapports.

Ces répétitions déplacées relèvent de ma capacité à agencer la matière par l'affect, le sens, les signes et les formes, pour produire du sens dans le monde physique selon une esthétique. Ni *substitutions* d'une réalité ni celles de souvenirs, elles sont un tissage entre le connu, le vu, l'expérimenté, le ressenti, le fantasmé, l'appris, l'oublié, le nié, le désiré, le pensé, l'orienté, l'agi, le rectifié... Elles sont des espaces particuliers qui possèdent une histoire, des références, des repères. Elles sont des *re - présentations* de mon vécu du monde qui se manifestent sous la forme d'« actes d'expression », selon les termes de Maurice Merleau-Ponty⁵⁷, selon un vocabulaire formel, symbolique, technique et gestuel. Elles ont partie liée avec les *figures* et les *objets d'attachement* de mon enfance c'est-à-dire avec ma mère, mon père et ma maison première, à ma structuration première du monde.

J'aime réaliser ces objets pour moi-même parce qu'ils me donnent la possibilité de marquer mon territoire sensoriel selon un mode sémantique, de me le rendre *habitable* non seulement dans sa configuration phénoménale mais également dans mon être. Parce que ces objets participent à mon propre *processus de familiarisation* au monde parce qu'ils sont imprégnés de mes *figures* et *objets*

⁵⁵ Gilles Deleuze emploie lui le terme de « transcodages ». *Différence et répétition*. 1968. Paris : P.U.F., 1993, p 374.

⁵⁶ Maurice Merleau-Ponty. *L'œil et l'esprit*. Paris : éditions Gallimard, 1964, p 93

⁵⁷ Maurice Merleau-Ponty. *La prose du monde*. 1969. Paris : éditions Gallimard, 1999, p 86 et 90 : « L'expression picturale reprend et dépasse la mise en forme du monde qui est commencée dans la perception. ».

d'attachements, parce qu'ils sont eux-mêmes devenus objets d'attachements, je postule qu'ils peuvent faire écho aux *figures* et *objets d'attachements* d'autrui. Je postule que réaliser des objets pour *l'autre* c'est créer du lien à partir duquel nous pourrions ensemble produire un certain devenir dans notre monde commun. Mais l'acte de création n'est pas innocent. Nous créons des objets pour nous impliquer dans une relation à *l'autre*, pour dialoguer afin d'exister, parce que nous ne pouvons être sans *l'autre*⁵⁸, parce que *l'autre* nous fait surgir nous-même par la découverte de *l'alter ego*⁵⁹, parce que construire son existence c'est aussi se construire dans une relation à autrui⁶⁰ et parce que cette relation a à voir avec notre premier rapport au monde :

«Nous essayons [...] de réveiller un rapport charnel au monde et à autrui, qui n'est pas un accident venu du dehors à un pur sujet de connaissance [...] mais de notre insertion première dans le monde et dans le vrai. »⁶¹

Parce que je me suis interrogée sur la nature de mon propre attachement à mon habitat, parce que j'ai constaté que cet attachement pouvait être, chez les personnes que j'aime et que je côtoie, semblable, dissemblable, décalé ou cruellement manquant faisant émerger des souffrances, j'ai voulu donner une

⁵⁸ Martin Heidegger. *Etre et temps*. Traduction de l'allemand par François Vezin. Paris : éditions Gallimard, 1986, p160 et 163 : « [...] le monde est chaque fois toujours celui que je partage avec les autres. Le monde du Dasein [c'est-à-dire pour Heidegger « l'existencia »] est *monde commun*. L'être-au est être avec en commun avec d'autres », « [...] l'être-avec demeure existentiellement constitutif de l'être-au-monde [...] ».

⁵⁹ Maurice Merleau-Ponty. *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*. Grenoble : éditions Cynara, 1989, p 52 : «[...] par la perception d'autrui, je me trouve mis en rapport avec un autre moi-même, qui soit en principe ouvert aux mêmes vérités que moi [...] », « [...] la perception d'autrui fonde [...] le paradoxe d'un alter ego, d'une situation commune, en me remplaçant moi, mes perspectives et ma solitude incommunicable dans le champ de vision d'un autre et de tous les autres. ».

⁶⁰ Francis Jacques. *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*. Paris : P.U.F., 1979, p 119 : « [...] l'ego ne peut se définir que par l'adresse et l'annonce faite à autrui. ».

⁶¹ Maurice Merleau-Ponty. *La prose du monde*. 1969. Paris : éditions Gallimard, 1999, p 193.

place aux objets que je produis dans l'habitat de *l'autre*. Ne serait-ce pas là une façon de proposer à cet « autre » de marquer son habitat d'un *objet d'attachement* qui lui permettrait de structurer son lieu physique à la mesure de son *lieu ontogénique* par complémentarité, modification et prolongation ? Ne serait-ce pas rendre l'espace architectural qualitativement différent ?

Mon dessein est de contribuer à rendre présent à l'habitant cet habitat premier au sein de son lieu de vie, de le *désigner*⁶² grâce à des objets d'attachements, de faire connaître (ou reconnaître) à l'autre le lieu où son corps et son être peuvent se construire et habiter ensemble et de participer ainsi à un *processus de familiarisation* au monde.

Ceci ne reviendrait-il pas à rétablir la valeur cosmologique de l'espace habitable, à le « cosmiser » selon les termes de Mircéa Eliade⁶³, c'est-à-dire à le qualifier en tant qu'« imago mundi » en le munissant d'un axe et d'une temporalité ? Dans la mesure où il participe à une reconfiguration de l'espace de vie, à la construction d'un nouveau regard de la part de l'habitant sur ce lieu et donc à la composition d'une nouvelle réalité, l'objet d'attachement ne peut-il pas être un axe doté d'un *espace poétique*⁶⁴ et d'une temporalité propre⁶⁵ ?

⁶² Acception prise dans le sens du verbe latin *designare* qui signifie « marquer d'un signe, signaler à l'attention », « choisir, nommer pour une fonction, une charge ». *Trésor de la langue française – Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789 – 1960)*. Centre National de la Recherche Scientifique, Institut National de la Langue Française. Paris : éditions Gallimard, 1990.

⁶³ Mircéa Eliade. *Le sacré et le profane*. 1965. Paris : éditions Gallimard, 2001, p 51.

⁶⁴ Au sens où l'entend Gaston Bachelard l'espace poétique d'un objet est notre propre espace intime que nous projetons sur lui : « Il semble alors que c'est par leur « immensité » que les deux espaces, l'espace de l'intimité et l'espace du monde deviennent consonants [...] Combien concrète est cette coexistence des choses dans un espace que nous doublons de la conscience de notre existence [...] Chaque objet investi d'espace intime devient [...] centre de tout l'espace. ». *Poétique de l'espace*. 1957. Paris : P.U.F., 1992, p183 et 184.

⁶⁵ Le temps des objets que je produis est tout à la fois universel et singulier : il est en accord avec le temps atmosphérique éphémère et fortuit mais récurrent : l'objet est concrètement réactif à l'environnement dans lequel il se situe en raison de la nature chimique de la couleur utilisée qui varie de façon réversible dans sa tonalité selon le taux d'hygrométrie ambiant. Mais il est

Mon dessein est de désigner le lieu de vie en tant que *lieu d'être* selon une modification qualitative liée à l'introduction d'objets porteurs et inducteurs d'affects et de sens. C'est en ce sens que je comprends le *design de lieux*.

Ma pratique des arts appliqués est une pratique de production de liens entre soi et les autres, entre le singulier et le collectif. Elle induit une production de sens. Mais la production de liens ne peut être effective que si le praticien en arts appliqués sait, de façon concomitante, produire du sens *pour* l'autre et laisser émerger le sens *par* l'autre c'est-à-dire si le praticien sait dialoguer en laissant « se constituer un langage commun »⁶⁶, ce que Francis Jacques appelle une « co-signifiante »⁶⁷.

« La communication, l'échange, comportent nécessairement une double relation : de réciprocité entre les individus et d'appartenance au groupe qu'ils constituent ensemble [...] L'espace dialogique est un espace institué. ».

Autrement dit le praticien en arts appliqués ne se positionne pas dans un rapport autoritaire à l'autre mais bien dans une collaboration au sein de laquelle s'établit un processus de proposition en attente d'acceptation ou de refus de la proposition par l'autre. C'est le récepteur qui détermine alors si ce qui lui est proposé est acceptable et compréhensible. Puis, à notre tour, nous accepterons ou refuserons ce qu'il nous propose.

« Je ne suis pas seulement actif quand je parle, mais je précède ma parole dans l'auditeur, je ne suis pas passif quand j'écoute, mais je parle d'après [...] ce que dit l'autre. Parler n'est pas seulement une initiative mienne, écouter n'est pas subir l'initiative de l'autre. »⁶⁸.

aussi en sympathie avec notre propre rythme organique et ontologique : les modifications tonales de la couleur dynamique sont parfois visibles en quelques minutes. Cette dimension temporelle sera abordée dans la dernière partie.

⁶⁶ Francis Jacques. *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*. Paris : P.U.F., 1979, p 140 : « H.G. Gadamer a bien raison de corriger cette platitude que tout dialogue présuppose un langage commun. En réalité, tout dialogue fait se constituer un langage commun ».

⁶⁷ Ibid. p 239.

⁶⁸ Maurice Merleau-Ponty. *La prose du monde*. 1969. Paris : éditions Gallimard, 1999, p 200.

Les objets impliqués dans l'espace de vie sont porteurs de sens. Ils participent de pratiques sociales instituées dans le dialogue. Ils naissent d'une singularité mais aussi d'une culture et produisent de la culture. Ils ne sont pas des microcosmes fermés mais des combinaisons de paramètres qui se connectent et interfèrent les uns sur les autres. Ils se réfèrent à l'homme, celui qui les crée, celui qui les adopte. Ils sont *impliqués* dans la création de nouveaux rapports au monde : ils permettent à l'habitant d'évoluer à nouveau dans un *habitat total* où le corps et l'être trouvent véritablement un lieu où être, de façon concomitante et en liaison étroite avec le monde. L'enjeu d'une pratique impliquée dans le design de lieux par du design d'espaces n'est-elle pas de participer à un devenir humain ?

Un écrit

Comment, au sein de la rédaction de ce mémoire, produit de mes pensées, rendre compte de ces glissements entre états et actes mentaux, états et actes physiques ? La recherche en arts appliqués tend vers l'élaboration d'un objet communiquant, cognitif, informatif et scientifique. Elle est la trace écrite d'observations, d'interrogations, d'études et d'analyses de données. Elle concerne les différents types de relations établies lors d'une pratique spécifique, lors d'un art impliqué. Elle est l'organisation de ces données selon une articulation qui rend évidentes leurs connexions. Elle est la communication, selon une heuristique, de recherches et de pratiques tant de chercheur que de créateur.

Si j'ai su, comme je l'ai dit précédemment, faire la distinction entre l'une et l'autre dans certains cas, dans d'autres cela s'est avéré plus difficile. Je me suis posé ces questions : « Est-il justifié de scinder ce qui caractérise mon profil dans la mesure où il allie recherche et création ? Mes créations seraient-elles du même ordre si je n'étais pas chercheur ? Ma recherche serait-elle de même nature si je n'étais pas créateur ? ». Je me suis impliquée à la fois en tant que

chercheur et créateur, en tant qu'habitant et individu singulier mais en même temps comme membre d'une communauté sociale et culturelle.

Cet écrit est l'expression de l'élaboration d'une compréhension du monde selon la convergence de ces implications. Je l'ai articulé selon des problématiques qui s'influencent et interfèrent les unes avec les autres au sein de ma pratique de créateur.

Comment être un habitant en devenir ? En quels termes décrire ma pratique de création et son implication ? Comment le principe de filtre, dans le cadre de la production d'objets plastiques, peut-il offrir la possibilité d'une transformation à la fois de l'habitat et de l'habitant ? Comment ouvrir le débat sur cette notion d'objet d'attachement, entre singularité et universalité ?

Je considère mon écrit comme un support à discussions.

J'ai utilisé le « nous » qui me permet de me désigner comme membre d'une communauté scientifique émettant un positionnement par rapport à un sujet d'étude : je produis un objet de mémoire qui rassemble des analyses, effectuées selon certains modes d'approche orientés⁶⁹. Elles consistent à

⁶⁹ Je suis membre de l'équipe de recherche SEPPIA (Savoirs, Praxis et Poïétiques en Arts plastiques et appliqués, créée en 2000) qui est une composante du Laboratoire de Recherche en Audiovisuel (LA.R.A., faculté de Toulouse II) dont elle renforce le pôle *Arts visuels*. Cette équipe s'intéresse à « l'instauration des savoirs, à leur réorganisation, à leur modélisation en fonction des enjeux liés aux pratiques artistiques ». Elle considère conjointement recherche et création. Elle s'oriente plus précisément vers la question de « l'intrication entre la culture matérielle [...] et les pratiques de la couleur, de l'écriture, du dessin et de la photographie » ou vers celle de la nature des savoirs liés aux enjeux et pratiques artistiques (en soulignant leurs nature pluridisciplinaire).

Depuis 2003, l'équipe SEPPIA se propose d'apporter sa contribution au Groupe de Recherche (G.D.R.) C.N.R.S. « Couleur et matériaux à effets visuels », pour la cinquième section « Couleur – Art – Création », en insistant sur les processus de création. L'objectif de ce G.D.R. est de fédérer une communauté pluridisciplinaire autour de recherches sur les « phénomènes liés à la couleur dans les matériaux et aux effets visuels associés ». La démarche consiste à identifier puis définir les enjeux d'une mise en commun des connaissances, des transferts de

rendre compte de la nature de mes propres recherches et actes de créateur, du contexte de création, de la nature des objets produits, de leurs interactions avec l'environnement et les relations humaines. Cependant, lorsque je décris mes modes d'actions et d'analyses en tant que créateur, je le fais dans ma capacité, à titre d'individu, à analyser mes propres actes :

« Il semble que la conscience de soi soit une forme d'introspection [...] La perception ou l'action comporte toujours une dimension réflexive grâce à laquelle le sujet se voit lui-même en train de percevoir et d'agir. »⁷⁰

Si en tant que chercheur et créateur je suis une seule et même personne, je considère qu'au sein de ce mémoire de recherche j'effectue plusieurs niveaux d'analyses, chacun d'entre eux étant le résultat des pensées d'un même individu. C'est à travers ces différents niveaux d'analyses que j'essaie de rendre compte de la complexité qui régit les actes et les pensées humaines. Je peux affirmer par exemple que les objets issus de ma pratique de chercheur ont été élaborés selon une pensée créatrice, de même les expérimentations de la matière que j'ai menées, préalables à la création des pans flexibles, ont été déterminées selon un principe analytique et méthodique.

J'ai pris ainsi le parti d'utiliser le « je » lorsque je décris mon parcours individuel, mes analyses et mes recherches de plasticienne ou les actes psychomoteurs qui relèvent de la création, parce qu'ils engagent ma personne, en sachant que je comprends la « personne » d'un point de vue des sciences cognitives c'est-à-dire en tant que corps et esprit autonome doté d'une identité unique, d'une histoire et d'une mémoire :

« La personne est un objet historique, un continuant. ». « La mémoire de soi est une capacité dynamique à modifier ses propres états dans un sens qui est désiré ou voulu par soi [...] Agir mentalement, c'est puiser dans toute son

savoirs à ce sujet. Par une telle fédération, il vise une contribution aux applications industrielles et à l'enseignement, une implication au niveau de l'Espace Européen de la Recherche en cours de construction.

⁷⁰ Joëlle Proust. *La pensée de soi*. Sous la direction de Yves Michaud. *Qu'est-ce que la vie psychique ?* Paris : éditions Odile Jacob, 2002, p 127.

expérience passée de l'agir pour modifier ses propres états mentaux en vue d'atteindre des états désirés, par exemple modifier ses connaissances (« apprendre »), ses désirs (« s'élever » ou « se spécialiser »), ses émotions (« s'endurcir » ou, au contraire, « s'attendrir »). »⁷¹

Je me réfère en cela à Malevitch qui, dans certains de ses textes (notamment « La forme en peinture », texte publié pour la première fois en 1930), utilise le pronom *nous* lorsqu'il étudie la « culture artistique » et fait une analyse des tendances picturales, utilise le pronom *je* lorsqu'il décrit ses propres tableaux et ses actes créateurs c'est-à-dire lorsqu'il se positionne comme artiste.

Notre projet de vie se structure selon notre rapport au monde (sensible, intellectuel, individuel et collectif) autour de notre habitat (qu'il soit fixe ou nomade) car il est indispensable à la vie de l'homme dans son rapport à la nature, dans son rapport à la collectivité, dans son rapport à soi. Le projet de vie se structure autour des objets, porteurs de repères identitaires. Ma pratique de création s'inscrit dans ce principe de projet de vie.

Projet d'être, projet d'habiter, projets d'habitats, les pratiques de l'habiter et les pratiques de constructions architecturales se sont alternativement associées et déchirées, surtout à partir du XIXe siècle au cours duquel les changements de mentalités sont très rapides. Aujourd'hui, si des paramètres tels que la maîtrise des coûts, des loyers, des charges sont toujours d'actualité, la dimension de *l'attachement au lieu* commence à être prise en compte dans les nouvelles constructions.

Les objets que je crée incarnent le nuage. Ils sont une mise en œuvre humaine de la matière. Ils sont des dispositifs filtrants générés selon une poïétique et une poésie singulière, une expérience et un savoir-faire spécifique ainsi qu'une structuration unique du volume pictural⁷². Ils sont la trace matérielle d'un rapport individuel et unique au monde mais ils véhiculent de façon connexe le rapport

⁷¹ Ibid. p 130 et 135.

⁷² Selon le modèle de répartition des météores dans la troposphère.

au monde du groupe social et culturel auquel j'appartiens, le commun qui nous lie. Je prétends qu'ils participent à un principe d'attachement au lieu par une transformation singulière de l'espace de vie dans un perpétuel renouvellement événementiel et rythmique, dans une affirmation du principe de mémoire et du principe d'affect : prétention qui s'appuie sur l'observation de leur insertion chez des habitants. Je prétends qu'ils peuvent consolider, créer ou renouer les liens entre l'habitant et l'architecture.

Cette thèse se développe selon trois orientations.

Dans la première nous nous interrogeons sur ce que veut dire « habiter ». Nous supposons que l'habitat humain est une complexité qui se transforme et qui transforme l'homme qui y demeure. Si nous nous questionnons tout d'abord d'un point de vue philosophique, nous alimentons notre recherche par des repérages selon des cadres historiques, sociologiques et anthropologiques. Parce que si notre habitat est tout à la fois expression de nos sociétés et de nos cultures, et qu'il balise parfois de façon uniforme les usages de l'espace de vie, il n'en est pas moins le lieu des vécus physiques et psychologiques de l'individu. Or nous ferons le constat de certaines disparités entre propositions architecturales et désirs du lieu de la part de l'habitant. Nous postulons ainsi que le praticien en arts appliqués, dans une certaine mesure et dans le cadre de certains projets de vie, peut participer à l'affirmation ou à la mise en place de nouvelles tendances d'habiter.

Ce questionnement sur ce que représente le lieu de vie pour l'habitant nous permet, lors d'une seconde orientation, de nous interroger sur la valeur sociale et culturelle d'un art du filtre, plus particulièrement au sein de l'habitat. Nous montrons comment les sociétés, dans leurs modes de compréhension et d'appropriation du monde, induisent des objets filtres et comment eux-mêmes transforment l'habitat et les individus. Nous essayons d'évaluer comment les projets de filtrer la lumière déterminent les qualités mécaniques et esthétiques des dispositifs filtrants et comment ils leur imposent un sens : nous étudions les intérêts techniques, technologiques, plastiques et symboliques qu'ils suscitent auprès de certains praticiens et artistes. Nous tentons de comprendre

comment cet art m'a influencée en tant que praticienne dans mes questionnements et mes choix.

Enfin, la troisième orientation consiste en une appréhension non seulement des objets créés dans ce qu'ils sont — d'un point de vue sémiotique, poïétique et phénoménologique — et dans mon rapport à eux en tant que praticienne, individu social et habitante, mais également dans ce qu'ils influencent ou déclenchent : nous traiterons de leur impact sur l'espace conceptuel, imaginaire et affectif du récepteur, de leur interaction avec l'espace habitable, de leurs rôles en tant qu'initiateurs de dialogues entre le créateur et l'habitant.

Nous espérons que cette thèse sera la démonstration qu'il est possible de penser sa propre pratique de créateur sans appauvrir ni pervertir l'acte de création ou l'œuvre elle-même, que nous pourrions ainsi casser le mythe de *l'inconscience créatrice bienheureuse*, parce que le créateur est un chercheur engagé et, comme le dit Etienne Souriau, « compromis dans et par son œuvre ».⁷³

⁷³ Etienne Souriau. *L'art instaurateur*. *Revue d'Esthétique*, 1980, n° 3-4.

1. L'HABITAT POUR UN LIEU OÙ ÊTRE.

« Rêver sa maison est se rêver *céans* (*en ce dedans*), c'est-à-dire dans un intérieur perméable à tout le reste (l'extérieur) et d'où celui-ci puisse être contrôlé ; mais perméable par le jeu de libres circulations : interface entre deux mondes, l'un tout à nous, l'autre partagé avec autrui. ». Jacques Pezeu-Massabuau. *La maison : espace réglé, espace rêvé*. Montpellier : éditions Reclus, avril 1993, p 24.

L'habitat, au sens de *domicile* (*habitus*) n'est pas, par sa nature, une création humaine : l'animal possède, marque et défend un territoire contre les intrus. Dans ce territoire il existe parfois un lieu géographique bien défini et organisé pour la protection contre les agressions, parfois construit selon des techniques particulières d'élaboration des matériaux, un *biotope*⁷⁴ que l'animal va habiter, au sens de résider (*habitare*), notamment pendant la période de gestation. Il constitue un lieu propice au développement de la vie et de l'espèce.

Mais l'habitat humain est plus qu'un habitat animal. Si le premier procède de l'instinct, l'autre non seulement procède de cet instinct mais également de la culture.

« [...] le « territoire » humain n'apparaît jamais comme un espace simplement marqué à la mode animale, mais bel et bien comme un « territoire sémantique ». »⁷⁵.

L'habitat humain est délimité par des dispositifs constructifs élevés dans l'espace⁷⁶ (même s'il s'agit de matériaux bruts tels que des feuilles et des branchages ou des briques de glace). Mais l'habitat humain est une *demeure*, un lieu où l'homme *reste, s'arrête*⁷⁷. Si les facteurs climatiques, les moyens techniques, les ressources en matières premières sont déterminants pour la construction de cet habitat, des facteurs tels que les modes de vie, les types d'activités exercées, les systèmes de signification, sont eux déterminants de l'insertion de l'habitat au sein à la fois d'un système de rapport entre l'homme et la nature et d'un système de rapport entre l'homme et l'homme.

⁷⁴ Anne Cancellieri. *L'habitat du futur – Défis et perspectives pour le prochain quart de siècle*. Paris : éditions La Documentation française, octobre 1992, p 147. « Un biotope est une aire géographique peu étendue au sein de laquelle les facteurs écologiques restent à peu près constants, permettant ainsi le développement de telle ou telle espèce. ».

⁷⁵ Boris Cyrulnik. *La naissance du sens*. Paris : éditions Hachette, 1995, p 72.

⁷⁶ Cet habitat plus rarement peut être enterré et est alors nommé *architecture troglodytique*. Bibliographie : Jean-Paul Loubes. *Archi troglo*. Roquevaire : éditions Parenthèses, 1984.

⁷⁷ « Demeurer » a pour origine le verbe latin *demorari* qui signifie *tarder, rester, s'arrêter*.

Les trois situations suivantes sont données à titre indicatif pour saisir la complexité dans l'articulation de certains de ces facteurs, notamment sociaux, environnementaux et techniques, s'agissant de l'orientation de la maison.

Ainsi, par exemple, la configuration et l'emplacement des maisons traditionnelles dans la vallée de la Garonne (document n°3) sont liés à une véritable chaîne écologique et économique. Les bâtiments sont construits avec des briques de terre. Ce matériau a été utilisé de préférence à la pierre car facile à exploiter : issue des dépôts alluviaux du fleuve, la terre était alors traitée directement sur le site de construction de la maison. S'agissant de leurs configurations, certains types se dégagent. Un en particulier nous intéresse, celui de la maison liée à l'exploitation agricole et à l'élevage, de la maison traditionnelle rurale qui date du milieu du XIXe siècle et qui jalonne nos campagnes aujourd'hui⁷⁸.



Document n°3 : maison traditionnelle dans la vallée de la Garonne.

Orientation des ouvertures principale : sud-ouest.

⁷⁸ Ces maisons nous renseignent sur les habitats du Moyen-Age dans la mesure où les techniques de constructions ont peu évoluées jusqu'à la révolution industrielle. Bibliographie : Thomas Casel, Joseph Colzani, Jean-François Gardère, Jean-Loup Marfaing. *Maisons d'argile en Midi-Pyrénées*. Union Régionale C.A.U.E. Midi-Pyrénées. Toulouse : éditions Privat, 2000.

Elle se compose de pans de murs extérieurs en briques de terre cuite et d'autre en briques de terre crue (la brique de terre crue étant moins onéreuse compte tenu du faible nombre d'étapes pour sa transformation). Si les briques de terre confèrent à la maison un confort hygrométrique et phonique, elles se désagrègent rapidement si elles sont régulièrement lessivée par les averses (la terre crue est plus fragile). Si certains murs sont protégés par des enduits composés de terre et de chaux (principalement ceux des parties habitées), d'autres sont exposés directement aux intempéries (ceux des parties réservées au bétail ou au stockage des céréales). En ce cas, ces derniers ne sont pas exposés aux pluies dominantes ou sont protégés par une descente de toit conséquente. Les caractéristiques climatiques locales définissent alors la disposition de l'édifice.

Ailleurs, ce sont les valeurs symboliques qui déterminent l'orientation des lieux. C'est le cas pour le peuple Hopi⁷⁹ : Amérindiens qui vivent au nord de l'Arizona. Ils organisent leurs villages en fonction d'un système né de la cosmologie : chaque maison est orientée en fonction du lever et du coucher du soleil. Cette planification, souvent associée à une symbolique anthropologique axée sur une bipolarité masculin/féminin, constitue un élément éducatif. Elle permet, d'une part, le repérage géographique en déterminant la disposition du village. D'autre part elle établit les fondements d'une distinction entre les sexes : l'ouest, réservé à l'homme est le « domaine du sacré et du mystique », l'est, zone féminine, est associé aux différentes tâches quotidiennes.

Pour d'autres cultures encore, le rapport à l'autre est déterminant. C'est le rôle social de l'habitat qui s'illustre dans certaines maisons égyptiennes traditionnelles. L'espace est hiérarchisé selon le schéma suivant : du public vers l'intime. Cela se traduit au sein de la configuration de la maison par : *de la*

⁷⁹ Nous faisons ici référence à l'exposé effectué par Patrick Perez, architecte et anthropologue, intitulé *Hommes et femmes Hopi autour de l'eau*, lors du séminaire transversal de l'Institut des Etudes Doctorales (I.E.D.) de l'Université de Toulouse le Mirail, *Espaces, territoires : sexe et genre - Le genre : de la catégorisation du sexe*. Vendredi 14 mars 1997. Cf. annexe A pour un compte rendu personnel.

façade avant donnant sur la rue principale vers *la façade arrière* liée à une petite rue secondaire, *du bas* (le rez-de-chaussée) vers *le haut* (l'étage). Le visiteur entre par un couloir coudé qui dissimule longuement la première pièce, sorte de cour intérieure couverte, espace de réception muni de sièges, où il est accueilli. Les amis proches, eux, sont reçus directement dans une pièce à l'étage réservée à l'homme de la maison. Elle est ouverte sur l'espace de réception et constitue un réel poste d'observation. La pièce réservée à la femme, à la famille et aux repas, quant à elle, est située à l'arrière de la maison et protégée de l'intérieur comme de l'extérieur par des moucharabiehs.

La nature de l'homme est d'être culturel : membre d'une espèce animale, il est devenu humain en articulant aux choses, aux systèmes fonctionnels et techniques, des systèmes symboliques, en construisant le monde dans un questionnement sur son sens. L'homme est donc simultanément un organisme sensible soumis à des besoins vitaux et à un milieu de développement ainsi qu'un être doué d'une faculté particulière⁸⁰ : celle de transformer ses sensations, d'une part en pensée abstraite par le jugement, la comparaison et la mémoire, d'autre part en langage par le geste, le signe ou la parole. L'homme n'est donc *homme* que dans ce que Karl Popper nomme un *interactionnisme psychophysique*⁸¹, c'est-à-dire lorsque ce qui constitue son monde des « états et événements mentaux » est ouvert sur son monde corporel. Nous vivons ainsi simultanément dans la matérialité à travers nos sens et dans l'espace de notre conscience humaine.

N'est-il pas logique dans ces conditions que la maison physique soit coexistante de la maison de l'être au monde, c'est-à-dire qu'à titre de territoire proprement humain le lieu de vie permette la structuration du monde par le

⁸⁰ Cette faculté particulière s'entend du point de vue éthologique : ayant vraisemblablement pour origine une lente transformation biologique du cerveau, elle constitue une réponse de l'organisme s'adaptant à un environnement physique et social.

⁸¹ Karl Popper. *Toute vie est résolution de problèmes*. Paris : éditions actes sud, 1997, p 86.

sens ? L'homme ne l'a-t-il pas ménagé et aménagé selon son mode d'être ? L'habitat humain n'est-il pas la résultante de la transformation d'une pensée symbolique en objet symbolique, cette pensée étant elle-même liée à un sens premier qui ne peut émerger que par l'objet premier ? La maison n'est-elle pas la « condition première de l'anthropogenèse »⁸²?

Nous l'avons vu dans l'introduction, l'éthologie nous propose des réponses qui nous ont particulièrement intéressés : le concept de *figure* ou *d'objet d'attachement* nous permet de comprendre les liens que nous forçons avec le *lieu de notre enfance*⁸³. Nous l'avons nommé *habitat premier* dans la mesure où il est le premier territoire sensoriel auquel nous donnons du sens humain parce qu'il est affectivement lié à la mère et au père, eux-mêmes premiers supports neurobiologiques, affectifs et sociaux, qui familiarisent l'enfant au monde. Ils permettent de faire naître le sens d'une chose la transformant ainsi en système sémantique :

« [...] l'autre introduit le même monde que le mien, notre monde interpersonnel sera d'emblée familier. Je vais le reconnaître sans jamais l'avoir connu [...] Ce comportement mimétique crée d'emblée un monde interpersonnel heureux, car il stimule sans angoisser. »⁸⁴

L'habitat premier est l'*objet d'attachement premier* qui conditionne des *processus de familiarisation* au monde. Nous postulons que l'habitat idéal fantasmé par l'adulte a à voir avec l'*habitat premier*. Nous considérons l'habitat

⁸² Daniel Bounoux. *Lieu d'être. Œuvre et lieu – Essais et documents*, sous la direction d'Anne - Marie Charbonneaux et Norbert Hillaire. Editions Flammarion, septembre 2002.

⁸³ Ce lien peut parfois être défaillant, il induit alors des traumatismes, voire des inadaptations. Les travaux de Boris Cyrulnik sur les « enfants placards » montrent par exemple comment, privés de rapports sociaux et sensoriels ils ont du mal à exprimer leur désir que ça soit par le geste ou la parole au stade où les autres enfants du même âge pointent le doigt vers l'objet convoité. De tels manques sont indéniablement déterminants dans un rapport à l'espace de vie.

⁸⁴ Boris Cyrulnik. *Sous le signe du lien – Une histoire naturelle de l'attachement*. Paris : éditions Hachette, 1989, p 123.

premier non pas en terme d'archétype, au sens où l'entend Carl Gustav Jung c'est-à-dire un *type originel de représentation symbolique*, mais en tant que territoire qui induit le sens premier puis la représentation singulière de notre être dans le monde ; il est culturel et c'est parce qu'il est culturel qu'il nous permet de nous construire en tant qu'être humain et non en tant qu'animal. C'est à la lumière de ce postulat que nous comprenons le *principe d'habitation*, le *bauen* (bâtir) de Heidegger :

« Les deux modes de bauen — bauen au sens de cultiver, en latin *colere*, *cultura*, et bauen au sens d'édifier des bâtiments, *aedificare* — sont tous deux compris dans le bauen proprement dit, dans l'habitation .». « Bauen, au sens d'habiter, se déploie dans un bauen qui donne ses soins, à savoir à la croissance et dans un bauen qui édifie des bâtiments. ». « Habiter, être mis en sûreté veut dire : rester enclos (*eingefriedet*) dans ce qui nous est parent (*in das Frye*), c'est-à-dire dans ce qui est libre (*in das Freie*) et qui ménage toute chose dans son être. ». ⁸⁵.

Peut-on encore considérer que l'habitat humain, en tant que bâtiment édifié, n'est issu que de l'évolution formelle d'un archétype dans une dynamique technologique ? S'il n'est humain qu'à partir du moment où il fait sens dans une correspondance avec l'habitat premier et prend donc sens dans l'affect, n'est-il pas plus exactement une complexité à la fois physique et psychologique ? Ne *devient-il* pas parce qu'il est conjointement un agencement de sens (eux-mêmes en devenir) et de formes singulières?

Nous allons voir comment se manifeste ce *devenir* en termes d'usages, de technique et d'esthétique. L'objet de ce qui suit n'est pas de définir une architectonique⁸⁶ de la maison, mais bien de soulever la question de la nature

⁸⁵ Martin Heidegger. *Bâtir Habiter Penser*, conférence du 5 août 1951. *Essais et conférences*. 1954. 1958 première édition française. Saint Amand : éditions Gallimard, mai 1996, p 172, 175 et 176.

⁸⁶ Le terme vient du grec *arkhitekhtonikê* et du latin *architectonicus*, « art de l'architecte ». Le terme apparaît en français autour de 1370 pour définir « l'architecture en tant que technique de construction ». A la fin du XVIIIe siècle, Kant la définit comme étant « l'art des systèmes ». Mais

de la connexion entre l'homme et son habitat. Cette question pose le problème du devenir de l'homme à travers le devenir de son habitat. Au vu de quelques repères historiques, ne pourrions-nous pas distinguer différents stades de construction de l'homme dans un rapport à l'habitat qu'il se crée ? Pourrions-nous relever des *stades d'hominisation* ⁸⁷ si l'on convient que celle-ci est la capacité propre à l'homme de façonner son corps et son esprit par le biais de l'environnement qu'il se crée ?

Cette notion d'hominisation a été définie pour la première fois en 1923 dans les écrits de Pierre Teilhard De Chardin (paléontologue et philosophe) comme la genèse de l'être humain au sein de la nature au titre d'une nouvelle forme de vie responsable de sa propre destinée : le phénomène humain. C'est Edouard Le Roy (philosophe français, suppléant puis successeur de Bergson au Collège de France en 1921), son ami, qui en 1927 emploie ce terme dans un ouvrage édité (*Les Origines humaines et l'évolution de l'intelligence*) reproduction d'un cours dispensé au Collège de France en 1927 et 1928. La notion d'hominisation ne discute pas du caractère animal de l'homme mais soulève la question de sa particularité par rapport aux autres êtres vivants : c'est un être qui vit dans la conscience de son être au monde et dans son être à l'autre. Il a développé une

l'auteur auquel nous faisons référence pour cette définition est Heinrich Wölfflin. A 22 ans il écrit ses premières réflexions sur l'architecture (inspirées par les lectures de Schopenhauer) et nous livre sa définition : « ... les éléments fondamentaux de l'architecture, matière et forme, pesanteur et force, se déterminent d'après les expériences que nous avons de nous-mêmes ; que les lois de l'esthétique formelle ne sont pas autre chose que les conditions sous lesquelles le bien-être organique nous paraît possible ; qu'enfin l'expression, qui se manifeste dans l'articulation de l'horizontal et du vertical, se donne selon des principes humains, organiques. [...] Je suis loin d'affirmer que l'impression architectonique est ainsi complètement analysée ; d'autres facteurs s'y ajoutent : couleurs, associations qui proviennent de l'histoire et de la destination de l'édifice, constitution de sa matière, etc. Toutefois, je ne pense pas être dans l'erreur en apercevant le noyau de l'impression architectonique dans ce que je viens d'exposer. ». Heinrich Wölfflin. *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*. 1886. Ligugé : éditions Carré, 1996, p 41.

⁸⁷ Michel Serres. *Hominescence*. Paris : éditions Le Pommier, août 2001, p 14.

puissance instrumentale, une mémoire, une puissance affective, une puissance de conquête. Elle désigne également le phénomène général de transformation de l'homme en homme, les mutations de la vision que l'homme a de lui-même, de son monde, de son rapport à l'autre, et en conséquence le développement de son environnement proprement humain.

« Ainsi, l'hominisation ressemble moins à l'évolution vitale qu'à une production propre »⁸⁸.

L'environnement que nous nous construisons est issu de la mise en acte, de la mise en objet de notre pensée. Il nous influence. Nous élaborons des objets, nos objets nous construisent : nous nous influençons nous-mêmes. Pour Heidegger « Le processus d'hominisation est donc un processus d'auto-domestication .»⁸⁹. Nous souhaitons montrer, à travers les recherches suivantes, qu'alors que nous construisons nos habitats, nos habitats nous construisent. Que l'habitat humain ne saurait être un habitat animal. N'est-il pas un *outil* d'hominisation ? N'est-il pas le lieu de rencontre du savoir bâtir, du savoir architectural, du savoir être par les sens et le sens, l'affect, les signes, les coutumes, les usages ? N'est-il pas le lieu de rencontre de l'homme avec lui-même et avec son alter ego ?

La maison saurait-elle être humaine en ne répondant qu'aux seuls besoins vitaux, en étant seulement fonctionnelle ? Nous allons soulever ces questions tout d'abord en examinant certaines étapes dans le parcours architectural européen, significatives des relations entre architecture, habitat, habitant, sans prétendre à un travail exhaustif. Nous y repérerons certains projets et certaines pratiques. Puis nous observerons et commenterons les nouveaux questionnements relatifs à l'habitat qui émergent notamment en France.

⁸⁸ Ibid. p 48.

⁸⁹ Cité par Marc Richir. *Phénoménologie et Institution symbolique (Phénomènes, temps et êtres II)*. Aubenas d'Ardèche : éditions Jérôme Million, 1988, p 276.

1.1. L'habitat de l'homme : un agencement complexe.

Quelle influence l'architecture a-t-elle sur l'habitant ? Quelle influence le projet de vie a-t-il sur l'architecture ? L'habitat qui se développe au sein d'une culture est-il porteur d'identité ? Si la majorité des habitats sont, encore aujourd'hui dans le monde, construits par les habitants eux-mêmes, certaines sociétés, selon la complexité de leur organisation sociale, selon leurs ressources techniques et technologiques, selon leurs projets sociaux ou idéologiques, ont délégué cette tâche à certains hommes en particulier, et notamment aux architectes. L'homme habite donc des édifices également issus de la discipline architecturale. Pourrions-nous croire que l'architecte ne se soucie pas de l'être pour qui il bâtit ? Pouvons-nous réellement traiter de l'esthétique de l'architecture de l'habitat sans parler du projet d'habiter ? L'architecture n'est-elle pas, elle aussi, le témoin et l'actrice d'une époque, d'une culture, d'une société ?

Dès Vitruve, architecte romain du I^{er} siècle avant Jésus Christ, il existe une distinction très nette entre l'art de bâtir qui donne des abris à l'homme et est une activité technique, et la discipline architecturale qui a pour objet d'allier la beauté et l'esthétique à la construction, le premier étant beaucoup moins prestigieux que le second. Depuis l'avènement de l'architecture en tant que discipline, l'architecte sert essentiellement les hommes de pouvoir et leurs aspirations. Mais à partir de la fin du XIV^e siècle, il sort de l'anonymat, il est maître de ses choix et revendique la création et la gestion de projets architecturaux : il dessine ses plans, définit les devis, assume son rôle de maître d'œuvre. Il revendique un nouveau statut en affirmant des compétences plurielles : il est architecte mais aussi artiste (sculpteur, peintre) et ingénieur.

Pour Alberti, lui-même écrivain, artiste, architecte-humaniste italien du XV^e siècle dont les écrits constituent les premiers traités d'architecture de la Renaissance, l'architecte est *l'artifex*, c'est-à-dire le « médiateur entre la nature

à l'état brut et l'intelligence »⁹⁰. Il considère que son travail procède d'une « philosophie vécue »⁹¹. L'architecte affirme alors son rôle de concepteur et prend part au politique⁹². L'architecture gagne ainsi une fonction d'usage : tout en préservant son prestige et sa dimension spectaculaire, elle gagne une dimension urbaine. Elle assume alors un rôle essentiel au sein même des activités économiques et sociales de la cité. Dès lors, son devenir est étroitement lié à l'identité de son concepteur.

L'habitat privé, même s'il ne s'agit pas encore de la maison populaire, recouvre ainsi un certain attrait pour l'architecte, notamment les grandes demeures. Elles sont abordées en fonction d'un modèle donné par le pouvoir royal : la vie quotidienne s'organise autour de deux pôles, l'un public et l'autre privé. Ceux-ci, toujours très affirmés au XVII^e siècle, se manifestent en une dissociation entre salle commune et chambre. Les édifices produits en fonction de ce modèle dévoilent les modes de vie : les pièces, souvent disposées en enfilade afin de faciliter les circulations (l'absence de couloirs contribue à ce que les pièces elles-mêmes ne soient que des lieux de passages), se succèdent en fonction de l'intimité convenue.

Mais « Mari et femme habitent chacun dans des suites semblables situées au même niveau ou, plus fréquemment, superposées, ce qui permet d'obtenir un parallélisme parfait et de réunir aisément les chambres des époux par un escalier privé. »⁹³. Les pièces de réceptions quant à elles sont souvent situées à

⁹⁰ Joseph Rykwert. *Héritage ou tradition ? Architectural design*, 1979, n°5/6, p 4.

⁹¹ Ibid. p 5.

⁹² « J'appellerai architecte celui qui, avec une raison et une règle merveilleuse et précise, sait premièrement diviser les choses avec son esprit et son intelligence, et secondement comment assembler avec justesse, au cours du travail de construction, ces matériaux qui [...] peuvent servir efficacement et dignement les besoins de l'homme. ». Citation d'Alberti dans l'ouvrage d'Anne Cancellieri. *L'habitat du futur – Défis et prospective pour le prochain quart de siècle*. Paris : éditions de la documentation française, octobre 1992, p 316.

⁹³ Architecture et vie sociale – L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen-Age et à la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 6 au 10 juin 1988. Publié avec le C.N.R.S. Paris : éditions Picard, 1994, p 8.

l'étage. L'architecte touche alors à la personnalité de l'habitant et aux cérémonials de toute une classe sociale, il en est le *metteur en scène*.

Les XVIIe et XVIIIe siècles sont des périodes de re-formulation incessante du statut de l'architecte, avec une tendance à favoriser les savoirs développés autour de l'ingénierie qui s'explique par une croissance rapide de l'urbanisme. Les métiers du bâtiment se développent au profit d'une architecture civile et non plus seulement religieuse ou aristocratique. La noblesse et la haute bourgeoisie expriment de nouvelles exigences en matière d'habitat. On peut ainsi noter en France, lors du règne de Louis XIV, un désir grandissant d'intimité (peut-être en réaction contre une vie de cour trop publique et fastueuse) qui se traduit par une modification de l'agencement du lieu de vie. Les couloirs de circulation font leurs premières apparitions. Les pièces se ferment et se spécialisent. Les pôles publics et privés sont de plus en plus nets et l'on voit apparaître des pièces de réceptions, des *garde-robes* (réservées à la toilette intime et aux lieux d'aisances), mais également des *pièces mixtes* réservées aux amis proches ou à la méditation personnelle tels les boudoirs pour les femmes, ou les cabinets pour les hommes.

Le XVIIIe siècle est la période la plus sensible car elle révèle certains clivages auxquels nous nous heurtons encore aujourd'hui. Sous l'influence réciproque de l'augmentation de la démographie et du début de l'industrialisation, induite par la mécanisation de certains systèmes de production, les mentalités se modifient très nettement, la Révolution Française en est une parfaite illustration. L'individu peut commencer à se manifester grâce aux nouveaux rapports civiques qui se mettent en place. Il exprime d'autres désirs et besoins. Il vit mieux grâce à une agriculture de meilleure qualité, un développement des modes de transports qui permettent la circulation des marchandises, mais surtout grâce aux progrès de la médecine qui encouragent les efforts effectués dans le domaine de l'hygiène. Le savon, devenu un produit bon marché, entre dans la maison populaire.

La profession d'architecte se scinde en plusieurs corps. Les artistes concepteurs privilégient le rapport des formes, c'est-à-dire l'inscription des volumes dans l'espace, et portent une attention particulière aux émotions esthétiques qu'elles suscitent. Les édifices affirment leurs filiations formelles grecques, gothiques ou renaissantes et des hommes tels que Boullée, Ledoux ou Lequeu affirment l'architecture comme un fait artistique. Les espaces urbains sont pensés selon un nouvel ordre, celui de l'ingénieur. Les maçons quant à eux construisent les espaces privés de la jeune société de classe. L'habitat est construit avec des matériaux de construction plus résistants et ceci va de pair avec la volonté de produire efficacement les édifices. La structure du bâti se rationalise selon les procédés technologiques. L'architecture de l'habitat évolue vers une ère privilégiant la fonctionnalité.

Au XIXe siècle, les mutations vont s'accroître et provoquer une redéfinition de l'architecture tant du point de vue de sa nature profonde que de celui de son implication dans le système social. Qu'est ce que l'architecture ? Eugène Viollet-Le-Duc rompt avec l'idée qu'elle naît de la forme. Il développe dans ses écrits le principe que l'architecture est issue de l'activité de construction et qu'elle est intimement liée à une époque, une société, une culture⁹⁴. L'architecte, pour créer son œuvre, doit connaître les techniques de construction et les exploiter. C'est un ingénieur à part entière. Les mentalités se transforment et les techniques de construction aussi. De nouveaux matériaux tels que la fonte, puis le fer et l'acier, apparaissent et sont employés pour les ossatures. Ils donnent alors libre cours aux performances. En 1850, le béton est

⁹⁴ « — Hom ! dit alors Doxi, vous avez prononcé tout à l'heure une sage parole ; vous avez dit que vous vouliez retrouver la maison de votre père ; refaites-la donc telle qu'elle était, telle que votre père vous l'a laissée. — Mais, reprit Epergos, qui te dit que la maison détruite hier était de tout point pareille à celle qui s'élevait probablement avant elle ? — Elle n'était point pareille, dit Arya ; car mon père m'a raconté que celle de son père était moins vaste et qu'elle était couverte d'herbes sèches. — Donc, répondit Epergos, nous pouvons faire la nouvelle plus spacieuse et plus solide que n'était la dernière. ». Eugène Viollet-Le-Duc. *Histoire de l'habitation humaine*. Liège : éditions Pierre Mardaga, 1978, p 16.

mis au point et offre lui aussi une grande liberté quant aux modalités de mises en œuvre. La structure et l'enveloppe se dissocient, les premiers principes de *murs rideaux*⁹⁵ apparaissent. Les matériaux de construction sont standardisés de plus en plus et d'autres composants tels que les produits verriers ou les tuiles sont perfectionnés.

Ces progrès provoquent l'émergence de volontés politiques désireuses d'améliorer les conditions de vie et d'hygiène des plus pauvres. Les couches sociales les plus aisées prennent en effet conscience, grâce à des enquêtes effectuées par des hommes tels que M. Blanqui⁹⁶, de la situation de totale

⁹⁵ Revêtement extérieur non porteur, fixé à la charpente, constitué par des panneaux modulaires (pleins et opaques ou transparents), entièrement réalisés en usine.

⁹⁶ Dans son rapport, Blanqui compare les villes du nord avec celles du sud de la France car il estime que les premières sont en plus grande détresse que les secondes, et que cette misère est consécutive d'une part à la nature de l'industrie locale (qui assure ou non la stabilité salariale), d'autre part à la qualité et à la richesse de l'environnement géographique, climatique et urbain. Les passages que nous nous permettons de retenir ici constituent le constat de l'insalubrité des logements des ouvriers à Rouen, dans le « quartier martainville ».

« Quelques efforts que puissent faire le Gouvernement et les communes, quelques lumières qu'ils essayent généreusement de répandre, tant que l'enfant ne pourra naître et vivre dans une habitation salubre et tolérable, tant qu'il sera attaché prématurément à la glèbe de l'atelier au lieu d'aller à l'école, il n'y a rien à espérer pour l'amélioration physique et morale des classes ouvrières. L'état vraiment déplorable des logements d'ouvriers dans la ville de Rouen, et surtout dans le quartier Martainville, appelle une réforme radicale, énergique, prochaine, au nom de la pudeur et de l'humanité. Profondément convaincu de l'influence décisive que cette réforme exercerait sur les populations manufacturières, je me suis résolu à signaler le mal dans toute son horreur, et à faire un appel parti du fond de l'âme à tous les hommes d'honneur, à toutes les mères de famille, pour conjurer ce fléau trop peu connu jusqu'aujourd'hui [...] Oui, il existe à Rouen, et nous en verrons bientôt de plus terribles à Lille, des repaires mal à propos honorés du nom d'habitations, où l'espèce humaine respire un air vicié qui tue au lieu de faire vivre, qui attaque les enfants sur le sein de leur mère, et qui les conduit à une décrépitude précoce, au travers des maladies les plus tristes, les scrofules, les rhumatismes, la phthisie pulmonaire. Les pauvres enfants qui échappent au vice dans ces mortelles demeures, finissent par tomber dans l'imbécillité. [...] Il n'est pas jusqu'aux noms de ces quartiers maudits qui n'inspirent le dégoût : c'est la rue de *la bassesse*, l'impasse du *cloaque* [...] On n'entre dans ces maisons que par des

détresse tant matérielle que physique (les logements insalubres favorisent la production de foyers infectieux, notamment de choléra⁹⁷) ou morale, de la

allées basses, étroites et obscures, où souvent un homme ne peut se tenir debout. Les allées servent de lit à un ruisseau fétide chargé des eaux grasses et des immondices de toute espèce qui pleuvent de tous les étages, et qui séjournent dans de petites cours mal pavées, en flaques pestilentiennes. On y monte par des escaliers en spirales, sans garde-fous, sans lumière, hérissés d'aspérités produites par des ordures pétrifiées ; et on aborde ainsi de sinistres réduits bas, mal fermés, mal ouverts, et presque toujours dépourvus de meubles et d'ustensiles de ménage. Le foyer domestique des malheureux habitants de ces réduits se compose d'une litière de paille effondrée, sans draps ni couvertures ; et leur vaisselle consiste en un pot de bois ou de grès écorné, qui sert à tous les usages. Les enfants plus jeunes couchent sur un sac de cendres ; le reste de la famille se plonge pêle-mêle, père et enfants frères et sœurs, dans cette litière indescrivable, comme les mystères qu'elle recouvre. [...] Ces misérables loyers se payent depuis 60 centimes jusqu'à 2 francs par semaine. Il n'y a presque jamais de carreaux aux fenêtres, et les rez-de-chaussée sont parfois si humides que leurs parois sont tapissées de mousse. [...] Les propriétaires, souvent aussi pauvres que leurs locataires ne font jamais de réparations ; et ces affreuses maisons deviennent ainsi de jour en jour plus insalubres et plus meurtrières. [...] le seul parti à prendre est la démolition [...] C'est là que commencent la dissolution de la famille et toutes les misères qu'elle traîne à sa suite. Le père se hâte de fuir ces lieux inhabitables, et cherche dans les cabarets un asile contre l'horreur qu'ils lui inspirent. La femme seule y demeure avec ses enfants, quand la faim ne la force pas à les abandonner à la charge les uns des autres, ou de quelque voisine charitable. Le mari ne rentre que pour gémir ou gronder et s'habitue peu à peu à des violences qui mettent au désespoir la partie la plus faible et la plus malheureuse de la famille. J'ai étudié avec une religieuse sollicitude la vie privée d'une foule d'ouvriers, et j'ose affirmer que l'insalubrité de leurs habitations est le point de départ de toutes les misères, de tous les vices, de toutes les calamités de leur état social. ».

p 69 à 74. « Il n'y a, en effet, qu'un moyen de résoudre la question des logements, et de mettre un terme aux calamités de tout genre qu'elle traîne à sa suite : c'est d'interdire l'habitation des caves, et de préparer les voies à un système d'assainissement général, obligatoire, et sévèrement surveillé », p102. M. Blanqui, membre de la section d'économie politique et de statistique. *Des classes ouvrières en France, pendant l'année 1848*. Petits traités publiés par l'académie des Sciences morales et politiques. Imprimeurs de l'institut, 1849. Paris : éditions d'Histoire sociale, 1979.

⁹⁷ C'est le cas notamment à Paris qui subit une augmentation de population pauvre en son centre depuis le début du XIXe siècle : les immeubles existants sont surpeuplés et bien souvent les familles vivent dans une seule pièce, les cours intérieures servent de sanitaires et de

population ouvrière. Le terme d'*écologie*⁹⁸ est inventé par E. Haeckel en 1866 : les pensées hygiénistes remettent en cause la configuration du tissu urbain et luttent pour une *écologie sociale*, pour des logements salubres⁹⁹.

Alors les équipements urbains sont rénovés et complétés. Haussmann généralise, après Rambuteau, la chaussée bombée au centre dotée de caniveaux de chaque côté. Il crée aussi un système de réseaux pour Paris : aqueducs, égouts, électricité, gaz, sont répartis entre la plupart des logements. « [...] la transformation de Paris s'est déroulée conformément à plusieurs principes [...] Toute percée nouvelle comprend une chaussée qui doit faciliter la mobilité [...] la voie [...] permet de faire passer l'air à l'intérieur d'un espace urbain dense [...] l'installation sous chaque rue d'une conduite d'amenée d'eau et d'un égout d'évacuation. Ses ingénieurs systématisent la galerie technique [...] où l'on pose les canalisations d'eau et les tuyauteries diverses suscitées par le progrès. Ce procédé astucieux évite de devoir creuser de nouvelles tranchées et facilite le branchement de chaque immeuble sur les réseaux. Sur les trottoirs les lampadaires diffusent une lumière [...qui...] crée les conditions d'une vie nocturne [...] change [...] la perception de la nuit. ».¹⁰⁰

Le confort s'améliore et se diversifie à la fin de ce siècle : l'éclairage, le chauffage et l'aération des pièces se généralisent. Une loi, en vigueur dès le 13 avril 1850, autorise l'expropriation des habitants si le logement est considéré

dépotoirs. Peu d'hygiène, peu d'aérations, peu d'éclairage, les maladies n'ont aucun mal à proliférer.

⁹⁸ Ce terme se compose de *eco* et *logie* qui respectivement sont issus des mots grecs *oikos* (qui signifie *maison*) et *logos* (*science, étude*). Anne Cancellieri (fait partie du Conseil Economique et Social d'Ile de France) donne pour le terme *écologie* la définition suivante : « [...] une science qui étudie les conditions d'existence des êtres vivants, et les rapports qui s'établissent entre eux et leur environnement. ». *L'habitat du futur – Défis et perspectives pour le prochain quart de siècle*. Paris : éditions La Documentation française, octobre 1992, p146.

⁹⁹ L'altruisme n'est pas le seul paramètre déclencheur de ces réactions : les ouvriers affaiblis ne sont plus rentables et tout cela coûte cher à l'économie d'un pays.

¹⁰⁰ Michel Carmona. *Haussmann*. Paris : éditions Fayard, avril 2000.

comme insalubre ou surpeuplé. Malheureusement ces initiatives n'ont pour résultat qu'un rejet des plus pauvres vers la périphérie de la ville et un peuplement bourgeois dans le centre.

D'autres projets marquent également cette période, ceux des patrons eux-mêmes : par soucis de rentabilité, d'efficacité et de contrôle, ils fixent leurs ouvriers dans des habitats individuels (*casernes*) et pour les plus généreux des pavillons. L'idée qui émerge alors est que, pour qu'une société vive mieux et retrouve une moralité, les habitants doivent constituer des communautés unies autour du bien-être matériel. Cette pensée porte en son sein la cité-jardin. Il est nécessaire de créer des villes capables de combiner l'industrie, l'agriculture et les lieux de vie, mais pas de n'importe quelle façon. Le père de la cité-jardin, Howard Ebenezer (d'origine anglaise), imagina une ville de type circulaire : *garden city*. En son centre les bâtiments publics sont organisés autour d'un immense jardin et d'un parc public. A sa périphérie se trouvent les zones industrielles et les commerces ainsi que les terrains agricoles. Elle est divisée en six parties par des boulevards de « 36 mètres de largeur »¹⁰¹ autour desquels se répartissent les maisons d'habitation. Mais son programme n'était pas le premier.

Avec *Hygeia*¹⁰² Benjamin Ward Richardson esquissait dès 1875 les plans d'une cité idyllique, il y exprimait son désir d'améliorer la vie quotidienne en éliminant certaines souffrances et ainsi réduire la mortalité. Il rêvait d'une communauté

¹⁰¹ Françoise Choay. *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*. 1965. Evreux : éditions du seuil, 1979, p 280.

¹⁰² Annexe B. *Hygeia a city of health*, extraits de textes tirés de l'ouvrage de Benjamin Ward Richardson. *Hygeia, a city of Health*. A presidential address delivered before the Health department of the Social Science Association at the Brighton Meeting, october 1875. Londres : édition Macmillan and Co, 1876.

équilibrée, guidée par un savoir scientifique et exerçant un certain libre arbitre, une communauté maîtresse de sa destinée¹⁰³.

C'est en tirant des leçons du passé et en observant le fonctionnement d'autres villes qu'il estimait pouvoir créer la meilleure des cités, *Hygeia* « the imaginary health city ». Celle-ci devait utiliser les nouveaux matériaux tels que l'asphalte pour les rues. Elle était pourvue de jardins permettant aux enfants d'y jouer et de respirer l'air et les fleurs. Les émanations de fumées devaient être limitées : un seul conduit d'échappement pour les cheminées, les dégagements étant épurés et décolorés. La population devait se rendre sur son lieu de travail, situé en périphérie, en métro afin de limiter la circulation. Tout était contrôlé du point de vue de l'hygiène : les cuisines et salles de bains recouvertes de carreaux lisses, l'eau distribuée aux habitants contrôlée et filtrée si nécessaire, les vaccinations rendues obligatoires et effectuées par quartiers. Une place importante devait être réservée aux centres d'accueil et de soins : les hôpitaux, asiles, maisons de retraites et maisons d'accueil des désœuvrés sont décrits avec précision. Il aborda également le problème de la mort : si la crémation semblait être le système idéal d'un principe de gestion, il considérait pourtant des cimetières débordants de végétation.

Cette cité idéale inspira vraisemblablement Jules Verne, en 1879, pour son roman *Les cinq cents millions de la Begum*¹⁰⁴. Visionnaire et témoin de son

¹⁰³ « It is my object to put forward a theoretical outline of a community so circumstanced and so maintained by the exercise of its own freewill, guided by scientific knowledge, that in it the perfection of sanitary results will be approached, if not actually realised, in the co-existence of the lowest possible general mortality with the highest possible individual longevity. ». Ibid. p 11.

¹⁰⁴ Jules Verne. *Les cinq cents millions de la Begum*. 1879. Paris : édition le livre de poche, 1994. Le docteur Sarrasin (français) et le professeur Schultze (allemand) sont les héritiers de Madame Béguin Gokool de Ragginahra (province du Bengale). Cet héritage divisé en deux va leur permettre d'ériger deux villes situées aux Etats Unis au sud de l'Oregon, séparées de « dix lieux » (environ 40 km), et qui seront rivales. L'une, *France Ville*, est fondée sur le modèle hygiéniste. L'homme peut s'y épanouir sereinement car elle est le *meilleur des mondes* : « [...] dans des conditions d'hygiène morale et physique propres à développer toutes les qualités de

temps, il nous montre avec tendresse et parfois compassion des personnages déterminés à vivre dans un monde meilleur, qui serait débarrassé de tous ses miasmes tant physiques que moraux, où le bien vaincrait le mal. Le roman débute lors d'un grand congrès international d'hygiène au cours duquel le personnage du Docteur Sarrasin expose son projet d'une cité modèle, accueilli par tous les membres avec grand enthousiasme, « pris d'un transport de folie contagieuse ». Jules Verne avait pris connaissance de *Hygeia, a city of health* et en reconnaît la filiation¹⁰⁵ dans une note du dixième chapitre :

la race et à former de jeunes générations fortes et vaillantes. » (p55). L'autre, *Stahlstat la cité de l'acier*, n'appartient qu'à un seul homme le professeur Schultze et est fondée pour affirmer une idéologie, celle de la domination d'une race humaine sur toutes les autres : « [...] la race germanique devait les absorber toutes [...] » (p 57). Elle ne fonctionne que par l'industrie métallurgique destinée à l'armement et plus particulièrement à la construction de canons. L'action principale s'y déroule : Marcel Bruckman alsacien, futur époux de la fille du docteur Sarrasin, se fait passer pour un Suisse nommé Johann Schwartz, afin de servir le docteur Sarrasin en perçant le secret de cette cité. Tout d'abord embauché comme puddleur (travail qui consiste à malaxer la fonte en fusion à l'aide d'un crochet), il se rapproche progressivement du professeur Schultze et de son secret, le plus gros canon jamais construit destiné à lancer un : « [...] obus-fusée de verre revêtu de bois de chêne, chargé à 72 atmosphères de pression intérieure, d'acide carbonique liquide. La chute détermine l'explosion de l'enveloppe et le retour du liquide à l'état gazeux. Conséquence : un froid d'environ cent degrés au-dessous de zéro dans toute la zone avoisinante, en même temps mélange d'un énorme volume de gaz acide carbonique à l'air ambiant. Tout être vivant qui se trouve dans un rayon de 30 m du centre de l'explosion est en même temps congelé et asphyxié. » (p119). Toute cette machination est destinée à détruire *France Ville*. Marcel, menacé de mort, réussit à s'évader par la source alimentant la serre et prévient le Docteur Sarrasin qui met immédiatement en place un système de protection et de riposte. Tout sera inutile car Schultze périra par sa propre arme. *Stahlstat* sera reprise par *France Ville* afin d'assurer son armement.

¹⁰⁵ France Ville est la fille d'Hygeia. Mais le Docteur Sarrasin, inventeur du compte-globules du sang, n'a-t-il pas été lui aussi inspiré par Benjamin Ward Richardson ? Nous pouvons nous interroger à ce sujet dans la mesure où ce dernier était aussi un médecin (mais anglais), du même âge (c'est-à-dire aux environs de cinquante ans (1828-1896)), et qui fit lui aussi des recherches notamment sur la coagulation sanguine.

« Ces prescriptions, aussi bien que l'idée générale du Bien-être, sont empruntées au savant docteur Benjamin Ward Richardson, membre de la société royale de Londres. »¹⁰⁶

Les citations suivantes des paroles du Docteur Sarrasin font indéniablement écho au communiqué de Richardson.

« Messieurs, parmi les causes de maladie, de misère et de mort qui nous entourent, il nous faut en compter une à laquelle je crois rationnel d'attacher une grande importance : ce sont les conditions hygiéniques déplorables dans lesquelles la plupart des hommes sont placés. Ils s'entassent dans des villes, dans des demeures souvent privées d'air et de lumière, ces deux agents indispensables de la vie. Ces agglomérations humaines deviennent parfois de véritables foyers d'infection. Ceux qui n'y trouvent pas la mort sont au moins atteints dans leur santé; leur force productive diminue, et la société perd ainsi de grandes sommes de travail qui pourraient être appliquées aux plus précieux usages. Pourquoi, messieurs, n'essaierions-nous pas du plus puissant des moyens de persuasion... de l'exemple ? Pourquoi ne réunirions-nous pas toutes les forces d'imagination pour tracer le plan d'une cité modèle sur des données rigoureusement scientifiques ?...[...] Pourquoi ne consacrerions-nous pas ensuite le capital dont nous disposons à édifier cette ville et à la présenter au monde comme un enseignement pratique [...] cette ville de la santé et du bien-être, nous inviterions tous les peuples à venir la visiter, nous en répandrions dans toutes les langues le plan et la description. »¹⁰⁷

Si le concept de la cité-jardin était fécond et généreux dans le principe, il était cependant difficile à mettre en œuvre dans la réalité : les programmes trop vastes ne prenant pas en compte tous les paramètres économiques, vitaux, structuraux..., étaient sujets à déviations et aberrations¹⁰⁸. Très vite, le

¹⁰⁶ Jules Verne. *Les cinq cents millions de la Begum*. 1879. Paris : édition le livre de poche, 1994, p 149.

¹⁰⁷ Ibid. p 36 et 37.

¹⁰⁸ Nous faisons allusion précédemment à une motivation quelque peu éloignée de la bonté, en ce qui concernait l'élaboration de certaines cités-jardins, les travaux du français Georges

syndicalisme naissant se révolte contre ce phénomène concentrationnaire. Les mentalités optent pour l'intimité au sein de la famille¹⁰⁹ et non au sein du groupe de travail.

Ce ne sont pas des architectes qui construisent désormais les logements du peuple (leur inclination se porte toujours vers les grands monuments ou les demeures des hautes classes) mais des *ingénieurs sociaux* qui gèrent les programmes en fonction des différents modes de vie et des revenus du foyer¹¹⁰. Le logement social apparaît en 1889. La *Société française des Habitations à Bon Marché* est créée, et le 30 novembre 1894 une loi est votée affirmant une politique favorable aux H.B.M. Des profils d'habitats sont connus et approuvés par les habitants eux-mêmes, même si le nombre de pièces, la surface et la qualité des éléments fonctionnels sont prédéfinis en fonction de la classe

Benoît-Lévy demeurent a posteriori un parfait exemple d'incompréhension de son prochain : « C'est autour des usines aujourd'hui que doivent se créer les centres de vie sociale, c'est aux industriels de créer les nouvelles cités, c'est à eux qu'il revient de les faire saines et de les faire belles c'est d'eux que nous devons attendre toutes nos améliorations sociales. » (Françoise Choay . *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*. 1965. Evreux : éditions du seuil, 1979 p 220). Il faut bien évidemment se méfier du hors contexte, mais cette affirmation laisse peu de doute sur l'évidente préoccupation : la rentabilité.

¹⁰⁹ « La maison devient le lieu du « ressourcement », de la détente, avec cette possibilité rare de se mettre à l'écart du jeu social. ». Monique Eleb. Chapitre *L'habitation, entre vie privée et vie publique. Logement et habitat – L'état de savoirs*, ouvrage rédigé sous la direction de Marion Segaud, Catherine Bonvalet, Jacques Brun. Paris : éditions La Découverte, 1998, p 71.

¹¹⁰ « Les ouvriers n'habiteront guère que des deux-pièces (la salle et la chambre), trois maximum jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Les employés, contremaîtres et chefs en tout genre [...] auront une habitation d'emblée créditée d'une salle à manger séparée de la cuisine et d'un éventuel salon. La chambre matrimoniale se dissocie de celle des enfants, et un couloir (ou des paliers attenants à un escalier en cas de logement en duplex) apparaît pour desservir un nombre de pièces qui peut varier de trois à six selon les modèles. Les installations sanitaires font une entrée timide dans le logement proprement dit [...] Les ingénieurs seront logés conformément à leurs origines sociales : hôtels particuliers ou villas cossues.... ». Jean-Pierre Frey. Chapitre *Le logement comme forme architecturale : une approche typologique. Logement et habitat – L'état de savoirs*, ouvrage rédigé sous la direction de Marion Segaud, Catherine Bonvalet, Jacques Brun. Paris : éditions La Découverte, 1998, p 551.

sociale. Il est vrai que les orientations, choisies au départ pour tous, sont séduisantes : une implantation de l'immeuble en longueur favorisant une double orientation des logements (et donc la pénétration de l'air), une hauteur sous plafond limitée, le tout pour une meilleure hygiène ; la mise en service du chauffage collectif, de l'eau courante, de l'éclairage au gaz ou à l'électricité, de l'évacuation des ordures ; l'insertion dès la construction de rangements divers ; la proximité de services destinés à la collectivité (hôpitaux).

Deux pôles constructifs se dessinent peu à peu, le premier pavillonnaire et morcelé, l'autre collectif et modélisé, le tout formant un espace urbain hétéroclite. Mais les progrès techniques, incessants depuis la fin du XIXe siècle, dont bénéficient les matériaux de constructions et les produits dérivés (le *taylorisme* et le *fordisme* contribuent à l'exacerbation de toutes formes d'industrialisations), accélèrent les constructions standardisées.

La période d'entre deux guerres, marquée par une volonté de reconstruire des villes harmonieuses, provoque un engouement pour la construction de logements économiques mais fédérés par une esthétique globale. Les urbanistes et les organismes de constructions règnent en maîtres. Le logement en lui-même et son équipement ne sont alors plus une préoccupation essentielle, car il est surtout indispensable d'*ordonner* visuellement et structurellement la ville.

Pourtant, lors d'un des Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (C.I.A.M.) qui eut lieu à Athènes en 1933, les principes d'une Charte d'urbanisme¹¹¹ prenant en compte l'homme dans son milieu sont établis. Le Corbusier nous en donne les termes dans son ouvrage *La Charte d'Athènes*¹¹². La Charte n°11, par exemple, insiste sur la nature indispensable d'éléments tels

¹¹¹ Ils paraissaient au même moment à Paris en 1942 de façon anonyme.

¹¹² Le Corbusier. *La Charte d'Athènes* suivi de *Entretien avec les étudiants des Ecoles d'Architecture*. 1957. Paris : éditions de Minuit, septembre 1994. Version du document établie en 1933, complétée des commentaires de l'architecte.

que le soleil, l'espace et le végétal car ils constituent des paramètres essentiels pour un équilibre « tant physiologique que psychologique »¹¹³ chez l'homme :

« Il faut exiger des constructeurs une épure démontrant qu'au solstice d'hiver le soleil pénètre dans chaque logis au minimum deux heures par jour. Faute de quoi, l'autorisation de bâtir sera refusée. Introduire le soleil, c'est le nouveau et le plus impératif devoir de l'architecture. »¹¹⁴

Le Corbusier et Gropius sont deux architectes qui retiennent ici notre attention. Dès la fin de la première guerre mondiale, tous deux tiennent compte dans leurs conceptions architecturales du contexte social et économique de leurs pays. Ils prônent le confort et l'hygiène pour tous¹¹⁵ tout en travaillant avec un minimum de moyens. Ainsi développent-ils des normes tant architecturales que de mise en œuvre des matériaux de construction.

Pour Le Corbusier

« Etablir un standard, c'est épuiser toutes les possibilités pratiques et raisonnables, déduire un type reconnu conforme aux fonctions, à rendement maximum, à emploi minimum de moyens, main-d'œuvre et matière, mots, formes, couleurs, sons [...] Le standard de la maison est d'ordre pratique, d'ordre constructif. »¹¹⁶.

Il considère que la maison doit être composée de groupes fonctionnels, de *cellules* standardisées et produites en grande série : « bloc-eau », « bloc-porte »...¹¹⁷ C'est en ce sens qu'il faut comprendre la *machine à habiter*. La maison est un outil de bien-être. Ce sont les éléments fonctionnels qui définissent et créent l'espace habitable.

¹¹³ Ibid. p 36.

¹¹⁴ Ibid. Charte n°26, p 50, 51.

¹¹⁵ « L'architecture est la première manifestation de l'homme créant son univers, le créant à l'image de la nature, souscrivant aux lois de la nature, aux lois qui régissent notre nature, notre univers. ». Le Corbusier. *Vers une architecture*. 1923. Paris : éditions Champs Flammarion, 1995, p 56.

¹¹⁶ Ibid. p 108 et 111.

¹¹⁷ « Une maison : un abri contre le chaud, le froid, la pluie, les voleurs, les indiscrets. Un réceptacle de lumière et de soleil. Un certain nombre de cases affectées à la cuisine, au travail, à la vie intime. ». Ibid. p 89.

« Une maison est une machine à habiter. Bains, soleil, eau chaude, eau froide, température à volonté, conservation des mets, hygiène, beauté par proportion. Un fauteuil est une machine à s'asseoir, etc. »¹¹⁸

Gropius, quant à lui, considère l'architecture non seulement comme un objet formel mais aussi comme un élément qui doit répondre aux besoins tant individuels que collectifs. Mais ceux-là ne peuvent pas être uniquement définis par les sciences (statistiques, médecine). Pour les cerner, tenir compte de paramètres économiques, sociologiques et psychologiques est indispensable. Pour lui les conditions inhérentes à un logement sont la pénétration de l'air et de la lumière, l'hygiène et la mobilité. Sa définition de la maison est proche de celle de Le Corbusier :

« La maison d'habitation est un organisme technique dont l'unité tient elle-même organiquement à ses nombreuses fonctions. »¹¹⁹

Sensibilisé à la misère économique de la population et aux profondes mutations du noyau familial (les femmes revendiquent leur indépendance) il s'insurge contre les taudis et les maisons individuelles : « C'est du gaspillage, c'est un accent mal placé sur le caractère individuel. »¹²⁰ Il s'oppose en cela aux directives officielles du gouvernement allemand de 1929 qui privilégient les *maisons individuelles avec jardin*. Il mise donc sur l'habitat collectif et la construction à la verticale qui, pour lui, donne une chance à la naissance de nouvelles formes de communautés tout en favorisant une meilleure répartition de la population.

Ces logements, accessibles à tous indépendamment de tout niveau social, sont destinés à procurer un confort supérieur notamment au niveau de l'hygiène : les bâtiments plus hauts et moins nombreux garantissent une meilleure exposition, une aération plus efficace ainsi que l'agrandissement des espaces verts. Ils

¹¹⁸ Ibid. p73.

¹¹⁹ Lionel Richard (textes choisis, présentés et annotés par). *Walter Gropius. Architecture et société*. Traduction de l'allemand par Dominique Petit. Paris : éditions du Linteau, 1995, p 54.

¹²⁰ Ibid. p 55.

sont nécessairement conçus en fonction de règles essentielles : efficacité de conception et de construction, économie de moyens, emploi de nouveaux matériaux, créativité. L'habitat est modélisé : les matériaux sont standardisés pour faciliter leur industrialisation, « Faire simple dans la quantité, utiliser sobrement espace, matériau, temps et argent. »¹²¹ ; les formes de construction elles-mêmes sont normalisées. Walter Gropius aspire à la modélisation tout en souhaitant respecter l'individu, il considère que le modèle est l'expression des exigences minimales naturelles et *socio-historiques*, mais également des désirs partagés par une majorité d'habitants.

« Malgré l'analogie typique des différents éléments, l'individu garde assez de liberté d'action pour des variations personnelles. Car du fait de la concurrence naturelle, le nombre des modèles disponibles pour chaque objet est toujours largement suffisant pour laisser à l'individu le choix personnel du modèle qui lui correspond le mieux. » « Le but de l'organisation doit être en première ligne la standardisation, non de maisons entières, mais d'éléments types, et leur production en série pour pouvoir réaliser par montage différents modèles de maisons. »¹²²

Ces postulats architecturaux naissent dans un contexte où les orientations idéologiques mettent en question les systèmes sociaux localisés : la maison individuelle est considérée comme l'exaltation de l'individualisme. Aussi, le désir d'éradiquer les inégalités passe par des projets qui s'insèrent dans une démarche globalisante : l'influence du principe d'universalité pousse à optimiser l'espace habitable, à le considérer comme l'organisation de « processus vitaux »¹²³, et à déclarer *bon pour tous* des modèles sensés produire le biotope parfait. En 1933 Walter Benjamin fait à ce sujet l'éloge de le Corbusier, de Scheerbart, de Loos, ainsi que de l'école du Bauhaus en les remerciant d'avoir

¹²¹ Ibid. p 38.

¹²² Ibid. p 46.

¹²³ Ibid. p 54.

« créé des espaces dans lesquels il est difficile de laisser des traces »¹²⁴. Ce positionnement s'explique par un désir de lutte contre toute affirmation de signes de reconnaissance sociale et une dénonciation notamment des attitudes de la bourgeoisie du XIXe siècle. Pour Paul Scheerbart, c'est l'architecture de verre, dans sa dimension *purificatrice*, qui peut permettre de mener à bien ce projet¹²⁵. Les besoins des habitants et les configurations sociales sont typés, de même que la production des matériaux de construction. Dès ce moment se précisent et se légifèrent des plans types composés d'éléments cellulaires et fonctionnels prédéfinis (la cellule est d'ailleurs un modèle encore d'actualité notamment pour les logements collectifs sociaux). La production est mécanisée et la rentabilité devient le mot d'ordre.

Cette optimisation de l'espace habitable va marquer de stigmates l'espace urbain, mais surtout induire des traumatismes au sein des rapports et des comportements sociaux. La fièvre de la standardisation va prendre le pas sur les préoccupations esthétiques et humaines¹²⁶. Alors que l'on pensait créer de

¹²⁴ Citation de Walter Benjamin par Daniel Payot. Paul Scheerbart. *L'architecture de verre, ou Glasarchitektur*. 1914. Edition précédée de *La sobriété barbare de Paul Scheerbart* de Daniel Payot. Strasbourg : éditions Circé, 1995, p 23.

¹²⁵ Ibid. Daniel Payot: « L'architecture de verre est l'ennemie de la figuration, particulièrement de celle qui contribue aux cultes de la puissance et de la propriété. Laissant passer, le verre déroge à l'impératif moral, esthétique et politique de fixer, d'apprêter les choses et les espaces en vue de quelque célébration, de les ordonner à une glorification du sédentaire et du renfermement sur l'acquis. Accueillant et colorant la lumière, il fait le vide, non pas le vide glacial et mortifère qu'imposerait un ascétisme finalement resacralisateur, mais le vide bienfaisant d'un nouvel espacement, grâce auquel les habitants, débarrassés des thésaurisations asphyxiantes et devenues autoritaires, trouveraient, dans l'écart des choses, les conditions d'une respiration et d'une liberté renouvelées. ».

Le verre permet également d'échapper à un rythme de vie routinier tant dans les habitudes environnementales que visuelles. Rien ne doit perturber l'espace autre que la lumière colorée source de vie.

¹²⁶ « [...] la destruction progressiste a trouvé une forme médiatisée — sa théorisation — dans la doctrine de C.I.A.M. : dès les années 50, en Europe, une « rénovation » consciente et satisfaite de sa brutalité a éventré les cités anciennes et détruit, au profit d'une architecture qui

la solidarité entre tous les hommes en les éduquant à des espaces et à des relations *universellement typés*, c'est un phénomène de cloisonnement de groupes entiers qui va émerger : la ghettoïsation géographique et culturelle est exacerbée par un parti-pris architectural et urbain ayant pour objectif de manipuler les formes et les technologies plutôt que de travailler sur le principe humain d'habiter. L'habitat est nié dans sa structure sémiotique, les espaces créés sont indifférenciés.

La seconde guerre mondiale encourage une telle orientation en privilégiant les facteurs d'économie, de rentabilité, de rapidité. L'Europe doit se reconstruire. Une distance très nette est prise par rapport aux habitants car il faut reloger ceux qui ont tout perdu, le plus rapidement possible, mais de sorte que les coûts puissent être gérés. En France la période de reconstruction est une réponse immédiate à la détresse de la population. Sur un total de 9 700 000 immeubles répertoriés en 1939, 1 900 000 ont été touchés pendant la guerre et 500 000 d'entre eux entièrement détruits. Il faut donner un toit décent aux Français, au plus vite, afin de répondre à deux urgences : la salubrité et la moralité¹²⁷.

se prétendait vierge de références historiques, édifices prestigieux et tissu urbain interstitiel, repères et repaires consacrés par les siècles. ». Introduction de Françoise Choay. Aloïs Riegl. *Le culte moderne de monuments – Son essence et sa genèse*. Traduction de l'allemand par Daniel Wieczorek. Paris : éditions du Seuil, mai 1984.

¹²⁷« Des centaines de milliers de français après avoir tout perdu ont passé les deux derniers hivers sans chauffage, dans des abris plus précaires, dans des baraquements en bois vert, ou entre des murs branlants . Ils ne peuvent plus, ils ne veulent plus attendre ; la mortalité infantile est trop forte [...] Ils veulent bien admettre qu'une maison claire, ensoleillée, confortable, est préférable à un taudis [...] mais ils savent bien aussi et ils sentent bien plus profondément qu'une maison même inconfortable vaut mieux que pas de maison du tout. ». André Prothin, directeur général de l'Urbanisme, de l'Habitation et de la Construction de 1945 à 1949. *Urbanisme et construction*. Architecture d'Aujourd'hui, septembre, octobre 1946, n°7-8.



Une affiche, diffusée par la Ligue Féminine d'Action Catholique Française, portant le slogan « Le taudis meurtrier », montre les préoccupations hygiénistes de l'époque¹²⁸ (document n°4).

La qualité de l'équipement et de la sonorisation du logement sont évalués ainsi que le nombre de pièces et la superficie disponible. De même les qualités visuelles du site, la proximité du lieu de travail et l'accessibilité aux réseaux de contact avec l'extérieur sont pris en compte. Ces

critères vont permettre d'estimer le nombre d'habitats à détruire ou à rénover. Mais il faut tenir compte de l'économie du pays et les intentions humanistes se font de plus en plus modestes. Les moyens financiers ou matériels font défaut. Le Gouvernement met alors en place une politique de logement et d'urbanisme axée sur la mise en commun du foncier afin qu'aucun des sinistrés ne soit écarté. Le Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme (M.R.U.) est créé le 16 novembre 1944, Raoul Dautry, ingénieur polytechnicien, en est le ministre. Les objectifs sont clairs, la *tabula rasa* issue de la guerre doit susciter un retour à « l'ordre et à l'harmonie »¹²⁹.

Document n°4 : affiche diffusée en 1945 par la Ligue Féminine d'Action Catholique (cf. *Une politique du logement...*, p 46).

¹²⁸ « Le taudis est l'un des Fléaux de la famille. Il pousse l'homme au bistrot, les enfants à la rue. Il est cause d'immoralité, de discorde, de maladie. Eclairons l'opinion : un logement propre et sain n'est pas un luxe, mais une nécessité. Mieux vaut dépenser moins chez le pharmacien ou au cinéma, et se payer un logis convenable. Sachons améliorer notre habitation et loger décemment ceux qui travaillent pour nous. ». Bruno Vayssière, Manuel Candré et Danièle Voldmann membres de l'Institut Français d'Architecture (I.F.A.). *Une politique du logement Ministère de la reconstruction et de l'urbanisme 1944-1954*. Paris : Coédition de l'Institut Français d'Architecture (I.F.A.) et du Plan Construction Architecture (P.C.A.). L'Institut National d'Hygiène est créé le 24 mai 1941, p 46.

¹²⁹ André Prothin. *Urbanisme et construction*. Architecture d'Aujourd'hui, septembre, octobre 1946, n°7-8.

Les planifications économiques, la création de grands ensembles ne laissent pas le choix aux architectes. Soit ils sont mis à l'écart (la profession est déclarée libérale en 1940), soit ils s'adaptent aux cahiers des charges. L'habitat est désormais produit le plus souvent par l'ingénieur au rôle et au savoir-faire grandissants, plus rarement par l'architecte, personnage polyvalent tenu de s'adapter au marché pour pouvoir survivre.

Il faut lutter contre tout particularisme dans la construction et éviter ainsi l'anarchie des formes : il faut construire à la verticale afin que tout un chacun profite de l'air et du soleil ; il faut mêler les classes sociales pour développer la fraternité ; il faut répartir les zones d'activités (travail, repos, circulation) et redonner ainsi une régularité certaine aux tracés des villes.

Une période de standardisations et de normalisations intensives mobilise le pays¹³⁰. Des procédés de préfabrication du matériel, en chaînes industrielles, sont mis au point afin de réduire les coûts de production. Le « procédé Camus » permet par exemple d'obtenir des « ...éléments entiers de plancher, façades ou murs porteurs... »¹³¹. D'autres permettent la rationalisation du travail sur le chantier. C'est ainsi que les bâtiments changent de configuration.

¹³⁰ « C'est donc sous l'égide des Commissions, dites *Commissions des directives* de l'A.F.N.O.R., que fonctionne le Bureau de Normalisation du Bâtiment et des Travaux Publics. Les différentes Commissions : Maçonnerie, Charpente-Menuiserie, Serrurerie, Couverture-Plomberie, etc., ont donc attribué à ce bureau un certain nombre d'études de normes. Les avants-projets sont ensuite présentés devant la Commission des Directives qui les étudie, les remanie éventuellement, les renvoie s'il y a lieu pour études complémentaires au Bureau de Normalisation. Enfin, les projets sont soumis à l'enquête publique par les soins de l'A.F.N.O.R. Après remaniement définitif pour tenir compte des observations de l'enquête, les normes sont envoyées au Commissaire de la Normalisation, en vue de leur homologation, après consultation des départements ministériels. L'élaboration des normes est donc la fonction principale du Bureau de Normalisation du Bâtiment et des Travaux Publics [...] c'est-à-dire qu'il a à connaître presque toutes les normes existantes ou à créer... ». André Gigou. *Le rôle du Bureau de Normalisation du Comité d'Organisation du Bâtiment et des Travaux Publics. Techniques et Architecture*, Janvier, février 1945, n°1-2, p 44 - 45.

¹³¹ Bruno Vayssière, Manuel Candré et Danièle Voldmann membres de l'Institut Français d'Architecture (I.F.A.). *Une politique du logement. Ministère de la reconstruction et de*

L'Etat décide en premier lieu de relancer tous les secteurs privés par le biais de diverses aides et financements. Trois plans de *modernisation et d'équipements* vont se succéder de 1947 à 1953, de 1954 à 1957 et enfin de 1957 à 1961. L'Etat encourage la construction des H.B.M. ainsi que des Immeubles Sans Affectation Individuelle Immédiate (I.S.A.I.), et tente par ce biais de faire du foncier un bien commun. *L'habitat minimal moyen*¹³² prend forme. Il doit

l'urbanisme 1944-1954. Paris : Coédition de l'Institut Français d'Architecture (I.F.A.) et du Plan Construction Architecture (P.C.A.), p 138.

¹³² Extraits, choisis par nos soins, de programmes envisagés en 1952 et 1953.

« Placée dans un milieu sain, notre demeure sera naturellement saine : grâce à une implantation correcte des bâtiments, le soleil, une bonne partie de la journée, pénétrera au moins dans les pièces principales, l'est étant de préférence réservé aux chambres, le midi à la salle de séjour. Quant à la cuisine, longtemps ouverte au nord dans le but d'assurer la conservation des aliments, la présence d'un appareil frigorifique doit permettre de la faire bénéficier également des rayons du soleil ; ce qui procurera à la ménagère, qui doit y passer quotidiennement de longues heures, un surcroît de confort d'autant plus appréciable qu'il sera parfaitement gratuit. D'une manière générale, c'est la façade ouest qui, dans les contrées méridionales surtout, devra faire l'objet de protections particulières (persiennes, claustras, pare-soleil, etc.), contre l'ardeur et l'obliquité des rayons solaires. [...] Autant que l'orientation des pièces, l'organisation des fonctions doit guider l'architecte dans la composition du plan. De ces contraintes et de son talent doivent naître des schémas clairs où se distingueront et se relieront aisément entre eux deux groupes de locaux correspondant aux deux grandes catégories de fonctions que nous avons distinguées ; l'un sera destiné plus particulièrement à la vie en commun, l'autre à la vie privée ; dans le premier, on trouvera unies la salle de séjour avec la cuisine, dans le second les chambres avec la salle d'hygiène. ». *Les normes du confort*. Paul Breton, Commissaire Général du Salon des Arts Ménagers, (sous la direction de...). *L'Art Ménager Français*. Paris : éditions Flammarion, 1952, p 27 et 28.

« En 1953, le M.R.U. le définit comme suit : C'est un logement qui doit : 1° Répondre aux caractéristiques suivantes quant à sa surface habitable et son prix de revient [type et composition du logement : surface habitable (minimum-maximum), prix de revient maximum]. Pour 2 pièces principales (F2) : 34-45m², 1 250 000 francs ; pour 3 pièces (F3) : 44-57 m², 1 500 000 francs ; pour 4 pièces (F4) : 53-68 m², 1 750 000 francs ; et pour 5 pièces (F5) : 63-82 m², 2 000 000 francs. 2° Etre conçu pour durer au moins cinquante ans, présenter une isolation thermique satisfaisante et comporter (sauf dispense spéciale) un équipement sanitaire comprenant une douche, un évier, un lavabo, un W.C. intérieur, ainsi qu'une installation

correspondre aux besoins d'une famille type composée des parents et des enfants. Le schéma de la vie idéale s'impose et se matérialise par une division du logement en deux zones bien distinctes : la première correspond à la vie en commun : cuisine, séjour, salle à manger ; la seconde est réservée à la vie privée et comprend : les chambres, la salle de bain et les toilettes. Ces espaces eux-mêmes sont agencés suivant une parcellisation en *cellules*, les contraintes de production générant des modules fonctionnels normés. L'habitat répond aux besoins d'un *homme biologique universel*¹³³.

Dès les années 50 l'Etat Français se heurte d'une part à une pénurie d'habitations, à cause de la politique du logement de l'entre deux guerres (qui consistait à urbaniser plus qu'à loger), d'autre part à cause des destructions massives de la seconde guerre mondiale, enfin également à cause de sa propre attitude frileuse quant à la prise en charge financière directe de leurs constructions. En 1954, 12 000 logements sont construits en hâte par le Gouvernement à l'appel de l'Abbé Pierre. La France désormais doit faire face.

Dès l'année 1957, une nouvelle stratégie fédère le secteur : l'aménagement du territoire et l'urbanisation des villes doit passer, avant tout, par la construction d'habitats collectifs : l'objectif est de réaliser 300 000 Habitations à Loyer Modéré (H.L.M.) par an et dans des secteurs aménagés à cet effet (transports et assainissements prévus) afin de délimiter les équipements indispensables

électrique ; 3° Posséder, à défaut de cave, un cellier ou un bûcher ; 4° Etre conforme à un plan-type choisi dans le catalogue des plans-types qui sera publié avant le 17 juillet 1953 par le Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme.[...] ». *Un logement économique et familial*. Bruno Vayssière (sous la responsabilité de ...). *Une politique du logement. Ministère de la reconstruction et de l'urbanisme 1944-1954*. Paris : Coédition de l'Institut Français d'Architecture (I.F.A) et du Plan Construction Architecture (P.C.A), p 100.

¹³³ Référence bibliographique : Christian Moley (Architecte et professeur à l'Ecole d'Architecture de Paris La Villette). *Les tendances de conception*. Chapitre de l'ouvrage coordonné par François Ascher, professeur à l'Institut français d'urbanisme (Université Paris VIII) et conseiller scientifique du Plan Construction et Architecture. *Le logement en questions – L'habitat dans les années quatre-vingt-dix : continuité et ruptures*. Marseille : éditions de l'Aube, Mai 1995, p 240.

aux grands ensembles. Les Zones à Urbaniser en Priorité (Z.U.P.) sont créées en 1958. En premier lieu ce sont les logements locatifs qui sont privilégiés. Mais bientôt des aides sont accordées aux particuliers pour valoriser l'accèsion à la propriété (l'épargne logement est créée en 1965). Celles-ci contribuent à rétablir l'équilibre entre l'offre et la demande qui s'oriente vers la maison individuelle.

En occident, où la structure sociale ne cesse de se densifier et de se complexifier, l'habitat est créé non seulement afin de réguler des besoins vitaux, mais également pour servir des projets politiques, idéologiques, esthétiques, économiques. Il est créé, selon des ressources matérielles et techniques de plus en plus spécifiques, par des hommes qui ne le considère pas tous de la même façon. Il peut être en effet envisagé selon des points de vues esthétiques, techniques, fonctionnels, idéologiques, symboliques ou politiques. Ces hommes n'interviennent pas de la même manière dans le projet de construction (qu'il soit destiné à du logement individuel ou collectif). Cependant, à partir de la seconde moitié du XXe siècle, les réflexions dominantes sur le logement s'expriment en terme d'optimisation, de fonctionnalité et de rentabilité. Alors l'habitat contraint les usages et les rapports sociaux dans une uniformité. Il est un terrain d'expérimentations formelles et structurelles. Il est l'enjeu d'idéologies.

Peut-on assimiler la maison de l'homme seulement à un archétype, un lieu fonctionnel universel, que la culture ferait évoluer dans sa forme et son esthétique ? L'habitat n'est-il pas plus complexe ? Ne serait-ce pas là réduire l'habitat humain à une seule de ses dimensions c'est-à-dire à le considérer en tant que *biotope* ? Si l'animal que nous sommes peut trouver toute satisfaction dans un environnement propice à son développement physique, qu'en est-il de sa construction en tant qu'homme ? Où se situe la part d'universalité dans l'habitat ? Quelle part doit-être laissée à l'être singulier qui l'occupe ?

1.2. L'habitat de l'homme : pour un homme en devenir.

La révolution industrielle a initié une transformation de l'habitat tant dans sa forme que dans son implication dans le système social . S'il a servi la salubrité publique, il est également devenu un enjeu pour différents acteurs. Mais dès les années 1970, de nouvelles questions se posent. Les habitants sont soumis à des lieux stéréotypés dont le système combinatoire est inadapté à certaines configurations familiales. De leur côté les promoteurs et commanditaires spéculatifs favorisent l'émergence d'une politique du logement *objet de consommation* qui domine le secteur encore aujourd'hui. Le commerce rapporte, bien évidemment, car la demande afflue. De plus, les productions de masse sont vite rentabilisées tant dans la mise en œuvre que dans le temps de construction. Ces types d'édifices échappent aux architectes, soit parce qu'ils sont sciemment écartés des projets, soit parce qu'ils sont soumis à de tels cahiers des charges (dont les paramètres financiers sont des plus contraignants) qu'ils ne peuvent que produire un habitat doté du minimum fonctionnel.

Mais alors que les habitants affirment de plus en plus des désirs qui ne se limitent plus au confort fonctionnel, des chercheurs en sciences humaines (historiens, sociologues, psychologues, ethnologues) et des architectes se penchent sur les liens entre culture, environnement et pratique du logement. Ils cherchent à revaloriser les spécificités propres à des groupes d'individus. Une nouvelle approche de l'habitat émerge.

Les études effectuées par Edward T.Hall sur la proxémie¹³⁴, regroupées dans *La dimension cachée*, considèrent notamment les différents vécus psychophysiques de l'espace par l'homme. L'auteur observe la prégnance de

¹³⁴ Edward Hall. *La dimension cachée*. 1966. Paris : éditions du Seuil, 1971, p 129 : « ...Le terme de proxémie définit l'ensemble des observations et des théories concernant l'usage de l'espace par l'homme ».

trois échelles — ethnique, communautaire et personnelle — qui conditionnent les comportements individuels dans les lieux de vie, qu'ils soient ouverts ou fermés :

la première est relative aux modes de compréhension de l'espace propres à une culture : l'espace n'est pas appréhendé par les hommes de la même manière. Chaque ethnie développe un vécu physique et symbolique différents. L'auteur en donne une illustration saisissante :

« Au cours des entretiens que j'ai eus avec des Arabes, j'ai été frappé par l'emploi fréquent qu'ils faisaient du mot « tombe » à propos des espaces clos. [...] Ils sont beaucoup plus sensibles que nous à l'impression d'entassement dans les espaces intérieurs. A ma connaissance, un espace clos doit posséder au moins trois qualités pour pouvoir satisfaire un Arabe : l'ampleur d'abord et le dégagement (pouvant aller jusqu'à 100m²) ; de hauts plafonds ensuite, qui n'obstruent pas le champ visuel ; et enfin une vue dégagée. »¹³⁵

La seconde, l'échelle communautaire, concerne l'espace dans lequel les rapports interpersonnels peuvent prendre forme : comment et où les voisins peuvent-ils se rencontrer, les amis discuter, les jeunes enfants jouer sous la surveillance des parents. Ainsi pour les Français, la maison est le domaine de la vie familiale, les lieux extérieurs, eux, sont réservés aux rapports sociaux et aux distractions. Par contre chez les Arabes, toujours d'après l'auteur, elle est également ouverte à la vie sociale, ce qui implique des comportements individuels différents. Edward T.Hall donne l'exemple où tout adulte accueilli par une famille dans sa maison peut prendre part aux discussions qui y sont produites, de même il peut intervenir auprès des enfants et limiter ou réglementer certaines de leurs actions.

Enfin, il existe une échelle personnelle où « ... l'individu transporte avec soi des schémas internes d'espace à structure fixe, acquis au début de la vie. »¹³⁶

¹³⁵ Ibid. p 199.

¹³⁶ Ibid. p 135.

Celle-ci peut être intimement liée à l'appartenance à une classe sociale mais aussi à l'histoire individuelle de chacun.

Ces exemples sont révélateurs de rapports très divers, d'ordres sensuels et émotionnels, de l'homme à l'espace. Les chercheurs et architectes, grâce à ces nouvelles approches¹³⁷ prennent conscience que l'espace n'est pas vécu par tous de la même manière. Certains architectes tentent alors de faire participer les futurs usagers aux projets architecturaux même si dans le cadre du collectif l'initiative demeure une expérience délicate.

Cette tendance ne tarde pas à s'affirmer. Les recherches sont poussées et les enquêtes multipliées. Des études plus contemporaines entérinent les recherches d'Edward T. Hall comme celles effectuées par Yvonne Bernard, Directeur de recherche au C.N.R.S. à l'Université Paris V, membre du laboratoire de psychologie de l'environnement, en 1995 :

« Les résultats des questions posées à propos de l'intimité au sein du logement nous montrent par exemple que le cadre supérieur est plus soucieux de préserver le secret de sa conversation en s'isolant pour téléphoner, que celui de sa nudité en fermant la porte de la salle de bains lorsqu'il fait sa toilette. A l'inverse pour l'ouvrier [...]. La volonté d'abolir les frontières entre le public et le privé [...] est le fait des membres des classes privilégiées dont l'identité sociale et culturelle est suffisamment établie pour qu'ils estiment n'avoir rien à cacher. »¹³⁸

¹³⁷ Marion Segaud. Chapitre *Logement et architecture. Logement et habitat – L'état de savoirs*, ouvrage rédigé sous la direction de Marion Segaud, Catherine Bonvalet, Jacques Brun. Paris : éditions La Découverte, 1998, p 291 : « Toutes ces approches ne se contentent pas d'inventorier des pratiques [...] Elles permettent de comprendre la relation entre l'habitat et le monde proche et/ou lointain, l'engagement de l'espace dans la construction identitaire des individus et des groupes. Elles autorisent l'élaboration de recommandations : aux constructeurs ensuite de les interpréter en termes d'orientation, d'implantation, de distribution... »

¹³⁸ Yvonne Bernard, Directeur de recherche au C.N.R.S., laboratoire de psychologie de l'environnement, Université Paris V. Chapitre *Ménages et modes de vie. Le logement en questions – L'habitat dans les années quatre-vingt-dix : continuité et ruptures*, ouvrage

De plus, le groupe domestique n'est plus le même désormais, en partie en raison de l'émancipation de la femme qui travaille, mais aussi à cause de la réduction du temps de travail.

C'est ainsi que l'Institut National de la Statistique et des Etudes Economiques (I.N.S.E.E.) passe d'une *évaluation des besoins* dans les années 1980 à une *prise en compte de demande potentielle* en 1997. La France et ses acteurs économiques prennent conscience que le confort sanitaire ne suffit pas à la qualité d'un logement. Les « [...] qualités intrinsèques, qualités de localisation et de l'environnement, adéquation du logement à la taille et à la structure du ménage [...] »¹³⁹ doivent être pris en compte car non seulement la famille ne correspond plus au schéma classique — la pluralité des pratiques est enfin connue et reconnue — mais aussi parce que les différents groupes sociaux économiques modifient leurs demandes, leurs comportements et leurs projets de vie. Les mentalités, les modes de vie et les conditions financières ont évolué et des tendances nettes se dégagent quant au logement désiré.

La première de ces tendances est marquée par un engouement pour les maisons individuelles périurbaines de la part des couples ayant des enfants, la location ou l'achat éventuel étant motivés par la stabilité salariale. La seconde dévoile une attirance particulière pour le secteur locatif des villes de la part des ménages *atypiques* et des jeunes, notamment des étudiants. Les raisons sont stratégiques (proximité du lieu de vie et de travail), mais également économiques et culturelles. Une étude effectuée par Martine Rey¹⁴⁰, sur les

coordonné par François Ascher, professeur à l'Institut français d'urbanisme (Université Paris VIII) et conseiller scientifique du Plan Construction et Architecture. Marseille : éditions de l'Aube, mai 1995, p 37.

¹³⁹ Jean Bosvieux. Chapitre *Besoins et demande de logements*. *Logement et habitat – L'état des savoirs* ouvrage rédigé sous la direction de Marion Segaud, Catherine Bonvalet, Jacques Brun. Paris : éditions La Découverte, 1998, p 91.

¹⁴⁰ Martine Rey est géographe et politologue. Son étude s'intitule *Catégories sociales et statut familial comme révélateur des pratiques résidentielles sexuées*. *Espaces, territoires : sexe et*

ménages à une personne (terme définit par l'I.N.S.E.E.) confirme, pour une tranche d'âge de 24 à 59 ans, qu'à Toulouse les *ménages seuls*¹⁴¹ d'une certaine classe sociale se concentrent sur un espace très localisé : le centre ville. La recomposition de ce dernier grâce aux couches moyennes supérieures et aux jeunes ménages est l'une des grandes tendances urbaines actuelles.

« Ces phénomènes sont accompagnés d'investissements publics et privés importants dans les parties centrales des villes souvent sous la forme de *grands projets*. La culture, le tourisme (en particulier le tourisme d'affaires, avec les hôtels, les salles de congrès, les halls de foires etc.), le commerce, les nœuds de communication sont les principales fonctions supports de ces nouveaux *équipements* urbains. Dans les prochaines années, les équipements universitaires participeront activement de cette dynamique.»¹⁴²

De façon paradoxale compte tenu des progrès acquis, les citoyens de cette fin de siècle prennent cruellement conscience qu'une certaine population urbaine, rencontre des difficultés pour se loger. La partie la plus visible de cette détresse, nous la croisons au quotidien, dans certaines ruelles. Été comme hiver, les *sans domicile fixe* nous prouvent que nous ne sommes malheureusement pas tous égaux devant le droit au logement. Malgré la *loi Besson* (1990)¹⁴³, qui oblige les départements à mettre des lieux de vie à

genre—Le genre : de la catégorisation du sexe. Séminaire transversal de l'I.E.D.) de l'Université de Toulouse II le Mirail. Vendredi 14 mars 1997. (Cf. annexe A).

¹⁴¹ Notion, adoptée par Martine Rey, dont elle donne certaines précisions dans l'article *L'attraction et les mutations de l'espace en centre ville*. *Espace et Société*, 1997, n°3.

¹⁴² François Ascher, Yvonne Bernard, Augustin Berque. *Habitat et villes : l'avenir en jeu*. Ouvrage collectif dont les textes, issus de deux séminaires internes de prospective organisés en 1991 par le Plan Construction et Architecture, ont été réunis par Jean-Claude Driant. Paris : éditions l'Harmattan, 1992, p 25.

¹⁴³ Extraits de la loi n°90-449 du 31 mai 1990 *visant à la mise en œuvre du droit au logement*, dite *loi Besson* (Louis Besson, ministre délégué auprès du ministre de l'équipement, du logement, des transports et de la mer, chargé du logement.). « Art. 1^{er}. – Garantir le droit au logement constitue un devoir de solidarité pour l'ensemble de la nation. Toute personne ou famille éprouvant des difficultés particulières, en raison notamment de l'inadaptation de ses

disposition des plus démunis, malgré la *loi d'orientation pour la ville* (1991)¹⁴⁴ qui incite les grandes agglomérations à jouer sur la mixité des logements,

ressources ou de ses conditions d'existence, a droit à une aide de la collectivité, dans les conditions fixées par la présente loi, pour accéder à un logement décent et indépendant ou s'y maintenir. *CHAPITRE 1^{er}. DES PLANS DEPARTEMENTAUX D'ACTION POUR LE LOGEMENT DES PERSONNES DEFAVORISEES.* Art. 2. – Les mesures qui doivent permettre aux personnes visées à l'article 1^{er} d'accéder à un logement indépendant ou de s'y maintenir font l'objet, dans chaque département, d'un plan départemental d'action pour le logement des personnes défavorisées [...Art. 3...] mis en œuvre par l'Etat et le département. Art. 4. – Le plan départemental, établi pour une durée déterminée, définit les catégories de personnes qui, en application de l'article 1^{er}, peuvent être appelées à en bénéficier. Ce plan doit accorder une priorité aux personnes et familles sans aucun logement ou menacées d'expulsion sans relogement ou logées dans des taudis, des habitations insalubres, précaires ou de fortune. Il analyse les besoins et fixe, par bassin d'habitat, les objectifs à atteindre pour assurer à celles-ci la disposition d'un logement, notamment par la centralisation de leurs demandes de logement, la création d'une offre supplémentaire de logements et la mise en place d'aides financières et de mesures d'accompagnement social spécifiques. Art. 6. – Le plan départemental institue un fonds de solidarité pour le logement destiné à accorder des aides financières telles que cautions, prêts, garanties et subventions à des personnes remplissant les conditions de l'article 1^{er} qui entrent dans un logement locatif ou qui, étant locataires, se trouvent dans l'impossibilité d'assumer leurs obligations relatives au paiement du loyer et des charges.

¹⁴⁴ Extraits de la *loi d'orientation pour la ville* n°916662 du 13 juillet 1991. « *TITRE I^{er}. PRINCIPES GENERAUX.* Art. 1^{er}. – Afin de mettre en œuvre le droit à la ville, les communes, les autres collectivités territoriales et leurs groupements, l'Etat et leurs établissements publics assurent à tous les habitants des villes des conditions de vie et d'habitat favorisant la cohésion sociale et de nature à éviter ou à faire disparaître les phénomènes de ségrégation. Cette politique doit permettre d'insérer chaque quartier dans la ville et d'assurer dans chaque agglomération la coexistence des diverses catégories sociales. Art. 4. – Lors de toute action ou opération [...] qui par son ampleur ou par sa nature, modifie substantiellement les conditions de vie des habitants dans les quartiers ou les ensembles immobiliers, le maire organise une concertation préalable. Il en présente le bilan au conseil municipal qui en délibère. Cette concertation associe notamment les maîtres d'ouvrage concernés ainsi que, à leur demande, les représentants locaux des associations de locataires siégeant au Conseil national de l'habitat. *TITRE II. DE L'EQUILIBRE DE L'HABITAT DANS LES VILLES ET LES QUARTIERS.* Art. L. 122-1. – Les schémas directeurs fixent les orientations fondamentales de l'aménagement des territoires intéressés, compte tenu de l'équilibre qu'il convient de préserver entre l'extension urbaine, l'exercice des activités agricoles, des autres activités économiques et la préservation

malgré les diverses aides accordées pour la construction (P.L.A., Prêt Locatif Aidé) et pour les personnes (A.P.L., Aide Personnalisée au Logement), malgré la *loi pour la lutte contre l'exclusion* (1998)¹⁴⁵ visant entre autres à soutenir les interventions du Fond de Solidarité Logement (F.S.L.) destinées à faciliter l'accès au logement ou à aider au maintien des personnes en difficulté dans leur logement, habiter demeure encore presque inaccessible pour certains hommes, certaines femmes, certaines familles.

Donner le droit à un logement pour tous est un problème essentiel, vital, car cela conditionne aujourd'hui la reconnaissance de l'homme par l'homme en tant qu'être social. Nous pouvons rappeler que priver un individu de toute intimité, en le faisant vivre sans possibilité de cacher les gestes les plus intimes, en lui niant tout droit privé, peut constituer un principe d'humiliation, d'oppression et de destruction. Mais il ne nous semble pas que ce soit là ce que nos sociétés désirent, pas plus que de dénier le droit aux logés d'*habiter*.

Tous les acteurs impliqués dans la mise en œuvre des bâtiments de vie (collectifs ou individuels, sociaux ou non) qu'ils soient architectes, décorateurs, créateurs d'arts appliqués, ingénieurs, commanditaires, politiques, sont concernés. Permettre à l'habitant d'habiter, c'est faire cas de ses besoins, non pas seulement au niveau quantitatif mais aussi dans le qualitatif. Les problèmes

des sites et paysages naturels ou urbains. [...] Ils définissent la capacité d'accueil des espaces urbanisés ou à urbaniser en tenant compte notamment de l'équilibre entre emploi et habitant ainsi que des moyens de transport. Art. 12. II. Cette politique doit tendre à favoriser une offre de logements qui, par son importance, son insertion urbaine et sa diversité soit de nature à assurer la liberté de choix pour toute personne de son mode d'habitation. *TITRE III. DU MAINTIEN DE L'HABITAT, NOTAMMENT A VOCATION SOCIALE, DANS LES QUARTIERS ANCIENS. Chapitre III, Opérations programmées d'amélioration de l'habitat.* Art. L. 303-1. – [...] Cette convention précise : [...] d/ Les actions destinées à assurer le respect de la diversité de la population dans les quartiers, à maintenir le caractère social de l'occupation des logements et à favoriser le maintien sur place des occupants. »

¹⁴⁵ Loi votée le 9 juillet 1998 dont les textes ont été définis sous l'impulsion de Geneviève Antonioz De Gaulle et d'A.T.D. Quart Monde.

humains qui ont surgi avec les logements collectifs standardisés sont inhérents à une cruelle méprise : un habitat humain ne peut pas prendre forme selon l'exigence du *minimum vital*. La standardisation de l'espace habitable est-elle viable si elle est hermétique à toute modulation, si elle tend à uniformiser le devenir de l'homme, si elle s'insère dans une politique de stricte rentabilité ? Martin Heidegger affirmait déjà en 1951 que « La véritable crise de l'habitation réside en ceci que les mortels en sont toujours à chercher l'être de l'habitation [...] »¹⁴⁶. N'est-il pas de notre responsabilité, en ce début de XXI^e siècle de renouer avec notre être au monde au sein même de notre lieu de vie ? N'est-ce pas là l'enjeu d'un nouveau stade d'hominisation ?

De nouvelles propositions tentent d'être apportées dans l'actualité architecturale. Les remarques de deux architectes toulousains, Jean-Philippe et Nicole Roux Loupiac, architectes urbanistes, sont ici rapportées. Ils ont participé au débat *Architecture et habitat* organisé par l'association Architecture et Maîtres d'Ouvrage (A.M.O.) de Midi-Pyrénées¹⁴⁷ en mars 1998. Fort de leur expérience quant à la construction de logements sociaux sur la Zone d'Aménagement Concerté (Z.A.C.) du Grand Noble à Blagnac¹⁴⁸, ils affirment que plus l'habitat se destine à des gens en difficulté plus la surface doit être importante. Pour eux cela fait partie d'une nécessité et ils rejoignent en ce sens les positionnements de leurs homologues présents à ce même colloque. Ils déplorent le fait que l'heure soit malheureusement à la réduction de la surface : ils sont poussés à construire des T3 de 55m². Le Document n° 5 rassemble quatre photographies de ces bâtiments : la vue supérieure présente la façade

¹⁴⁶ Martin Heidegger. *Bâtir Habiter Penser*, conférence du 5 août 1951. *Essais et conférences*. 1954. 1958 première édition française. Saint Amand : éditions Gallimard, mai 1996, p193.

¹⁴⁷ L'association Architecture et Maîtres d'Ouvrage, créée trois mois plus tôt, a organisé à l'espace Odyssud de Blagnac un débat, *Architecture et habitat*, le mardi 31 mars 1998. Il s'agit, pour cette association, de mettre en exergue les relations qui existent entre architectes maîtres d'ouvrages et qui concernent l'habitat.

¹⁴⁸ Cf. Annexe D : Entretien avec Nicole Roux Loupiac, architecte urbaniste - mercredi 4 novembre 1998. *Les logements sociaux construits à la Z.A.C. du Grand Noble à Blagnac*.



Document n°5 : Logements sociaux. Z.A.C. du Grand Noble, Blagnac.

Architectes : Jean-Philippe Loupiac et Nicole Roux Loupiac.

nord, en dessous, à gauche et au centre, les modèles de façades est, la vue de droite présente une façade sud.

Outre l'indispensable lieu de réunion pour la collectivité ils ont inclus dans leur projet une réflexion sur l'individuel : chaque logement est pourvu d'une terrasse car pouvoir « manger dehors, acheter un parasol, c'est déjà rêver. ». Là se situe, selon nous, la vraie question : comment donner du sens à l'habitat architectural afin de permettre à l'habitant de s'y projeter de façon singulière ? Comment permettre que « L'espace habité transcende l'espace géométrique »¹⁴⁹ ? N'est-il pas temps de prendre en compte la valeur affective que nous projetons sur notre lieu de vie et de renouer, dans nos interrogations, avec des philosophes tels que Gaston Bachelard qui lui aussi nous rappelait en 1957 que « [...] la maison est une des plus grandes intégrations pour les pensées, les souvenirs et les êtres de l'homme. Dans cette intégration, le principe liant, c'est la rêverie ».

¹⁴⁹ Gaston Bachelard. *Poétique de l'espace*. 1957. Paris : P.U.F., 1992.

La tâche n'est pas aisée. Certains acteurs ne peuvent encore se résoudre à ce type de considérations car l'enjeu d'une gestion des coûts demeure encore aujourd'hui essentiel : au cours du débat, un représentant de la Direction Départementale de l'Équipement (D.D.E.) affirmait que le seul moyen de maîtriser à la fois les loyers et les charges — c'est-à-dire diminuer le coût du logement pour l'usager — est de réduire l'espace. Il parlait notamment de « plan bourgeois » pour un logement de 60m² doté de chambres séparées, d'une salle à manger et d'une cuisine. Nous précisons ici que, lors des discussions, plusieurs acteurs étaient en présence : élus, organismes publics, maîtres d'ouvrages et architectes étaient réunis pour porter un regard sur « le processus de fabrication de la ville ». La préoccupation principale de la D.D.E. reste, encore aujourd'hui, la minoration de la surface habitable car d'une part elle garantit la rentabilité, d'autre part elle conditionne le contrôle économique du secteur locatif. L'organisme public exige un coût : le maître d'ouvrage doit trouver un équilibre avec la surface et l'architecte se conformer au cahier des charges. Ce dernier ne peut négliger les exigences du politique. Cependant la réciproque est vraie. Actuellement, les concertations entre acteurs du secteur du logement semblent indispensables afin qu'une mise en commun des axes de recherche soit effectuée, non seulement pour garantir l'aménagement urbain mais également afin d'*humaniser* l'habitat.

Ceci pourrait-il notamment enrayer la désaffection grandissante, de la part de certaines classes sociales, pour la vie en zone urbaine ?

Force est de constater, en effet, que certaines populations nourrissent une démarche centrifuge : elles adoptent les périphéries car elles souhaitent investir des lieux (accessibles soit en location soit en accession à la propriété) qui correspondent à leurs attentes. Les chiffres parlent d'eux-mêmes¹⁵⁰ : en 1995, 50% des constructions sont des maisons individuelles. Qui les construit ? Pour 63%, des constructeurs. Les 37% restant se partagent entre divers maîtres

¹⁵⁰ Source : Christine Desmoulins. *La maison état du marché, pistes et initiatives. Architecture Intérieure Cree*, décembre 1997-janvier 1998, n°280.

d'œuvre (15%), des artisans (8%), des promoteurs (7%), seulement 5% d'architectes, et enfin 2% d'*auto-construteurs*¹⁵¹. Ces statistiques mettent en évidence les problèmes les plus cruciaux qui monopolisent déjà certains acteurs et qui préfigurent de nombreuses discussions enflammées.

Si seulement 5% d'architectes prennent en charge des projets de construction de maisons individuelles alors qu'il y a une forte demande¹⁵² c'est en partie parce qu'ils en sont écartés. Les constructeurs prennent la part majeure parce qu'ils exploitent une méthode de standardisation qui propose à l'acquéreur des *modèles modulables*, des « ...réponses architecturales, en matière de style, du *campagnard au contemporain*, de distribution, de priorité — par exemple l'espace intérieur ou les matériaux —. »¹⁵³. Certes limitées, ces propositions ont l'avantage de séduire et sécuriser le client parce qu'elles correspondent à des sociaux-styles et qu'elles peuvent être visualisées dans les délais les plus brefs, mais aussi parce qu'une grille tarifaire prédéterminée leur donne une rapide évaluation du coût de la réalisation de leur futur logis :

¹⁵¹ Lors du dépôt de permis de construire et pour toute personne physique construisant pour elle-même, le projet de maison individuelle peut être exempté du recours obligatoire à un architecte ou à un agréé en architecture lorsque la Surface Hors-d'Oeuvre Nette (S.H.O.N.) est inférieure à 170m². La S.H.O.N. se constitue de la Surface Hors-d'Oeuvre Brute (S.H.O.B. : totalité de la surface de plancher pour chaque niveau aménageable) à laquelle on soustrait la surface des combles et sous-sols non aménageables, les terrasses, les balcons, les loggias et les stationnements des véhicules. Source : formulaire de *Demande de permis de construire une maison individuelle*, en référence à l'article R. 421-1-1 du code de l'urbanisme, Ministère de l'équipement, du logement, des transports et de l'espace.

¹⁵² Anne Cancellieri conseillait déjà en 1992 de prendre plus largement en considération la maison individuelle : « Elle comporte un vaste contenu de représentations (contact avec la nature, retour aux sources, autonomie mais aussi convivialité de voisinage, refus de l'anonymat et recherche d'identité, désir d'avoir un patrimoine à transmettre...) sur lesquelles on peut conseiller aux décideurs de se pencher, pour mieux gérer le futur ». *L'habitat du futur – Défis et perspectives pour le prochain quart de siècle*. Paris : éditions La Documentation française, octobre 1992, p 110.

¹⁵³ Anne Debarre. *Des architectes et des maisons – Approches contemporaines en France*. Rapport de recherche effectué pour le Ministère de la Culture, bureau de la Recherche Architecturale. Ecole d'Architecture Paris-Villemin, Laboratoire ACS, 1997, p 34.

« ...l'écoute du client devient un argument avancé par des constructeurs [...] grâce à la C.A.O. ou au D.A.O., *une maison peut être conçue en deux heures sur place* : à partir d'un modèle-type de catalogue, abordable par son prix indicatif, auquel le futur acquéreur s'est plus ou moins référé au cours de la conversation, l'attaché régional introduit toutes les adaptations et variantes progressivement énoncées par le client, disponibles dans la mémoire informatique, la conception procède alors de la mise en forme d'un puzzle ». ¹⁵⁴

Les approches de ces constructeurs répondent à une logique économique (qui ne tient nullement compte du contexte géographique ou climatique, etc.), aux attentes plutôt conformistes des habitants (à leur timidité ou à leur rejet vis-à-vis des démarches architecturales plus marquées).

Si la plus grande part du marché de la construction des maisons individuelles échappe aux architectes c'est aussi parce qu'eux-mêmes boudent ces édifices : ils sont piégés par le marché. Parce qu'ils souhaitent affirmer leurs démarches architecturales et bénéficier d'une renommée, ils ont tendance alors à se focaliser sur l'architecture publique et s'enferment dans leur tour d'ivoire. Jean-Pierre Le Dantec ¹⁵⁵ à ce sujet ne mâche pas ses mots et n'hésite pas à affirmer que certains d'entre eux confondent fabriquer un « médium intégré à la société du spectacle » ¹⁵⁶, et concevoir une architecture qui consiste à « ... bâtir pour rendre possible du commun, de la relation, bâtir pour donner forme au lien social ; bâtir pour que l'autre puisse habiter et donc cohabiter. » ¹⁵⁷. L'idée qu'il est urgent de répondre aux besoins en petits logements individuels était déjà

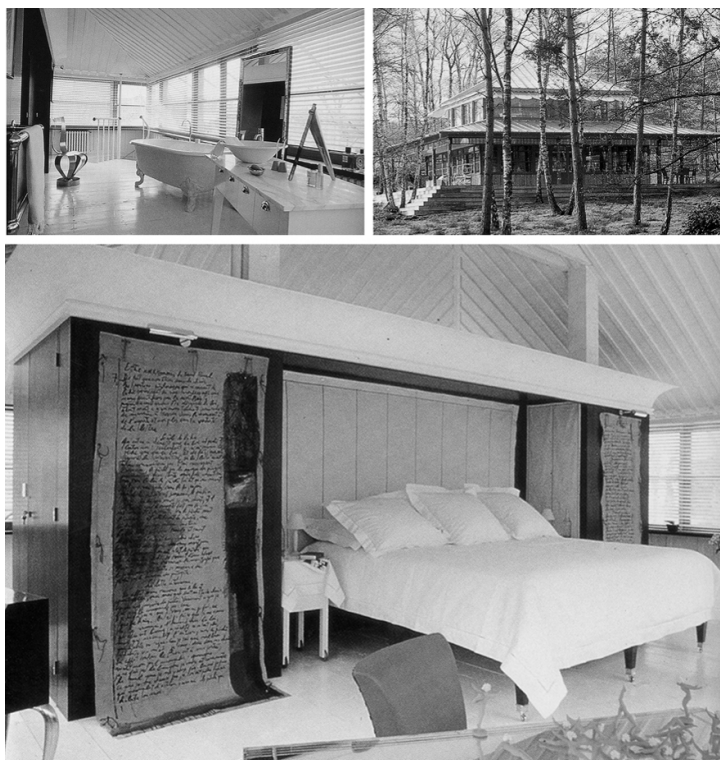
¹⁵⁴ Ibid. p 34, 35.

¹⁵⁵ Jean-Pierre Le Dantec. *Feuillets d'Architecture – Chroniques*. Paris : éditions du Félin, 1997, p 80. Cet ouvrage est une réunion d'articles, écrits pour la revue *Techniques et Architecture*, sur trois ans à compter des mois d'août et septembre 1993. Jean-Pierre Le Dantec est professeur à l'Ecole d'Architecture de Paris La Villette, ingénieur, historien et critique d'architecture, d'urbanisme et de paysagisme, éditorialiste de la revue *Techniques et architecture*.

¹⁵⁶ Ibid. p 37.

¹⁵⁷ Ibid. p 80.

évoquée en octobre 1995 lors du neuvième rendez-vous de l'architecture¹⁵⁸. L'enjeu est en effet de taille. Il consiste non seulement à gagner un marché mais aussi à penser l'architecture ordinaire et particulière en étant à l'écoute de l'habitant.



Document n°6 : La « maison 3 Suisses » de Philippe Stark (*Maisons d'architectes II...*).

¹⁵⁸ Table ronde du jeudi 19 octobre 1995 sur le thème *L'architecture est d'intérêt public*. Ouverture du débat effectuée par Nicole Loupiac alors Président du Conseil de l'Ordre des architectes de Midi-Pyrénées, avec notamment la participation de Jean-Pierre Le Dantec. Ce débat montre la réelle volonté qu'ont les architectes et les C.A.U.E. de penser les logements de types *villas* ou *maisons individuelles*, après s'être focalisés sur la construction des grands ensembles. En effet, ils reconnaissent qu'il est urgent de répondre à des besoins quantitatifs et multiplicatifs concernant la construction de petits logements. Si un particulier peut construire sa propre maison sans faire appel à un architecte jusqu'à une superficie de 170 m² cela pose des problèmes au niveau du contrôle stylistique. L'enjeu actuel pour les architectes serait donc de penser l'architecture ordinaire, particulière afin de s'inscrire dans un *débat social à l'écoute de l'habitant*. Philippe Stark a déjà relevé le défi en proposant la « maison 3 Suisses » (document n°6) : les plans de cette maison en bois pouvaient être visualisés et choisis sur catalogue, puis la maison achetée par vente par correspondance. Cette maison a été proposée dans le catalogue automne/hiver 94-95.

Lors du débat « Plus pour moins. Quelles qualités pour la maison individuelle ? » organisé par Anne Debarre¹⁵⁹ en novembre 1998, architectes et constructeurs de maisons individuelles se sont réunis pour constater l'abandon par les professionnels des *maisons modèles* au profit d'une *maison de qualité*. Au sein même de la pluralité des projets proposés et des nombreuses recherches qui émergent, des questions essentielles se posent. Quels rôles possèdent clients et architectes dans un projet architectural de maison individuelle ? Si « ...la maison devient demeure quand elle est le lieu d'appropriation totale de l'individu jusqu'à devenir la vie même de celui-ci », ¹⁶⁰ dans quelle mesure peut-elle endosser la valeur de manifeste architectural et permettre à l'architecte de s'affirmer en tant qu'artiste créateur. De quelle manière l'architecte concilie-t-il le projet « d'un espace ouvert à une appropriation future de l'habitant » ¹⁶¹ et l'affirmation d'une image architecturale ? Avec quel type de coût le projet architectural peut-il être compatible ? Aucune réponse ne peut être donnée a priori. Seuls les projets avec leur singularité peuvent apporter des solutions¹⁶².

Si le secteur du logement se partage à parts égales entre l'individuel et le collectif c'est parce que ce dernier connaît une désaffection de la part de l'utilisateur. La raison, comme nous venons de le voir, est que le faisceau de contraintes (tant économiques que normatives), inhérent à la construction, sclérose les projets architecturaux. Les architectes se découragent et certains

¹⁵⁹ Anne Debarre est architecte, historienne en architecture et enseignant-chercheur à l'Ecole d'Architecture Paris-Villemin. Elle a collaboré à la rédaction des ouvrages sur *L'architecture de la vie privée* avec Monique Eleb, psychologue et docteur en sociologie, également enseignante à l'Ecole d'Architecture Paris-Villemin où elle dirige le laboratoire « Architecture, culture et société, XIXe-XXe siècles ».

¹⁶⁰ Anne Debarre. *Des architectes et des maisons – Approches contemporaines en France*. Rapport de recherche effectué pour le Ministère de la Culture. Bureau de la Recherche Architecturale. Ecole d'Architecture Paris-Villemin, laboratoire A.C.S., 1997, p 27.

¹⁶¹ Ibid. p 27.

¹⁶² *36 modèles pour une maison*. Catalogue 1997, coédition Arc En Rêve, centre d'architecture, Périphériques A.F.A.A., Ministère de la Culture et de la Communication.

ont tendance à délaisser la construction des grands ensembles pour la conception de prestigieux bâtiments publics (bibliothèques, Opéras, théâtres...). La conséquence directe est une perte toujours croissante en qualités humaines des logements, ce qui tend à modifier profondément les mentalités des usagers¹⁶³.

Urs Fuhrer et Florian G. Kaiser parlent de « Malaise de l'habiter »¹⁶⁴. Leur étude illustre la tendance actuelle qui place là aussi la maison individuelle au rang du logement le plus courtisé. Ils ont effectué une enquête, à partir de sondages, dans le cadre d'un programme de recherche sur la « ville et transport » qui concernait deux quartiers de la ville de Berne. Ils souhaitent comprendre les causes de l'émergence d'une nouvelle identité territoriale : les individus tendent de plus en plus à séparer leur lieu de travail de leur lieu d'habitation ainsi que de leurs espaces de loisirs. Ils aspirent à un *chez-soi* très protégé, au *cocooning*.

Les chercheurs ont ainsi analysé les rapports entre « construction, habitat et mobilité des loisirs »¹⁶⁵. Notre intérêt s'est porté sur l'un des deux questionnaires qui, partant du concept d'*attachement au lieu*, met à jour les lieux aimés et les personnes aimantes. Ce concept, formulé en 1983 (par Shumaker et Taylor), consiste à affirmer que faire cas des *besoins* de l'individu n'est pas suffisant dans le cadre de la construction d'habitats et qu'il faut également prendre en compte la nature du lien émotionnel que développe

¹⁶³ Nous nuancerons ici notre propos dans la mesure où nous voyons apparaître, depuis peu, des logements collectifs ou des zones pavillonnaires dans la proche banlieue toulousaine construits à partir d'un concept de « résidences » : immeubles bas (de deux à trois étages), terrasse ou balcon associés à chaque appartement, place de parking, espaces arborés, équipements de loisirs (salles de sport, piscine). Ces logements collectifs sont significatifs, selon nous, d'une prise en compte de l'évolution des désirs des habitants eux-mêmes.

¹⁶⁴ Urs Fuhrer, Florian G. Kaiser. *L'habiter multi-local – Aspects psychologiques de la mobilité des loisirs*. 1994. Programme interdisciplinaire de recherche sur la ville; recherche suisse. Paris : éditions du C.N.R.S., 1997, p 11.

¹⁶⁵ Ibid. p 16.

l'habitant par rapport à son logement (ce lien conditionnant une régulation identitaire et sociale et faisant partie des fonctions essentielles de l'habitat).

Il est remarquable de constater que plus le bâtiment est ancien, plus il est apprécié. Le plan architectural est également déterminant : les personnes interrogées préfèrent le *plain-pied*, les nombreuses pièces, les balcons et les terrasses. Le fait d'avoir une grande liberté d'action, c'est-à-dire de ne pas être soumis à des règlements stricts, est aussi non négligeable. Le lien émotionnel le plus fort apparaît plutôt chez les femmes que chez les hommes, chez les couples mariés et chez les veufs plutôt que chez les célibataires et les divorcés, chez les propriétaires plutôt que chez les locataires. L'âge est également déterminant. Ces chercheurs remarquent que plus la difficulté est grande pour assumer un loyer, plus l'habitant s'attache à son lieu de vie et souhaite accéder à la propriété. Les études françaises d'Yvonne Bernard confirment cette observation :

« Devenir propriétaire signifie d'abord stabilité et sécurité. Le développement du chômage, les incertitudes liées à l'emploi, la crise sans cesse annoncée des systèmes de retraite, l'inquiétude quant à l'avenir des enfants ne peuvent que renforcer le désir d'acquisition, surtout dans les catégories les plus modestes dont les revenus sont plus faibles et plus aléatoires et pour lesquelles la location apparaît comme une menace supplémentaire. »¹⁶⁶

Nous avons procédé à une enquête relative à l'imaginaire lié à la maison. L'enjeu était de repérer les points communs entre individus de classes sociales différentes, vivant en France mais dans des régions géographiques différentes et d'âges différents. Nous nous sommes demandés en quels termes l'habitant

¹⁶⁶ Yvonne Bernard, Directeur de recherche au C.N.R.S., laboratoire de psychologie de l'environnement, Université Paris V. Chapitre *Ménages et modes de vie. Le logement en questions – L'habitat dans les années quatre-vingt-dix : continuité et ruptures*, ouvrage coordonné par François Ascher, professeur à l'Institut français d'urbanisme (Université Paris VIII) et conseiller scientifique du Plan Construction et Architecture. Marseille : éditions de l'Aube, mai 1995, p 37.

pensait et rêvait sa maison, en quels termes il définissait cet environnement ainsi que ses relations avec lui. Nous avons effectué cette enquête en 1999 avec pour support un questionnaire que nous avons intitulé « la maison rêvée »¹⁶⁷ (que nous avons poursuivi par des discussions orales).

J'ai personnellement répondu à ce questionnaire (document n°7). Je souhaitais par ce biais saisir l'implication de mon propre imaginaire d'habitant au sein de ma pratique en arts appliqués, en d'autres termes de signifier, en tant que praticien-chercheur, ma propre appartenance à une *tendance habitante* en tant qu'individu.

Cette enquête s'adressait à des couples, pour la plupart des amis, qui vivaient en région parisienne, en Anjou, dans le Cher, en Isère, en Haute-Garonne et enfin dans le Tarn et Garonne. Quinze couples ont répondu. Etudiants, cadres, ouvriers ou professions libérales, aucune classe sociale n'a été privilégiée. La tranche d'âge s'étalait de 22 à 53 ans. Le questionnaire ne se destinait pas à une évaluation statistique. Cette enquête n'a pour prétention que de donner des indications sur des tendances contemporaines. Elle entérine néanmoins les recherches anthropologiques et sociologiques dont nous venons de parler. A la question « qu'évoque pour vous le mot maison ? », les trente quatre mots ou expressions qui ont été proposés par les habitants peuvent être répartis en quatre groupes. Le premier fédère treize mots qui évoquent le bien-être, la sécurité : « nid douillet », « lieu où on se sent bien », « cocooning ». Le second regroupe dix qui définissent un lieu intime et identitaire : « lieu où on se retrouve soi », « jardin intérieur ». Le troisième se compose d'un vocabulaire lié à l'entité familiale et à la convivialité (accueil). Enfin le dernier, qui ne remporte que trois voix, offre une description de la maison intégrée dans un environnement (jardin, campagne).

¹⁶⁷ Cf. annexe C : « La maison rêvée », questionnaire à des particuliers – 1997.

Six couples estiment que leur maison idéale devra leur « ressembler » en priorité, trois couples souhaitent qu'elle soit une « belle construction », trois autres qu'elle soit implantée dans un beau lieu. Dix couples optent pour une « maison restaurée », deux couples pour une « maison nomade », un seul pour une villa, un seul pour une maison dessinée par ses soins, un seul pour un appartement. On retrouve le même type de vocabulaire relatif au bien être, à l'intimité et à la famille pour caractériser la pièce qu'ils considèrent la plus importante dans une maison : pour cinq couples la cuisine (elle est souvent désignée comme le lieu des odeurs), pour quatre le salon, pour deux la chambre, pour deux autres l'atelier de travail, pour un couple les toilettes, enfin pour un dernier couple toutes les pièces ont leur place à égalité.

Les habitants interrogés qui étaient déjà propriétaires (cinq couples l'étaient, tous d'une maison de moins de trente ans réalisée pour deux d'entre eux par des constructeurs, pour deux autres par des artisans, enfin pour un par leurs propres soins) ont décrit leur maison selon deux critères : la fonctionnalité, le confort. Tous les autres, dix couples au total, avaient l'intention d'acheter soit une maison ancienne (pour sept d'entre eux), soit un appartement, un loft ou une maison neuve. Les paramètres déterminants dans leur choix étaient en priorité la qualité des espaces intérieurs (luminosité, surface) et la qualité du site d'emplacement. S'il y a une préférence pour la maison isolée, la maison intégrée à la ville est aussi envisagée : selon les discussions orales l'élément qui est pris en compte est la proximité d'un réseau de transport. Les qualités esthétiques et identitaires (histoire du lieu) sont considérées en second lieu et à égalité. Enfin, en dernière position, sont pris en compte les paramètres fonctionnels et pécuniaires.

DEPARTEMENT 82
 AGE femme : 28
 Homme : 35
 PROFESSION femme : étudiante
 Homme : informaticien
 NOMBRE D'ENFANTS

Qu'évoque pour vous le mot maison ?

le monde intérieur, la campagne
le lieu qui me ressemble où
je reçois des amis, le lieu
où je me repose. le lieu
que je transforme aussi.

Vous imaginez la maison idéale comme (numérotez par ordre de préférence)

- ☒ 2 Une belle construction
☒ 1 Une habitation implantée dans un beau lieu
☒ 3 Peu importe le bâtiment pourvu que vous puissiez faire en sorte qu'il vous ressemble
☐ Autres :

- ☐ Une hutte
☐ Une villa
☐ Un appartement
☒ 7 Une maison restaurée
☒ 2 Autres : une maison que je construirai.

Quelles sont pour vous les pièces les plus importantes dans une maison : (numérotez par ordre de préférence)

- ☒ 3 Chambre
☒ 2 Cuisine
☒ 1 Salon
☒ 1 Salle à manger
☒ 4 WC
☒ 5 Cellier
☒ 6 Garage

2 ☒ Autres : un jardin intérieur (serre)

Pourquoi la pièce que vous avez choisie en priorité est-elle la plus importante à vos yeux ?

C'est le lieu de vie de tous les membres de la maison, le lieu d'accueil des autres.

Aimeriez-vous faire communiquer deux pièces par : (numérotez par ordre de préférence)

- ☒ 1 Une ouverture sans porte
☐ Une baie vitrée
☐ Aucune des trois propositions (vous aimez les pièces fermées)
☒ 2 Une cloison brouillant la vue mais laissant passer la lumière (paravents japonais)

Si oui, quelles seraient ces deux pièces communicantes ? (numérotez par ordre de préférence)

- ☒ 1 Salon / salle à manger
☒ 1 Salle à manger / cuisine
☒ 1 Cuisine / salon
☒ 2 Chambre / salle de bain

1 ☒ Autres : jardin intérieur avec un petit salon ou une bibliothèque

VOUS ETES PROPRIETAIRE DE VOTRE HABITATION

Décrivez la :

NEUVE (indiquez son âge :)

Vous l'avez faite construire en fonction de vos désirs ☐ oui ☐ non

- ☐ Par un constructeur, lequel :
☐ Par un architecte

Vous l'aimez telle qu'elle est et y êtes heureux ☐ oui ☐ non

Vous avez l'intention de la modifier ☐ oui ☐ non

Si oui, quelles sont les modifications que vous désirez faire ?

ANCIENNE (indiquez son âge :)

Vous l'avez modifiée ou avez l'intention de le faire ☐ oui ☐ non

Si oui, quelles sont les modifications que vous avez ou que vous comptez effectuer ?

VOUS N'ETES PAS PROPRIETAIRE D'UNE HABITATION MAIS AVEZ L'INTENTION DE LE DEVENIR

Vous projetez d'acquérir :

- ☒ 2 Une maison neuve
☒ 1 Une maison ancienne
☐ un appartement
☐ autres :

Quelles sont les qualités principales qui motiveront votre choix

Pour la maison ancienne la qualité de l'habitat, la possibilité de la restaurer et de l'aménager à mon goût.
Si c'est une maison neuve, la qualité du terrain (en pente douce, en pentil'état), la possibilité d'en faire les plans, la sobriété esthétique.

VOUS N'AVEZ PAS L'INTENTION DE DEVENIR PROPRIETAIRE D'UNE HABITATION

Pourquoi ? (indépendamment des paramètres financiers)

Cette enquête nous indique que la maison idéale se définit de façon constante selon une entité refuge de l'être à la fois dans son corps et dans son rapport au monde : elle protège et abrite dans le confort et le bien-être, elle est le lieu d'accueil d'une projection de soi dans le monde et incarne ainsi une identité et une mémoire, elle permet de créer des liens au sein d'un groupe d'individus (familial ou amical), elle satisfait des plaisirs en s'inscrivant dans une relation esthétique et poétique à un environnement. Elle nous montre également que les paramètres qui fluctuent sont l'esthétique et les configurations spatiales et environnementales parce qu'ils sont déterminés par chaque individu dans leurs désirs et leurs choix. Elle nous montre enfin que tous les couples sollicités désiraient devenir propriétaires.

Urs Fuhrer et Florian G. Kaiser suggèrent que « Les espaces d'habitation doivent à nouveau pouvoir être appropriés, définis individuellement et socialement par ceux qui les habitent. »¹⁶⁸. La prise en charge de la singularité de l'habitant n'est-elle pas en effet l'enjeu pour un nouvel habitat plus humain ? La question est de savoir comment ? Comment intégrer cette singularité dans les projets tout en refusant toute nouvelle fracture sociale ? Parce qu'il ne s'agit pas de retomber dans un individualisme de classes mais bien au contraire de trouver des moyens pour rétablir les chances pour tous de construire du sens autour de son lieu de vie, de favoriser les modes *d'individuation* (que l'on loge dans des grands ensembles ou dans des maisons individuelles) parce que « C'est seulement quand nous pouvons habiter que nous pouvons construire. »¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Urs Fuhrer, Florian G. Kaiser. *L'habiter multi-local – Aspects psychologiques de la mobilité des loisirs*. 1994. Programme interdisciplinaire de recherche sur la ville; recherche suisse. Paris : éditions du C.N.R.S., 1997, p 151.

¹⁶⁹ Martin Heidegger. *Bâtir Habiter Penser*, conférence du 5 août 1951. *Essais et conférences*. 1954. 1958 première édition française. Saint Amand : éditions Gallimard, mai 1996, p 188 et 192.

Si aujourd'hui de nouveaux paramètres sont valorisés par les institutions telles que la Qualité Environnementale des Bâtiments (Q.E.B.)¹⁷⁰ qui consiste, lors de la construction de bâtiments, à encourager la « maîtrise des impacts sur l'environnement extérieur » et la « création d'un environnement intérieur confortable et sain », si les démarches prises dans ce sens sont aidées, validées et reconnues, ne pourrions-nous pas envisager une valorisation du même ordre pour des initiatives qui consisteraient à donner la possibilité à l'habitant de ménager, dans une certaine mesure, son individualité, que ce soit dès la mise en place du projet, au cours de sa réalisation ou encore dans l'aménagement ou le réaménagement de l'habitation déjà construite ? Pourrions-nous envisager, au sein de ce type de référentiels que sont les « référentiels de la H.Q.E. » la création de cibles relatives à la *satisfaction ontologique* ?

Construire une maison c'est créer un système de signes au sein même d'un autre système plus général tel que le village, la région, la nation, l'humanité. L'objectif est à la fois de se montrer à l'autre dans une identité afin de s'affirmer en tant qu'individu, et d'accueillir l'autre afin de créer du commun. La maison

¹⁷⁰ L'A.D.E.M.E. (Agence de l'Environnement et de la Maîtrise de l'Energie) est un établissement public qui a entre autres pour fonction, dans le secteur du bâtiment, d'inciter les Maîtres d'ouvrages à entreprendre leurs projets selon des principes et procédés permettant de maîtriser les impacts sur l'environnement. A cet effet, elle propose des aides spécifiques selon certaines conditions : le Maître d'ouvrage doit porter ses efforts sur quatre des quatorze *cibles* de la Haute Qualité Environnementale. Le choix de trois des cibles lui est imparti, celle concernant la « gestion de l'énergie » conditionne l'attribution des aides.

Les « référentiels de la H.Q.E. » ont été établis par l'« association H.Q.E. ». Ils regroupent un guide pour l'aide à la certification « démarche H.Q.E. », des textes définissant celle-ci et précisant la nature des quatorze cibles.

Les cibles de la Q.E. concernent deux domaines. Le premier est celui de la « maîtrise des impacts sur l'environnement extérieur » qui regroupe trois cibles concernant l'*écoconstruction*, et quatre autres concernant l'*écogestion*. Le second est celui de la « création d'un environnement intérieur satisfaisant ». Il regroupe quatre cibles concernant le confort (*hygrothermique, acoustique, visuel, olfactif*) et trois cibles concernant la santé liée aux *conditions sanitaires*, à la *qualité de l'air et de l'eau*.

constitue en quelque sorte une frontière, gardienne du monde de l'intime, mais ouverte, sous couvert de certaines règles, à la collectivité. Elle est à la fois espace sacré, asile, et lieu de rencontre, tantôt ouvert tantôt clos. Elle est la condition d'une construction de soi par rapport à l'autre : La maison articule des domaines — l'intime, le communautaire, le spirituel, le matériel — des systèmes de relations — de replis, d'échanges —. Elle ne peut pas être rigide. Elle est un nœud entre le rêve et le rationnel. Elle est à la fois fantasme et poésie, confort et fonction. Concevoir et construire « la maison physique » sans faire cas de « la maison psychique *onirique* »¹⁷¹ que tout un chacun porte en lui et projette c'est, pour les sociétés, renoncer à l'humanisation. Nous ne pouvons favoriser des mécanismes de conception et de production de logements au détriment de la sensibilité de l'habitant. Créer des maisons c'est créer des interconnexions entre les modes de fonctionnement d'une société (économiques, fonctionnels, culturels, esthétiques, et relationnels) et les projets de vie des individualités qui la composent (liés à l'émotionnel et à l'affectif).

L'architecte et l'habitant sont tous deux intimement liés dans ce projet de vie, dans la mise en œuvre de ce lieu où peuvent s'épanouir des rapports de nature psychologique et phénoménologique entre un individu et son environnement. Mais nous constatons que cette collaboration reste délicate et exceptionnelle. L'habitant du XXI^e siècle, même s'il ne possède que peu de revenus, réclame la liberté de choix entre le collectif ou l'individuel, et exige non seulement le confort fonctionnel mais également la qualité de vie. Les débats actuels, relatifs au secteur du logement, s'orientent vers une considération des désirs individuels de plus en plus marquée, et non plus vers des programmes de constructions de masse. Il faut se rendre à l'évidence, l'analyse de la valeur¹⁷²

¹⁷¹ Jean Onimus. *La maison corps et âme—Essai sur la poésie domestique*. Paris : P.U.F., octobre 1991, p 6.

¹⁷² Définition donnée par Anne Cancellieri : « ...l'analyse de la valeur consiste à analyser les fonctions d'un objet, à faire le partage entre celles qui sont essentielles et celles qui le sont moins, à écarter le cas échéant les fonctions jugées inutiles ou parasites, et à mettre les coûts en face des fonctions, l'objectif recherché étant de définir l'objet le plus économique et le plus

de l'habitat ne peut plus considérer comme paramètre secondaire des concepts tels que l'*attachement au lieu*.

« Récemment encore, au nom d'une hiérarchie des besoins où la qualité passait après la quantité, le « beau » après « l'utile », rien n'empêchait d'éluder ces questions ou de s'en tirer par une pirouette en déclarant que la qualité des choses réside dans leur utilité, que l'« utile » est « beau » par définition.

Une telle argutie et un tel raccourci ne sont plus possibles aujourd'hui. D'abord, parce que la catégorie de l'« utile » n'est plus aussi évidente : à une utilité immédiate peut correspondre une « dys-utilité » plus lourde de conséquences dans l'espace et dans le temps. Ensuite, ce qui est loin d'être négligeable, parce que l'on a pris conscience que « le beau est l'utile » — en ce sens que vivre dans un environnement agréable, cohérent avec sa propre culture, est aussi un des besoins essentiels de l'homme. »¹⁷³

Il est évident que la possibilité de forger des liens sensoriels et émotionnels avec son habitat doit faire parti des fonctions essentielles de l'architecture si nous voulons prétendre lutter contre ce *malaise de l'habiter*. Les débats organisés, où interviennent les architectes, les politiques et les constructeurs, font écho aux constats des chercheurs : ils confirment que la problématique essentielle aujourd'hui est de trouver comment les différents acteurs concernés par le secteur du logement (élus, architectes et maîtres d'œuvre), peuvent se rallier à un même objectif compte tenu des intérêts souvent divergents qui les mobilisent : répondre aux attentes des *nouveaux habitants*¹⁷⁴.

simple correspondant le mieux possible aux fonctions principales. ». *L'habitat du futur – Défis et perspectives pour le prochain quart de siècle*. Paris : éditions La Documentation française, octobre 1992, p 103.

¹⁷³ Ezio Manzini. *Artefacts. Vers une nouvelle écologie de l'environnement artificiel*. Paris : éditions du centre Georges Pompidou, 1991, p 49.

¹⁷⁴ Ibid. p 128 : « ...l'homme est un animal culturel. [...] l'homme doit donc en écoutant sa nature la plus profonde, trouver [...] les « matériaux » physiques et culturels pour construire son

Pour cela ne faut-il pas commencer par considérer d'autres types d'acteurs qui jusque là étaient dénigrés ou ignorés ? Ne faut-il pas laisser une place à d'autres interlocuteurs dans les projets capables de faire coïncider un regard sur le monde, une expérience du monde et le rêve de mondes ? Est-il possible aujourd'hui d'admettre le rôle de certains chercheurs et praticiens en arts appliqués dont la particularité est de ne pas se contenter d'être « dirigés vers le cahier des charges qui répond à la satisfaction d'un maximum de besoins »¹⁷⁵ comme le laisse entendre Dominique Chateau, c'est-à-dire dirigés par une nécessité d'ordre économique et fonctionnel) alors que ces dimensions n'occupent plus seules l'esprit de l'habitant ?

nid, autrement dit pour « rendre domestique » un espace. Quand ce n'est pas le cas, comme dans les périodes de transition rapide et de mutation, il en résulte un malaise profond. Nous vivons aujourd'hui une de ces périodes : l'habitant de la métropole a des difficultés à construire son nid et à donner aux lieux qu'il occupe une consistance culturelle qui leur confère une présence et du sens, qui en fasse les points de repère d'une carte mentale avec laquelle il définit son propre espace ».

¹⁷⁵ Dominique Chateau, Jean-Claude Le Gouic. *Les Arts Plastiques à l'Université*. Université d'été à Aix en Provence, 3 au 8 septembre 1992. Aix en Provence : service des publications de l'Université de Provence, 1993, chapitre *L'esthétique dans le cadre des Arts Plastiques*, p 114.

1.3. Des arts appliqués impliqués dans l'habitat.

« [...] le lieu est la manifestation apparente du monde de la vie, puisqu'il garantit la stabilité spatiale et temporelle ; cette manifestation doit posséder une identité qui à la fois la délimite et la caractérise [...] Quand la limite disparaît, « l'aire », l'habitation ou, mieux, le *lieu*, perdent en identité [...] ». ¹⁷⁶

Créer un habitat humain n'est-ce pas créer *le* lieu où *être* dans la manifestation et dans le sens ? N'est-ce pas délimiter une identité formelle, esthétique et fonctionnelle autant qu'une identité abstraite et affective ? L'habitat n'est-il pas à la fois le centre du monde de l'intime et le support à l'insertion de soi dans le monde ? L'habitat est le domaine des corps des pensées et des rêves, le lieu de construction de l'individu et du groupe familial, mais également le garant des liens communautaires. Aborder l'habitat sans parler de l'homme qui y évolue, y développe des habitudes, des comportements, et y rêve, revient à le considérer comme une coquille vide. Nous ne pouvons aujourd'hui décemment ignorer qu'habiter c'est développer son être au monde dans les actes, les émotions et les significations, selon des repères tangibles pouvant être investis de sens et d'affect. Habiter c'est faire l'usage d'un lieu.

De quelle nature est cet usage ? Dans quelle mesure peut-il être typé ? Dans quelle mesure est-il lié à des singularités ? Selon Christian Norberg-Schulz :

« L'usage du lieu est [...] un processus complexe qui ne saurait être réduit à un comportement physique ou à une impression sensorielle, à une expérience émotionnelle ou à une compréhension logique, sa structure comprenant toutes ces dimensions. »¹⁷⁷.

Comment les progrès techniques et technologiques contribuent-ils à modifier les désirs et les pratiques des habitants au sein de leurs lieux de vie. Comment

¹⁷⁶ Christian Norberg-Schulz. *L'art du lieu – Architecture et paysage, permanence et mutations*. 1996. Paris : éditions Le Moniteur, 1997, p 37.

¹⁷⁷ Ibid. p 47.

certaines pratiques des arts appliqués participent-elles à l'émergence de l'identité du lieu et par-là même à celle de l'identité de l'habitant ?

Si au cours du XIXe siècle la vie des hommes s'améliore, les mentalités se modifient aussi très nettement. Les nouvelles méthodes de construction et la création de nouveaux objets modèlent des modes de vie différents. Les acteurs impliqués dans le secteur du logement proposent de nouveaux services et l'habitant vit autrement. Nous allons nous permettre, dans les lignes suivantes, une intrusion à l'intérieur des pièces de vie des Français à la fin du XIXe siècle, en prenant comme support essentiel l'ouvrage écrit par Monique Eleb et Anne Debarre, *L'invention de l'habitation moderne. Paris 1880 – 1914 – Architecture de la vie privée, suite*¹⁷⁸. Cet écrit considère les paramètres tant techniques sociologiques, esthétiques, que culturels qui ont contribué à l'émergence de *l'habitation moderne*. C'est un regard aussi bien anthropologique, historique que psychologique qui nous est proposé. Il montre pourquoi l'émergence de nouvelles *pratiques de l'habiter* ont amené certains artistes et architectes à collaborer dans la mise en œuvre des espaces de vie. Notre lecture s'est orientée selon deux partis pris : celui de comprendre quel type *d'héritage* marque les usages que nous faisons aujourd'hui de nos lieux de vie et celui de soulever la nature de l'implication des arts appliqués dans la relation entre l'habitant et son habitat.

Nous avons identifié précédemment l'émergence du phénomène industriel comme un facteur de mutation quant à la considération du rôle de l'habitat et des pratiques de l'habiter. Ce phénomène permet aux architectes de la fin du XIXe et du début du XXe siècle de porter leurs réflexions précisément sur deux types de groupes sociaux : la bourgeoisie et la classe populaire. Ils expérimentent alors de nouveaux systèmes structurels.

¹⁷⁸ Monique Eleb, Anne Debarre. *L'invention de l'habitation moderne. Paris 1880-1914 – Architecture de la vie privée, suite*. Paris : coédition Archives d'Architectures Modernes et Hazan, 1995.

Si *l'homme bourgeois* personnifie l'autorité, la protection, la solitude et s'il n'a pas de contact avec les *choses de la vie*, sa femme, elle, est une épouse soumise, une ménagère efficace, une mère exemplaire, et... une parfaite hôtesse. Si celui-ci évolue dans le salon, le fumoir et le cabinet de travail, celle-là déambule dans la salle à manger et les chambres. Garante du confort familial *la femme bourgeoise* (qui a des domestiques) bénéficie d'une cuisine toute équipée, lumineuse et décorée de faïences afin de garantir l'hygiène. Cette pièce est dotée de l'eau courante et du gaz. Chez l'ouvrier, les rôles sont également bien définis : lui s'occupe des tâches techniques, elle des tâches ménagères. Mais les pièces sont polyvalentes. La salle à manger constitue un espace commun et la cuisine lui est intégrée.

Les pièces de la maison, qu'elle soit bourgeoise ou populaire, sont conçues indépendamment les unes des autres. Mais elles sont liées par leurs fonctions d'habitation ou de réception (le hall fait son apparition dans les maisons bourgeoises) et par leurs statuts (communautaire ou privé). L'espace intérieur s'adapte de plus en plus aux membres qui composent le foyer et à leurs besoins. La chambre des enfants est d'ailleurs progressivement pensée isolément de celle des parents.

Mais le changement le plus progressif, est la allant les fonctions de la de toilette. Jusque-là la s'installe au même niveau de la cuisine où l'eau usées sont vidées de toilette, lui, est une



net, même s'il est conception d'une pièce salle de bains et du cabinet baignoire est mobile et que les services, non loin chauffe et par où les eaux (document n°8). Le cabinet pièce close éclairée grâce

Document n°8 : Nu au tub,
photographie de Pierre
Bonnard vers 1908 (cf.
*L'invention de l'habitation
moderne...*, p 223).

à une fenêtre et pourvue d'une cheminée. Il est dédié à la femme¹⁷⁹ et est pourvu de deux espaces distincts séparés par un rideau ou un paravent : l'un pour les *ablutions*, l'autre pour la beauté. Grâce à l'apparition de l'eau courante, l'union des deux est possible pour la bourgeoisie. Les ménages les plus modestes, eux, se contentent au même moment de douches en services collectifs : les « Bains-Douches » municipaux.

« Dans les « grandes constructions à loyers économiques » construites par les fondations, les associations ouvrières ou les sociétés de H.B.M., ce type de service se généralise . Les douches et quelques baignoires sont proposées aux locataires à tarifs modérés, le plus souvent au rez-de-chaussée des immeubles. »¹⁸⁰

Mais à partir des « salle de bain entrée dans tous les mobilier se fabrique en standardise et ne coûte la maison peut nouveaux équipements considérablement faire la vie. Les pièces ont précises et les objets pensés en intime exemple, dans la salle remplace la cuvette, et le tub (bac en zinc) est évincé par la baignoire (document n° 9).

Document n°9 : publicité de Saunier-Duval, 1909 (cf. *L'invention de l'habitation moderne...*, p 220).



années 1900 - 1910 la minimum » fait son milieux sociaux. Le industrie, se plus aussi cher. Toute désormais profiter de qui vont progresser la qualité de des fonctions très qui les peuplent sont liaison avec elles. Par de bain, le lavabo

¹⁷⁹ Ibid. p 221 : « Le temps que ces femmes consacrent à leur toilette exige que l'endroit soit agréable et leur plaise. Son décor est important même s'il est inaccessible à la plupart des personnes fréquentant l'appartement. »

¹⁸⁰ Ibid. p 237.

A mesure que les progrès industriels améliorent le confort des logements, l'architecture elle-même évolue. Les systèmes de tuyauteries amènent de nouvelles contraintes : puisque le siphon ainsi que l'eau courante sont désormais installés dans tous les logements, les pièces *humides* sont regroupées. La maison se conçoit bientôt comme un lieu technique doté d'objets techniques. Si diverses tendances se confrontent alors, il en est une en particulier qui va faire éclater la production d'arts appliqués à l'habitat en considérant que la maison, son mobilier et les objets qui la peuplent, forment une unité. Si le principe n'est pas récent, un concept d'*ensemble mobilier* est formulé par l'architecte décorateur français Gabriel-Germain Boffrand au XVIII^e siècle pour désigner une formule d'équipement. Ce concept se généralise cependant dans les années 1900 :

« Le mobilier et le décor sont alors partie prenante de l'architecture : les panneaux de bois, les cheminées, les meubles raccordés ou fixés aux murs, l'éclairage, les tapis sont étudiés et dessinés par les architectes et forment souvent un tout indissociable. »¹⁸¹

L'habitat est ainsi plus encore qu'une structure technique : il est pensé comme un système culturel peuplé d'objets et de signes.

Même si l'idée que les métiers d'art doivent s'adapter aux exigences économiques est clairement avancée par le Comte Léon de Laborde en 1851 dans son « Rapport » sur l'exposition universelle à Londres¹⁸², la pratique des

¹⁸¹ Monique Eleb, Anne Debarre. *L'invention de l'habitation moderne. Paris 1880-1914 – Architecture de la vie privée, suite*. Paris : coédition Archives d'Architectures Modernes et Hazan, 1995. p 440.

¹⁸² *Exposition Universelle de 1851. Travaux de la commission française sur l'industrie des nations publiés par ordre de l'Empereur*. Tome VIII. Imprimerie Impériale, 1856, rapport effectué par le Comte Léon de Laborde. L'exposition universelle de 1851 à Londres accueille 25 nations et 15 colonies. Elle est la première exposition qui ne revêt pas qu'un caractère national (ce que pratiquait déjà la France, tous les cinq ans, dès la fin du XVIII^e siècle, et les Royaumes Unis depuis 1830). Référence bibliographique : Marcel Galopin. *Les expositions internationales au*

arts appliqués en France est freinée par le débat entre Arts Mineurs et Arts Majeurs¹⁸³. Mais elle va nettement prendre sa place en Angleterre : William Morris, John Ruskin et Philip Webb, fondateurs du mouvement des « Arts and Crafts » dans les années 1860, souhaitent développer avant tout un art artisanal de qualité qui soit soumis à la liberté de création et qui suscite le plaisir afin de lutter contre toute forme d'industrialisation annihilante. L'objectif est surtout d'adapter les créations d'objets ou d'architectures à un contexte culturel et social, technologique et économique : William Morris crée tout d'abord sa propre firme *Morris, Marshall, Faulkner & Co*. Une plaquette est publiée indiquant les différentes lignes d'action : l'artiste propose à l'artisan des modèles concernant la décoration murale, le papier peint, le vitrail, le travail du métal et la conception du mobilier. Tout doit être exécuté de manière artisanale. Puis, avec John Ruskin, il fonde le mouvement *Arts and crafts* (*Arts et métiers d'art*). Tous deux s'engagent dans une lutte contre le machinisme et l'industrialisation (qui ne produit *que de la laideur*) pour un retour à l'artisanat. Ils sont à la recherche d'une beauté accessible à tous.

Ils rejettent l'architecture classique, qui pour eux est un modèle qui ne pousse pas à la création car trop imposant dans ses règles de constructions, au profit de l'architecture gothique qui permet la « création d'hommes libres [...car déduite de principes...] en amont des apparences »¹⁸⁴.

Ils sont pour le rapprochement des artistes et des artisans et non pour une industrialisation massive et despotique. De cette association devrait naître un

XXe siècle et le bureau international des expositions. Condé-sur-Noireau : éditions l'Harmattan, avril 1997.

¹⁸³ Les Beaux Arts affirment leur supériorité sur les arts appliqués et refusent « une extension d'un art social qui entrerait au service de l'économie moderne ». Stéphane Laurent. *Les Arts Appliqués en France. Genèse d'un enseignement*. Paris : éditions du C.T.H.S., 1999, p 75. Mais sous l'impulsion première du Comte Léon de Laborde, de nombreux projets et initiatives se succèdent pour faire se rejoindre le monde artistique et le monde professionnel.

¹⁸⁴ Jocelyn De Noblet. *Design, le geste et le compas*. Paris : éditions Aimery Somogy, 1988, p 54.

nouvel art populaire. Ils souhaitent améliorer l'environnement de l'homme à travers *l'art décoratif* :

« L'ornement est nécessaire à condition qu'il soit en relation directe avec la valeur culturelle de l'époque et qu'il corresponde à une libre expression de l'artiste ou de l'artisan. »¹⁸⁵

Si les protagonistes de cette entreprise ont finalement été obligés de faire appel au machinisme qu'ils refusaient, si les objets produits n'ont pas été si populaires car trop coûteux et dotés d'une esthétique *trop sophistiquée*, l'artisanat en Europe et aux Etats-Unis gagne un nouveau souffle. Cette tendance dans le domaine des arts appliqués s'élargira au domaine de l'architecture.

Ces idées vont constituer des leitmotiv dans toutes les démarches ultérieures. William Richard Lethaby, le premier, les intègre dans un cadre éducatif. Né en 1857 à Devon, il commence ses études d'architecture à Barnstaple (dès 1871) sous la direction de l'architecte Alexander Lauder. En 1884, il participe à la création de l'« Art-Worker's Guild ». Cette société, dont il est le chef de file, regroupe des artistes et des architectes. Tous dénoncent le danger qu'il y a à diviser en trois professions distinctes les peintres, architectes et sculpteurs. Ils prônent « the unity of all the aesthetic arts »¹⁸⁶ afin de donner les meilleures réponses aux besoins de la société. Peu de temps après il rencontre Philip Webb, devient son plus fidèle disciple et participe en 1888 à l'organisation de l'exposition *Arts and Crafts* à Londres.

C'est en 1896 qu'il crée la « Central School of Arts and Crafts » avec George Frampton comme co-directeur. L'Ecole est ouverte aux artistes, artisans et architectes. Sa fonction principale est de former des *designers spécialisés* qui

¹⁸⁵ Phrase de Jocelyn De Noblet résumant les recommandations émises par William Morris à John Ruskin et dans l'ouvrage *Contre l'art d'élite - La nature du gothique – extraits*. Paris : éditions Hermann, 1985. Ibid. p 54.

¹⁸⁶ John Brandon-Jones. *W. R. Lethaby and the Art-Workers' Guild*. Article tiré de l'ouvrage de Sylvia Backemeyer et Theresa Gronberg. *William Richard Lethaby – 1857-1931 : Architecture, Design and Education*. Londres : édition Lund Humphries London, 1984, p 24 à 31.

pourront répondre aux besoins des industriels et s'intégrer aux projets au même titre que le chimiste ou l'ingénieur.

Si l'on en croit l'article de Theresa Gronberg¹⁸⁷, cette Ecole est la matérialisation d'une volonté politique : celle du Gouvernement anglais. L'idée de départ était de développer un enseignement technique pour les quartiers industrialisés et défavorisés de Londres. En 1892 un rapport d'enquête, « Report on technical Education », met à jour un manque cruel d'éducation artistique. Son auteur propose une liste de vingt et une activités susceptibles d'être enseignées et suggère l'ouverture d'une Ecole d'Art. La création d'un poste d'inspecteur artistique est aussitôt annoncée. Le rôle de la personne qui acceptera de s'en charger consistera à assister le Comité Gouvernemental et à prodiguer des conseils quant aux méthodes d'enseignements. Lethaby et Frampton sont choisis sur 166 candidats pour se partager les responsabilités. En 1895 est créée la « Bolt Court Technical Scholl », spécialisée dans les procédés lithographiques. Mais les enseignements se diversifient très vite et l'école change de nom.

Tous les enseignants de la « Central School of Arts and Crafts » sont des praticiens. Les activités se répartissent entre la reliure, la gravure sur bois, la typographie, l'imprimerie, l'enluminure, l'émaillage, la broderie et la couture. Si les pratiques artisanales sont encouragées, les productions industrielles et mécanisées ne sont pas rejetées. L'objectif principal de cette école d'arts Appliqués est de permettre à ses étudiants de devenir des spécialistes en Arts, capables d'intervenir dans des secteurs industriels ciblés. Sa charge est également de préserver les métiers artisanaux qui sont sur le point de disparaître.

¹⁸⁷ Theresa Gronberg. *William Richard Lethaby and the Central School of Arts and Crafts*. Sylvia Backemeyer et Theresa Gronberg. *William Richard Lethaby – 1857-1931 : Architecture, Design and Education*. Londres : édition Lund Humphries London, 1984, p 14 à 23.

Dans son enseignement, Lethaby tente de faire comprendre qu'il n'est pas besoin d'un savoir académique, livresque ou de connaître les styles pour établir un projet, mais qu'il s'agit plutôt de *produire en situation*, de se confronter à une demande et de se connecter à la vie. Ses cours consistent à faire manipuler instruments et matériaux parce qu'il faut se familiariser à la matière et la comprendre avant de prétendre faire de l'art. Lethaby a la réputation, auprès de ses étudiants, de ne jamais montrer comment faire les choses. Il les pousse plutôt à considérer les méthodes de réflexions qui mènent au projet car pour lui l'art n'est en aucun cas issu de systèmes, l'art n'est pas « a special sauce applied to ordinary cooking »¹⁸⁸. Il ne peut être atteint que dans la rencontre entre la matière, la fonction et la créativité.

En ce qui concerne l'architecture, parce qu'issue de l'expérience humaine, il estime qu'elle obéit à un *symbolisme formel* commun par nature à toutes les cultures et à toutes les époques. Il rejoint en cela l'idée émise par Vitruve qu'il existe un modèle de construction originel et universel, un archétype. Mais ce qui le distingue le plus de ses contemporains c'est qu'il croit que les choix artistiques et les questions de goûts sont aussi importants l'un que l'autre pour déterminer l'utilité et la fonctionnalité d'un bâtiment. Pour lui l'architecture ne se conçoit que par la prise en compte de la totalité des besoins, c'est-à-dire non seulement des nécessités matérielles et usuelles, mais aussi des désirs individuels, de l'imagination de l'architecte et de son langage formel et esthétique.

En 1901, le succès de l'école n'est plus à démontrer étant donné le nombre toujours croissant d'étudiants. La Central School of Arts and Crafts intègre de nouveaux locaux. Une organisation réactualisée permet de déployer cinq départements : le premier englobe l'orfèvrerie et le travail du métal, le second la reliure et l'imprimerie, le troisième le design d'architecture et la décoration, le

¹⁸⁸ Ibid. p 17, 18.

quatrième la création de mobilier et de textile, enfin le cinquième le modelage et la sculpture.

Injustement délaissée par l'histoire de l'enseignement des arts appliqués, la Central School of Arts and Crafts est annonciatrice de mouvements tels que le Deutscher Werkbund. Fondé par Peter Behrens à Munich en 1907, il associe artistes et protagonistes de l'industrie allemande. Il est consécutif à trois expositions qui consistaient à réunir arts et métiers. Les écrits d'Hermann Muthesius, premier doctrinaire du mouvement, laissent penser qu'il connaissait et approuvait les objectifs de Lethaby¹⁸⁹. Dans le texte « Les objectifs du Werkbund », il déclare :

« Le bon fonctionnement du mouvement des arts appliqués à l'origine du réaménagement intérieur de nos espaces de vie, qui a insufflé un nouvel élan aux industries spécialisées et donné une impulsion à l'architecture n'est qu'un avant-goût de ce qui doit encore se produire. »¹⁹⁰

Il ne croyait pas si bien dire. En 1919, une nouvelle école d'arts appliqués se développe. Les chemins tracés par la première sont à nouveau empruntés dans le cadre de l'enseignement : le Bauhaus est créé à Weimar par Walter Gropius. Les points communs avec la Central School of Arts and Crafts sont nombreux, entre autres la nature des enseignements dispensés. S'y retrouvent par exemple la reliure, l'imprimerie, la typographie, le tissage et l'architecture. La connaissance des matériaux et du cahier des charges est, là aussi, indispensable et préalable à toute forme de création.

D'une part les étudiants n'acquièrent pas des connaissances figées : l'enseignement qu'ils suivent consiste en une « propédeutique à toute création

¹⁸⁹ Selon Jocelyn De Noblet, Muthesius connaissait et avait été « fortement impressionné » par l'organisation de l'école de Lethaby. *Design – Le geste et le compas*. Paris : édition Somogy, 1988, p 57.

¹⁹⁰ Hermann Muthesius. *Les objectifs du Werkbund*. Ulrich Conrads. *Programmes et manifestes de l'Architecture du XXe siècle*. Paris : éditions de la Villette, avril 1991, p 34.

quelle qu'elle soit »¹⁹¹. D'autre part, l'idée que le travail d'équipe est indispensable à la conception s'affirme et devient un objectif en soi :

« Le Bauhaus veut former des architectes, peintres, sculpteurs [...] et fonder une communauté de gens de métier capables de construire en collaboration et en totalité (gros-œuvre, construction, décoration et aménagement) des édifices techniquement homogènes et qui témoignent d'une même sensibilité artistique. »¹⁹²

Mais des différences essentielles permettent au *Staatliches Bauhaus* de se distinguer.

D'une part, l'enseignement s'adapte à des techniques émergentes et à de nouveaux champs d'activités tels que la photographie, l'urbanisme et le théâtre. Le plus marquant est que ces domaines sont concomitants de cours sur la théorie de la forme et de la couleur. « La matière en soi est inerte et sans existence, c'est seulement la forme qui lui dispense la vie, une vie qui lui est insufflée par la volonté créatrice de l'artiste. »¹⁹³. La propédeutique prend corps en tant que principe.

D'autre part, les projets qui se développent au sein de l'école s'intègrent au monde de la production et restent en contact avec les usagers éventuels soit parce qu'ils sont effectués dans le cadre du contrat d'apprentissage de l'étudiant, soit parce qu'ils sont issus d'une collaboration directe avec les acteurs (industriels et utilisateurs) : « Les relations avec les dirigeants des métiers et de l'industrie de la région sont permanentes. L'école reste en contact

¹⁹¹ « Il s'agit de tirer le meilleur profit des matériaux et de leurs qualités intrinsèques en intégrant dans le processus créateur des impératifs techniques, économiques, sociaux, psychologiques et culturels. ». Delorme-Louise Marie-Noëlle. *Matériau et créativité au Bauhaus. Recherches poétiques*, tome II, *Le matériau*. Groupe de Recherches Esthétiques du C.N.R.S. Paris : édition Klincksieck, 1976, p 160 et 170.

¹⁹² Walter Gropius. *Programme de l'école du Bauhaus de Weimar*. Ulrich Conrads. *Programmes et manifestes de l'Architecture du XXème siècle*. Paris : éditions de la Villette, avril 1991, p 64.

¹⁹³ Lionel Richard. *Walter Gropius. Architecture et société*. Textes antérieurs à 1940, choisis et annotés. Traduit de l'allemand par Dominique Petit. Paris : édition du Linteau, 1995, p 24.

avec la vie publique, avec le peuple, au travers d'expositions et par d'autres types de manifestations. »¹⁹⁴

Au début du XXe siècle, faire des arts appliqués peut être caractérisé par trois objectifs essentiels : tendre à lier des pratiques artistiques et artisanales à des productions industrielles¹⁹⁵ afin de contrarier la tendance à l'uniformité et de diffuser la qualité et la beauté ; associer et intégrer la création à des contextes sociaux, culturels et fonctionnels car les objets d'arts appliqués sont des œuvres d'art totales ; créer à plusieurs car la collaboration entre spécialistes permet d'atteindre la cohérence, l'harmonie et la qualité d'un projet en impliquant une confrontation des avis et des savoir-faire de chacun des créateurs. En d'autres termes, faire des arts appliqués c'est structurer à plusieurs acteurs un projet de vie dans sa globalité, de l'urbanisme à l'architecture, de l'architecture au mobilier, des murs jusqu'à la fourchette en passant par les rideaux.

¹⁹⁴ Walter Gropius. *Programme de l'école du Bauhaus de Weimar*. Ulrich Conrads. *Programmes et manifestes de l'Architecture du XXème siècle*. Paris : éditions de la Vilette, avril 1991, p 65.

¹⁹⁵ L'artisanat et l'industrie : positionnement de Walter Gropius. « La principale différence entre l'industrie et l'artisanat est due, moins à la nature différente des outils employés, qu'à la division du travail dans la première, et au contrôle sans partage exercé par un seul travailleur dans le second. Le danger culturel dans la forme actuelle de l'industrie est la réduction forcée de l'initiative personnelle. Le seul remède est une attitude totalement différente par rapport au travail ; le progrès technique a démontré qu'une forme de travail collectif peut conduire l'humanité à un degré d'efficacité beaucoup plus grand que le travail indépendant des individus isolés, et il faut prendre acte de cette réalité, sans pour autant minimiser le pouvoir et l'importance de l'effort personnel. ». Extrait du premier programme publié en 1919. « L'art n'est pas une profession, il n'y a pas de différence essentielle entre l'artiste et l'artisan...Formons une seule communauté d'artisans sans cette distinction de classes qui élève une barrière arrogante entre artisans et artistes. Concevons et créons ensemble le nouvel édifice de l'avenir, qui embrassera dans l'unité l'architecture, la sculpture, la peinture, et qui sera élevé un jour vers le ciel par les mains de millions de travailleurs, symbole de cristal d'une nouvelle foi. ». Citations extraites de l'ouvrage de Leonardo Benevolo. *Histoire de l'architecture moderne. Tome 1. La révolution industrielle*. 1960. Paris : éditions Dunod, 1979, p 162 et p 164.



La « Maison Sommerfeld » à Berlin et la « Maison am Horn » à Weimar ont été conçues selon un tel principe. La première est édifiée entre 1920 et 1921 grâce à la collaboration du bureau d'architecture de Walter Gropius et de l'Ecole du Bauhaus. La seconde l'est en 1923. Son projet a été esquissé par Georg Muche (enseignant). Elle a été réalisée par l'Ecole du Bauhaus et ses ateliers (notamment les aménagements intérieurs) : les fenêtres pouvaient être fabriquées par l'atelier vitrail, les sièges et le reste du mobilier par l'atelier de menuiserie, les tapis par l'atelier de tissage, les récipients culinaires par l'atelier de céramique¹⁹⁶ (document n°10).

Aujourd'hui, les impératifs affirmés et revendiqués par les acteurs de l'époque ne sont pas d'actualité. Les créateurs se sont spécialisés et retranchés derrière des disciplines cloisonnées et bien définies : architecte, architecte d'intérieur,

Document n°10 : *maison am Horn* (en haut), *maison Sommerfeld* (en bas), photographes inconnus (cf. *Bauhaus*, p 190, 417, 556).

décorateur ou designer. Il faut bien avouer que les systèmes législatifs et de production¹⁹⁷ les y pousse. Très rares sont les projets où l'architecte accompagne son client dans le choix du rideau pour la cuisine ou du lustre pour la salle à manger une fois le bâtiment réalisé. Cela pose de façon évidente la question des limites du projet architectural, celle de sa cohérence esthétique,

¹⁹⁶ Référence bibliographique : Jeanine Fiedler, Peter Feierabend. *Bauhaus*. 1999. Allemagne : édition Könemann, 2000 pour l'édition française.

¹⁹⁷ Une initiative telle que celle d'Andrée Putman, qui dans les années 1970 lance l'opération « Créateurs et Industriels » — qui consiste à réaliser des objets grâce à la rencontre et à la collaboration de divers acteurs issus de disciplines aussi diverses que le cinéma, la peinture, ou l'industrie — a été mise en échec par une incompréhension de la part de l'industrie française de son objectif principal : produire des objets pour un très large public. Ils n'ont malheureusement été édités qu'en une centaine d'exemplaires chacun.

celle du rôle de l'architecte auprès de l'habitant. Une réelle collaboration entre ces deux protagonistes reste délicate et exceptionnelle¹⁹⁸.

Puisqu'une telle scission semble devoir perdurer, est-il possible, et n'est-il pas indispensable, d'interposer un nouvel acteur dans les projets ? Le rôle de cet acteur ne pourrait-il pas être de lier les valeurs identitaires et fonctionnelles ? Ne pourrait-il pas être ce praticien dont l'art, impliqué dans le *principe d'habitation* tel que le définit Martin Heidegger¹⁹⁹, consisterait à *désigner* les lieux ?

La maison est un lieu clos par des éléments de construction selon certaines techniques, elle constitue un outil pour délimiter un territoire, établir des systèmes de protection, réguler l'ensemble des actes quotidiens, réguler des rapports sociaux. Notre corps appréhende cet espace en y évoluant sensiblement et corporellement. La maison est un véritable temple dédié aux sens. C'est à travers elle que nous percevons toute la matérialité de notre corps. Nos fonctions vitales telles que manger, se laver, dormir ou jouer, prennent en ce lieu une place privilégiée. Elles sont magnifiées dans la mesure où elles monopolisent chacun de nos instants. L'expression « je rentre chez moi » peut prendre alors le sens de « je rentre en moi » afin de me retrouver en tant qu'être sensuel, et d'assouvir mes besoins et désirs physiques. Mais cela signifie également que je me positionne physiquement et mentalement en un lieu du monde pour me construire en tant que membre à part entière de l'espèce humaine.

¹⁹⁸ Architectes et architectes d'intérieurs s'associent très rarement pour des projets. Pourtant il existe une collaboration remarquable, celle de Le Corbusier avec Charlotte Perriand et Jean Prouvé pour les aménagements de la « Cité Radieuse » de Marseille, dans les années 1950.

¹⁹⁹ « Le rapport de l'homme à des lieux et par des lieux, à des espaces réside dans l'habitation. La relation de l'homme et de l'espace n'est rien d'autre que l'habitation pensée dans son être. ». Martin Heidegger. *Bâtir Habiter Penser*, conférence du 5 août 1951. ...*L'Homme habite en poète...*, conférence du 6 octobre 1951. *Essais et conférences*. 1954. 1958 première édition française. Saint Amand : éditions Gallimard, mai 1996 p 188.

Parce que l'homme appréhende le monde tant de façon concrète que de façon abstraite, selon des systèmes de structurations mentales et affectives, individuelles et collectives, la maison résulte d'un mode spécifique d'appropriation du lieu. La maison protège tant le monde physique que le monde de l'*en soi*. Elle sert de support à la culture car elle véhicule des pratiques, des évocations et des émotions. Notre maison est le lieu où nous nous construisons dans le monde. :

« L'habitat est avant tout signification [...] affirmations existentielles et [...] revendications d'identité [...] la maison a été organisée selon un système complexe de significations à la fois sociales, rituelles, religieuses, voire cosmiques. »²⁰⁰. Autrement dit la maison humaine voit le jour pour répondre non seulement à des besoins matériels mais également et surtout parce que l'animal devenu homme y met en place des principes « permettant de rendre l'univers intelligible »²⁰¹.

Une structure architecturale peut-elle constituer une maison tant que nous n'y organisons pas des systèmes d'appréhension et de compréhension, tant que nous n'y projetons pas de sens, tant que nous ne pouvons pas envisager sa valeur d'« *imago mundi* » ?

Reprenons ici quelques mots de Françoise Gaillard :

« [...] l'humanisation commence toujours par l'imposition d'un sens, c'est-à-dire par une vectorisation et un ancrage dans le symbolique. Cela se fait par le traçage, par le marquage, par le tramage, par le balisage, par toutes les opérations de mesure et d'inscription. »²⁰²

²⁰⁰ Anne Cancellieri. *L'habitat du futur – Défis et perspectives pour le prochain quart de siècle*. Paris : éditions La Documentation française, octobre 1992, p 108.

²⁰¹ Patrick Perez, architecte et anthropologue, exposé intitulé " Hommes et femmes Hopi autour de l'eau", séminaire transversal de l'Institut des Etudes Doctorales (I.E.D.) de l'Université de Toulouse le Mirail *Espaces, territoires : sexe et genre - Le genre : de la catégorisation du sexe*. Vendredi 14 mars 1997 (Cf. annexe A).

²⁰² Françoise Gaillard. *Lieu et non lieu de l'œuvre*. Hillaire Norbert, Charbonneaux Anne-Marie (sous la direction de...). *Œuvre et lieu – Essais et documents*. Editions Flammarion, septembre 2002, p 92.

Nous avons besoin, nous les hommes, de nous approprier notre univers en y associant un sentiment de reconnaissance. L'enfant construit ce sentiment par le biais de la relation affective qu'il entretient avec sa mère et son père. Ce sont ces figures d'attachement qui conditionnent les premiers *processus de familiarisation* au monde. Mais d'autres se mettent en place à d'autres échelles : nous avançons ainsi des compréhensions du monde pour ordonner le chaos²⁰³ de l'univers à notre mesure. Chaque civilisation pose les bases de certaines d'entre elles en formulant des raisonnements et des théories cosmologiques.

Les philosophes chinois ont admis comme principe celui du *Yin* et du *Yang*, articulation qui induit la transformation de l'univers, donc les changements. Le cosmos possède ainsi un temps, un espace et des ordres : *l'ordre ontologique* est celui des harmonies et des rythmes, *l'ordre logique* est celui des symboles et de la géométrie. Ils ont considéré qu'ils pouvaient exposer les lois de transformation de l'univers en modélisant sa relation avec les hommes et la terre et ont produit un ouvrage philosophique appelé *le livre des mutations*.²⁰⁴ Après le nom de *Zhou Yi*, il a pris celui de *Yi Jing* sous Confucius. Cet ouvrage développe l'idée que les êtres et les choses sont répartis dans l'univers selon huit éléments primordiaux (l'eau, le ciel, la terre, le tonnerre, la montagne, le vent, le marais et le feu) qui entrent en correspondance avec le dispositif cosmologique spatial des quatre points cardinaux, la terre étant située en son centre. Ce qui constitue la spécificité de cet ouvrage philosophique c'est qu'il exprime les articulations, les communions, les échanges et les oppositions des différents éléments sous forme de signes symboliques (trigrammes et hexagrammes), commentés dans ce qu'ils vérifient et dans ce qu'ils proposent. Il constitue à la fois l'exposition, l'étude et la divination des transformations de l'univers.

²⁰³ Nous comprenons ce terme dans le sens de *désordre*.

²⁰⁴ Conçu à l'origine entre le XVI^e siècle et le XI^e siècle avant notre ère sous la dynastie des Shang, il s'est perfectionné sous le règne du roi Wen des Zhou (XI^e avant J.C.) et de Confucius (VI^e siècle avant J.C.).

Le feng shui, pratique issue de cette philosophie chinoise, a conquis de nombreux intervenants contemporains, notamment en architecture intérieure ou en création paysagère : en proposant des principes d'évaluation de la *qualité énergétique* d'un environnement (sa capacité à jouer sur le bien-être — ou le mal-être — physique, affectif et spirituel de l'homme, en raison de son interaction avec les ordres ontologiques et logiques de l'univers) ainsi que des méthodes consistant à rétablir un certain équilibre (notamment par la mise en correspondance d'espaces et de zones géographiques avec des couleurs, des formes et des matières) elle peut constituer un véritable outil de création.

Les philosophes Grecs ont également établi des principes sur l'origine et le devenir des choses et des êtres, des cosmogonies et cosmologies qui marquent encore nos visions du monde :

« Le terme même de cosmos implique que pour les Grecs, la totalité de ce qui existe ne peut être pensée que comme ordre, harmonie, beauté. Le cosmos n'est pas une « chose » à laquelle nous aurions affaire, mais une source de signification qui nous situe et donne son sens à notre existence ».²⁰⁵

Thalès considérait, sans aucune valeur allégorique, l'eau comme matrice originelle. Anaximandre de Milet considérait un jeu de forces réglé par le temps et la justice, qu'il nommait *Apeiron*, comme principe infini, origine vers laquelle toute chose devait retourner. Il reconnaissait une dualité entre le monde physique, aux qualités identifiables, et le monde métaphysique, domaine de l'indéfinissable. Comme lui, Xénophane de Colophon estimait qu'il n'y avait qu'une unité éternelle et immobile. Mais contrairement à eux, Héraclite d'Ephèse souscrivait aux éternels changements et devenirs et considérait que le monde ne pouvait être appréhendé que dans le présent. Parménide pensait que le devenir était produit par la réunion d'une multiplicité de qualités contraires (qu'il catégorisait selon des valeurs telles que le positif et le négatif) dont les actions ainsi coordonnées et combinées garantissaient la vie et

²⁰⁵ Ilya Prigogine, Isabelle Stengers. *Entre le temps et l'éternité*. Paris : édition Fayard, 1988, p 147.

l'équilibre. Anaxagore quant à lui établissait une cosmogonie où le chaos devait être ordonné par un mouvement originel et universel, le *Noûs*, un *esprit* ordonnateur, agissant sans cause ni dessein mais initiant la création du cosmos et du devenir. Platon est vraisemblablement un de ceux qui sont allés le plus loin dans la volonté de décrire et connaître le monde sensible. C'est à travers le « Timée » qu'il donne une description du monde qui se veut scientifique. « Dans le Timée, Platon développe une cosmologie, c'est-à-dire une représentation cohérente et rigoureuse de l'univers physique, qui se fonde sur un ensemble limité de présupposés axiomatiques, dont les propriétés du cosmos apparaissent comme les conséquences déduites logiquement. »²⁰⁶ Cette connaissance et cette description s'appuient sur trois facteurs : *l'intelligible* c'est-à-dire la « réalité au sens plein du terme, immuable et jouant le rôle de modèle », la *copie de l'intelligible* qui fait partie du sensible et qui est « soumise au devenir », le *réceptacle du devenir*.

Notre compréhension du monde s'effectue en fonction de notre condition d'homme, être vivant doté de capacités physiques et mentales. Être dans le monde c'est être à la fois dans un espace physique et dans un espace mental. Les lieux que nous créons constituent des zones privilégiées où s'expriment de façon symbolique nos conceptions affectives, cosmologiques, cosmogoniques et philosophiques. Mircea Eliade donne l'exemple des Kwakiutl, habitants de la Colombie : ils ont pour croyance qu'un poteau de cuivre relie *le monde d'en bas, la Terre et le Ciel*.

« L'*Axis mundi* que l'on voit dans le ciel, sous la forme de la Voie lactée, est rendue présente dans la maison cultuelle sous la forme d'un poteau sacré. C'est un tronc de cèdre de dix à douze mètres de longueur, dont plus d'une moitié sort par le toit de la maison cultuelle »²⁰⁷.

²⁰⁶ Nous renvoyons ici aux commentaires et à la traduction de Luc Brisson. Platon. *Timée – Criticias*. Traduit par Luc Brisson avec la collaboration de Michel Patillon. Manchecourt : éditions Flammarion, 1992, p 13.

²⁰⁷ Mircea Eliade. *Le sacré et le profane*. 1965 pour l'édition française. La Flèche (Sarthe) : éditions Gallimard, 2001, p 37.

Nos églises elles-mêmes, à travers les différents arts sacrés qui y interviennent, sont des zones associées mentalement et symboliquement à des principes de structuration de l'univers.

En caractérisant ces lieux de la sorte, l'homme s'y installe dans toutes ses dimensions. Mais ne pensons pas que seuls les lieux de cultes participent à ces processus de familiarisation. De façon plus courante nous effectuons au sein de nos lieux de vie ce que Mircea Eliade nomme des « rituels de renouvellement » : nous fêtons la pose de la première ou de la dernière pierre de l'édifice, nous enfouissons dans les fondations la *bouteille au papier daté*, ou encore nous prenons possession des lieux par une *pendaison de crémaillère*. Selon lui, ce type de réjouissances sont les traces d'un comportement religieux expurgées de toute signification religieuse. Nous pensons pour notre part que ces actes constituent la mise en forme, contemporaine et timide, d'un mode mental d'appropriation et de structuration de l'univers culturel si l'on comprend la culture comme mode d'être naturel de l'homme au monde.²⁰⁸

De tels gestes symboliques trahissent notre désir de nous recentrer physiquement, mentalement et affectivement par rapport au monde, dans le lieu que nous avons choisi, pour à la fois nous construire intimement et au sein d'une communauté. Ils nous donnent la possibilité de nous affirmer en initiant une osmose entre notre personne et l'univers à travers un lieu, l'habitat, objet signifiant, objet de mémoire. Se pourrait-il que par l'imposition de la dimension technique et fonctionnelle de l'habitat, par sa domination, nous ayons démantelé cette valeur typiquement humaine d'« imago mundi » ?

Nous considérons que cette valeur n'est effective que lorsque l'habitant peut *rêver son habitat*, y vivre « en poète » : pour Martin Heidegger, la poésie

²⁰⁸ « Le monde humain apparaît ainsi par nature culturel, car un homme sans culture n'est pas un être naturel. C'est un amputé non viable. ». Boris Cyrulnic. *La naissance du sens*. Paris : éditions Hachette, 1995, p 103 :

génère l'habité. Il fait référence pour cela à une phrase d'un poème d'Hölderlin qu'il explique ainsi :

« Quand Hölderlin parle d'habiter, il a en vue le trait fondamental de la condition humaine [...] La parole : « ...l'homme habite en poète... » dit au contraire : c'est la poésie qui, en tout premier lieu, fait de l'habitation une habitation. La poésie est le véritable *faire habiter*. », ²⁰⁹.

La poésie serait-elle donc ce qui pousse l'homme à s'entourer d'objets et à les structurer selon ses choix ? Serait-elle à l'origine de leurs valeurs signifiantes ? Comment des biens matériels, parfois interchangeables, peuvent-ils refléter notre vision du monde, nos désirs, nos sensibilités, nos goûts, nos aspirations, nos modes de vie ? L'habitant peut-il forcément imprimer du sens, une valeur culturelle et des marques de ses états d'âme dans un espace bâti (construit pour lui ou pas) ? Si les objets contribuent à ce que le lieu de vie soit une mémoire de soi-même et par conséquent soit un prolongement physique et spirituel, alors, et seulement à cette condition, l'habitant peut se construire une identité. L'homme est à travers son corps au centre des relations qu'il entretient avec les objets qui l'entourent, parce qu'elles sont de nature psychophysique. C'est parce que les hommes sont à la fois des êtres physiques et spirituels, parce qu'« ...aux propriétés physiques de leurs états sont rattachées chez eux des propriétés qu'on appelle spirituelles... »²¹⁰, qu'ils se transforment conjointement avec l'environnement qu'ils se créent.

N'est-il pas temps de créer nos habitats à partir de réflexions sur l'être au monde de l'homme dans toute sa dimension à savoir physique et psychologique, afin de garantir l'hominisation ? N'est-il pas le moment de donner toutes les chances à tout habitant de pouvoir se construire dans sa

²⁰⁹ Martin Heidegger. *...L'Homme habite en poète...* Conférence du 6 octobre 1951. *Essais et conférences*. 1954. 1958 première édition française. Saint Amand : éditions Gallimard, mai 1996, p 226, 227.

²¹⁰ Edmund Husserl. *Chose et espace. Leçon de 1907*. 1973. Paris : édition P.U.F., 1989, p 26.

singularité humaine ? Les recherches et pratiques d'arts appliqués impliquées à l'habitat ne constituent-elles pas des propositions ?

L'art appliqué est un art impliqué dans des relations et des devenirs.

Ce concept, Adolf Loos l'avait intégré dans son travail d'architecte. Il estimait que sa charge devait être celle d'un *agenceur*, sa mission consistant à articuler commodités, pièces et éléments de la vie quotidienne à des dimensions psychologiques :

« La tâche de l'architecte est de provoquer des émotions justes. Une chambre doit être plaisante, une maison, sourire au passant, l'inviter à entrer. »²¹¹.

Il revendiquait, d'autre part, sa position d'artiste :

« [...l'habitant...] vit dans son *propre* logement, selon sa propre personnalité. Mitigée, il est vrai, par mes conseils. »²¹².

Il pensait que toute maison ne pouvait être élaborée que dans le cadre d'une association entre l'architecte et le propriétaire. Sa méthode exigeait une démarche centrifuge : de l'intérieur du logement vers les façades, du statut psychologique des pièces vers le cadre environnemental :

« Non seulement le matériau, mais aussi les formes architecturales sont liés à un lieu, à un sol et à une atmosphère. »²¹³

Son projet le plus révélateur (l'un des derniers conçu à la fin des années vingt, jamais réalisé par ailleurs) est celui d'une maison pour Joséphine Baker. Obéissant à sa méthode de conception appelée *Raumplan*²¹⁴, Loos n'hésite pas

²¹¹ Adolf Loos. *Paroles dans le vide. Malgré tout*. Traduit par Cornelius Heim. Paris : 1979, p 227. Citation issue de l'ouvrage de Panayotis Tournikiotis. *Loos*. Paris : éditions Macula, 1991, p 34.

²¹² Ibid. p 173 (p 37 de l'ouvrage de Panayotis Tournikiotis).

²¹³ Ibid. p 213 (p 66 de l'ouvrage de Panayotis Tournikiotis).

²¹⁴ Terme introduit par Heinrich Kulka en 1931 pour désigner la méthode d'élaboration du projet architectural mis au point par Adolf Loos. Ce procédé consiste à « ...imbriquer des volumes dont les dimensions et la disposition sont déterminées par leur usage » (espaces *servis* et espaces *servants*), et à les relier entre eux par des escaliers, le tout pour former des logements

à personnifier la structure architecturale et à lui donner un caractère ludique : les façades sont zébrées de marbre blanc et noir et le cœur de la maison en appelle au luxe et aux réjouissances :

« L'intérieur s'organise autour d'une piscine aux parois vitrées, accessible du second étage. L'entrée spacieuse de la maison mène au premier étage, à la zone spectaculaire de la réception, aménagée autour de la piscine. Deux couloirs relient le grand salon réservé aux soirées mondaines et le petit salon [...] L'aire de réception se prolonge à l'étage supérieur où l'on parvient par un escalier métallique en demi-cercle. Les chambres, la plate-forme d'accès à la piscine et la salle à manger sont contiguës [...]»²¹⁵.

Le côté moins réjouissant du personnage c'est que s'il estimait devoir s'adapter à l'habitant de la maison individuelle ou de l'immeuble bourgeois, il excluait néanmoins toute personnalisation des logements ouvriers, adhérant lui aussi à l'idée d'un plan minimal universel *pour tous les autres*.

Le type de proposition que peut faire un praticien en arts appliqués est bien la mise en place d'un projet de reconsidération de l'habitat en tant qu'objet d'attachement et image d'une compréhension du monde, car ce qui le distingue c'est de savoir faire émerger la valeur existentielle et le sens par une pratique du dialogue : c'est en croisant sa propre compréhension du monde et ses propres orientations avec celles de l'habitant qu'il permet à celui-ci d'exprimer son mode d'être ; parce que, pour citer Francis Jacques :

« Chacun est en dialogue avec lui-même parce qu'il est en dialogue avec l'autre. »²¹⁶.

Posons un regard précis sur les liens qui peuvent se tisser entre le praticien et l'habitant en prenant pour exemple les activités développées par l'atelier de

à étages et gagner ainsi en nombre de pièces. Panayotis Tournikiotis. *Loos*. Paris : éditions Macula, 1991, p 80.

²¹⁵ Ibid. p 113, 114.

²¹⁶ Francis Jacques. *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*. Paris : P.U.F., 1979, p 351.

décoration intérieure dirigé par Michèle Gondebeaud²¹⁷, individualité cultivant la polyvalence. A la fois designer d'objets et décoratrice d'intérieur, son dessein de praticienne consiste à organiser l'espace de vie en tirant parti d'une architecture existante, en la remodelant, en la rénovant, en y apportant des extensions. Sa clientèle se constitue essentiellement de cadres ou de professions libérales. La tranche d'âge s'étend de 35 à 60 ans environ. C'est fréquemment un changement dans leur vie personnelle qui les motive pour remodeler leur lieu de vie ou en changer et qui les pousse à s'adresser à elle : la recomposition d'une famille ou au contraire la solitude soudaine peuvent être les moteurs du changement. Il s'accompagne alors d'une remise en question de la qualité de vie. La location d'un appartement peut alors être délaissée au profit de l'achat d'une maison déjà existante, proche de Toulouse, à Ramonville ou à Balma, ou d'un bâtiment pouvant être transformé.

La question du « bien-être chez soi » s'exprime au premier abord par le client à travers le concept de territorialité. Si l'esthétique de l'habitation et sa dimension sont importantes, le lien avec l'agglomération, avec le site géographique (jardin, point de vue, accessibilité du centre ville, d'une école, des transports en communs, des commerces...) est un élément décisif pour le choix d'une maison, de même que son *potentiel* : « En tant qu'habitant pourrais-je adapter cette maison, la modifier, selon mes désirs, selon l'idée que je me fais de *ma* maison ? ». Nous retrouvons en cela les tendances que nous avons dégagées dans notre enquête sur la « Maison rêvée ». Si le cadre géographique et la qualité de l'habitation sont choisis avec soin par le futur habitant, l'espace de vie, l'espace intime, pose plus de problèmes car il touche aux repères affectifs, aux sens et aux signes.

La mission principale des membres de l'atelier consiste à mettre en forme les désirs et projections de l'habitant dans ce lieu. Ils doivent pour cela prendre en charge plusieurs rôles : celui d'interprète des désirs formulés et non formulés

²¹⁷ Michèle Gondebeaud exerce à Toulouse. Je travaille dans son atelier de création à titre personnel depuis cinq ans.

de l'habitant par rapport au lieu sur lequel il a jeté son dévolu ; celui de médiateur entre l'habitant lui-même, les artisans et les créateurs qui seront amenés à modeler ce lieu et celui de coordinateur entre ces différents corps de métiers. Si différentes étapes sont structurées formellement dans le cadre d'une méthodologie de projet, la spécificité de ce type de pratique est celle d'un constant rapport à l'humain, que ce soit avec les habitants ou avec les artisans : procéder par plusieurs phases successives est un prétexte pour faire émerger ensemble une *domestication* du lieu.

Certaines périodes se distinguent : tout d'abord est effectué l'*état des lieux* (prises de vues photographiques et premiers relevés succincts) pendant lequel des discussions sont engagées avec le client : ses désirs et projections sont écoutés attentivement et analysés. Les différentes phases qui sont de la responsabilité de l'atelier sont également précisées.

Puis des esquisses du projet dans son ensemble (plans, élévations, rough) sont réalisées. A titre indicatif des échantillons de matériaux, des photographies d'éléments existants ou déjà réalisés par l'atelier sont proposés au regard. C'est une période de recherche. Elle ne peut être cernée précisément dans le temps car elle dépend de la manière dont les deux parties (praticien et habitant) se sont écoutées, ont communiqué, ont compris pour les uns les demandes pour les autres les propositions, de la manière avec laquelle les membres de l'atelier ont su proposer visuellement et esthétiquement des solutions. La discussion et l'ouverture à l'autre sont indispensables : il faut tenir compte de l'humain. La dimension psychologique est omniprésente. Le praticien en arts appliqués pratique la maïeutique²¹⁸.

Citons ici une anecdote : en 2002, un projet pour la rénovation d'une salle de bain a été réalisé. Lors des premiers entretiens téléphoniques, les désirs des habitants paraissaient clairs et mûrement réfléchis. Mais la première entrevue qui eut lieu quelques jours plus tard révéla qu'il n'en était rien. Sous les

²¹⁸ « [...] maïeutique qui dans la philosophie socratique était l'art de faire découvrir à l'interlocuteur, par une série de questions, les vérités qu'il porte en lui. ». Denis Schulmann. *Le design industriel*. 1991. Paris : édition des Presses Universitaires de France, 1995, p 40.

questionnements de Michèle Gondebeaud la cliente, si elle a commencé par décrire le projet d'une salle de bain accessible à tous les membres de la famille ainsi qu'aux invités éventuels, a fini par exprimer le désir d'un lieu intime, réservé à sa propre personne et à son confort. Cette attitude semble a priori être une contradiction en soi mais est plutôt révélatrice de la nature humaine : il nous faut parfois des *occasions* pour formuler des désirs intimes. Créer ou modifier sa maison en est une.

Cette période de recherche fait place ensuite à une période de précision : dans un premier temps des plans finalisés, des solutions d'aménagement sont établis à partir d'une étroite collaboration entre les artisans qui auront à intervenir et l'atelier. Des devis sont établis, les matériaux choisis. Les clients ont ainsi à leur disposition une évaluation précise de l'esthétique du projet et du coût du chantier. Ils ont alors la possibilité de remettre en question certains aménagements, de décider d'entamer le chantier, de le scinder en plusieurs étapes ou tout simplement d'abandonner le projet. Dans un second temps, une fois les choix déterminés, un calendrier des interventions des artisans est défini.

La période de réalisation, elle, s'effectue en plusieurs phases qui dépendent le plus souvent du calendrier pré-défini (rendez-vous de chantiers, succession et collaboration des corps de métiers, du gros œuvre jusqu'aux finitions, disponibilité des artisans, disponibilité des habitants). Mais elle peut également dépendre des moyens financiers du maître d'ouvrage ou de son désir de répartir les travaux dans le temps. Il n'est pas rare par exemple qu'une personne qui rénove sa maison retarde une des phases de son projet afin d'avoir le budget qui pourra rendre conforme le résultat à ses désirs. Certains souhaiteront par exemple réaliser la piscine au printemps afin d'en profiter au cours de l'été et d'entamer la construction d'un garage à l'automne.

Une période supplémentaire suit toutes celles-ci. Elle s'étale dans le temps parfois sur plusieurs années : c'est le suivi du projet de vie. Elle consiste à accompagner l'habitant dans ses choix de modifications ultérieures et de

décoration. Elle s'oriente principalement vers la suggestion, le conseil et parfois même la réalisation d'objets qui vont peupler la maison et dont dépendra l'identité du lieu.

Le plus délicat n'est pas de mener les différentes étapes du projet mais bien de faire émerger un sens commun à partir des subjectivités en présence et de l'exprimer à travers un échange construit. Dans le domaine des arts impliqués dans l'aménagement de l'habitat, le praticien s'immerge, ou est immergé, dans le même champ que celui de l'individu pour lequel il produit. Il cultive pourtant son rôle d'observateur puis de médiateur, de même qu'il préserve sa position de créateur : il doit comprendre pour *donner à voir* à l'habitant, comprendre pour le rassurer et l'encourager... parce que rénover, restaurer, remodeler son lieu de vie c'est se révéler son propre monde intérieur et parfois même le transformer. Le praticien en arts appliqués impliqué dans un projet d'habiter se positionne : il affirme son identité d'artiste de même que son identité d'habitant sensible. Il instaure une connivence avec l'habitant en lui permettant de définir son projet de vie en un lieu, en lui proposant une philosophie. Ainsi les contacts entre le praticien et le client ne sont-ils pas indifférents.

Avoir le « sens des autres » selon Jean Decety c'est avoir la capacité de « ressentir l'état subjectif d'autrui, de partager ses états affectifs et de comprendre ses états mentaux »²¹⁹. Avoir de la *sympathie* pour la personne pour qui il crée est une aptitude essentielle pour le praticien impliqué dans des projets de vie.

²¹⁹ Jean Decety. *Le sens des autres ou les fondements naturels de la sympathie*. Sous la direction de Yves Michaud. *Qu'est-ce que signifie la vie psychique*. Paris : éditions Odile Jacob, 2002, p 71.

Dans cette première partie nous avons considéré que l'habitat humain est une *maison* dans le sens où, s'il procède de l'instinct et du désir de protection de l'espèce, il est aussi issu de la culture. Il est déterminé par l'agencement de différents facteurs qui non seulement sont matériels et techniques mais aussi environnementaux, sociaux, symboliques, affectifs. L'habitat de l'homme est une « imago mundi » :

« La maison et l'univers ne sont pas simplement deux espaces juxtaposés. Dans le règne de l'imagination, ils s'animent l'un par l'autre [...] » ; « [...] la maison est notre coin du monde [...] notre univers. Elle est vraiment un cosmos[...] »²²⁰.

L'habitat de l'homme est une complexité en devenir qui transforme l'homme lui-même. Il est à la fois outil et facteur d'hominisation.

A travers des repères historiques, la considération de questionnements contemporains, l'examen et la réalisation d'enquêtes, nous avons pu vérifier que l'habitat était une mise en exergue d'usages sociaux liés à des tendances, liées elles-mêmes à des contextes politiques, idéologiques, économiques. A partir de la révolution industrielle il est considéré non seulement en tant qu'élément structurel, technique, fonctionnel et formel mais surtout comme balise pour une uniformisation des usages. Or, la tendance actuelle semble prendre une nouvelle orientation : les chercheurs en sciences humaines, certains acteurs liés au secteur du logement, les habitants eux-mêmes, montrent que l'habitat est un agencement de vécus physiques, émotionnels et symboliques dont la configuration change selon certains paramètres tels que les conditions économiques et sociales, les types d'échanges pratiqués entre le public et l'intime, l'histoire individuelle ou les cultures. L'habitat est un espace d'affirmation et de construction de l'individu dans son corps, dans son esprit, dans une société et une culture.

²²⁰ Gaston Bachelard. *Poétique de l'espace*. 1957. Paris : P.U.F., 1992, p 55 et 24.

Le constat est fait que les propositions faites en matière de logement se connectent mal, voire pas du tout, aux désirs formulés pour un nouveau type d'habitat plus individualisé. Il existe aujourd'hui un *malaise de l'habiter*. Si certains nouveaux programmes en matière de logements collectifs font cas de façon plus nette des particularités des futurs habitants, le secteur de la maison individuelle, notamment, reste sous l'emprise de la *standardisation modulable*. Nous postulons que le chercheur praticien en arts appliqués, en s'insérant dans les projets de vie autour de lieux existants ou dans les projets de création d'habitats, est un acteur qui peut participer à l'affirmation de ces nouvelles tendances de l'habiter.

Ainsi, c'est un art impliqué dans la production d'identité humaine — identité à la fois physique, mentale et affective — que nous considérons. Un art impliqué dans un *principe d'habitation* et qui consiste à *désigner* les lieux par l'imposition d'une signification à l'espace. Nous qualifions donc de *design de lieux* l'acte de désigner le lieu de vie en tant que *lieu d'être dans le monde* grâce à une modification qualitative de sa particularité physique. Le design de lieux a pour objet de mettre en place des repères d'ordre affectif et favoriser ainsi la construction de soi par l'attachement. Pallier les détresses liées à l'impossibilité de se projeter dans son espace, aider à réduire certaines dépressions ou pathologies²²¹, peut-être est-ce là le véritable enjeu ?

De quelle manière procéder au design de lieux ? Ce sont les pratiques qui peuvent répondre à cette question. Je préciserai, dans la partie qui suit, le champ dans lequel s'inscrit la mienne : celui de *l'Art du filtre*. La nature de l'implication de certains dispositifs filtrants au sein de l'habitat sera évaluée, l'influence qu'a pu avoir Paul Sheerbart sur cette pratique sera explicitée, j'établirai une première description de mes diverses expérimentations de matières filtrantes.

²²¹ Certaines dépressions chez les adolescents les incitent à éliminer toute marque d'eux-mêmes dans leur contexte de vie : ils se dépouillent de tout objet.

2. FILTRES ET ART DU FILTRE.

« Puisque je ne sais rien de notre vie
Que par ce peu d'herbage à la fenêtre
Ou par des oiseaux, toujours inconnus,
Que ce soit l'hirondelle, l'alouette,
Retournons-en au milieu de ma nuit,
Ma plume y met de lointaines lumières,
J'ai ma Grande Ourse, aussi ma Bételgeuse,
Et ce qu'il faut de ciel d'elles à moi
Sous le plafond de ma chambre suiveuse
Qui marche seule à mon pas, quand tout dort. »

Jules Supervielle. *Ma chambre. Les amis inconnus.*

Œuvres poétiques complètes. Liège : éditions Gallimard, 1996, p 328.

Filtre, dans son acception première, est issu du latin médiéval *filtrum* et est usité notamment dans le domaine de l'alchimie. Le filtre est un dispositif qui permet de séparer un liquide des matières qui s'y trouvent en suspension. Il se compose d'une ou de plusieurs matières filtrantes qui ménagent des zones de sélection ou de séparation d'autres matières grâce à leurs caractéristiques spécifiques : elles tiennent sous leurs dépendances les passages, refoulements ou arrêts, par orientations, déviations, délimitations, rétention ou absorption.

Le principe de filtrage est en œuvre objectivement dans la nature à de multiples échelles. Il conditionne entre autres la vie biologique. Ainsi par exemple les radiations du soleil, subissant une première sélection par une traversée de l'atmosphère, se confrontent à la peau²²². Notre *tégument*, (pour employer un terme médical qui nous permet de comprendre cette dernière d'un point de vue strictement biologique), se compose de l'épiderme, du derme et de l'hypoderme et sépare un milieu intérieur fragile d'un environnement changeant et agressif (document n°11). Il forme une carapace. Mais en même temps il est une « architecture », selon les termes de Jean-Pierre Césarini²²³, un espace d'échanges entre cet environnement et cet intérieur car il s'organise selon différentes strates traversées par des réseaux de nerfs, de veines où circulent et se régulent certaines informations ou paramètres.

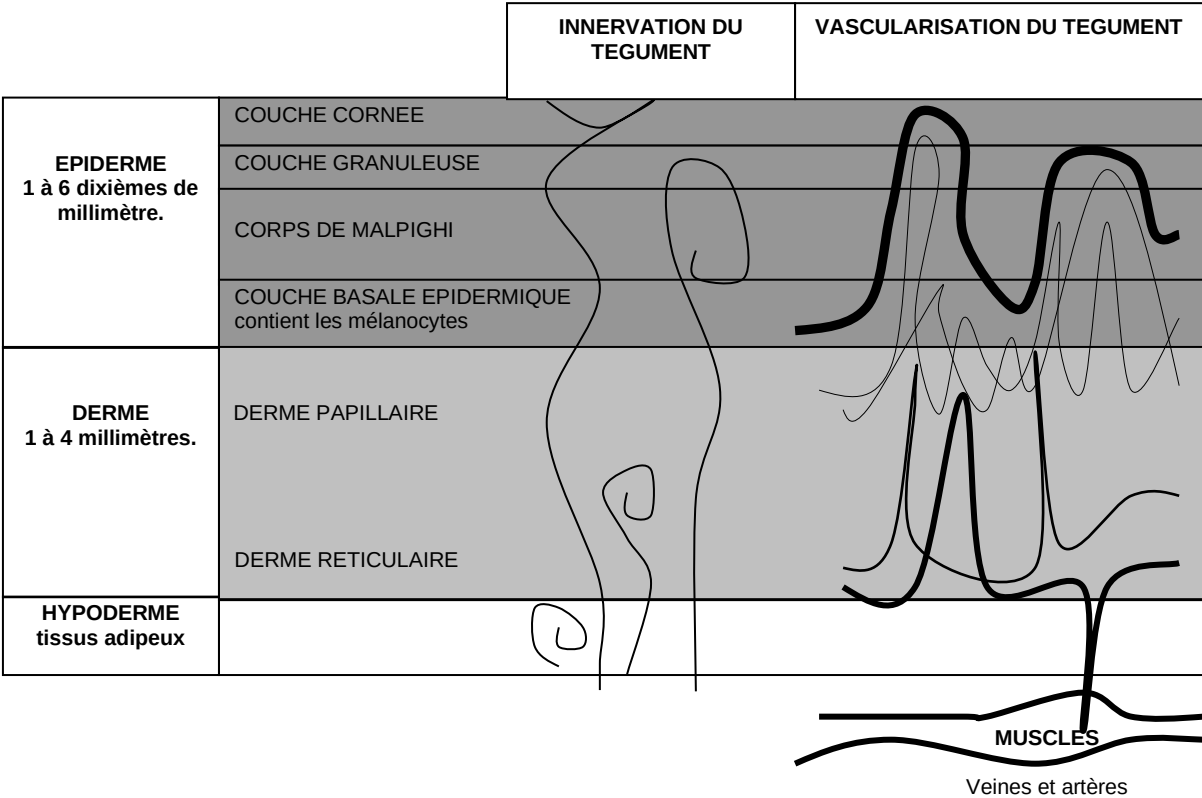
Les radiations du soleil provoquent, par exemple, la coloration de la mélanine (substance pigmentaire contenue dans les mélanosomes, eux-mêmes composants des mélanocytes qui constituent la pigmentation de la peau et qui se situent dans l'épiderme). Elle va en partie protéger le derme et l'hypoderme des U.V.A. et U.V.B. Les nerfs qui prennent naissance dans l'hypoderme et se terminent dans l'épiderme, quant à eux, informent le cerveau des stimuli extérieurs : s'il fait chaud ce dernier peut agir sur le flux sanguin des vaisseaux qui circulent dans le tégument afin de refroidir le corps, en provoquant la

²²² Cf. Annexe E : Le soleil, la peau et la fonction de la pigmentation.

²²³ Jean-Pierre Césarini, Docteur en Médecine chargé de recherche auprès de l'I.N.S.E.R.M. *La peau*. 1981. Vendôme : P.U.F. éditions, 1990, p 7.

transpiration par exemple. La peau est une protection indispensable, elle n'est pourtant pas une barrière hermétique. Elle contrôle et régule les échanges. Elle est un *entre deux espaces* qui se côtoient et interfèrent l'un avec l'autre :

« Nous sommes obligés de replacer le tégumentaire (le dermo-épidermique) dans l'organisme : ce faux dehors ne se disjoint pas du dedans, en dépit de sa position externe. Il entre dans les fonctionnements essentiels, quand il ne décide pas ; on l'a cru en marge, dans une périphérie plus ou moins mécanique (la barrière) ; nous avons tenté de le resituer au milieu, au centre même. ».²²⁴



Document n°11 : Schéma de l'innervation et de la vascularisation du tégument

Le filtre est un espace perméable à certaines informations, imperméable à d'autres et régulateur de passages. Il est au centre d'un système de relations.

²²⁴ François Dagognet. *La peau découverte*. Paris : éditions Synthélabo, 1993, p 112.

L'homme, en tant qu'animal et être pensant, a su positionner lui aussi des filtres plus ou moins complexes entre l'environnement et son corps afin de préserver sa vie : ses vêtements son habitat sont autant de dispositifs à franchir pour toute agression. Filtrer, pour l'homme, revient en ce sens à soumettre le monde sensible à son contrôle, à effectuer des choix pour admettre ses caractéristiques ou les refuser ainsi que des transformations pour les adapter, mais aussi à mettre en place des systèmes d'échanges pour en tirer bénéfice. L'homme a su créer des modalités physiques de filtrages grâce à l'exploitation des outils, des techniques et des technologies qu'il a mises au point. Si elles ont été l'enjeu de la préservation vitale, elles ont également été celui de la recherche d'un bien être physique et esthétique, de considérations cosmogoniques, philosophiques et religieuses. Certaines d'entre elles ont ainsi marqué les usages.

Comment les modes de compréhension et d'appropriation du monde par les sociétés induisent-ils des modalités filtrantes ? Quelles influences réciproques peuvent être étudiées dans le rapport entre certains dispositifs et certains projets de filtrer la lumière ? L'objet des lignes suivantes n'est en aucun cas une recherche exhaustive. Nous nous intéressons à certains contextes et motifs de créations parce qu'ils ont influencé ou motivé la configuration des dispositifs et des architectures.

2.1. Modalités filtrantes.

La baie fait partie de l'architectonique de l'habitat parce qu'elle est nécessaire au *bien-être organique* de l'homme : elle fait entrer la lumière dans le lieu de vie, elle crée une continuité visuelle entre intérieur et extérieur. Mais elle ménage également une distance métrique et sensorielle entre l'élément vu (la nature, la rue...) et l'être voyant (l'habitant). Elle se garnit de filtres de différentes natures et de différentes matières qui se disposent en tant qu'espaces frontaux intermédiaires. Ils s'interposent entre le climat, le son, le vent et l'intérieur de l'habitat ménageant ainsi des protections du corps.

Avec la porte, la fenêtre est un des premiers dispositifs filtrants associé au bâtiment de vie de l'homme. Elles ont toutes deux une fonction utilitaire essentielle : la première permet par son ouverture de pénétrer et de sortir d'une construction et par sa fermeture d'empêcher tout franchissement. La seconde assure l'aération et l'éclairage tout en conditionnant une certaine protection contre les agressions physiques et sensorielles; elle peut se structurer de façon complexe en s'associant par exemple à un système de volets (qui protège du vandalisme, filtre la chaleur en été mais ne laisse pas passer le regard), ou bien encore de pans de voilages (qui lui, filtre le regard). Leurs particularités à toutes deux sont de ménager physiquement des relations contrôlées entre un environnement géographiquement extérieur (urbain, campagnard, montagneux...), l'autre intérieur (pièce d'habitation). Le filtre impliqué dans l'habitat, autorise l'expérience simultanée de différents lieux : le dedans et le dehors. Il permet à l'habitant de se joindre au monde tout en le protégeant d'un certain flux d'informations et de paramètres. Nous nous sommes intéressés aux dispositifs filtrants qui régulent le regard et la lumière. Ils s'associent à des matériaux dotés de différentes qualités filtrantes, qui *laissent transparaître*, tels que le papier, le tissu ou le verre.

Le verre, dans sa forme la plus naturelle qu'est l'obsidienne, est déjà utilisé par l'homme préhistorique pour la fabrication de petits objets tels que des outils ou des pointes de flèches. L'invention du verre²²⁵, que Pline l'Ancien²²⁶ situait en Syrie, va contribuer à l'affirmation de certaines identités sociales, notamment en Egypte : il est considéré comme une matière précieuse et sert à fabriquer parures, amulettes, bijoux ou flacons. Puis le perfectionnement des techniques de fusions permet de le travailler sous forme de briques :

« C'est avec des briques vitrifiées en surface que les Mésopotamiens ont très tôt bâti monuments et édifices religieux. »²²⁷

C'est vraisemblablement ce principe d'utilisation, combiné à la mise au point du verre transparent²²⁸, qui a déterminé l'utilisation du verre à titre de filtre vertical. S'il est difficile d'établir avec exactitude les origines de son emploi dans la fenêtre, certains écrits fournissent quelques indices. L'un d'entre eux remonte au premier siècle après J.C., il s'agit de la description que fait Pline le Jeune²²⁹ de sa propre demeure proche de Laurente, villa érigée sur le cap Misène. Il évoque des *fenêtres vitrées (specularibus)* :

« La maison est commode, et n'est pas d'un grand entretien. L'entrée est propre sans être magnifique : on trouve ensuite un portique courbé en forme de D, et qui environne une cour petite, mais agréable : c'est une retraite précieuse contre le mauvais temps ; car on y est protégé par les vitres qui la ferment, et surtout par les larges toits qui la couvrent. »²³⁰

²²⁵ C'est-à-dire la fusion volontaire de sable additionné d'un *fondant*.

²²⁶ 23 à 79 après J.C.

²²⁷ Pascal Richet. *L'âge du verre*. Paris : éditions Gallimard, 2000, p 22.

²²⁸ Selon Pascal Richet le verre transparent a pu être obtenu en Syrie compte tenu de la pureté de ses sables.

²²⁹ Pline Le Jeune : 62 à 114 après J.C.

²³⁰ Le terme est employé : « [...] num specularibus, ac multo magis imminentibus tectis muniuntur. Pline Le Jeune. *Les lettres de Pline Le Jeune*. Traduction par De Sacy ; 1826. Nouvelle édition revue et corrigée par Jules Pierrot. Paris : édition C.L.F. Panckoucke, p 141.

« J'ai ménagé, au milieu du côté qui regarde la mer, un cabinet charmant qui, au moyen d'une cloison vitrée et de rideaux que l'on ouvre ou que l'on ferme, peut à volonté se réunir à la chambre ou en être séparé. ».²³¹

Ce témoignage n'apporte pas de description précise de la configuration des *fenêtres vitrées* mais les fouilles archéologiques effectuées à Pompéi ont permis de mettre à jour des éléments qui montrent que des portions de verre plat²³² étaient solidaires de châssis en bois et qu'ils étaient utilisés en guise de fenêtre :

« Le verre remplaçait les pierres *spéculaires*, des plaques minces de mica ou d'albâtre, parfois employées à cet effet. »²³³

L'usage du verre est malgré tout peu répandu et réservé le plus souvent à l'élite. La baie dans l'architecture civile modeste, si elle demeure dans de nombreux cas une trouée ouverte, est garnie le plus souvent de claies d'osier amovibles, de papier huilé ou de toile. Cette dernière pouvait être enduite d'un mélange de cire²³⁴ blanche et de résine (ou de térébenthine) et protégée par des grillages et des treillis de fils métalliques. On retrouve trace de ces toiles cirées entre autres dans les notes du notaire royal Raymond Pastor de Villefranche :

²³¹ « [...] quae specularibus et velis obductis reductisque modo adjicitur cubiculo, modo aufertur. ». Ibid. p 149.

²³² Les savoir-faire aux environs du premier siècle de notre ère, balbutiements des techniques de soufflage et de coulage, permettaient l'obtention de verre plat : « On le coulait en petites feuilles épaisses de 5 à 6 millimètres sur une plaque à bords relevés. D'une teinte verdâtre prononcée, il était d'une transparence relative, encore amoindrie par le mauvais état de surface laissé par la réaction de la pâte en fusion avec le support de coulage ». Pascal Richet. *L'âge du verre*. Paris : éditions Gallimard, 2000, p 40.

²³³ Ibid.

²³⁴ « [...] toile cirée transparente, tendue sur des châssis, et parfois peinte, ornée de découpures en peau rouge, de rubans de couleur et de clous dorés. ». Camille Enlart. *Manuel d'archéologie française jusqu'à la renaissance II - Architecture civile et militaire*. Paris : Alphonse Picard et fils éditeur, 1904, p 137.

« Paiements faits par la procuration royale pour diverses réparations et fournitures du Château royal de Perpignan : toile de Coutances pour les fenêtres de la cour du Palais *Dels Timbres*, étoffe cirée (drap encerat) pour les fenêtres des chambres du roi et de la reine »²³⁵.

Aux XIIe et XIIIe siècles, dans le midi de la France et en Italie des bannes de toiles étaient utilisées afin de réguler la lumière du soleil. Elles étaient tendues sur des perches immobilisées au mur par « des armatures de fer composées d'anneaux fixés au bout de tenons »²³⁶. Des systèmes de volets étaient également employés :

« [...] composés d'un grand panneau dans lequel s'ouvre un plus petit panneau; d'autres ont quelques découpures pour laisser passer de la lumière comme nos persiennes, tout en empêchant que l'on voit du dehors dans l'appartement. »²³⁷.

De façon parallèle, la baie de l'architecture religieuse exploite le verre coloré. Les rôles qu'ont pu jouer des arts tels que la mosaïque, l'émail et l'orfèvrerie dans la configuration du vitrail sont incontestables : des morceaux de matières transparentes ou translucides sont immobilisés par un réseau de stuc, pierre, marbre, bois, ou de fins *profilés* en H ou en U appelés *plombs* selon le nom du matériau.

Si cette architecture ne constitue pas un lieu de vie pour l'individu dans son intimité quotidienne, elle est cependant la représentante d'un lieu où l'homme peut communiquer avec ses semblables dans le monde, avec ceux qui possèdent le même système de compréhension du monde. Elle est un lieu de dialogue et d'identité.

²³⁵ *Inventaire sommaire des archives Départementales antérieures à 1790 des Pyrénées orientales*. Paris : 1968, (tome I, registre 1392 – 1396 B 161). Référence bibliographique : Danièle Foy. *Le verre médiéval et son artisanat en France méditerranéenne*. Paris : éditions du C.N.R.S., 1988.

²³⁶ Camille Enlart. *Manuel d'archéologie française jusqu'à la renaissance II - Architecture civile et militaire*. Paris : Alphonse Picard et fils éditeur, 1904, p 129.

²³⁷ Ibid. p 133.

Au sein de l'église, le filtre se dote ainsi de fonctions très spécifiques : le vitrail est un support pour la mise en image de l'Histoire sainte. Son rôle est d'éduquer les esprits et de les rassembler autour du culte de Dieu : chaque couleur est codée selon une valeur sacrée et peut être associée à des formes géométriques (elles-mêmes codées). Le vert était associé à la croix du Christ, le rouge à la vie ou à la mort, le bleu aux vêtements de la vierge²³⁸. L'ensemble contribue, selon les scènes représentées, soit à faciliter la compréhension, soit à démultiplier les modes de lecture. Mais il soutient surtout la manifestation du sacré, la *hiérophanie* : selon une certaine analogie, le phénomène physique de transformation de la lumière du soleil en lumière colorée incarne l'expression du pouvoir divin. Le vitrail canalise l'expérience religieuse de l'espace. Ce sont alors les couleurs qui font le filtre, non seulement dans une dimension symbolique, mais aussi dans une dimension phénoménologique, et c'est l'artiste qui maîtrise leurs valeurs esthétiques et narratives.

Des témoignages attestent de la présence de vitraux dès les VI^e et VII^e siècles. Nous savons par exemple qu'en 675 l'abbé Bénédict Biscop fait garnir les ouvertures du monastère de Monkwearmouth d'un assemblage de verres colorés, d'albâtre et de marbre insérés dans des claustras. Les morceaux d'un vitrail pictural représentant un visage de Christ, découverts lors de fouilles en 1932 dans le cloître de l'abbaye de Lorsch en Allemagne, sont considérés comme les plus anciens fragments archéologiques de vitrail jamais découverts. Ils sont datés de l'époque carolingienne (IX^e siècle).

La baie de l'église se transforme selon le type architectural qui se définit non seulement en fonction des techniques et mises en œuvre développées par la société qui édifie, mais aussi selon des partis pris architecturaux ou les rites qui

²³⁸ L'objet n'est pas ici de paraphraser les nombreuses études effectuées à ce sujet. Nous renvoyons donc notamment aux ouvrages de Michel Pastoureau (et à la revue *Sciences et avenir*, *Les cathédrales en France*, juillet 2002, n°665 pour une bref aperçu de cette symbolique des couleurs).

seront pratiqués dans le lieu à construire. Ainsi l'esthétique du dispositif filtrant se modifie-t-elle de même.

Dans l'architecture romane, la poussée de la voûte de la nef est compensée par des murs massifs. Inscrire des ouvertures dans l'édifice affaiblit la construction, aussi sont-elles réduites au minimum. Elles constituent des *trouées* dont la fonction est de « régler l'éclairage »²³⁹ à l'intérieur. Ces fenêtres sont donc petites et éloignées, mais très lumineuses. Des vitraux constitués de verres aux teintes claires les garnissent : le « bleu de saphir » ou le « bleu de Chartres »²⁴⁰ sont utilisés car ils perdent de leur densité lorsqu'ils sont traversés par une lumière directe. Le vitrail ferme et orne la fenêtre sans pour autant transformer la lumière naturelle de façon trop radicale. La fonction éclairante de la baie est encore privilégiée.

Divers paramètres vont contribuer à la modification de celle-ci.

C'est l'énergie hydraulique qui provoque le changement le plus net : elle est de plus en plus exploitée pour la production du fer qui devient de plus en plus importante et de meilleure qualité. Si les premières sidérurgies apparaissent au début du deuxième millénaire avant Jésus Christ, le minerai de fer est alors transformé et produit par l'énergie musculaire. Ce n'est qu'au cours du XIIe siècle après Jésus Christ qu'apparaît l'énergie hydraulique avec les moulins. Des forges hydrauliques du dernier quart du XIIe siècle ont été notamment retrouvées dans l'abbaye cistercienne anglaise de Bordesley. Ce sont eux qui désormais vont actionner des marteaux et permettre d'élever la température des fourneaux pour la fusion du minerai composé d'oxyde de fer et d'impuretés. Le principe de transformation de celui-ci en métal s'effectue selon deux étapes et est appelé le *procédé direct*.

²³⁹ Introduction de Louis Grodecki ; catalogue de l'exposition. Musée des arts décoratifs. *Vitraux de France du XIe au XVIe siècle*. Paris : Musée des Arts Décoratif, mai-octobre 1953, p 16.

²⁴⁰ Chapitre *Fonctions et formes de la fenêtre*. Louis Grodecki. *Le vitrail roman*. Paris : édition Vilo, 1977, p 18.

Durant la première, le minerai est lavé puis placé dans un four chauffé à 1300°, chaleur obtenue à l'époque avec du charbon de bois. L'objectif est d'éliminer l'oxygène dans le minerai. Mais tout le fer ne se transforme pas en métal selon ce procédé : il reste des *scories* (amalgames d'impuretés tels que le plomb, l'étain, le silicium, le manganèse, ou excessifs tels que le carbone) et de l'oxyde de fer. La seconde étape consiste donc à forger le bloc de métal, à le marteler pour éliminer les scories et le compacter.

L'art gothique bénéficie de ces progrès : l'obtention des armatures, des vergettes et des barlotières est facilitée.

De plus la liturgie se modifie, elle aussi : au XIIIe siècle la célébration de Dieu s'effectue debout et la consécration de l'hostie doit être vue par tous. Le maître verrier lui-même introduit dans son art de nouvelles gammes colorées de plus en plus denses. L'architecture se modifie afin d'agrandir la baie. L'art gothique permet au vitrail de prendre de l'ampleur grâce à la découverte de l'arc brisé. Il permet de jouer avec de grands pans verticaux où la pierre est très rapidement remplacée par des cloisons vitrées. Le désir de l'époque est celui de construire de plus en plus haut afin d'ouvrir le bâtiment à une lumière plus abondante. Le pouvoir évocateur de celle-ci est démultiplié : l'église terrestre se pare telle la Jérusalem céleste.

Au début de ce siècle, la pleine couleur triomphe : les rouges et bleus sont sombres et saturés, le verre blanc²⁴¹ est pratiquement inexistant hormis dans les liserés. Mais au milieu du siècle le maître verrier le réintroduit et le vitrail s'épanouit dans son rôle de parure esthétique et de modulateur de lumière :

²⁴¹ Marcel Aubert désigne par *verre blanc* le verre incolore à tendance grisâtre ou verdâtre. Viollet Le Duc est plus précis dans sa description : « C'est un verre employé dès le XIIe siècle qui peut qualifier soit le verre *blanc jaunâtre, fumeux; blanc gris, glauque*, ou *blanc nacré*. Cette dominante verdâtre, grisâtre [...] du verre *incolore* est inhérente à la qualité des matériaux utilisés pour fabriquer le verre : différents degrés de pureté de la silice, du potassium, ou de la soude utilisés, mais aussi de la température de fusion qui n'était pas toujours maîtrisée. ».

« Les fenêtres ne sont plus de simples baies percées dans un mur plein, closes par une mosaïque de verres de couleurs vives, pour lutter contre l'ombre du mur; elles sont un décor ajouré [...] qui a sa valeur propre : les couleurs du vitrail seront moins vives, les verres blancs plus nombreux, les architectures plus développées pour mieux mettre en valeur les mouvements du réseau de pierre qui anime la baie. »²⁴²

Les couleurs claires sont également utilisées pour les figures afin de dé-saturer la tonalité générale de la verrière et d'éviter ainsi des contrastes trop prononcés. Mais elles pallient également le manque de lisibilité des contours, comme l'explique Eugène Viollet Le Duc en parlant des artistes verriers des XIIe et XIIIe siècles :

« Ainsi ont-ils employé le blanc et le jaune pour cerner, rendre nettes, les formes principales du vitrail, et notamment pour faire autour des verrières une marge de 2 ou 3 centimètres de largeur qui les détache des tableaux ou meneaux de maçonnerie; ainsi ont-ils procédé autour des panneaux, des vitraux légendaires. »²⁴³.

Le vitrail devient indispensable pour valoriser l'architecture de plus en plus délicate et nervurée par la lumière rendue visible. La matière qui illumine et colore l'espace fait partie intégrante du bâtiment :

« C'est ainsi que loin de jouer un rôle de complément, l'art du vitrail agit sur les destinées de l'architecture [...] à chaque agrandissement des baies [...] correspond un changement de coloration des vitraux ».²⁴⁴

Les gammes colorées sont choisies avec beaucoup de soins car elles doivent être en adéquation avec le projet de l'artiste (qu'il formalise sous la forme d'une maquette colorée appelée carton) mais aussi avec les interférences lumineuses

²⁴² Marcel Aubert. *Le vitrail en France - Arts, styles et techniques*. Paris : éditions Larousse, 1946, p 40.

²⁴³ Eugène Emmanuel Viollet Le Duc. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. Paris : A. Morel éditeur, 1868, p 381.

²⁴⁴ Introduction de Louis Grodecki ; catalogue de l'exposition. Musée des arts décoratifs. *Vitraux de France du XIe au XVIe siècle*. Paris : Musée des Arts Décoratif, mai-octobre 1953, p17.

(orientation, ombre d'un arbre...) présentes à l'emplacement de la future verrière. Comme le souligne Louis Grodecki²⁴⁵, chaque couleur du verre se modifie suivant la quantité et l'intensité de la lumière *traversante*. C'est ce qui nous donne l'impression de ne jamais revoir exactement le même vitrail dans la petite église qui nous est si familière.

Tous les moments de la journée ont un impact dans la mesure où la lumière du soleil est toujours changeante parce que filtrée au préalable par un nuage ou une averse. De même, la nature des rayons va modifier la saturation d'un bleu ou d'un vert. Ces couleurs pâlissent en lumière directe, alors que les rouges, les violets et les orangés s'avivent. Même l'ombre d'un arbre peut jouer sur la coloration d'un vitrail. La quête du Maître verrier de la bonne couleur pour la bonne lumière, qui reste la même aujourd'hui qu'alors, nous est décrite avec beaucoup de passion par Bernard Tirtiaux, écrivain et Maître verrier de notre siècle²⁴⁶ :

« Chaque petit vitrail circulaire reproduit un motif utilisant une douzaine de tons harmonisés et montés sous plombs. Il s'agit de placer chacun d'entre eux dans une des ouvertures du dôme, à l'endroit où la lumière du jour est le plus en concordance avec les tonalités du vitrail. C'est un jeu patient de pose et de dépose, de discussions subtiles pour déterminer si telle couleur est du matin, de l'après-midi ou du soir [...] ce cocon de lumière acquiert le visage le plus étrange du monde, avec une dominante de roses et de mauves à l'est, de rouges à l'ouest, de gris et jaunes au sud, de bleus profonds au nord et, pour le reste, des milliers de liaisons subtiles qui imbriquent, fondent, associent les couleurs entre elles. »

Les couleurs sont donc employées dans le vitrail en fonction de l'intensité de l'éclairage de la baie : le plus souvent la gamme des bleus est choisie pour les fenêtres orientées au nord et la gamme des rouges orangés pour les fenêtres

²⁴⁵ Louis Grodecki. *Le vitrail roman*. Paris : édition Vilo, 1977.

²⁴⁶ Bernard Tirtiaux. *Le passeur de lumière – Nivard de Chassepierre maître verrier*. 1995. Mesnil-sur-l'Estrée : éditions Denoël, 1997, p 232.

orientées au sud. C'est le cas, entre autres pour les Cathédrales de Chartres et de Tolède (verrières du XVe siècle et du début du XVIe siècle) : La lumière donnant dans la chapelle nord est obscurcie par le cloître accolé à la cathédrale, le vitrail y est, par conséquent, clair ; les verrières nord, quant à elles, sont d'un bleu profond et celles au sud à dominante rouge.

Jusqu'au XVe siècle les ateliers de conception de vitraux accompagnent les chantiers de constructions. Les fours peuvent être construits sur place. Il en faut au moins deux, parfois compartimentés, pour diviser les étapes de fusion (800°), d'affinage (1400°) et de refroidissement, le façonnage s'effectuant hors du four mais avec une matière à 1100°.

Les gammes colorées²⁴⁷ varient avec la qualité des matières premières disponibles, la technique de fabrication (soufflage ou coulage) et l'épaisseur du verre. Contrairement aux procédés de production actuels qui offrent la maîtrise de la fabrication et de la coloration, la qualité du verre médiéval est très riche car non régulière : tous les ingrédients sont issus de la forêt et de la rivière locale et ne proposent donc pas de propriétés stables. Dans le deuxième livre de son traité²⁴⁸ intitulé *Diversarum artium schedulae*²⁴⁹, le moine et prêtre germanique Théophile, Rogerus de son vrai nom (XIe siècle), fait mention de deux tiers de cendres de hêtre ou de fougère pour un tiers de sable.

Le verre est composé de silice ou de terre vitrifiable (quartz, grès, cailloux, lave, sable) et d'un élément appelé le *fondant* qui permet la fusion et qui conditionne la malléabilité de la pâte (oxyde de sodium, de potassium, de calcium ou de magnésium). Le verre brisé, appelé « groisil », « calcin », ou

²⁴⁷ Référence bibliographique : Pascal Richet. *L'âge du verre*. Paris : éditions Gallimard, 2000, p 96, 97.

²⁴⁸ Son traité *De diversis artibus* réunissait les connaissances pratiques et techniques qu'il avait sur l'art de peindre, l'art de la verrerie et les arts du métal.

²⁴⁹ Ouvrage traduit par le Comte de l'Escalopier. *Théophile, prêtre et moine, essai sur divers arts*. Paris : 1943.

« casson »²⁵⁰, peut être recyclé dans une proportion atteignant parfois jusqu'à la moitié du mélange car il facilite la fusion.

D'un point de vue structurel l'architecture civile suit le même type de développement que celui des édifices religieux : l'agrandissement des baies correspond au désir de faire pénétrer de plus en plus la lumière. C'est une baie de plus en plus décorative que l'on exploite. Les ouvertures sont rectangulaires et suivent de près le plancher. La largeur de la fenêtre est fonction de la longueur du linteau, lui-même déterminé par la nature de la pierre utilisée. Anne Laure Napoleone, historienne d'art, nous propose une étude²⁵¹ sur les premières preuves archéologiques d'une utilisation de vitraux dans une maison en Midi-Pyrénées : deux ont été retrouvés dans la *maison* des Templiers place Champollion à Figeac. Ils ont été datés de 1324 environ, période de construction de l'édifice. Le mur nord du bâtiment s'ouvre sur la place par cinq fenêtres dont l'une au deuxième étage est restée murée et a ainsi gardé son remplage en totalité :

« Celle-ci nous a permis de noter que toutes les formes du réseau étaient taillées, à l'intérieur, d'une moulure en chanfrein et possédaient des feuillures. Elles étaient donc garnies de vitraux »

« De plus des traces de gonds font penser qu'il pouvait y avoir des volets ne fermant que le bas de la fenêtre et laissant ainsi libre la partie vitrée supérieure. Mais le plus important est la conservation de « deux vitraux identiques [...] dans des écoinçons des réseaux du deuxième étage. Ils se composent d'une série de verres bleus cernant un petit verre circulaire rouge »²⁵².

L'auteur de cette étude parle d'une évolution des baies au cours des XIIe, XIIIe et XIVe siècles tant en rapport avec les différentes modes stylistiques qu'en

²⁵⁰ Référence bibliographique : Danièle Foy. *Le verre médiéval et son artisanat*. Editions du C.N.R.S.

²⁵¹ Anne Laure Napoleone. *Figeac au Moyen-Age : les maisons du XIIe au XIVe siècles*. Thèse nouveau régime sous la direction de Madame le Professeur Michèle Pradalier Schlumberger : UFR d'Histoire de l'Art et archéologie : Université de Toulouse le Mirail : Toulouse : 1993.

²⁵² Ibid. p 172 et 183.

fonction des techniques de constructions et de la généralisation de l'emploi du verre. Il semble en effet que l'utilisation de ce dernier commence à être programmée à partir du XIII^e siècle avec la percée d'oculus au-dessus des baies :

« [...] les ouvertures [...] se divisent en deux parties : le haut est réservé au verre fixe et constitue la source lumineuse, tandis que la partie inférieure, accessible aux habitants, est garnie de volets que l'on peut articuler. »²⁵³.

Autre preuve archéologique considérée comme l'une des plus anciennes : celle d'un vitrail intitulé *La Galée*. Il fait partie d'une série insérée dans les fenêtres à croisées de meneaux du Palais Jacques Cœur, à Bourges. Il se constitue d'une résille carrée de verres *blancs*, avec une peinture (camaïeux de grisaille et de jaune d'argent) représentant un bateau à voiles et rames aux armoiries de Jacques Cœur²⁵⁴.

L'art pictural des XVe et XVI^e siècles constitue une mémoire visuelle intéressante : il témoigne des types de filtres utilisés dans l'architecture civile, et dans certains cas de leurs particularités physiques. Les artistes peintres, soucieux de lier les hommes qu'ils dessinent au monde extérieur, immortalisent des espaces pourvus de baies vitrées. Nous mentionnons ici certaines œuvres qui montrent des utilisations, parfois conjointes, de volets, de vitrail et de verre blanc.

Lors d'un reportage photographique réalisé pour le Centre d'Art Roman *Marcel Durliat* à Moissac (effectué en 1996 par une visite de quarante sites et destiné à une exposition intitulée *La peinture murale médiévale en Quercy*) nous avons pu observer sur certaines peintures murales des XVe et XVI^e siècles la représentation de différentes baies.

²⁵³ Ibid. p 342.

²⁵⁴ Jacques Cœur fut argentier du roi Charles VII dès 1418, condamné et arrêté en 1451, décédé en 1456.

Le document n°12 nous montre une scène religieuse (*incrédulité de saint Thomas touchant la plaie du Christ*) prenant pour contexte géographique une salle dotée de trois ouvertures (probablement celle d'un château). Celles-ci, occultées dans leurs parties inférieures (couleurs sombres pouvant signifier la présence de volets), sont délimitées par des châssis garnis de



Document n°12 : peinture murale à l'église Sainte Madeleine de Soulogny (XVe, XVIe siècles)

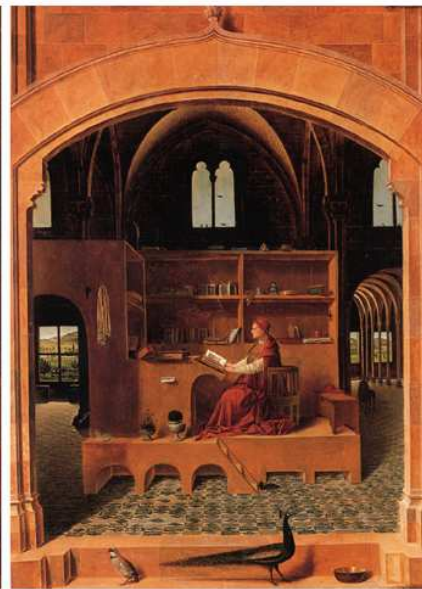
trames en losange. Treillis, grillages sur toile, ou plus vraisemblablement vitraux garnis de morceaux de verres blancs ? Le document n°13 est un détail de l'architecture d'un château en arrière-plan d'une autre scène religieuse. Les personnages de gauche sont représentés dans une ouverture simple au cadre non tramé. Il n'est donc pas doté de vitrail. Est-il possible, puisque les têtes des deux personnages qui regardent à l'extérieur ne dépassent pas le bord intérieur du cadre et qu'il n'y a pas de trace de volet de protection, que l'ouverture soit pourvue d'une vitre ? L'emploi du verre blanc se développerait-il ? L'œuvre *saint Jérôme dans son cabinet*²⁵⁵

d'Antonello Da Messina semble le confirmer. La fin du XVe siècle semble être propice à l'évolution de la configuration de la baie. La fenêtre, en bas à gauche du tableau, possède un croisillon central dont la présence ne serait utile (vu sa finesse peut-être est-il en bois?) que pour maintenir quatre surfaces de verre.

Document n°13 : peinture murale à l'église Sainte Marie de Tauriac (XVe siècle)



²⁵⁵ Antonello Da Messina : *Saint Jérôme dans son cabinet d'étude*, vers 1474. Huile sur toile 46x63,5cm. National Gallery à Londres.



Document n°14 : respectivement de haut en bas et de gauche à droite : *Le retour du fils prodigue*. *La Madone au chancelier Rolin*. *Saint Jérôme dans son cabinet d'étude*. *Le double portrait d'Arnolfini et de son épouse*. *La vierge à la cheminée*. *Sainte Barbe*.

De plus, nous pouvons remarquer que, contrairement à *la vierge à la cheminée*²⁵⁶ de Robert Campin, il n'y a pas de déformation du paysage : absence de matière ou, plus vraisemblablement, présence de verre de qualité optique supérieure ? Jérôme Bosch quant à lui , dans *Le retour du fils prodigue*²⁵⁷, représente une trame en losange dans les fenêtres supérieures de la façade d'entrée de la maison. Elle est dotée d'une matière trouée à certains endroits. S'il s'était agit de papier huilé ou de toile cirée, une trame aussi large se justifierait-elle ?

Quant au vitrail pourvu de morceaux de verres de couleurs, lorsqu'il est représenté, est souvent sobre dans les scènes religieuses, un peu plus audacieux dans les sujets laïques. Dans *Le double portrait d'Arnolfini et de son épouse* de Jan Van Eyck²⁵⁸, les bordures sont de formes géométriques et dotées de motifs colorés bleus, jaunes et rouges, la partie centrale est constituée de verres incolores intercalés par un fond vert. Dans les œuvres de ce peintre ainsi que dans celles de Robert Campin²⁵⁹ il est possible de distinguer l'effet de déformation du verre dû à ses imperfections : tous deux représentent majoritairement des boudines de verres en cives, assemblées selon une trame classique composée de losanges et de médaillons.

Ces représentations (document n°14) nous laissent penser que le vitrail au sein de la maison présente un intérêt parce qu'il ouvre l'espace intérieur sur la lumière dans une dimension ornementale. Mais le dispositif filtrant en tant que tel reste en effet intimement lié à un système de volets intérieurs avec *ouvrant à*

²⁵⁶ Robert Campin : *La vierge à la cheminée*, non daté. Bois 34,3x24,5cm. Musée de l'Ermitage à Saint Peters bourg.

²⁵⁷ Jérôme Bosch : *Le retour du fils prodigue*, après 1510. Diamètre de 70,5cm. Musée Boymans-van Benningen à Rotterdam.

²⁵⁸Jan Van Eyck : *Le double portrait d'Arnolfini et de son épouse*, 1434. Bois, 82x52,5cm.National Gallery à Londres. *La Madone au chancelier Rolin*, 1435.Toile 66x62cm. Musée du Louvres à Paris.

²⁵⁹ Robert Campin : *Sainte Barbe*, 1438. Huile sur bois 101x47cm. Musée du Prado à Madrid.

la française, carapace opaque et sécurisante associée à la verrière. Plusieurs agencements peuvent être identifiés : les volets peuvent se diviser en trois vantaux pour la partie inférieure et deux pour la partie supérieure, certaines verrières servent de dormants car elles offrent la possibilité de moduler l'intensité lumineuse en même temps que l'intrusion du froid, de l'humidité, du soleil, du vent, etc. Mais elles ne sont pas forcément indispensables et peuvent laisser la place à la pleine lumière, ce qui est le cas dans *la vierge à la cheminée*.

Verre blanc et vitrail restent encore l'apanage des riches demeures. Pascal Richet mentionne à ce sujet les instructions de l'intendant du Duc de Northumberland (1567, Angleterre) qui stipulent que les vitres des verrières du Château doivent être ôtées de leurs cadres lorsque le Duc s'absente trop longtemps afin de les protéger des intempéries, précaution qui évitera ainsi dépenser de grosses sommes d'argent pour toutes les remplacer.

Les XVII^e et XVIII^e siècles marquent un changement radical dans les techniques de création du filtre pour l'édifice religieux. Plus systématique et moins créative, elles sont considérées par les historiens d'art comme décadentes si on la compare à celles utilisées aux XII^e et XIII^e siècles. En effet, la fonction de modulateur de lumière du vitrail se perd en raison de l'utilisation massive d'émaux. Sa luminosité est sacrifiée au profit de la couleur opaque. Ceci s'explique en raison notamment du contexte politique : la Lorraine qui fournit alors l'Europe en verres de couleurs est soumise par le Cardinal De Richelieu et Louis XIII, et le vitrail étant un art catholique, les protestants le considèrent comme impur car « expression de pure idolâtrie et de superstition ».²⁶⁰

Le commerce s'organise alors très mal et devient très onéreux. Les artisans n'ont plus que deux choix : utiliser le verre blanc (ce que l'on voit en particulier dans les églises de culte protestant où l'imagerie religieuse est bannie) ou avoir

²⁶⁰ Lee, Seddon, Stephens. *Le vitrail - Art, histoire, technique*. Paris : éditions Booking international, 1993, p 124.

recours à la peinture sur verre, grâce aux émaux. Le vitrail perd sa valeur évocatrice : oscillant désormais entre totale transparence ou opacité certaine, il ne transmute plus la lumière, il ne sanctifie plus l'espace. L'art du filtre subit une crise au cours de laquelle les savoir-faire se perdent. Ils ne seront redécouverts que lors des premières campagnes de restauration à la fin du XIXe siècle, le maître verrier cherchant alors à redécouvrir la qualité du vitrail médiéval ainsi que son iconographie.

La profonde transformation sociale de 1789 induit, elle aussi, une nouvelle donne quant au rapport entre la baie et l'architecture civile.

Les révolutionnaires, qui prônent notamment l'égalité devant l'impôt, transforment la fiscalité française : désormais les impôts directs seront prédominants. En 1798, par la loi du IV frimaire de l'an VII, le Directoire institue la *contribution des portes et fenêtres*. L'idée est que le nombre de baies ornant la demeure est significatif de la richesse des propriétaires. Cette contribution taxe ainsi les revenus des familles selon la quantité d'air et de lumière qu'elles consomment. Le calcul du montant dû à l'Etat s'effectue en fonction du dénombrement des fenêtres. Cet impôt²⁶¹, qui repose sur la configuration extérieure de l'édifice et non sur les situations réelles des personnes, marque profondément l'architecture : dans les habitations les plus modestes le nombre de fenêtres se réduit considérablement. Les bâtiments ainsi privés d'un élément architectonique essentiel ne tardent pas à devenir insalubres.

Environ à la même époque le verre trouve une nouvelle fonction : des navigateurs tels que Cook²⁶² et Bougainville²⁶³ ramènent des plantes exotiques

²⁶¹ Il reste en vigueur jusqu'en 1917 et sert de base pour définir les impôts locaux jusqu'en 1974.

²⁶² Entre mars 1769 et juin 1771 James Cook, navigateur anglais, explore Tahiti (où il établit un observatoire astronomique) et certaines côtes du continent austral. Puis le gouvernement anglais le sollicite pour explorer le continent antarctique qu'il déclare inhabité après avoir franchi le cercle polaire en 1772. En faisant route pour Tahiti, il découvre des atolls qui porteront son nom, puis l'île de Pâques en avril 1773. En 1776, après être rentré à Londres, il est à nouveau en mission pour découvrir le passage qui reliera l'océan Pacifique à l'océan Atlantique. Il le balise en compagnie du lieutenant Clerke. En remontant vers le nord il découvre les îles

des terres qu'ils ont explorées. Il faut fournir aux végétaux importés la chaleur et l'humidité constante dont ils ont besoin pour s'acclimater et se reproduire. De nouvelles architectures se créent : véritables écrins elles sont constituées de parois de verre, solidarisées par des structures de bois ou de métal. Grâce aux progrès techniques ainsi qu'aux nouveaux impératifs scientifiques, le verre donne forme aux premières serres dès 1780.

La serre est un espace semi-artificiel qui grâce aux qualités du verre transforme la lumière du soleil en chaleur. Elle crée un univers favorable pour que les plantes poussent et se multiplient. Il en existe trois types différents :

la serre froide n'est pas chauffée, elle est dépendante du climat extérieur et subit un refroidissement rapide l'hiver (qui varie suivant la qualité du vitrage) et d'une surchauffe l'été ; la serre tempérée, elle, est chauffée à 18°C. Quant à la serre chaude ou tropicale, elle est chauffée à plus de 18°C. Elle est dotée d'un taux d'humidité très élevé afin que les végétaux tropicaux et équatoriaux puissent s'y épanouir. Elle est également un espace de culture sélective où le botaniste effectue un classement des espèces.

Pour ces trois types de serres, la toiture peut aussi être en verre. Ceci implique cependant le fait de tamiser la lumière d'été. Les moyens peuvent être simplement une peinture blanche, des filets de nylon ou des clayons (tapis de bois) qui peuvent être roulés ou déroulés à volonté. Les formes les plus répandues sont la serre adossée, la serre hollandaise pour les orangeries (avec parfois les extrémités en cul de four), la serre en chapelle et la serre à dôme.

Sandwich (actuellement les îles Hawaï) en 1778. Il perdra la vie en 1779 sur une île polynésienne, poignardé par les guerriers indigènes.

²⁶³ Navigateur français, Louis Antoine Comte de Bougainville fait partie de ceux missionnés par les pouvoirs politiques pour faire le tour du monde et conduire des explorations scientifiques. L'un des objectifs est de parcourir le Pacifique et de trouver le continent austral dont l'existence demeure encore à l'époque une hypothèse. Il rend public son compte rendu de mission en 1771. Poursuivant sa carrière maritime, il est fait vice amiral pendant la Révolution. En 1792 il démissionne. Il est arrêté pendant la Terreur puis libéré à la chute de Robespierre. Il sera couvert de titres honorifiques par Bonaparte. Il décède en 1811.

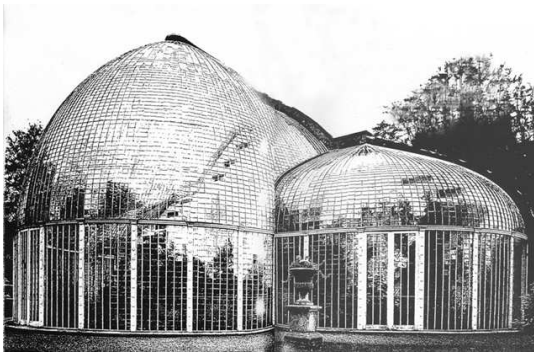
L'industrie métallurgique qui s'occupe alors de la production d'armes et de serrures, grâce à un homme comme Henry Cort, met au point une technique d'affinage de la fonte qui la rend plus résistante : le puddlage.

Les premiers signes d'une industrie de la fonte sont significatifs au XIVe siècle : des fouilles archéologiques ont permis de retrouver des fours destinés à produire de la fonte et alimentés par des souffleries hydrauliques dans le Comté de Mark (à l'est de la Ruhr). Ces fours ont participé à la mise en œuvre d'un *procédé indirect*, en opposition au *procédé direct* dont nous avons parlé précédemment : exposé à une chaleur élevée à 1 530° le minerai de fer atteint sa température de fusion. On obtient alors de la fonte, c'est-à-dire un alliage de fer et de carbone. La suite des opérations consiste en l'affinage de la fonte : faire entrer la fonte en fusion (1 150°) puis oxyder le carbone de la fonte par la projection d'oxygène grâce à des soufflets hydrauliques (les particules de carbone, grâce à l'oxygène, sont scindées en monoxyde de carbone et en gaz carbonique qui s'échappent). Ce procédé indirect augmente très nettement la production ainsi que la qualité du métal.

Le principe du *four à puddler* est mis au point par Henry Cort en 1784. Il perfectionne l'épuration de la fonte liquide obtenue par le procédé indirect. Il faut ici rappeler que c'est la quantité de carbone contenue dans le fer qui détermine l'obtention de l'acier doux (de 0.15 à 0.25% de carbone), de l'acier dur (de 0.60 à 0.70% de carbone) ou de la fonte (au delà de 2.5% de carbone). La maîtrise du mélange est donc déterminante.

Très vite, les progrès combinés des industries de la fonte, de l'acier et du béton armé permettent une généralisation de l'utilisation du verre sur des grandes surfaces.

Au XIXe siècle les constructions de serres se multiplient. La *serre à palmier* de Bicton en Grande Bretagne, de petite dimension (21X10m et construite de 1818 à 1838 par un inconnu) (document n°15) est un exemple remarquable de l'esthétique des premiers dômes : le seul moyen technique d'alors qui



Document n°15 : Serre à Palmier de Bicton
(cf. Bâtimat n°174)

permettait de constituer une surface courbe avec du verre plat était la fragmentation.

Les serres, souvent la propriété des grandes fortunes, deviennent l'élément indispensable à tout jardin de maison bourgeoise. Bientôt elles initient une évolution stylistique dans l'architecture moderne. En 1847, *Le Moniteur des*

Architectes fait état du récent intérêt de la profession pour les jardins d'hiver :

« [...] soit comme dépendance en embellissement des demeures opulentes, soit comme lieu de réunions publiques dans lesquelles l'autorité ou des spéculations particulières accumuleraient, pour le bien-être des populations les plaisirs et les charmes de la belle saison au milieu des rigueurs de la saison mauvaise .»²⁶⁴

En 1856, c'est au tour d'Henry Bessmer de mettre au point un système de conversion de la fonte en acier, qui permet une production massive. Le *convertisseur* va supprimer le martelage du métal à la sortie du fourneau : c'est un four qui transforme directement la fonte en acier épuré, contenant la dose de carbone voulue, par un contrôle rigoureux de la quantité d'air injectée sur la fonte en fusion. Cette technique du convertisseur permet ainsi de produire en peu de temps des quantités massives d'acier (40 tonnes en moyenne par four).

Au même moment la France produit du verre industriellement, elle est une des premières concurrentes de l'Angleterre au niveau des dimensions des plaques. Les serres perdent alors progressivement la spécificité qui les caractérise, celle d'être un monde réservé à la végétation. Elles deviennent des « serres habitables », et se développent surtout dans l'univers urbain. L'électricité n'existe pas, on s'éclaire au gaz et on cherche la lumière naturelle dans la transparence. Si les modestes demeures sont limitées en nombre d'ouvertures

²⁶⁴ Michel Vernes. *Une cité de verre*. Bâtimat, 1979, n°174, p 77.

en raison des taxes, les architectures civiles construites pour les plus riches vont bénéficier d'un nouveau principe filtrant. La baie n'existe plus en tant que trouée : désormais l'intérieur et l'extérieur s'interpénètrent et c'est le verre qui devient matière architectonique.

L'invention de l'habitation moderne, Paris 1880-1914, ouvrage écrit par Monique Eleb et Anne Debarre, est encore une fois ici pris à titre de référence en ce qui concerne la description de l'architecture moderne, de l'emploi qui y est fait du verre et de son impact sur l'utilisation de l'espace : la serre est un véritable modèle, est une source d'inspiration pour de nouvelles configurations filtrantes dans l'habitat particulier de la haute société plutôt aisée.

Le *hall* est une zone éclairée par des verrières zénithales qui a pour fonction de ménager l'accueil des invités. Espace de distribution entre différentes pièces, il constitue surtout un lieu d'exposition de tous les éléments qui peuvent permettre la valorisation sociale des hôtes :

« Quand le salon devenait trop plein, la dame d'honneur chargée du service d'ordre donnait de l'espace en guidant les habitués vers un immense hall sur lequel donnait le salon et qui était rempli de portraits, de curiosités relatives à la maison de Bourbon. Il était orné de cactus et de palmiers géants qui faisaient ressembler ce centre des élégances au Palmarium du jardin d'acclimatation. »²⁶⁵

Chez les personnes un peu plus modestes, ces *halls* peuvent devenir une pièce de réunion familiale pourvue d'une cheminée et d'un divan, « un espace très inspiré du living-room des maisons anglaises »²⁶⁶.

Les espaces de travail tels que les ateliers d'artistes sont aménagés selon un grand volume très lumineux, éclairés eux aussi par une verrière. Ils sont

²⁶⁵ Marcel Proust. *A la recherche du temps perdu - Le côté de Guermantes II*. 1921. Paris : éditions Gallimard, 1988, p 747.

²⁶⁶ Eleb Monique et Debarre Anne. *L'invention de l'habitation moderne. Paris 1880-1914 – Architecture de la vie privée, suite*. Paris : coédition Archives d'Architectures Modernes et Hazan, 1995, p 81.

cependant victimes d'un inconvénient majeur : le verre est totalement perméable au rayonnement solaire et à la température qui baissent fortement en hiver (ce qui implique des modalités de chauffage) qui augmentent considérablement en été (et qui imposent des modes de protections thermiques supplémentaires). L'atelier peut devenir salon apparenté au hall lorsque le maître de maison désire montrer ses liens avec le monde artistique, exposer sa *tendance bohème*.

Le *jardin d'hiver*, ou *bow-window* (ou encore *oriel*)²⁶⁷, est un espace vitré qui ouvre la salle à manger sur l'extérieur : il prolonge visuellement la pièce et complète l'éclairage artificiel d'une lumière naturelle qui sert notamment à mettre en valeur l'intérieur de la maison. Décoré de nombreux végétaux exotiques, il devient un lieu intime, de rencontres, de confidences et de séduction lors de réceptions mondaines (document n° 16).



Document n°16 : oriel au 39 avenue Mozart, Paris 16°. Architecte : Alexandre Chabert, 1889 (cf. *Paris sous verre...*, p 29)

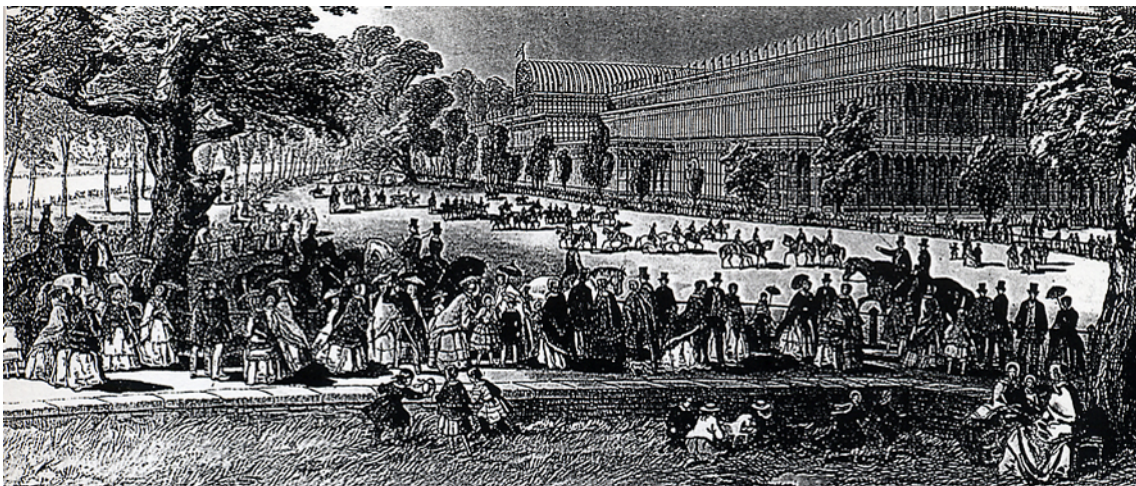
La *véranda* quant à elle est une pièce entièrement vitrée ou ornée de vitraux. Elle a le même rôle que le *bow-window*. Véritable *serre habitable*, elle fait partie du bâtiment et est souvent meublée.

Désormais la conception duelle intérieur/extérieur s'efface : les dispositifs filtrants ménagent les passages et les circulations entre différents lieux identifiés selon leurs valeurs d'usages et leurs rôles dans les rapports sociaux. Le matériau filtrant participe de l'affirmation du style de vie.

Des lieux publics, halls de gares, marchés, grands magasins, banques, hôtels, sont eux aussi élaborés selon la technique et l'esthétique de la serre.

²⁶⁷ Le jardin d'hiver est plutôt associé à l'hôtel particulier alors que l'*oriel* l'est à l'appartement. Il a été autorisé par décret le 22 juillet 1882 en France. Il constitue une saillie de 80 cm sur la voie publique à 5m75 minimum au dessus du sol.

L'exposition universelle de 1851, qui a lieu en Angleterre dans Hyde Park à Londres, promeut nettement cette tendance grâce au *Crystal Palace* (document n° 17), véritable prouesse technique. Acier, béton et verre s'associent pour lui donner vie : les travaux débutent le 26 juillet 1850 et dureront 17 semaines. Le bâtiment se constitue d'une nef à trois décochements latéraux, enrichit d'un transept surmonté d'une verrière en plein cintre. Une particularité : le châssis qui supporte les vitres d'une dimension de 125x25cm est en bois. Le bâtiment est immense : la surface au sol est de 71 792 m². Un concours international avait été organisé par la commission britannique des constructions. Il avait pour objet de solliciter des architectes pour la conception d'un édifice destiné à l'exposition universelle en tenant compte de certains critères : rapidité de construction, de démontage, ininflammabilité des matériaux utilisés, éclairage zénithal. Il ne devait en plus être pourvu que d'un étage. C'est en raison de la nature des projets proposés que la commission pris la décision d'en choisir un hors concours, celui conçu par l'horticulteur en chef du duc de Devonshire : Joseph Paxton. Démonté en 1852, il fut reconstruit sur le versant occidental de Sydenham Hill et servit de centre pour expositions et concerts. Il fut détruit par un incendie en 1936.



Document n°17 : Crystal Palace, gravure (cf. *Design. Le geste et le compas...*, p27)

L'architecte Alphonse Balat s'empare lui aussi de ce mode structurel afin d'édifier les serres de Laeken (document n°18). En l'espace de quinze ans il

crée pour Léopold II un véritable labyrinthe de verre, un monde quasi fantastique sur un style classique, foisonnant de performances architecturales : « Chaque serre excluant sa voisine par excès d'intégrité, leur architecte s'est vu obligé de les raccorder par des galeries [...] Le jardin d'hiver, construit en 1880 pour célébrer le cinquantième de l'indépendance belge, constitue le fleuron de ce long chapelet de serres. Dans la suite, Balat construira d'autres serres d'égale dimension mais de moindre éclat parmi lesquelles la « serre des palmiers » en 1885 puis la « serre du Congo » en 1887. Le tout surmonté de cinq dômes, est aujourd'hui relié par une galerie de 600 m en partie souterraine. Il est raccordé au château par une orangerie et un « débarcadère » aménagé luxueusement. Une galerie latérale quitte la « serre des palmiers » pour aboutir à la « Sacristie de l'Eglise de fer » ébauchée, dit-on, sur le papier par le Roi lui-même et construite par Balat en 1893 peu avant sa disgrâce. »²⁶⁸



Document n°18 : serres de Laeken (cf. Bâtiment n° 174)

La serre fascine et monopolise les esprits. Jules Verne lui-même s'en sert pour planter le décor dans *Les cinq cents Millions de la Béguine* : elle est l'apanage tantôt du mal, tantôt du bien. D'une part, elle constitue le jardin secret d'un homme vil, égoïste, désireux de dominer le monde. Elle lui appartient. Elle est son paradis privé. Elle se situe à l'abri des regards au centre d'un dédale d'ateliers, de fonderies, bref d'un espace industrialisé à outrance : Stahlstat la

²⁶⁸ Michel Vernes. *Une cité de verre*. Bâtiment, 1979, n°174, p 82.

cité de l'acier. Elle symbolise la richesse et le pouvoir despotique d'un seul homme.²⁶⁹

Mais d'autre part, elle est représentative d'un lieu d'amour et de solidarité, nimb  de lumière, faisant face aux difficultés. Dans le passage qui suit, la population de France Ville est réunie, afin d'être informée du danger que constituent les armes de Stahlstat :

« La halle municipale était une immense nef à toit de verre, où l'air circulait librement et dans laquelle la lumière tombait à flots d'un cordon de gaz qui dessinait les arêtes de la voûte. La foule était debout, calme, peu bruyante. Les visages étaient gais. La plénitude de la santé, l'habitude d'une vie pleine et régulière, la conscience de sa propre force mettaient chacun au-dessus de toute émotion désordonnée, d'alarme ou de colère. »²⁷⁰

L'esthétique de l'architecture de verre fut critiqu e, notamment par John Ruskin, dévoilant le refus catégorique de certains architectes   considérer que le verre puisse un jour être utilisé comme principal matériau de construction :

« La forme est exprimable dans sa perfection, seulement en des corps opaques, sans reflet. Cette loi est impérative, universelle, irrévocable [...] Aucun ouvrage formel noble ne peut jamais, donc, être reproduit en verre ou en émail transparent ou brillant. Toute noble architecture dépend pour sa majesté

²⁶⁹ La vision du monde de Jules Verne était si aiguë qu'elle nous évoque une ville qui pourrait être la jumelle de Stahlstat : Norilsk. Ville de la Toundra. Située en Sibérie orientale, au nord-est de Moscou et à 240 km du cercle polaire, elle est actuellement ravagée par l'industrie lourde issue des gisements de nickel et de cuivre : la pollution a entièrement décimé la végétation jusqu'à dix kilomètres alentours et la vie est d'autant plus pénible qu'elle s'accompagne de la nuit sibérienne qui dure six mois sur douze. A l'époque de sa construction, sous le stalinisme, des serres avaient été construites afin d'assurer une vie en autarcie vu l'isolement de la ville. Aujourd'hui, elles servent à faire pousser l'herbe pour les vaches qui produisent le lait et la viande pour la population. Quelques légumes sont encore produits mais en petite quantité.

²⁷⁰ Jules Verne. *Les cinq cents millions de la Begum*. 1879. Paris :  dition le livre de poche, 1994, p 173.

de sa forme ; donc vous ne pouvez jamais obtenir une noble architecture quelconque en verre ou en émail transparent ou brillant. »²⁷¹

Pourtant dès la fin du XIXe siècle le verre s'immisce dans toutes les pratiques. L'esthétique développée autour de ce matériau filtrant favorise l'émergence de nouveaux courants de pensée, de nouvelles techniques : la question d'un monde nouveau se pose pour tous les concepteurs d'habitats. Les inégalités sociales sont très affirmées et la *contribution des portes et fenêtres* a fait son œuvre. Comme nous l'avons vu dans la première partie, les classes populaires sont dans une totale détresse physique, matérielle et morale. Comment créer une société meilleure ? Comment favoriser le développement tant physique qu'intellectuel de l'homme ? Comment améliorer ses conditions de vie, lui garantir moins de maladies, un nouveau bien-être ? Médecins, architectes et urbanistes s'interrogent.

Discours scientifique lié à une problématique sociale, mais empreint d'idéologie, le courant hygiéniste s'impose. Il consiste en une lutte contre certains fléaux tels que la tuberculose, le typhus, la peste, le choléra mais aussi la syphilis et les maladies mentales. Tous sont qualifiés de dégénérés et considérés comme un péril pour la cité et la *race* dans la mesure où ils peuvent atteindre tout individu dit *normal*. Est mise alors en place une *morale sociale* (différente de la charité chrétienne) qui fait « coïncider l'intérêt individuel avec l'intérêt général »²⁷².

La doctrine eugéniste pousse au contrôle de l'ordre social : une médecine préventive, des dépistages et des interventions techniques sont mis en place afin de « réduire la misère et éduquer le peuple grâce à l'aménagement d'un

²⁷¹ John Ruskin au sujet du Palais de Cristal cité par Jocelyn De Noblet. *Design, le geste et le compas*. Paris: éditions Aimery Somogy, 1988, p 28.

²⁷² Anne Laure Simonnot. *Hygiénisme et Eugénisme au XXe siècle à travers la psychiatrie française*. Paris : éditions Seli Arslan, 1999, p 28. L'auteur de cet ouvrage est psychiatre des hôpitaux et exerce à l'association *Santé Mentale* du 13e arrondissement de Paris.

cadre d'existence hygiénique et rationnel »²⁷³. Anne Laure Simonnot cite le docteur Cabanis :

« Mais si l'on peut utilement modifier chaque tempérament, pris à part, on peut influencer de manière bien plus étendue, bien plus profonde, sur l'espèce même, en agissant d'après un système uniforme et sans interruption, sur les générations successives [...] il faut, en un mot, que l'hygiène aspire à perfectionner la nature humaine générale »²⁷⁴

Cette tendance idéologique marque profondément l'histoire du rapport de nos sociétés européennes à leurs habitats. L'architecte cherche désormais à faire évoluer l'homme dans la lumière et ce à différents niveaux d'interprétation : le verre devient le matériau privilégié de toute architecture conçue selon des orientations hygiénistes. L'idée d'une lumière intégrée à l'habitat, toujours mieux contrôlée, canalisée et exploitée en est le pôle fédérateur. C'est le verre qui fait le filtre et ce filtre désormais est hygiénique et possède des vertus thérapeutiques tant pour les corps que pour les esprits.

²⁷³ Ibid. p 30.

²⁷⁴ Pierre-Jean-Georges Cabanis. *Rapport du physique et du moral de l'homme et lettre sur les causes premières*. Paris : éditions J.B. Baillière, 1844, p 264 et 265.

2.2. Filtrer la lumière : des concepts, des projets, des œuvres et des produits.

L'homme a su mettre à son service des matières afin de créer des dispositifs filtrants architectoniques qui permettent de ménager des zones propices au développement biologique de son espèce. Les filtres ont ainsi pour fonction première de protéger son corps contre certaines agressions tout en lui donnant la possibilité de sélectionner les paramètres avec lesquels il désire être en contact. Mais parce que sa nature est d'être culturel, l'homme ne s'est pas contenté de les perfectionner d'un point de vue strictement mécanique ou technique. Il leur a adjoint des valeurs psychologiques qui ont elles-mêmes fait évoluer ces techniques et induit la recherche de nouveaux matériaux.

A chaque type de dispositif filtrant imaginé correspondent des pensées, des projets, des positionnements : le filtre est pris en considération d'un point de vue esthétique si l'objectif est, par exemple, de valoriser l'espace architectural en l'illuminant et en le colorant. Sa valeur éducative peut être essentielle lorsqu'il devient support d'images ; sa valeur symbolique peut l'être lorsqu'il détient, en raison de sa matérialité, un pouvoir évocateur de la manifestation du sacré. Nous avons vu également que sa valeur identitaire est indéniable : il peut devenir le signe de richesse ou de pauvreté, de styles de vies. De même il peut être considéré d'un point de vue idéologique et s'inscrire, avec le courant hygiéniste par exemple, dans un projet de contrôle sanitaire et social.

Le filtre interroge fondamentalement les rapports physiques et psychologiques que l'homme développe vis-à-vis de la lumière. Responsable de notre perception immédiate, naturelle ou artificielle, elle est indispensable au développement biologique de la vie. L'homme, en la domestiquant, l'a investie de valeurs humaines.

Il l'a étudiée d'un point de vue physique : de nombreuses théories ont été développées, toutes étant empreintes des contextes culturels, sociaux,

politiques et philosophiques des époques au cours desquelles elles furent établies. Les dernières positions des chercheurs la définissent à la fois comme une radiation (onde électromagnétique) et un agencement d'éléments matériels. C'est Louis de Broglie qui put établir une théorie générale reliant ces deux principes. La lumière et la matière ne forment désormais plus qu'une seule et même entité dans la mesure où elles se composent de *particules quantiques* :

« La lumière quitte son statut ondulatoire alors même que la matière cesse de se décrire comme un ensemble de points matériels. Une nouvelle mécanique, la « mécanique quantique », s'appliquant aux particules quantiques, se substitue aux conceptions classiques. »²⁷⁵

Mais il l'a également étudiée d'un point de vue phénoménologique : invisible à l'œil, se sont ses réactions au contact d'autres matières, son influence sur elles, qui nous permettent de la voir et de la concevoir. La lumière est sensation. De ce point de vue, Léonard de Vinci distingue par exemple quatre types de lumières :

« La première des lumières qui éclairent les corps opaques se nomme particulière, et c'est le soleil ou toute autre lumière issue d'une fenêtre ou d'une flamme. La seconde est universelle, comme on le voit par temps nuageux ou brumeux, ou autres semblables. La troisième est composée : c'est quand le soleil est entièrement sous l'horizon, le soir ou le matin. ». « Il en est aussi une quatrième qui traverse les matières transparentes telles la toile, le papier et autres semblables [...] »²⁷⁶

²⁷⁵ Bernard Maitte. *La lumière*. Paris : éditions du Seuil, 1981, p 294. Bernard Maitte est physicien et historien des sciences à l'Université de Lille I, il dirige le Centre de Culture Scientifique, technique et industrielle de la région Nord Pas de Calais (ALIAS).

²⁷⁶ Chapitre XXXII *Ombre et lumière : Des trois sortes de lumière qui éclairent les corps opaques et Des lumières*. Edward Mac Curdy (introduction, classement et notes par...). *Les carnets de Léonard de Vinci*. Traduction de l'anglais et de l'italien par Louise Servicen ; préface de Paul Valéry ; 12e édition. Paris : éditions Gallimard, 1942, p 283 et 289.

Un architecte contemporain tel qu'Henri Ciriani a également établi une typologie de la lumière en fonction des différentes valeurs psychologiques et phénoménologiques qu'elle peut prendre dans le domaine de l'architecture. Il distingue tout d'abord la *lumière émotion* : elle est issue des rayons du soleil et est fondamentale car elle possède une continuité dans le temps. En contact avec l'architecture elle est exploitée soit pour une « mise en scène de la nature à l'intérieur »²⁷⁷, soit comme le symbole du spirituel dans l'acception religieuse du terme. Puis la *lumière éclairage* ou *lumière hygiène* : elle possède depuis la révolution industrielle une *valeur hygiéniste*. Aussi fondamentale que la lumière émouvante, l'objectif de son utilisation dans l'architecture est de faire disparaître l'enceinte opaque et de « faire croire que le dedans est encore le dehors »²⁷⁸. Ensuite la *lumière radieuse* : elle, est une variante de la *lumière éclairage* mais a une visée moins émouvante. C'est une lumière intérieure qui irradie vers l'extérieur. Elle est plus forte que la lumière extérieure. L'utiliser revient à modifier l'espace par une dilatation. Enfin, la *lumière picturale* : c'est elle la plus difficile à définir car elle concerne la couleur, la peinture :

« Il ne s'agit pas seulement d'une lumière émotion colorée [... car elle...] essaie de se dégager de la source lumineuse. [...] elle a [...] cette capacité à transformer la matière, à la dégager de ses conditions matérielles »²⁷⁹.

La lumière est *énergie modulée dans le temps* en fonction de la nature, du climat, du moment de la journée, des saisons. Elle est *ambiance visuelle évolutive* : « lumière claire et bleue de l'aurore, lumière chaude et dorée du crépuscule, lumière dramatique du midi, lumière solide à couper au couteau, et tant d'autres... »²⁸⁰. La lumière *qualifie les espaces* : « Un espace est une structure dans sa lumière [...qui...] offre un rythme de non lumière, lumière, non

²⁷⁷ Henri Ciriani est d'origine péruvienne. Il est installé en France. Propos de l'architecte recueillis par Jean-Paul Robert. *Tableau des clartés*. Architecture d'Aujourd'hui, avril 1991, n°274, p 79.

²⁷⁸ Ibid. p 81.

²⁷⁹ Ibid. p 83.

²⁸⁰ Alberto Campo Baeza. *Lumières de l'espace*. Architecture d'Aujourd'hui, avril 1991, n°274.

lumière, lumière, non lumière, lumière »²⁸¹. Elle peut être prise en compte dans sa texture lorsqu'elle traverse les dispositifs filtrants. Aussi le choix des matières, des couleurs et des textures qui remplissent leurs rôles de filtres, et qui servent par-là une diversification des rythmes lumineux, sont-ils cruciaux pour une mise en espace des lieux de vie.

Ce sont les particularités physiques et phénoménologiques de la lumière que l'homme exploite pour construire son univers. Elle est canalisée à dessein : les hommes choisissent des matières pour créer des filtres de lumière, les filtres créés initient des sensations, des pensées, des mises en œuvres et des pratiques, ils inspirent les hommes. La lumière, par le filtre, agit sur le rapport de l'homme au monde et sur sa façon d'y habiter physiquement et mentalement.

A partir du courant hygiéniste une véritable reconsidération de la valeur de la lumière naturelle s'enclenche. Toujours taxée jusqu'en 1917 selon la *contribution des portes et fenêtres*, elle est cependant reconsidérée dans son insertion au sein du bâtiment de vie : non seulement indispensable au développement biologique, elle est aussi identifiée selon des qualités hygiéniques et thérapeutiques.

Désormais, les architectes se positionnent très nettement en faveur d'une architecture saine, lumineuse et aérée. Le verre est très rapidement assimilé sous différentes formes par les vocabulaires plastiques.

En 1910 : Howard Ebenezer intervient au Congrès d'Urbanisme afin de définir les *exigences fondamentales d'un logis* : « un espace suffisant, la lumière et l'air »²⁸². L'objectif principal est de diminuer la mortalité infantile.

Paul Scheerbart et Bruno Taut s'inscrivent eux aussi dans une tendance où la recherche de la lumière correspond à celle de la *pureté*. Ils sont en quête de

²⁸¹ Christian Devillers. *La lumière selon Kahn*. Architecture d'Aujourd'hui, avril 1991, n°274.

²⁸² Françoise Choay. *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*. 1965. Evreux : éditions du Seuil, 1979, p 50.

salubrité matérielle, de sens esthétique et moral. Grâce au verre ils tentent d'intégrer *des conditions de nature dans l'espace urbain*. Pour eux, l'emploi de ce matériau doit devenir culturel afin que la société se modifie et tende vers une libération des sens. Ils considèrent des projets filtrants qui pourraient prendre forme selon des dispositifs modulables, produits en série : développer ces objets pour une majorité de la population afin de généraliser « la diffusion d'une richesse n'appartenant à personne, la lumière »²⁸³ est une véritable quête. En 1917, Tony Garnier soulève lui aussi l'importance de la luminosité dans certaines pièces :

« Pour l'habitation, les chambres à lit doivent avoir au moins une fenêtre au sud, assez grande pour donner de la lumière dans toute la pièce et laisser entrer largement les rayons du soleil ».²⁸⁴

De même, en 1920 avec Le Corbusier, une attention particulière est donnée aux questions de santé et d'hygiène, elles évoluent surtout autour des notions de soleil et d'espaces verts :

« Nos yeux sont faits pour voir les formes sous la lumière [...] Les éléments architecturaux sont la lumière et l'ombre, le mur et l'espace. »²⁸⁵

Le 5 août 1920 le *Manifeste réaliste*, dont les auteurs sont les frères Naum Gabo et Antoine (Noton) Pevsner, est imprimé et publié par l'état de Russie. Les premières affiches paraissent à Moscou. Ce manifeste établit les principes de base du constructivisme qui seront les points de départ pour l'architecture russe d'après guerre, avec Vladimir Tatline et El Lissitski. Ce manifeste prône

²⁸³ Daniel Payot. *la sobriété barbare de Paul Scheerbart*. Paul Scheerbart. *L'architecture de verre*. 1914. Strasbourg : éditions Circé, 1995, p 22.

²⁸⁴ Tony Garnier. *Une cité industrielle. Etude pour la construction des villes*. Paris : éditions Vincent, 1917. Premier manifeste de l'urbanisme progressiste selon Françoise Choay. Il est antérieur à la Charte d'Athènes élaborée en 1933 lors du quatrième congrès du C.I.A.M. (dont les principes furent dégagés et réunis pour un large public par Le Corbusier). Ibid. p 211.

²⁸⁵ Ulrich Conrads. 1920. *Le Corbusier. Vers une architecture : arguments - Extrait de Programmes et manifestes de l'architecture du XXe siècle*. Paris : éditions de La Villette, 1991, p 73 et 75.

une construction plastique de l'espace : ce dernier doit être signifié par des structures ouvertes et non des volumes. Il prône des associations de matériaux industriels utilisés uniquement pour leurs qualités intrinsèques : le *maquillage* est inadmissible. Il prône la prise en compte de la dimension temporelle dans l'œuvre.

Les « constructivistes » privilégient l'espace et le temps, la dynamique plutôt que la masse considérée comme statique. Ainsi tous les matériaux filtrants translucides tels que le verre sont sollicités dans la mesure où ils laissent passer la lumière et le regard permettant ainsi l'allègement visuel du bâtiment. Les techniques de production deviennent de plus en plus performantes et les dispositifs verriers suivent les esthétiques qui s'affranchissent des structures porteuses des édifices.

Mies Van Der Rohe, dont les thèmes de recherches sont proches de ceux de Gabo et de Pevsner, exploite les qualités mécaniques des matériaux : il utilise le verre pour sa solidité, son aptitude à isoler, sa capacité à être associé à d'autres matériaux et son esthétique. Mais pour lui l'architecture, si elle est un agencement fonctionnel de matériaux, ne doit pas être dominée par la technique seule :

« L'architecture n'est pas l'objet de spéculations ingénieuses, elle ne peut être véritablement comprise qu'en tant que processus vital : elle est l'expression de la maîtrise et de la domination de l'environnement par l'homme. La connaissance de l'époque, de ses missions et moyens, est la condition indispensable à la création architecturale. L'architecture est toujours l'expression spatiale d'une décision spirituelle. »²⁸⁶

L'architecte doit savoir utiliser un matériau en particulier pour une utilisation précise, définie et pour une forme spécifique.

« Toute matière ne vaut que par ce que nous en faisons. Nous voulons apprendre à connaître les matériaux de même que la nature de nos fonctions.

²⁸⁶ Fritz Neumeyer. *Mies van der Rohe. Réflexion sur l'art de bâtir*. 1986. Paris : éditions Le Moniteur, 1996, p 297. Extrait de l'écrit de Mies van der Rohe. *Nous sommes à une époque charnière. L'architecture comme expression d'une décision spirituelle*, 1928.

Nous voulons les analyser clairement. Nous voulons savoir quel est leur contenu [...] Ainsi, nous analyserons chaque fonction rencontrée, nous mettrons en lumière son caractère et en ferons le fondement de la forme. »²⁸⁷

Mies van der Rohe subordonne la technique à l'esthétique. Désormais la structure est valorisée parce qu'elle est réduite à son minimum, notamment pour les gratte-ciel : le volume architectural n'est plus considéré en tant que masse mais en tant que profondeur. Le mur opaque qui délimite le champ visuel est remplacé par des pans vitrés. La baie n'existe plus. Le dispositif filtrant, s'il est toujours protecteur, est un mur invisible.

Prouvé et Fuller prônent eux aussi la *pureté* de la construction et utilisent les profilés pour la structure du bâtiment. En 1936 Prouvé et ses collaborateurs, Lods et Beaudouin, mettent au point de nouveaux produits selon un concept contemporain déjà théorisé par Gropius au début du siècle : le mur rideau. « L'idée de base est que l'ensemble du bâtiment doit être conçu pour être réalisé entièrement en usine. »²⁸⁸.

Ce concept caractérise ce dispositif filtrant tel que nous le connaissons aujourd'hui : assurant les mêmes fonctions que celles d'un mur, il contrôle les agents extérieurs et possède un pouvoir séparateur équivalent, tant visuel que matériel. Le matériau filtrant utilisé est soit le verre teinté, soit le miroir. Les façades des immeubles deviennent réfléchissantes. Les rapports entre le dehors et le dedans évoluent encore : l'intérieur observe l'extérieur alors que le contraire est annulé. Le volume lui-même se dissimule en renvoyant l'espace qui l'entoure. L'architecture devient un support visuel, elle réfléchit le monde.

Mais il répond également à des partis pris mécaniques et esthétiques. C'est un assemblage étanche dont le calfeutrage est déterminé en fonction « du tassement normal des fondations et de la dilatation linéaire des différents

²⁸⁷ Ibid. p 313. Extrait du discours de réception à l'Armour institute of Technology de Chicago (A.I.T.) prononcé par Mies van der Rohe le 20 novembre 1938.

²⁸⁸ Jacques Beufé. *Enveloppe et mur-rideau*. Techniques et architecture, septembre-octobre 1974, n°300, p 98.

matériaux composant l'ensemble, des jeux de montage et des mouvements normaux de l'ouvrage »²⁸⁹.

« Les façades comportent à la fois des éléments pleins et des éléments vitrés. Les parties pleines comprennent : une paroi extérieure étanche, inaltérable, incombustible et résistante, une paroi intérieure ayant les mêmes qualités et pouvant être d'un aspect différent entre les deux, un isolant imputrescible, inerte et inaltérable. Tous ces éléments peuvent être regroupés dans un panneau sandwich fermé, ou disposés séparément de l'extérieur vers l'intérieur avec une ventilation intermédiaire. »²⁹⁰

Le mur-rideau se compose d'éléments combinatoires et interchangeables qui donnent libre cours à toutes les évolutions, choix dans les styles, réparations, agrandissements... L'entretien est très aisé car lié à des matériaux performants (inoxydables, et aujourd'hui auto-lavables). Ils sont fabriqués en usines et doivent répondre à des exigences fonctionnelles et économiques. Les industriels n'emploient, pour les fabriquer, que des matériaux pouvant être usinés (métaux, bois, plastiques...) qui se soumettent aux impératifs concernant les normes de sécurité dans le bâtiment. C'est un produit fini qui est livré, prêt à être monté. La fabrication standardisée et la pose d'éléments types présentent des avantages très appréciés : une meilleure précision dans la gestion des qualités du produit final, des économies qui permettent en conséquence d'utiliser des matériaux plus chers mais plus performants. Beaucoup de déclinaisons sont alors possibles :

« C'est la position de ces éléments préfabriqués par rapport au plancher qui permet de différencier les façades-panneaux des façades-rideaux. La façade-panneau va de plancher à plancher [...] La façade-rideau passe, au contraire devant les planchers : elle forme l'enveloppe du bâtiment ».

²⁸⁹ Ibid.

²⁹⁰ Ibid.

Le dispositif filtrant ne comble plus seulement une trouée verticale : il crée l'architecture. Mais de tels produits ne seront réellement exploités qu'à partir des années soixante. Les techniques de préfabrication, tel que le procédé *float*, le permettront alors. Mis au point dès 1952, il ne devient performant que vers 1961. Le verre est fondu sur de l'étain liquide dans une atmosphère réduite et contrôlée au niveau température ce qui permet de produire de grandes plaques de verre (un millimètre d'épaisseur au minimum) selon un gros rendement et d'éliminer certaines étapes comme le polissage²⁹¹.

Mais la lumière naturelle n'est pas la seule à être exploitée. La lumière artificielle elle aussi intéresse certains praticiens tels que Laszlo Moholy-Nagy qui s'inscrit dans les courants de pensée qui adoptent les nouveaux critères établis par la société industrielle : vitesse, transparence, luminosité. Il se réclame de la lignée du groupe hongrois MA dont l'un des protagonistes, Lajos Kassak, affirme qu'il n'y a pas de révolution dans l'art sans révolution dans la société. Laszlo Moholy-Nagy est à la recherche de l'œuvre d'art totale : « [...] d'un *art synétique*, mis au service du corps social et susceptible d'instaurer un nouveau mode de vie »²⁹²

Comment moduler l'espace grâce à la couleur-lumière devient sa problématique plastique centrale. En introduisant le verre ou le plexiglas dans ses travaux il ne cesse de jouer avec les phénomènes de réflexion, de réfraction et de projection : « Ainsi est-il possible de peindre avec la lumière aussi efficacement qu'avec huile et pigment. »²⁹³

Entre 1922 et 1930, il réalise le *Modulateur espace-lumière (Light-Prop for an electrical stage)*. Ce dispositif se compose d'une structure électrique, de miroirs et de lampes. Nous citons ici une description qu'en fait l'artiste :

²⁹¹ Référence bibliographique : Pascal Richet. *L'âge du verre*. Paris : éditions Gallimard, 2000, p 109.

²⁹² Laszlo Moholy-Nagy. *Peinture photographie film et autres écrits sur la photographie*. Nîmes : éditions Jacqueline Chambon, 1993, p 53.

²⁹³ Ibid. p 17.

« [...] une boîte cubique de 1.20 m de côté, avec une ouverture circulaire sur l'avant. Autour de l'ouverture, sur la face interne de la boîte, on a placé des ampoules jaunes, vertes, bleues, rouges et blanches. A l'intérieur de la boîte, parallèlement à la face antérieure, se trouve une autre paroi, également percée d'une ouverture circulaire entourée d'ampoules de couleur. Les ampoules s'allument à tour de rôle selon un plan préétabli et éclairent un mécanisme à mouvement continu, composé de matières transparentes, translucides ou opaques. »²⁹⁴

Réflexions, diffractions, réfractions, projections... sa fascination pour la lumière ne se limitera pas : peinture, sculpture, photographie, cinéma, scénographie... il explorera tous ces domaines à travers elle car de son point de vue, ce sont ses valeurs physiques et esthétiques qui seront fondatrices d'un nouvel art.

La lumière, dans sa matérialité, est une composante désormais assumée consciemment. Elle s'intègre dans l'architecture par le biais d'une esthétique et d'une technologie du filtre. Artistes, architectes et industriels ne cessent dès lors de mettre au point de nouveaux principes structurels et fonctionnels dont le verre est le principal composant.

En effet, ses caractéristiques mécaniques permettent de nombreuses variations de qualités de filtrage. Liquide figé, selon un état de la matière dit *amorphe*²⁹⁵, l'agencement de ses atomes, qui s'effectue selon une organisation fixe non ordonnée mais qui n'est pas anarchique pour autant, tolère particulièrement bien les différentes matières qui peuvent lui être ajoutées.

²⁹⁴ Ibid. p 50 et 208.

²⁹⁵ « [...] la viscosité du liquide augmente de façon continue quand la température décroît. Corrélativement, la mobilité atomique diminue petit à petit jusqu'à ce que, en dessous d'une certaine température appelée « température de transition vitreuse », elle devienne insuffisante pour que les atomes soient ensuite jamais capables de venir se disposer de façon ordonnée les uns par rapport aux autres [...] le matériau se trouve dans un état désordonné métastable, et il y reste figé. ». Hervé Arribart, directeur scientifique à Saint Gobain. *L'impurité du verre, secret de sa clarté ? Ordre et désordre*. La Recherche, novembre – décembre 2002, n°9, p 77.

Aujourd'hui des paramètres tels que les isolations thermique et acoustique, la qualité de filtrage des U.V., la facilité de nettoyage sont parfaitement identifiés et contrôlés. Ils sont liés à des normes qui en garantissent la qualité, même si en contrepartie elles engendrent une uniformisation des produits (*modèles standards* produits en grande série ou combinatoires de *demi-produits*).

La plupart des recherches contemporaines concernant les produits verriers sont menées par les industriels en collaboration avec les architectes. Ils expérimentent de nouvelles propriétés dans les domaines optiques, mécaniques, électriques et thermiques pour produire des verres spécifiques : filtres optiques, verres composites, verres à traitement de surface. Les propriétés filtrantes du verre se modulent désormais pour les ondes visibles²⁹⁶ selon divers procédés physiques ou chimiques.

L'homme ne perçoit qu'une infime partie du spectre électromagnétique (composé de 70 octaves connues). Nous voyons les longueurs d'ondes comprises entre 380 et 760 nanomètres (mesures colorimétriques). Ce sont les objets qui modulent cette énergie et créent un entourage lumineux et coloré.

La lumière solaire émet l'onde la plus complète. Cependant sa qualité (sa *répartition spectrale*) évolue en fonction de la latitude ou de l'heure, c'est-à-dire selon la manière dont elle est modulée par l'atmosphère (molécules d'air et d'eau).²⁹⁷ Les chercheurs ne cessent d'envisager de nouvelles transformations de la nature physique du verre (par adjonction d'autres éléments par exemple) afin de moduler son indice de réfraction (l'objectif étant d'augmenter le temps de passage du rayon lumineux en son sein, de provoquer un retard dans la transmission de l'énergie et d'ainsi moduler ce que voit l'homme). Les descriptions succinctes suivantes ne sont données qu'à titre indicatif, elles nous permettent cependant de saisir la nature des technologies mises en œuvre.

²⁹⁶ Cf. annexe F : Spectre électromagnétique.

²⁹⁷ Les scientifiques ont établi des sources étalons qui ont pour but de normaliser les mesures de l'onde lumineuse et de les identifier : D 6500 corps noir porté à 6500°K (le degré Kelvin est la température absolue). Elle correspond à la lumière moyenne du jour. Λ : corps noir porté à 2854°K. Elle correspond à la lumière des lampes incandescentes.

Dans le cas de verres solaires, par exemple, est adjoit à celui-ci un dépôt superficiel d'oxydes ou de sels d'argent pellicules aux propriétés sélectives qui ont pour rôle d'absorber certaines fréquences du spectre. Cette sélection va de pair avec un changement de couleur : gris, marron. Certains d'entre eux sont qualifiés de *filtres dynamiques* car ils ont la capacité de varier leurs performances en fonction des stimuli extérieurs. Ils créent un effet de polarisation, c'est-à-dire qu'ils ne permettent le passage qu'à des ondes situées sur un plan précis, ils peuvent par exemple s'avérer opaques aux ultraviolets et aux infrarouges.

De même, il existe des recherches concernant une autorégulation des échanges climatiques. Trois axes sont développés : les verres spéciaux à composition chimique spécifique, les verres composites associés par exemple à des produits plastiques, des verres ayant un dépôt de particules en surface. Nous en donnons ici quelques exemples :

les verres *photochromes* qui existent déjà depuis environ vingt ans (lunettes solaires) sont des verres chargés d'halogénures d'argent qui s'assombrissent jusqu'à 60°C. Au-delà, le processus s'inverse et le verre s'éclaircit.

Les verres *thermochromes* s'assombrissent eux aussi avec l'élévation de la température, mais pas avant d'avoir atteint 50°C. De même que les précédents, ils sont dépendants d'une quantité d'ensoleillement et d'un degré de température pour être actifs. Le principe pour les verres à cristaux liquides est différent : deux plaques de verre réagissant au courant électrique prennent en *sandwich* les cristaux liquides, placés sous tension électrique, ces derniers agissent comme des obturateurs : ils s'alignent pour bloquer ou pour laisser passer la lumière, mais ils sont perméables aux apports énergétiques. En mai 2002 des chercheurs de la société Philips ont publié les résultats d'une recherche qui devrait révolutionner ce produit²⁹⁸ : ils ont mis au point un nouveau procédé de stratification qu'ils ont nommé P.E.S. (Photo Enforced stratification, ou *stratification photo renforcée*), une solution liquide mêlant

²⁹⁸ Référence bibliographique : Laurent Clause. *Ecrans à peindre*. Sciences et avenir, juillet 2002, n° 665, p 76.

polymères et cristaux liquides qui peut être appliquée comme une peinture. Leur procédé devrait non seulement simplifier la fabrication des écrans plats à cristaux liquides, mais également permettre la sensibilisation de nombreux supports autres que le verre tels que les textiles ou les enduits muraux.

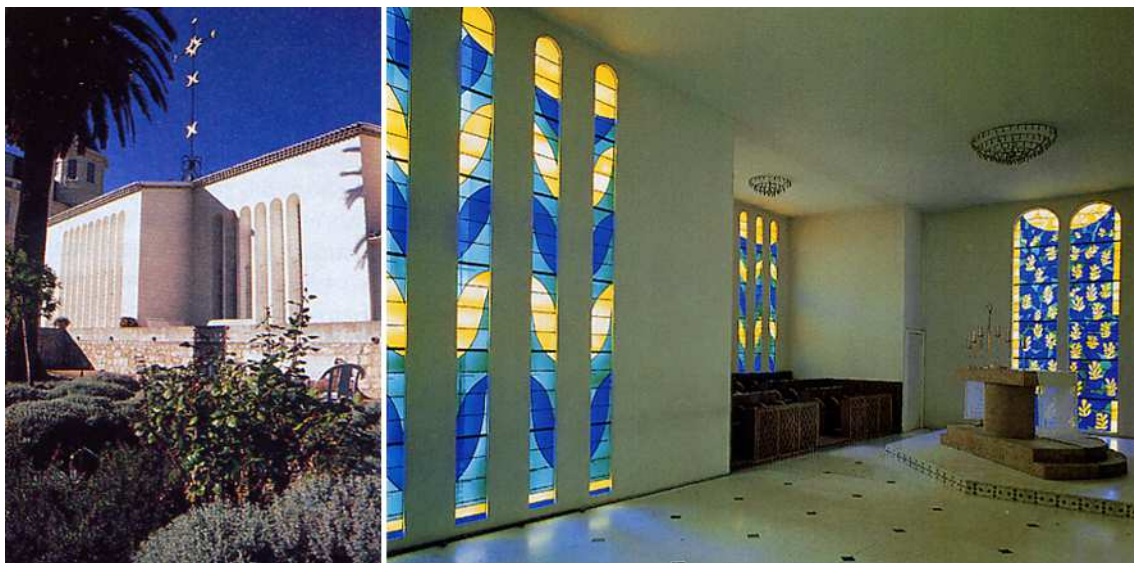
Les *vitrages électrochromes* quant à eux sont issus d'un développement conduit dans plusieurs domaines : celui du secteur spatial et militaire, notamment par le C.E.A. (Commissariat à l'Energie Atomique) en collaboration avec l'A.D.E.M.E., celui de l'industrie automobile et du bâtiment notamment par Saint Gobain. Depuis 2001 cette technologie trouve des applications, entre autres pour les toits et rétroviseurs de voitures. Elle consiste à mettre en tension de quelques volts des conducteurs transparents (oxydes de tungstène) intégrés en couches entre des feuilles de verre ordinaire ce qui entraîne là aussi un assombrissement mais permet surtout le contrôle des ondes lumineuses visibles et proches de l'infrarouge et donc de la dépense énergétique²⁹⁹.

Si les technologies contemporaines investies dans l'amélioration mécanique des filtres produits pour l'industrie du bâtiment s'engagent dans la production de matériaux composites, certaines productions artistiques investissent plus volontiers la modification de l'état de surface du verre. Le manipuler de cette façon offre la possibilité de renouer avec l'art du vitrail où le filtre s'élabore prioritairement selon des considérations symboliques et plastiques : le dispositif est au service de la création de sens, de sensations et d'émotions. En effet, si cet art est tombé en désuétude au cours du XVIII^e siècle, si les savoir-faire se sont perdus, les artistes et les maîtres verriers qui travaillent en collaboration, en tentant de redécouvrir les qualités plastiques et iconographiques du vitrail médiéval, ont développé de nouvelles pratiques et de nouvelles théories. Elles

²⁹⁹ Références bibliographiques : Emmanuel Doutriaux. *Les mirages du verre*. L'Architecture d'Aujourd'hui, septembre 1991, n°276, p 134. Patrice Topart (Direction des applications militaires, C.E.A.). *Maîtrise de l'énergie dans le bâtiment : les vitrages électrochromes*. Revue électronique du C.E.A., septembre 2001.

ont émergé en fonction des engagements parfois spirituels, souvent esthétiques et philosophiques.

Les arts nouveaux, les positionnements et recherches effectuées par des personnalités telles que Viollet Le Duc, un peu plus tard Maurice Denis (qui mobilise des artistes autour de l'art sacré), ou encore les théories plastiques émises par les peintres impressionnistes, démultiplient les modes d'approches du travail du verre et les principes expressifs. Les lignes, les formes, les couleurs, qu'elles soient mises au service d'un art chrétien ou laïque, mettent en correspondance les sensations et l'espace psychologique : elles motivent le plaisir esthétique, l'émotion spirituelle. Dès lors, de nouveaux principes de créations se développent régulièrement. Aujourd'hui encore, le projet plastique détermine les procédés qui seront exploités ou créés. Nous en donnons ici quelques exemples.



Document n°19 : chapelle Saint Paul de Vence (cf. Telerama hors-série février 1993 et septembre 2002)

Pour la Chapelle de Saint Paul de Vence (document n°19), Matisse désirait par exemple que la lumière, traversant la gamme colorée qu'il avait choisie — outremer, vert bouteille et jaune citron — reste uniforme. Aussi a-t-il utilisé des verres jaunes dépolis afin de contrôler leur luminosité :

« Ce manque de transparence du jaune arrête l'esprit du spectateur et le retient à l'intérieur de la chapelle, formant ainsi le premier plan d'un espace qui commence dans la chapelle pour aller se perdre à travers le bleu et le vert dans les jardins environnants »³⁰⁰.

C'est la technique du sablage, qui selon nous, offre aujourd'hui une qualité de modulation la plus fine quant à l'acte de dépolir. *Sabler* consiste à projeter un jet de sable à la surface du verre. C'est la profondeur d'abrasion qui permet une gradation dans la translucidité. Pour Matisse, dépolir le verre a été un acte déterminant pour la maîtrise de la distribution de la couleur et des différents plans donnés au regard.

Pour d'autres projets, c'est le rôle du cerne qui questionne les techniques : il tend à être un signe graphique plus qu'une structure d'assemblage. Ainsi le plomb peut être utilisé pour sa plastique propre. C'est le cas par exemple pour les vitraux que Soulages a créés pour l'Eglise Sainte-Foy de Conques en Aveyron. Des plombs spécifiques ont été mis au point : s'ils devaient supporter les contraintes mécaniques dues au poids des panneaux de verres, les formes et dimensions des ailes³⁰¹ devaient répondre aux exigences artistiques qui se posaient en terme d'harmonies rythmiques (document n°9).

Mais ce cerne tend aussi à disparaître : les verriers toulousains Michel et Daniel Bataillou ont mis au point la technique du *silovitrail* qui consiste en un collage à froid de feuilles de verres antiques (soufflées, coulées ou en cives) sur un vitrage industriel incassable ou blindé de type *securit* ou *stadip*. Ils ont ainsi pu investir des bâtiments publics par leur art en respect des normes de sécurité. Selon cette technique, ou d'autres encore, telles que le *gemmail* (collage par cuisson, sur un verre incolore, à l'aide d'un fondant, de pièces de verre de qualités et épaisseurs variables) ou le *fusing* (collage à très haute température

³⁰⁰ Henri Matisse. *Ecrits et propos sur l'art*. Paris : Herman éditions, 1972, p 259.

³⁰¹ Terme qui désigne les parties visibles du plomb lorsque le vitrail est réalisé et qui *pincent* les morceaux de verre.

de verres spéciaux entre eux), la lumière est modulée de façon très subtile par chevauchement de teintes.

La gravure à l'acide (document n°20), procédé découvert au XVe siècle, est aussi largement exploitée dans ce type d'esthétique. Elle consiste à attaquer des verres plaqués, obtenus par trempages successifs dans des paraisons de couleurs différentes (jusqu'à sept teintes), avec de l'acide fluorhydrique. Le principe est de faire apparaître la couleur désirée, de moduler les valeurs et les tonalités.

Ce qui oppose la corrosion de réserves protégées qui se Le peintre Dominique réalise des

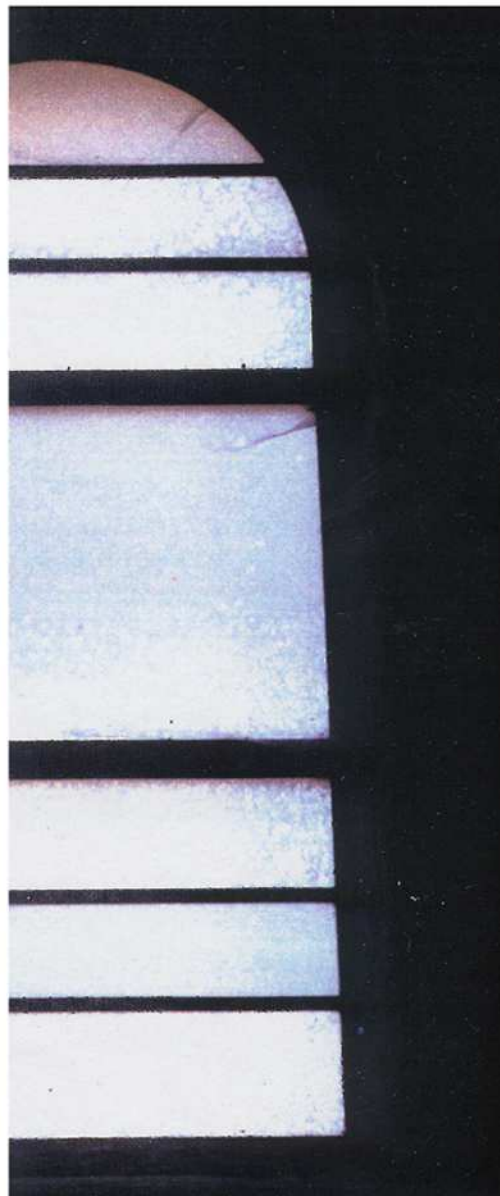


Document n°20 : Gravure à l'acide fluorhydrique d'un verre bleu plaqué jaune et blanc

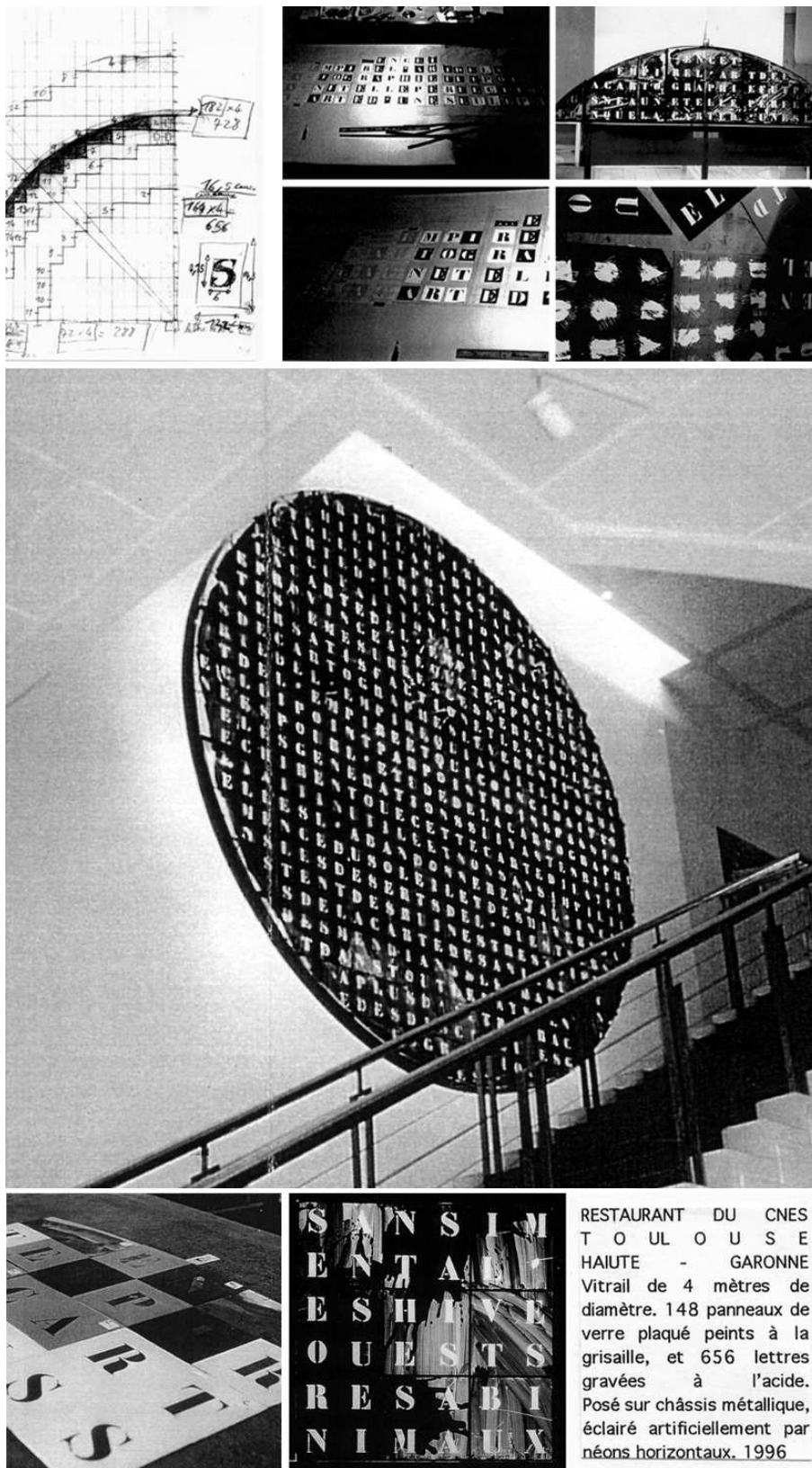
sont les caches une résistance à l'acide et qui parties non perfectionnent. verrier Jean-Fleury, qui vitraux

contemporains selon une pratique artistique autonome ou en collaboration avec des artistes, développe les procédés en fonction des projets. Ceux-ci relevant du domaine du *secret de fabrication*, nous ne nous permettrons pas ici d'en dévoiler la nature. Mais les œuvres méritent d'être vues³⁰² : les baies de l'Eglise de Beaugency dans le Loiret (création du peintre verrier, 1996) ; un disque de verre de 4 m de diamètre éclairé par de la lumière artificielle et installé à l'intérieur du C.N.E.S. à Toulouse (création du peintre verrier, Centre National d'Etudes Spatiales, 1996, document n° 22) ou encore les deux baies de l'église Notre Dame de l'Arche d'Alliance à Paris dans le 15ème (création de Marcial Raysse, 2001).

³⁰² Je ne cite ici que les œuvres auxquelles j'ai participé que ce soit au niveau de la conception ou de la réalisation. Pour tout le travail de création de l'atelier, je renvoie au site <http://www.atelier-fleury.com>



Document n°21 : Vitraux de l'Eglise Sainte-Foy de Conques (Aveyron).
 Artiste concepteur : Pierre Soulages. Réalisateur : Jean-Dominique Fleury.
 (Photographies réalisées en collaboration avec Cathy Gontard)



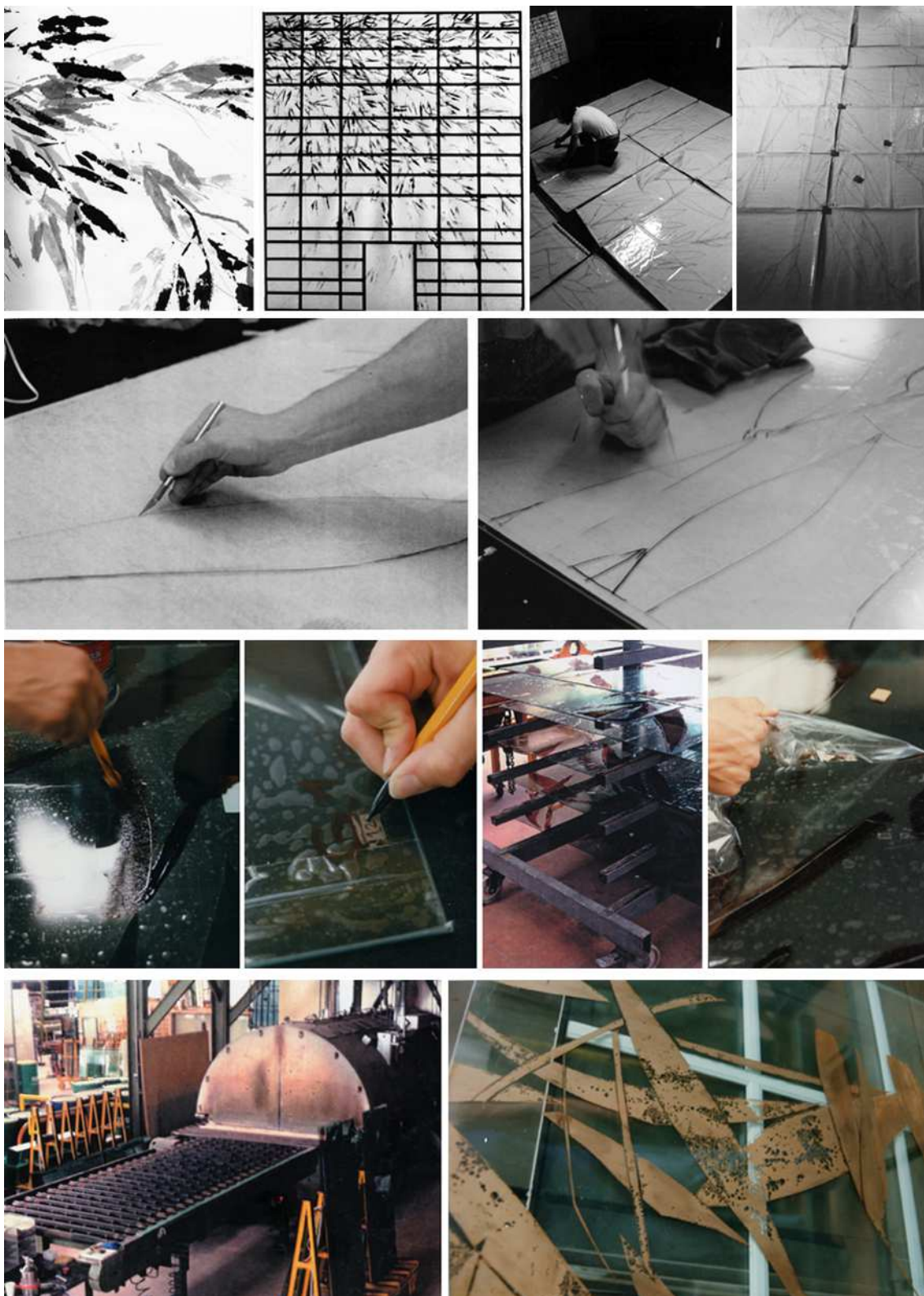
Document n°22 : Disque de verre. Jean-Dominique Fleury. C.N.E.S. (photographies de l'atelier)

SERVICES CENTRAUX DE
TOULOUSE AUZEVILLE
HAUTE — GARONNE

LA BAMBOUSERAIE
Peinture sur verre
securit : 90 modules
trempés en usine montés
en double vitrage. 9mx8m..
1996



Document n°23 : Mur rideau. Jean-Dominique Fleury. I.N.R.A. (photographies de l'atelier)



Document n°24 : Mur rideau. Jean-Dominique Fleury. I.N.R.A.
Conception. Manipulations en usine (photographies de l'atelier)

La peinture reste, elle aussi, un mode d'intervention privilégié, mais elle s'adapte aux contraintes de normes de sécurité : pour la réalisation d'un mur-rideau de neuf mètres sur dix pour un hall reliant deux Bâtiments de l'I.N.R.A. à Auzeville (Institut National de Recherche Agronomique, 1996, document n°23), les membres de l'atelier de création³⁰³ de Jean-Dominique Fleury se sont déplacés dans les ateliers de production de verre sécurit à Saint Jory (succursale de Saint Gobain) afin de réaliser le décor prévu sur quatre-vingt-dix panneaux, sachant que la cuisson de la grisaille devait s'intégrer dans le processus de fabrication (document n° 24) : les feuilles de verre sont chauffées à haute température puis immédiatement plongées dans un bain froid. Elles subissent un choc thermique qui agence la structure moléculaire de façon à ce que le verre, lorsqu'il se brise, se fragmente en petits, très petits morceaux (verre utilisé pour les abris bus par exemple). Il est possible également



Document n°25 : logements PLI. Architecte : Francis Soler (cf. l'Arca international n°17)

d'imprimer des motifs selon le principe de la sérigraphie. Une réalisation de l'architecte Francis Soler (les *Logements PLI*, document n°25) en est un exemple remarquable³⁰⁴ : situé rue Durkheim à Paris, au sud de la Bibliothèque Nationale de France, un immeuble regroupant 93 logements sociaux, constitué

³⁰³ L'atelier se composait à l'époque de Jean-Dominique fleury, Eric Savaly, Cathy Gontard et de moi-même.

³⁰⁴ Le maître d'ouvrage était la Régie Immobilière de la ville de Paris (R.I.V.P.) représentée par Michel Lombardini, Président Directeur Général. Référence Bibliographie : Doriana O. Mandrelli. *Décor et flexibilité*. L'ARCA international, octobre 1997, n°17, p 10.

dans sa structure de plateaux libres, se compose d'une façade imagée par la reproduction de scènes de fresques peintes par Giulio Romano³⁰⁵ dans le Palais Te à Mantoue (Italie).

Un projet tel que celui de Pierre Soulages pour les vitraux de l'abbaye de Conques (document n°21) est un peu à part dans la mesure où il a été motivé par la recherche d'une transformation de la lumière par la masse du verre. Soulages a travaillé sur la modulation au sens où l'entendait Cézanne c'est-à-dire une modulation picturale, « [...] un mouvement sans déplacement, par vibration ou rayonnement »³⁰⁶.

Un verre spécial a été mis au point selon une collaboration entre l'artiste, le maître verrier, les techniciens et les ingénieurs du C.I.R.V.A. à Marseille (Centre International de Recherche sur le Verre et les Arts plastiques). Au niveau de la mise en œuvre du verre, Soulages a effectué de nombreuses tentatives avec des fibres, puis des microbilles de verre « prises en sandwich » entre deux verres plats *thermocollés*. Celles-ci ont échoué : les éléments manquaient de compatibilité entre eux, la lumière obtenue était de médiocre qualité. Le verre finalement obtenu est un mélange de gros et petits morceaux de brisures de verre, assemblés par thermocollage, qui jouent le rôle de *dérivateurs* des faisceaux lumineux au même titre que des particules colorantes : à la cuisson les grains de verre se soudent entre eux, les gros morceaux donnent un résultat granuleux et translucide, les plus petits un résultat opaque en raison de la cristallisation. Les qualités des grains font varier de façon subtile les degrés de translucidité ainsi que les tonalités au sein d'une même feuille. Le verre est véritablement considéré comme espace intermédiaire où mute la lumière :

³⁰⁵ Artiste du XVI^e siècle.

³⁰⁶ La modulation est une question de rythme comme sont étymologie latine l'indique : *modulari* vient de *modulus* (cadence) et *modus* (mesure). En musique, la modulation est le mode de passage d'une tonalité sonore à une autre. Citation de Cézanne par Merleau-Ponty (en référence à l'ouvrage de F. Novotny, *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen perspektive*. Vienne: 1938). *L'œil et l'esprit*. Paris : éditions Gallimard, 1964, p 77.

« [...] j'ai recherché une lumière ne traversant pas directement mais prise dans la matière du verre, celle-ci devenant alors émettrice de clarté »³⁰⁷

Ces vitraux offrent une parfaite illustration du phénomène primordial décrit par Goethe mais également du principe de rayonnement dont parle Viollet Le Duc (phénomènes que nous analyserons dans la troisième partie). Les couleurs du matériau lui-même et celles produites par la lumière emprisonnée et rejetée par la matière se stabilisent et se déstabilisent mutuellement.

Mais, nous l'avons vu, d'autres matériaux peuvent également canaliser, graduer, limiter ou stopper la lumière d'une autre façon que le verre, et les créateurs n'hésitent pas à les exploiter. Dans ce cas également les dispositifs filtrants les plus classiques se dotent de nouvelles significations, de nouvelles esthétiques. Les volets par exemple sont les alliés de la fenêtre à titre d'éléments de protection, avant même le verre. Ils sont aujourd'hui des éléments types produits en grande quantité. Pourtant un ingénieur concepteur comme Marc Mimram, spécialiste des grandes structures telles que les ponts, n'hésite pas à faire converger produit unique, technologie de pointe et esthétique. Il a réalisé³⁰⁸, boulevard Barbès à Paris dans le dix-huitième arrondissement, un immeuble de vingt logements qui se caractérise par la spécificité de son mur rideau : il se constitue d'un dispositif occultant doté de panneaux coulissants en marbre de sept millimètres d'épaisseur qui se déplacent à la verticale devant les fenêtres des habitations (document n°26). Le mécanisme a été mis au point grâce à la collaboration de Marc Mimram, de l'entreprise *Fipas* et d'un spécialiste de ces systèmes (M. Leclerc). La finesse du matériau et ses qualités plastiques jouent, selon les cycles du jour et de la nuit, avec la lumière naturelle qui pénètre les appartements et la lumière artificielle qui tend à s'en échapper. La matière minérale est utilisée en guise d'interface visuelle et esthétique entre l'extérieur et l'intérieur.

³⁰⁷ Centre de Création Industrielle. *Le verre*. Traverses, mars 1989, n°46, p 82.

³⁰⁸ Référence bibliographique : Elena Cardani. *La transparence de la « pierre »*. ARCA international, octobre 1997, N°17, p 20.



Document n°26 : mur rideau de marbre. Ingénieur concepteur : Marc Mimram (cf. l'Arca international n°17)

Les matériaux employés pour les dispositifs répartis à l'intérieur de l'habitat, quant à eux, autorisent toutes les expérimentations. Ils constituent non pas des objets structurels qui participent obligatoirement d'une architecture mais des objets culturels liés à l'affect de l'habitant et du créateur. Ainsi un rideau peut-il être un objet précieux car significatif d'une histoire et d'un savoir-faire, un objet de mémoire liant certains individus. Certains d'entre nous possèdent encore *la* paire de rideaux réalisée au crochet par l'arrière-grand-mère et donnée en cadeau de mariage à sa fille ou son fils qui à leur tour la transmettent. Nous l'aimons et la préservons parce qu'elle fait partie d'un patrimoine. Les créateurs de textiles contemporains, s'ils travaillent en étroite connaissance des goûts et des valeurs exprimées par des groupes sociaux, orientent leurs recherches sur les liens entre évocations et qualités sensuelles des matières. Ils associent, détournent, développent des nouveaux procédés de fabrication et réalisent des pièces uniques. Eun Il Lee, créateur d'origine coréenne qui réalise des collections pour *Nobilis*, conjugue par exemple des matières telles que la soie, les fils de cuivre et d'inox et les fibres naturelles (de bananier ou de bambous notamment) au sein de tissus auxquels il donne des noms volontairement évocateurs (« Winter Dance », « The sound of wind »³⁰⁹). Quant à Luc Druez, d'origine belge, consultant et designer à *la maison du lin*, il travaille sur

³⁰⁹ Référence bibliographique : Esther Henwood. *Les tissus du futur*. Architectural Digest, février 2001, n°9 (de l'édition française).

l'oxydation naturelle des fils de cuivre et fils de pêche dont il fixe l'évolution par l'emploi de cires et de vernis.

Ces matériaux inspirent des artistes tels que le coréen Suh Do-Ho. L'objet de l'œuvre qu'il a présenté lors de l'exposition *My home is yours – Your home is mine*, à l'Opera Gallery de Tokyo en juillet et août 2001³¹⁰, était un questionnement sur la valeur protectrice de l'habitation : peut-elle être une enveloppe à l'image de nos vêtements : éphémère et donnant accès à une partie de l'intimité ? Sa réalisation était la duplication d'un véritable appartement au sein de la galerie mais doté de portes, de fenêtres et de murs souples en textile de nylon, tour à tour opaques, translucides et transparents. Ce travail montre cependant comment un tel habitat ne peut décidément relever que d'une approche artistique conceptuelle et qu'il ne trouve sa place effective que dans un musée.

Andrée Putman³¹¹, quant à elle, intègre les filtres tissés dans un véritable langage plastique : trames de fils de métal se détachent de la fenêtre pour devenir support et vecteur de jeux visuels et lumineux. L'artiste induit l'évènement afin de produire l'espace. C'est ainsi que dans son loft à Paris, des pans de voilage métalliques rythment l'espace visuel de la chambre, séparant un petit salon d'une alcôve meublée d'un lit. Deux sources de lumière naturelle situées de part et d'autre, provenant d'une grande fenêtre pour l'alcôve et d'une ouverture zénithale pour le salon, jouent avec les motifs cinétiques que dessinent les trames filamenteuses en se superposant. Canalisée et séparée par ces membranes translucides, la lumière se répartit selon deux ambiances différentes. Dans une boutique parisienne, elle balise un escalier de ces mêmes voiles. Elle joue sur sa surface avec un éclairage artificiel rasant : accrochée par la trame, la lumière semble se diffuser dans tous les sens, induisant la sensation d'un sas évanescent (document n°27). Dans un autre projet encore,

³¹⁰ Le catalogue de l'exposition est édité par la Rodin Gallery de Séoul. Les Commissaires : Hou Hanru et Jérôme Sans.

³¹¹ Référence bibliographique : Françoise Olivier Rousseau. *Andrée Putman*. Paris : éditions du regard, 1989.

celui d'un bar, un éclairage artificiel zénithal décalé en avant d'un voile transforme celui-ci en une matière semi-opaque, presque infranchissable du regard.



Document n°27 : réalisations d'Andrée Putman. Respectivement de gauche à droite : loft à Paris, boutique parisienne. (cf. *Andrée Putman* d'Olivier Rousseau).

Nous terminerons par un artiste qui explore l'esthétique de l'enveloppement : pour James Turrell c'est la lumière qui est matière, qui est espace. Il travaille sur le principe de la *couleur lumière mouvante et émouvante*. Né à New York en 1936, il étudie la psychologie en Californie de 1961 à 1965, puis s'intéresse à l'art. Il est largement influencé par les recherches scientifiques sur la psychologie de la perception. Il analyse notamment comment la lumière, manipulée dans une certaine matérialité, peut habiter et occuper l'espace sans qu'il soit nécessaire d'avoir recours à des limites physiques telles que les murs, le plexiglas, le verre, comment elle peut ainsi produire des illusions. Ses *environnements perceptuels* magnifient cette matière lumineuse :

« Voilà que James Turrell ouvre la voie à un matérialisme qui n'est réductible ni au fétichisme religieux, ni au culte de la marchandise, à un matérialisme qui s'occuperait de l'espace [...] et du corps [...] bref à un matérialisme sensuel qui

s'intéresserait à ces deux absents majeurs du système occidental : l'être et l'espace »³¹².

C'est en la manipulant qu'il développe de nouveaux mondes sensibles. Il met en œuvre la lumière artificielle en nous donnant l'illusion qu'elle est dégagée de tout médium. Il use et abuse de lumières brutes issues de différentes sources afin de mieux jouer sur leurs qualités visuelles spécifiques, sur le principe de puissance de rayonnement :

« [...] je ne considère pas la lumière comme quelque chose qui illumine d'autres choses, comme le support d'une révélation. La lumière m'intéresse en fait comme la révélation même. »³¹³.

Il conçoit des tableaux monochromes dont la lumière artificielle diffusée (issue de l'argon et du quartz, du xénon et du néon ainsi que du tungstène) émerge dans l'obscurité et dessine imperceptiblement un espace visuel. Il met aussi au point des dispositifs architecturaux qui vont permettre au regardeur, en entrant par un sas obscur, de s'habituer à la pénombre physiquement (la pupille de l'œil se dilate) et psychologiquement pour ensuite distinguer sensuellement la lumière colorée dans sa plénitude matérielle : il met au point des processus où la nuit fait apparaître la lumière, où la nuit est un catalyseur qui met le spectateur dans un état de disponibilité physique et mentale et qui induit une intensification de l'émotion et de la perception du phénomène *couleur-lumière*. Deux problématiques animent le travail de James Turrell : comment induire de nouvelles expériences et comment jouer avec l'illusion en sublimant la matérialité de la *couleur-lumière*. La lumière émergente et irradiante, sculpte l'espace visuel et architectural afin de modeler les paramètres qui excitent notre perception, pour nous permettre de découvrir de nouvelles sensations, aussi de

³¹² Guy Tortosa. *Une architecture de la perception*. Beaux Arts, avril 2000, hors série, p 16.

³¹³ Guy Tortosa. *James Turrell. L'espace de la perception*. Art Press, avril 1991, n°157, p 22.

stimuler notre corps par la perte de repères habituels et d'entremêler « perception présumée et perception réelle »³¹⁴

La lumière colorée de James Turrell est prise dans toute sa densité matérielle : elle produit une spatialité picturale où le cadre architectural se fait oublier (document n°28).

« L'œil en général cherche les objets éclairés [...] mais là, il n'y a plus rien à voir qu'une lumière n'éclairant rien, donc se présentant elle-même comme substance visuelle. »³¹⁵



Document n°28 : James Turrell. *Wide out*. MAK, Vienne. Photographie : Gérald Zugmann (cf. Beaux arts hors série, avril 2000).

³¹⁴ Guy Tortosa. *Une architecture de la perception*. Beaux Arts, avril 2000, hors série, p 18.

³¹⁵ Georges Didi-Huberman. *L'homme qui marchait dans la couleur*. Paris : éditions de Minuit, 2001, p 35.

Filtrer la lumière c'est jouer avec sa nature physique (par exemple son intensité, sa couleur d'ondes, sa répartition dans l'espace) et lui donner une valeur de l'ordre du psychologique, du philosophique et du phénoménologique. L'art de filtrer la lumière demeure une problématique obsédante au sein de l'architecture contemporaine. Son objet est la création d'*ambiances*, de phénomènes visuels, géographiques et temporels liés à la perception sensuelle et spirituelle de certaines qualités de la lumière.

Le dispositif filtrant est une mise en œuvre humaine de la matière, c'est-à-dire qu'il est le résultat d'un rapport individuel et unique au monde (par l'expérience et le sens, le savoir-faire et le rêve) impliqué dans le projet de filtrer la lumière. Si sa valeur mécanique dépend des techniques et technologies mises en œuvres, sa valeur émouvante est à la mesure de la rencontre entre la lumière, un projet artistique, des matériaux, des espaces et des hommes qui les perçoivent et les interprètent. Par le filtre nous ne nous contentons pas de nous préserver ou de nous mettre en contact avec un environnement objectif, nous mettons *en relation* des lieux, des matières et des espaces mentaux, nous produisons des interactions complexes.

Je prends le parti dans ce qui suit d'observer une pratique bien spécifique : la mienne. Mais une question se pose : comment observer en tant que chercheur ma propre pratique de création ? Je propose tout d'abord d'identifier les racines culturelles et expérimentales qui l'ont motivée, orientée et déterminée, qui m'ont influencée dans mes questionnements et mes choix à la fois de chercheur et de créateur.

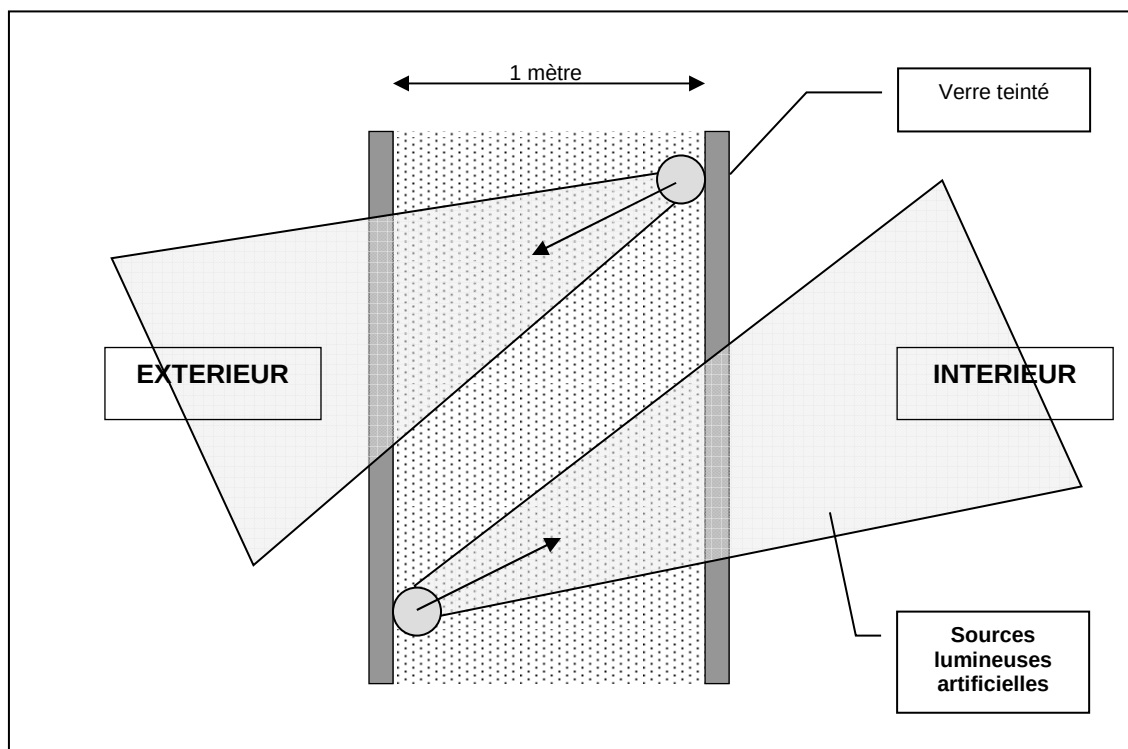
2.3. Les origines d'une pratique de l'art du filtre.

La problématique de la couleur lumière et des phénomènes de modulation exercés sur elle par la matière opaque ou translucide est devenue un questionnement plastique central dans mon travail de création au fur et à mesure de mes rencontres avec des individualités, des écrits, des matières ; au fur et à mesure de mes recherches ; au fur et à mesure des actes de création ou de réalisation qui m'ont été confiés ou que j'ai initiés. En 1994 et 1995, j'investissais pour la première fois les pratiques de l'art de la mosaïque³¹⁶ et du vitrail dans le cadre de stages universitaires d'insertion professionnelle liés respectivement à une licence et une maîtrise d'arts appliqués.

Mes présupposés de recherche, en tant que créatrice d'objets, ont été très tôt orientés par la lecture de l'ouvrage de Paul Scheerbart : *Glasarchitektur*. Son propos m'a interpellée dans sa dimension universaliste : c'est un nouvel ordre du monde qu'il proposait — plus beau, plus pur, plus démocratique — dont l'harmonie était donnée par le pouvoir de l'art. C'est une vision où tous les hommes devaient être enfin investis par la morale. Je me suis intéressée à ce positionnement dans la mesure où il soulève le problème de l'engagement et de l'enjeu de la pratique au sein de la scène sociale. Mais c'est surtout son projet architectural basé sur l'utilisation combinée de trois matériaux (verre, couleur, lumière) dans un seul dispositif qui m'a séduite. La description technique qu'il en fait m'a incitée à m'interroger à propos de la nature du dispositif filtrant pour une modulation physique, visuelle et esthétique de la lumière. J'ai tout d'abord exploré des données liées à un produit existant, la brique de verre, qui m'ont amenée à expérimenter divers matériaux puis à mettre en place une pratique de création de filtres. Je décris ici mes orientations liminaires qui, si elles ont motivé une production d'objets, ont également été déterminantes dans l'élaboration de mon projet de recherche universitaire.

³¹⁶ Cf. Annexe G : réalisation d'un décor de mosaïque en collaboration avec Cathy Gontard (Blagnac, 1994).

Le principe architectural décrit par Paul Scheerbart consiste en une « multiplication d'un élément de base qui est un mur formé de deux parois de verre teinté filtrant, atténuant et colorant la clarté du jour, entre lesquelles sont placées des sources lumineuses pour l'éclairage nocturne. »³¹⁷ (document n°29)



Document n°29 : Schéma du dispositif imaginé par Paul Scheerbart

Le dispositif filtrant considère la couleur et la lumière comme actrices du principe de modulation selon des dimensions esthétiques, mécaniques et visuelles : « Ce qu'il faut chercher, c'est une lumière atténuée. Le mot d'ordre n'est pas *Plus de lumière!*, mais *Plus de lumière colorée!* »³¹⁸.

La couleur, en intervenant dans le dispositif deux fois successivement par le biais du matériau verre, permet non seulement la réduction des transmissions lumineuses mais également un certain contrôle de la portée du regard sans

³¹⁷ Daniel Payot. *la sobriété barbare de Paul Scheerbart*. Paul Scheerbart. *L'architecture de verre*. 1914. Strasbourg : éditions Circé, 1995, p 13.

³¹⁸ Ibid. p 143.

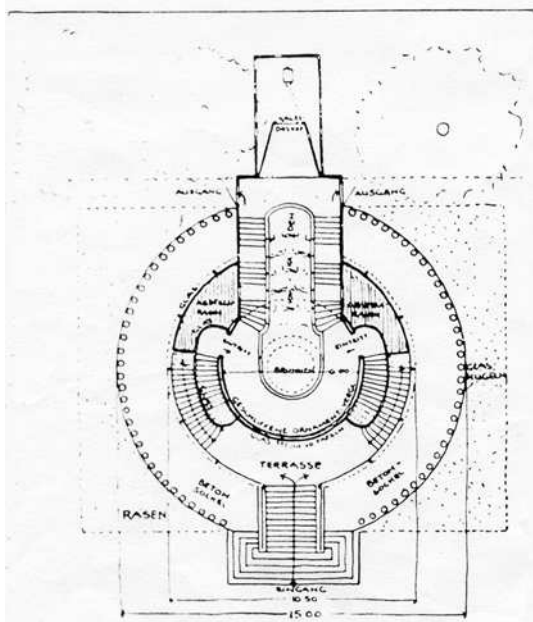
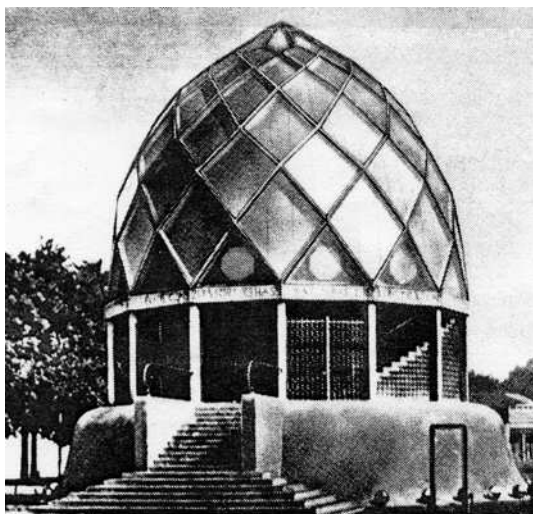
pour autant dénaturer les qualités plastiques et rythmiques de la lumière actrice. Deux qualités de lumière interviennent, l'une artificielle et l'autre naturelle. Elles offrent une réponse plastique et fonctionnelle : la lumière du jour pénètre à l'intérieur du bâtiment et la lumière artificielle, en éclairant en même temps en direction de l'intérieur et de l'extérieur du bâtiment, induit un contre-jour. Les moyens semblent simples a priori mais le dispositif en lui-même prend en compte des rapports complexes : montrer et dissimuler (le positionnement géographique des *regardeurs* est considéré), faire passer, renvoyer, projeter et faire circuler différentes qualités de lumière et qualités de couleurs.

Paul Scheerbart rédige son ouvrage en 1914. A cette époque la technologie permet aux murs d'être entièrement transparents dans la mesure où ils sont dégagés de leur fonction première : être porteurs. Le *plan libre*, considéré par Scheerbart comme un héritage du gothique, associe au verre les qualités mécaniques de nouveaux produits tels que le béton et l'acier qui permettent de diriger en un point précis la poussée des éléments couvrants et ainsi d'éliminer les contreforts. Lumières et couleurs peuvent ainsi envahir l'espace.

En 1914, la même année où Paul Scheerbart publie *L'architecture de verre*, Bruno Taut réalise le *Pavillon de verre* (*Glashaus*) pour l'exposition du Werkbund à Cologne. Leurs pensées sont intimement liées, l'un et l'autre se sont mutuellement dédiés leurs oeuvres³¹⁹, et c'est en quelque sorte pour eux l'occasion de donner forme à leurs idées. Ce bâtiment, qui mettait en exergue les diverses techniques de l'industrie verrière du Luxfer-Prismen Syndikat, constitue la seule réalisation de Taut, unique objet architectural d'un idéaliste brimé par la guerre.

³¹⁹ « Les liens profonds qui unissait les deux hommes se sont matérialisés dans le manifeste *Glasarchitektur* (1914) de Scheerbart et dans le pavillon de verre inauguré à l'exposition du Werkbund à Cologne en 1914. Scheerbart dédia son livre à Taut et Taut fit inscrire un aphorisme de Scheerbart à l'extérieur du petit temple de verre ». Iain Boyd Whyte. *The Crystal Chain letters: architectural fantasies by Bruno Taut and his circle*. 1947. Massachusetts : éditions MIT Press (Massachusetts Institute of Technology), 1985, p 7. Traduction personnelle. Dans cet ouvrage Iain Boyd Whyte rapporte des écrits de Bruno Taut de 1880.

Le *Glashaus* était constitué d'un tronc à plan circulaire fait de pavés de verre à



Document n°30 : pavillon de verre de Bruno Taut
(cf. revue MA n°460).

l'intérieur duquel se dressait un escalier aux marches de verre. Le tout était recouvert par un dôme géodésique en verre et acier³²⁰. En son centre et au sous-sol se trouvait un couloir sombre auquel on accédait par un escalier, qui débouchait sur une paroi colorée tel un kaléidoscope (document n°30). L'intention de Taut était d'élaborer une sorte de parcours initiatique :

« [...] depuis la lumière cristalline jusqu'à l'obscurité du sous-sol où étaient projetées des images kaléidoscopiques. L'édifice était tout entier imprégné de religiosité et d'intentions mystiques ».³²¹

Ce parcours pourrait être la traduction du positionnement de Scheerbart lorsqu'il annonçait le temps d'une révolution spirituelle impulsée par « [...] une propédeutique à une sorte de photosensibilité nouvelle [...] ».

Ce circuit ne va pas sans rappeler les *environnements perceptuels* de James Turrell. Si, pour ce dernier, ce n'est pas une valeur spirituelle de la lumière qui

est en question mais bien une valeur esthétique, plastique et expressive, ce qui lie ces démarches c'est la recherche d'un principe de révélation de la lumière capable d'initier de nouvelles sensations. Mais cette révélation doit être prise à

³²⁰ Référence bibliographique : Bruno Taut (1880-1938) *l'utopia e la speranza*. Revue MA, Juillet-Août 1980, n°460, p 27.

³²¹ Centre de Création Industrielle. *Le verre*. Traverses, mars 1989, n°46, p 44.

la fois au sens de *velare* (voiler) et *revelare* (dévoiler)³²² car c'est le corps qui est sollicité dans sa capacité d'inhibition ou d'amplification du phénomène couleur-lumière et qui oriente la faculté mentale d'analyse.

C'est à la suite de la lecture du principe structural imaginé par Scheerbart et de la description du pavillon de verre de Taut que je me suis intéressée à la brique de verre. En tant que dispositif filtrant de quelles qualités s'est-elle parée ? Ses caractéristiques plastiques et mécaniques ont-elles évoluées ? Comment sont-elles exploitées dans les projets architecturaux contemporains ?

C'est à la fin du XIXe siècle qu'est créé un dispositif filtrant spécifique destiné à faire apparaître la lumière à travers le plancher : la dalle de verre. De 15 à 20 mm d'épaisseur dans les premiers temps, elle se transforme au début du XXe siècle en petits éléments de verre moulé, toujours employés à l'horizontal, annonceurs du module *brique de verre*. C'est avec la *Maison de verre* de Pierre Chareau que la première brique de verre française est utilisée à la verticale. Trois entreprises en produisaient alors : Saint-Gobain, La Rochère et Saverbat. Le module *Nevada* est conçu par Saint Gobain en 1928 : carrée, de 20 cm de côté pour 4 d'épaisseur, il n'a qu'une paroi contrairement aux produits actuels qui forment des volumes fermés, creux à l'intérieur et qui permettent une meilleure isolation thermique.

Pierre Chareau adopta ce produit comme moyen structurel pour réhabiliter un immeuble en hôtel particulier (document n° 31). Le chantier se déroula entre 1928 et 1932. L'architecte fit la conception de cette Maison à la demande d'un couple, le Docteur Dalsace et sa femme, qui avait acheté un terrain à côté de la rue de Grenelle à Paris sur lequel subsistait un immeuble. Le cahier des charges était d'ajouter à la partie résidentielle un cabinet médical, le centre de la maison devant constituer un salon. Mais ce produit lui permit surtout d'affirmer des exigences artistiques : il travailla le lien entre intérieur et extérieur

³²² Etymologie latine.

du bâtiment. Pierre Chareau conserva deux étages de l'immeuble existant sous lesquels il construisit la maison tel « un tiroir dans un meuble »³²³. La première étape dans la construction fut le remplacement des murs et des refends³²⁴ du premier étage. La seconde fut l'installation de la façade. Pour cela il fit la *greffe* d'un châssis composé du plancher dépendant de poteaux « entité complète et presque autonome, détachable » se situant ainsi dans la lignée de la *maison Domino* de Le Corbusier (1914) : un minimum structural pour l'être de la maison, des « additifs » pour son existence. Ce système permit à Chareau de traiter l'intérieur comme un projet en lui-même. Le châssis avait été associé à une fermeture extérieure de briques de verre selon une paroi continue sur toute la hauteur de la façade.



Document n°31 : maison de verre. Architecte : Pierre Chareau (cf. *Pierre Chareau. Architecte-meublier...*).

³²³ Fernando Montes. *La maison de verre de Chareau*. Beaux-Arts, décembre 1984, n°19, p 66.

³²⁴ Un mur de refend est un mur de soutien situé à l'intérieur du bâtiment telle une cloison séparatrice.

Aujourd'hui, seules deux sociétés en France proposent ce type de produit : *La Rochère* et S.E.M.B. (Société d'Enrobage des Matériaux du Bâtiment). La Rochère offre aux architectes la possibilité de dessiner leurs propres produits moyennant une certaine contribution. S.E.M.B. s'occupe des relations avec les fabricants mondiaux.

Du point de vue de la mise en œuvre, les panneaux de briques de verre ne doivent pas faire partie du gros œuvre et ne doivent pas dépasser, pour des briques de 10 cm d'épaisseur, 24 m² pour une hauteur de 6 m; pour une brique de 4 cm d'épaisseur, 10 m² avec une hauteur de 3 m 50. Certaines recherches ont permis de réduire au minimum l'épaisseur des joints : une brique dotée de quatre côtés nervurés a été mise au point afin d'être enclenchée sur des profils en P.V.C. (Poly Chlorure de Vinyle) servant de joints, le panneau pouvant alors être monté comme dans un jeu de légo. De même, certains éléments de finition tel que le *plat* en P.V.C. ont permis de réaliser des cloisons courbes (document n°15). La société Saverbat avait, elle, commercialisé le système *Steckfix* qui consistait à remplacer le ciment par un silicone qui évitait ainsi le ferrailage du panneau. Les recherches actuelles tendent vers une mise au point d'éléments de finitions intégrés au produit lui-même (par exemple une languette pouvant être arrachée après le montage du panneau) ainsi que vers un enrichissement des gammes colorées déployées qui sont liées actuellement au système de coloration *feeder* : des pigments très fins et très fusibles sont insérés à la brique à la sortie du four, avant quelle ne soit pressée.

En 1998 j'ai effectué une enquête auprès d'architectes toulousains sous forme de questionnaire³²⁵, que je pourrais définir comme une *enquête préalable à une étude de marché* : je souhaitais évaluer l'importance et la nature de l'intérêt porté par les professionnels à ce type de produit car mon idée était de repenser son esthétique. Ceux qui ont répondu à cette enquête (douze au total sur une soixantaine de courriers envoyés) ont considéré que la brique de verre incolore répondait à leurs attentes au niveau de ses qualités de filtre de lumière et de

³²⁵ Cf. Annexe H : Questionnaire concernant la brique de verre, envoyé à des architectes – 1998.

son esthétique. Ils ont pourtant émis des critiques concernant son prix, l'entretien qu'elle demande, son poids, son caractère standardisé et les difficultés rencontrées pour sa mise en œuvre (elle nécessite en effet l'intervention de professionnels spécialisés). Les architectes interrogés ont déclaré, pour la plupart, utiliser la brique de verre aussi bien pour des projets d'aménagement intérieur (onze) que pour des projets de façades (huit). Quant à la brique de verre colorée, six d'entre eux ont considéré que ce produit répondait à une demande de la part des professionnels, les six autres ont estimé le contraire³²⁶. Les défauts mis en avant ont été nombreux : produit victime des phénomènes de modes et aisément démodé, gammes colorées très limitées et pauvres plastiquement, prix élevé. S'ils ont regretté l'altération de la qualité de la lumière naturelle par la couleur, ils ont surtout dénoncé une utilisation anecdotique de celle-ci et ont qualifié ce type de gamme de *gadget*.



Document n°32 : salle de bain conçue par l'atelier de création Michèle Gondebeaud.

³²⁶ Le document n°32 est démonstratif d'une utilisation de briques de verres incolores et bleues en aménagement intérieur.

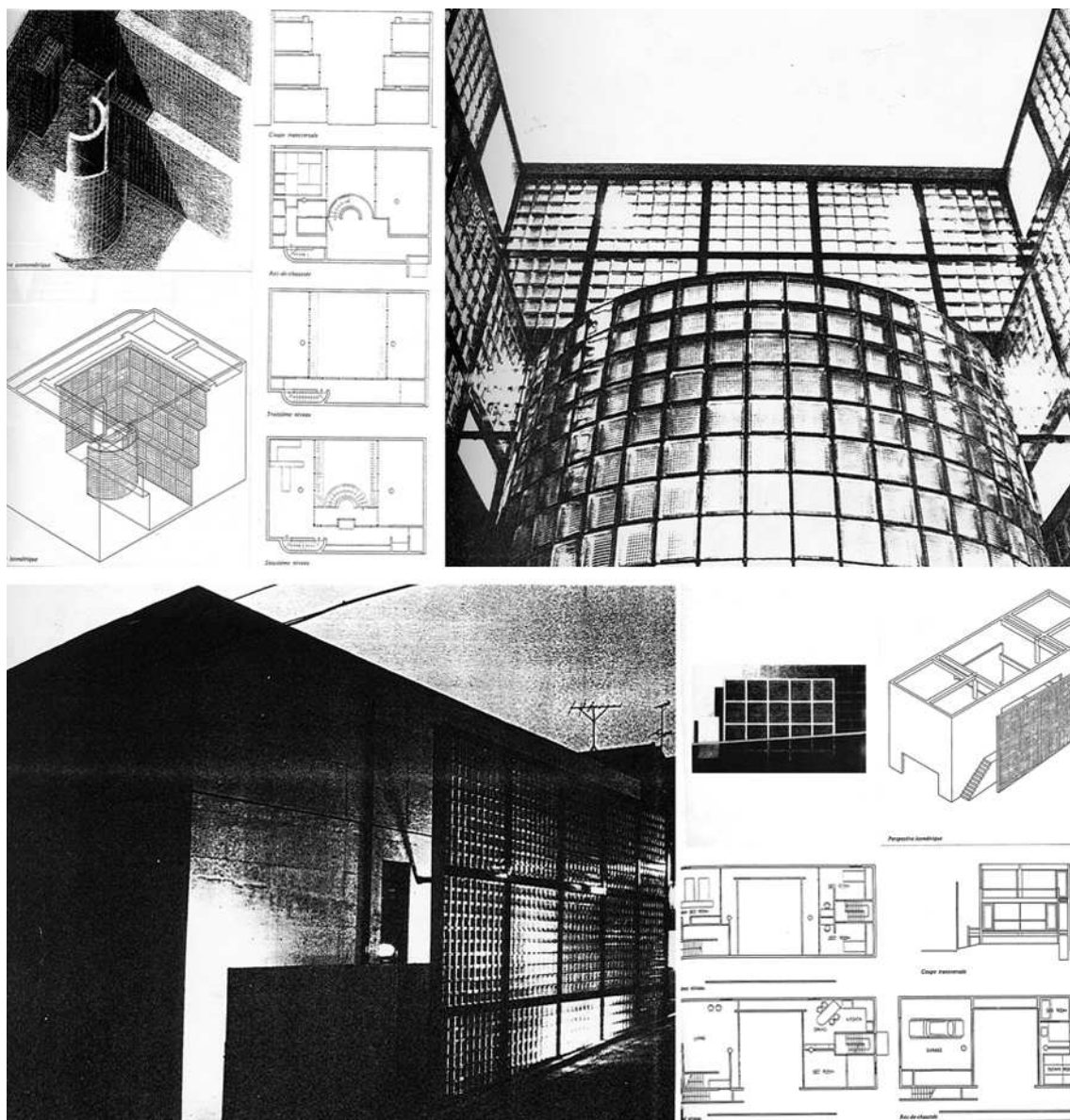
Les œuvres de quelques architectes reconnus, faisant une utilisation contemporaine de la brique de verre pour des créations de logements, m'ont confirmé que la tendance chez ces professionnels était de considérer une qualité de lumière naturelle et non une couleur-lumière dans un principe d'interaction avec le bâtiment qu'ils créaient.

En 1994, Richard Meier a construit l'*Ackenberg house* au sud de la Californie, sur le style typique du patio. Elle fait partie d'un ensemble de trois appartements construits sur trois lotissements adjacents qui se situent en face de Malibu. Elle s'étire de la route littorale jusqu'à la plage, donne une vue plongeante sur le Pacifique et se compose de deux étages : la zone d'accueil et la zone de vie familiale. La conception du design d'architecture par Meier consiste en un processus de communication entre l'environnement immédiat et le paysage alentour. La brique de verre entre dans l'architecture pour d'une part accentuer un rythme géométrique, d'autre part dans le but de renforcer l'idée d'une fusion avec l'espace, comme pour Pierre Chareau. Elle est présente dans l'escalier et la façade principale.

Trois types de réalisations de l'architecte Tadao Ando m'ont également intéressée (document n°33). La première est la *Maison en briques de verre* à Osaka. C'est un bâtiment, entouré d'usines et en ville, constitué de deux appartements individuels à trois niveaux. Il se compose d'un mur extérieur en béton qui protège une cour intérieure et isole du bruit environnant, mais aussi d'un mur en briques de verre. Ce dernier garantit d'une part l'intimité des deux familles dans la mesure où la portée du regard est limitée, d'autre part il correspond à une volonté de transparence des volumes pour une variation de l'intensité lumineuse à chaque étage et en fonction de la profondeur de l'espace.

La seconde est la résidence *Horiuchi* toujours à Osaka. Elle a été conçue à l'origine pour un couple de restaurateurs et leurs deux enfants. Elle se trouve près de la gare centrale. Elle se compose de deux volumes dont l'orientation est nord-sud et séparés par une cour intérieure. Les adultes au sud sont séparés des enfants installés au nord, à l'étage. Les lieux de vie commune se

trouvent au rez-de-chaussée. La cour s'ouvre sur la rue à l'est. Le même souci d'intimité est, ici également, traduit par l'utilisation de la brique de verre pour le mur séparant la cour et les pièces d'habitation de la rue. Pourtant l'objectif essentiel est de capter les variations lumineuses naturelles dans le temps et l'orientation. La troisième réalisation est *l'église sur l'eau* : un pan de mur en briques de verre fait également pénétrer la lumière naturelle mais une dimension symbolique lui est donnée par la valeur du lieu. C'est une lumière divine qui envahit l'espace.



Document n°33 : réalisations de Tadao Ando : *maison en briques de verre* (en haut), *résidence Horiuchi* (en bas)
(cf. L'Architecture d'Aujourd'hui n°206).

Au début de mes investigations, comme je l'ai signifié précédemment, mon objectif était de reconsidérer la brique de verre dans sa plastique et l'idée de travailler sur différentes qualités de couleurs m'enthousiasmait. Mais cette enquête et ces exemples montraient une interrogation de la part des architectes sur la validité des déclinaisons en couleur du produit. Mes expérimentations, effectuées dans l'atelier du Maître verrier Jean-Dominique Fleury, m'ont également permis de relativiser les réelles possibilités d'une modification de surface : j'avais émis l'hypothèse qu'un véritable projet de décor à intégrer dans un bâtiment, dans le cadre d'une collaboration avec l'architecte, constituait un compromis « plutôt honorable » face au seul jeu de damier coloré qu'un tel dispositif pouvait proposer. Intervenir à la surface de la brique de verre incolore me l'aurait permis. Cependant des tests m'ont démontré que la re-cuisson de la brique de verre enduite d'émaux, de grisaille ou de jaune d'argent n'était pas satisfaisante dans la mesure où la qualité du verre (matière trop épaisse et trop *grasse*, contenant probablement une quantité de silice importante) ne supportait pas la température nécessaire à la fusion des pigments à sa surface, c'est-à-dire environ 600°. La brique et se fêlait ou se cassait.

La manipulation d'un tel produit ne pouvait s'effectuer qu'au cours de sa fabrication proprement dite et non a posteriori. J'ai alors contacté les sociétés La Rochère et S.E.M.B. Je souhaitais ainsi avoir la possibilité de travailler sur la mise au point d'un principe d'intervention dans la masse du verre, au cours de la chaîne de fabrication selon le principe de la *série diversifiée*, concept avancé par Gaétano Pesce³²⁷. Ce principe consiste à faire entrer une ou plusieurs variables au sein d'une production en série, afin de rendre uniques les caractéristiques de chaque produit issu de cette production. Malgré mes démarches les portes sont restées closes.

Face à cette difficulté je me suis orientée vers des matières transparentes ou translucides autres que le verre. Je les ai choisies parce que je pouvais les

³²⁷ Gaetano Pesce. *Le temps des questions*. Paris : éditions du Centre Georges Pompidou, octobre 1996.

manipuler dans la masse, intervenir dans leurs transformations à tous les niveaux, en fonction d'un équipement qui m'était accessible du point de vue économique et logistique.

La recherche de matériaux pouvant présenter des caractéristiques proches du verre a été motivée, en premier lieu, par l'idée de réaliser des simulations de panneaux de briques de verre. Mon choix s'est porté sur les matières plastiques mais qui, en tant que produit figé, ne me convenaient pas car elles ne proposaient pas de liberté de traitement de la masse de la matière. C'est ainsi qu'ensuite je me suis intéressée à certaines résines plastiques synthétiques, possédant un haut degré de transparence, parce qu'elles se prêtaient tant au travail de masse ou de surface qu'à des manipulations telles que le modelage, le moulage ou l'application. J'ai donc testé différentes matières et découvert leurs particularités.

Les matières plastiques au sens le plus large (naturelles, artificielles ou synthétiques) peuvent acquérir des formes sous l'action soit de la chaleur, soit de pressions. Ce sont des matières organiques qui se composent de carbone, d'hydrogène, d'oxygène, d'azote, de soufre et de silicium. Elles sont produites par transformation de substances naturelles ou par synthèse de substances extraites du pétrole, du gaz naturel, du charbon ou d'autres matières minérales (ces dernières constituent les principales matières premières des plastiques de synthèse). Ce sont des matières constituées de macromolécules, terme inventé par le chimiste allemand Hermann Staudinger en 1922 pour désigner toute molécule géante comprenant plus de 1000 atomes³²⁸ : les matières plastiques se forment par la juxtaposition de molécules, identiques ou analogues, appelées monomères. L'assemblage de ces monomères, (hydrocarbures qui comportent au moins un atome de carbone tétravalent nécessaire aux liaisons moléculaires) donne naissance à la macromolécule et par conséquent à la

³²⁸ Conception officiellement admise en 1935.

matière plastique. La forme, la taille et la disposition des macromolécules influent sur les propriétés mécaniques des matières plastiques (rigidité, résistance à la chaleur...).

Les résines plastiques que j'ai manipulées permettent d'obtenir des matières plastiques synthétiques qui sont classées selon deux familles distinctes : les thermoplastiques qui sont issus d'une transformation sous l'action de la chaleur (c'est parce que cette transformation est réversible que les matières plastiques obtenues sont recyclables) ; les thermodurcissables qui sont obtenus par une transformation irréversible d'un état liquide (ou pâteux) à l'état solide.

Ainsi, afin d'obtenir une matière plastique synthétique, il faut provoquer une mise en réseau des macromolécules de résines plastiques, c'est-à-dire provoquer ce que l'on nomme une *réticulation*. Trois procédés sont utilisés selon la nature des matières premières.

La *polyaddition* est le procédé le plus tardivement connu : 1937. Il consiste en un transfert d'atomes d'hydrogène entre deux composants mis en présence, leurs molécules respectives étant de nature différente. Les matières plastiques produites par ce procédé sont, entre autres, les polyuréthanes et les résines époxydes. La *polycondensation*, elle, est un procédé connu depuis 1910 qui consiste à éliminer les molécules d'eau ou d'acide chlorhydrique, qu'il y ait un composant ou deux mis en présence (que leurs molécules respectives soient identiques ou différentes). Les plastiques produits par ce procédé sont par exemple les polyamides ou les polyesters. Mais le procédé le plus répandu est la *polymérisation*. Il est connu depuis 1930. Il consiste à réunir des molécules simples d'un composant, par réaction en chaîne, sans les altérer. Cette dernière se déroule en présence d'un catalyseur appelé aussi *amorceur* ou *initiateur*. Il est en général un peroxyde organique, qui, par son instabilité moléculaire fait augmenter la température du mélange (catalyseur ajouté au composant). C'est cette montée en température qui favorise la décomposition

du peroxyde et provoque la mise en réseau des macromolécules. Les plastiques obtenus par ce procédé peuvent être par exemple le polyéthylène et le polystyrène.³²⁹

Certains éléments influent sur la réticulation et provoquent des risques de dégénérescence des propriétés mécaniques du produit obtenu : la polymérisation doit s'effectuer dans l'idéal entre 15°C et 30°C et cette température doit être la même, à 3 ou 4°C, dans les locaux, pour la résine, le support sur lequel la matière prend forme ou les charges qui y sont incorporées. La quantité de catalyseur peut aussi perturber la réticulation, de même que la nature de la charge incorporée, certaines résines ne sont en effet pas compatibles avec les colorants aqueux.

Pour la réalisation de produits *semi-finis* (matières plastiques) ou de produits *finis* (*objets* en matières plastiques), la manipulation des résines plastiques à l'échelle d'une production industrielle s'effectue dans des environnements paramétrés pour cela : la température ambiante, les différents types de perturbations climatiques, le taux d'hygrométrie sont parfaitement identifiés et maîtrisés. De même, les procédures de mise en œuvre sont paramétrées.

Mes propres manipulations ne présentaient pas ces conditions *idéales* de traitement, conditions considérées comme telles d'un point de vue d'une pratique industrielle³³⁰. Mais dans la mesure où mon objectif consistait à

³²⁹ Cette description ne prétend pas cerner le processus de réticulation dans toute sa complexité.

³³⁰ Je rappelle cependant que toute manipulation de produit chimique doit être effectuée en respect des normes minimales de sécurité préconisées pour une protection sanitaire surtout dans le cas d'une pratique non industrielle : local aéré, protection du nez, des yeux et de toutes les parties du corps éventuellement exposées à des projections. En effet, certaines résines plastiques (dans leur état non stable) peuvent être parfois excessivement nocives : Nicky De Saint Phalle a souffert jusqu'à sa mort d'une déficience respiratoire causée par l'émanation des particules toxiques telles que le styrène contenues dans les résines qu'elle manipula pour la réalisation de ses nombreuses sculptures.

découvrir les réactions de ces matières dans le cadre d'une expérimentation tactile et visuelle, dans le cadre d'un processus de réceptivité sans contraintes objectivées ainsi que de connaissance de la matière dans ses qualités plastiques ³³¹, se sont surtout des traitements *non admis* que je leur ai fait subir. Il est en effet possible d'intervenir au cours de certains stades de polymérisation dont la durée est déterminée par la quantité de catalyseur employé. Les professionnels scindent le processus de réticulation en quatre temps : le *temps de gel* qui est le moment où la résine passe de l'état liquide à l'état gélatineux (entre 10 et 45 minutes à 25°C après le mélange de la résine au catalyseur). Le *temps de poisse* est identifiable car la résine colle au contact du doigt ; toute intervention à ce stade ne laissera pas de traces sur le produit fini, c'est le moment de l'inclusion d'objets ou de la stratification. Le *temps hors poisse* est le moment où la réticulation est théoriquement terminée, où les réseaux macromoléculaires sont en place ; la résine est sèche au toucher, la polymérisation est alors avancée à 80% et il est possible à ce moment-là de démouler. Le *temps de mûrissement* quant à lui correspond à une stabilisation générale. Les odeurs résiduelles disparaissent. L'état final est obtenu au bout de sept à quinze jours à température ambiante mais le processus est souvent accéléré dans l'industrie par léger chauffage.

Ma pratique d'exploration s'est concentrée sur les *accidents* de réticulation que je pouvais provoquer : j'ai induit des événements au cours de la mise en réseau des molécules en la perturbant. Une fois la réticulation stabilisée, ces événements se sont manifestés visuellement en trois dimensions dans l'espace de la matière, ce que je désigne en terme d'*effets*³³². En d'autres termes, j'ai

³³¹ « C'est la réceptivité qui précède, et la connaissance qui suit ; la réceptivité qui serait postérieure à la connaissance ne serait pas la véritable réceptivité. ». Shitao. *Les propos sur la peinture du Moine Citrouille-amère*. 1970. Traduction et commentaire de Pierre Ryckmans. Paris : éditions Hermann, 1984, p 43

³³² Le terme est ici compris dans le sens que lui donne Kant, *effectus*, c'est-à-dire en tant qu'« art de la nature ». Emmanuel Kant. Critique de la faculté de juger. Paris : éditions Vrin, 1968, paragraphe 43.

découvert la matière d'un point de vue de sa résistance face à mon intervention. Jean Dubuffet parle, lui, « des vellétés et des aspirations du matériau qui regimbe »³³³.

J'ai ainsi laissé de côté la transformation usuelle de ces produits pour m'impliquer dans un processus cognitif indépendant en ayant pour préalable une connaissance du processus de réticulation. J'ai procédé, par un repérage méticuleux, par prises de notes sur les conditions de manipulation ou sur la nature des corps associés et par diverses mesures à une classification de ces effets. J'ai façonné ainsi une connaissance spécifique des résines que j'avais sélectionnées.

« Chaque matériau demande en effet la même démarche : il s'agit avant tout d'en comprendre les propriétés et par-là même de déterminer l'utilisation spécifique qui peut en être faite. »³³⁴

Ce n'est qu'à cette condition que j'ai pu réellement procéder par la suite à des pratiques d'éductions. Par ce terme je considère ce que Maurice Fréchuret définit comme :

« [...] l'action par laquelle une cause efficiente agissant sur une matière y fait apparaître une forme déterminée. Cette transformation nécessite un geste, une technique, un savoir acquis progressivement au cours d'un apprentissage plus ou moins long mais toujours nécessaire. »³³⁵

Ce n'est en effet qu'à partir du moment où j'ai été capable d'associer l'événement et l'effet qui en découle à un geste ou à une action précise, que j'ai

³³³ Jean Dubuffet. *Prospectus aux amateurs de tout genre*. Paris : éditions Gallimard, 1946, p 54.

³³⁴ *Nouvelle méthode d'approche. Le design pour la vie*. László Moholy-Nagy. *Peinture photographie film et autres écrits sur la photographie*. Traduit de l'allemand par Catherine Wermester et de l'anglais par J. Kempf et G. Dallez. Nîmes : éditions Jacqueline Chambon, 1993, p 247.

³³⁵ Maurice Fréchuret. *Le mou et ses formes – Essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle*. Paris : éditions de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993, p 15.

dispensé des actions, volontairement orientées, *sur* et *dans* la matière et qu'ainsi j'ai pu manipuler ses caractéristiques visuelles et tactiles. Lorsque j'oriente à dessein ce mode d'intervention (cette pratique d'*éducation*), je le nomme un *acte d'expression*³³⁶ ou encore un *acte de création*. Mais il ne faut pas s'y tromper, ma recherche n'est pas celle d'un contrôle absolu mais bien celle du plaisir provoqué par un rapport sensuel et émotionnel vis à vis de la matière. C'est pour cette raison que je sais et que j'aime compter sur l'intervention d'autres modes de résistances non explorés. Dubuffet ne disait-il pas :

« J'ai toujours éprouvé qu'il est nécessaire, pour que mon ouvrage me plaise fortement, qu'y interviennent des effets que je n'avais pas visés et, en somme, qu'ils m'apparaissent comme non faits par moi-même. »³³⁷

J'avais orienté mes résines. Le *Rhodopas R.T.V. 141 A et B*³³⁸ leurs qualités translucidité et polycondensation, la cette transparence *Rhodopas A 013 P* a long terme alors que le *et B* reste parfaitement



Document n°34 : Panneau filtrant réalisé avec Rhodopas A013P (100 x 54 cm, épaisseur de 1 à 3 mm)
vue de gauche : contre jour
vue de droite : lumière frontale

choix sur trois types de *A 013 P* et le *Rhodorsil* ont été exploités pour principales : la l'élasticité après relative stabilité de dans le temps (le tendance à jaunir à *Rhodorsil R.T.V. 141 A* stable). La première

(document n°34) se transforme par polycondensation pour l'obtention d'un thermoplastique. Elle se présente sous la forme d'une pâte d'aspect blanc laiteux qui ne permet pas de visualiser le résultat de la manipulation avant la stabilisation totale de la réticulation. Le solvant qui permet de la fluidifier est

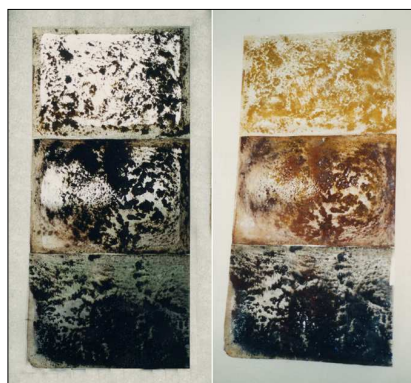
³³⁶ Terme emprunté à Maurice Merleau-Ponty (cf. introduction).

³³⁷ Jean Dubuffet. *Bâtons rompus*. Paris : éditions de Minuit, 1986, p 12.

³³⁸ Terminologies attribuées aux produits par les producteurs industriels, ici par les laboratoires Rhône-Poulenc. R.T.V. : Room Temperature Vulcanisation (résine silicone qui polymérise à température ambiante).

l'eau, à l'exclusion de toute essence ou autres diluants. Elle est utilisée de façon classique pour la fabrication de colles et d'enduits acryliques. Je l'ai soit manipulée au pinceau, soit coulée afin d'obtenir des films jusqu'à 1cm d'épaisseur. La technique idéale pour l'obtenir est la superposition de couches avec séchage total de chacune d'elles avant chaque nouvelle opération.

La seconde (document n°35) se transforme par polymérisation de deux composants liquides et devient un élastomère réticulation, le résultat transparent. L'indice de obtenue est proche de donc une bonne Ce silicone est utilisé pour protéger les électroniques et gainer l'ai coulé dans des travailler en fines



Document n°35 :Panneau filtrant
réalisé avec Rhodorsil RTV 141 A et B
(100 x 57 cm, épaisseur de 2 à 5 mm)
vue de gauche : contre jour
vue de droite : lumière frontale

transparents pour silicone incolore. Après est caoutchouteux et réfraction de la matière celui de l'eau et offre transmission optique. de façon classique composants les fibres optiques. Je moules afin de le couches.

La troisième (document n°36) est une résine polyester destinée à se transformer en plastique thermodurcissable. Les premières d'entre elles ont été formulées dans les années 1930. Elles contiennent des macromolécules appelées *polyesters insaturés* qui ont pour caractéristiques de pouvoir participer à des réactions de polymérisation. Ces macromolécules se présentent, à température ambiante, sous un état solide, c'est pour cette raison qu'elles sont diluées dans un styrène monomère pour devenir liquides afin d'en faciliter le conditionnement. C'est donc la forme diluée des macromolécules *polyesters insaturés* qu'on appelle résine polyester. La synolite 0328 – A – 1 est une résine d'inclusion très transparente qui permet de faire des blocs épais et durs sans risques de fissures. C'est une résine pré-accélérée à l'octoate de cobalt. Sa caractéristique après polymérisation est une parfaite transparence stabilisée aux U.V. (elle ne jaunit pas facilement). Son indice de réfraction est très proche

de celui du
domaine
classique est
d'inclusions
Je l'ai, elle
afin d'obtenir
pouvant
centimètre
pour un
de surface .



Document n°36 : Panneau filtrant réalisé avec la synolite 0328 - A – 1
(100 x 100 cm, épaisseur de 5 à 10 mm)
vue de gauche : contre jour ; vue de droite : lumière frontale

verre. Son
d'application
la fabrication
et l'enrobage.
aussi, coulée
des pans
atteindre un
d'épaisseur
mètre carré

Dans ces matières j'ai intégré des charges de deux façons : par mélange manuel ou par inclusion de dispersions en surface. J'ai également volontairement incorporé des bulles (dans l'industrie le vide est fait automatiquement pour les éliminer totalement) ou perturbé la réticulation (trop ou pas assez de catalyseur). J'ai donc, lors de mes recherches, procédé à des perturbations tant en jouant sur les temps et les stades de réactions qu'en incorporant différents éléments dans les mélanges afin de provoquer des irrégularités. J'ai constitué des répertoires d'échantillons pour chaque résine testée. Je considère l'échantillon selon le sens qui lui a été donné au XVe siècle c'est-à-dire comme un morceau de produit, une « épreuve » ou un « essai » destiné à être évalué, comparé ou pris comme référence. Nelson Goodman parle d'un mode de symbolisation qui « exemplifie certaines propriétés »³³⁹ du système que l'on a pris en considération, ici en l'occurrence l'état de la matière plastique une fois la réticulation effectuée. A la fin de cette phase, j'ai obtenu un panel d'informations empiriques sur les mécanismes engendrés au sein des différents milieux : j'ai répertorié ce que telle ou telle manipulation donnait comme résultat. J'étais capable de déterminer et de reproduire ce qui était, pour les industriels, des défauts condamnant le produit fini à être détruit et qui

³³⁹ Nelson Goodman. *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*. Nîmes : éditions Jacqueline Chambon, 1990, p 86.

étaient pour moi une source de richesse plastique et esthétique en ce qui concerne la gestion de l'opacité, de la transparence, de l'élasticité ou de la rigidité des éléments obtenus. J'ai défini des paramètres référentiels qui me permettaient de passer de l'expérimentation au stade de création³⁴⁰.

Désormais je ne pensais plus à simuler le verre mais à découvrir les capacités plastiques et mécaniques des matériaux que j'explorais dans le cadre d'une problématique : filtrer la lumière. Une rencontre avec une matière colorante dynamique m'amena plus précisément à aborder la question de la nébulosité. Ceci sera traité dans la troisième partie. A ce stade encore, mon projet de développer une pratique d'expérimentation dans le cadre de la recherche industrielle ou de la technologie de pointe concernant les dispositifs filtrants se dessinait à nouveau. J'ai pris contact en mai 1999 avec l'entreprise Saint Gobain : j'aurais aimé pouvoir faire financer mes expérimentations et mes recherches et intégrer un laboratoire de recherche industrielle, mais là encore mes initiatives n'ont pas porté leurs fruits en ce sens. Cependant, si ces démarches n'ont pas produit les résultats escomptés, elles m'ont permis en revanche de me questionner sur l'identité et l'enjeu de ma pratique de création.

³⁴⁰ Ici encore je fais référence à Kant : je comprends le terme de *création* dans le sens de production humaine (*opus*) par opposition à « l'art de la nature » (l'effet).

Ce terme est issu du vocabulaire théologique médiéval et de ce point de vue il désigne la *creatio ex nihilo*, celle de Dieu, le passage du néant à l'existence. La création ici en question ne s'apparente pas à la création divine dans la mesure où elle concerne le passage d'une nature à une autre nature.

L'Art du filtre est l'art de concevoir des dispositifs filtrants, intermédiaires entre deux espaces, où les matériaux utilisés ont pour caractéristique d'être des modulateurs d'informations, perméables à certaines, imperméables à d'autres. Nous nous sommes intéressés plus particulièrement aux dispositifs, liés à l'habitat, qui régulent la lumière et le passage du regard. Nous avons exposé dans cette partie des éléments de recherche qui montrent comment les systèmes sociaux, économiques, technologiques et idéologiques ont induit une modification des caractéristiques du filtre, et comment à son tour il a marqué la transformation des idées, des esthétiques et des configurations des lieux.

Dispositif significatif d'un habitat ouvert qui laisse pénétrer la lumière dans l'édifice et qui permet d'embrasser visuellement un environnement, le filtre porte des valeurs psychologiques, esthétiques, fantasmagoriques. Il est le support à des matières filtrantes qui sont mises en œuvre grâce à des technologies selon des considérations techniques, esthétiques et ornementales, à portée psychologique ou analogique. Il a le pouvoir de moduler la lumière et de lui prodiguer une certaine consistance. Le filtre est un objet de recherche pour les créateurs liés au secteur du logement et fait l'objet de nombreuses réalisations contemporaines. Il s'articule de façon essentielle au projet de vie dans un habitat. Filtrer dans quel but ? Filtrer pour vivre physiquement, filtrer pour vivre mentalement ? Filtrer pour se protéger, filtrer pour sélectionner, filtrer pour absorber, filtrer pour aimer ? Filtrer n'est-ce pas traiter et orienter des informations en interposant des seuils et des espaces ? L'enjeu n'est-il pas de filtrer afin de mettre le monde réel à la mesure du corps et de l'espace mental humain ? Parce que faire émerger la réalité n'est-ce pas en fin de compte proposer une vision humaine du monde, née d'une articulation du réel, du symbolique et de l'imaginaire, d'objectivités et de subjectivités ? Existe-il donc plusieurs réalités possibles ?

Le filtre est un dispositif technique lié aux transformations sociales, techniques, économiques et philosophiques. Parce qu'il offre à l'homme, une expérience physique, phénoménologique et spirituelle de l'espace, il participe de façon réciproque à l'usage que fait l'homme social de son espace. C'est ce filtre, à la

fois concret et onirique qui a porté nos pratiques et nos recherches. Quels types de liens unissent l'habitat et les éléments filtrants au sein du vécu physique et psychologique de l'habitant ? Comment notre pratique de création d'objets est-elle impliquée dans ce vécu de l'habitat ? Quels impacts les dispositifs filtrants que nous avons créés ont-ils sur l'habitant ?

L'habitat est une complexité en devenir au sein des sociétés et des cultures. Il transforme *l'homme qui le transforme* parce qu'il est un espace d'affirmation et de construction de l'individu dans son corps et dans son esprit. Depuis quelques années, le désir pour un habitat de plus en plus individualisé s'affirme et incite les praticiens (architectes, décorateurs, créateurs d'objets...) à donner de nouvelles orientations à leurs propositions. L'art du filtre participe de ces nouvelles orientations.

Si mon parcours d'individu et de praticienne m'a amenée vers la conception de dispositifs filtrants au sein de l'habitat, mon travail de chercheur montre que mes interrogations ne sont pas déliées des courants de pensées de mon époque. Le filtre est un objet intimement lié au projet de vie : il permet tout à la fois un vécu psychologique et phénoménologique du monde. Son utilisation marque une transformation de nos habitats, sa modification technique et esthétique indique une transformation sensible du rapport que nous entretenons avec nous-mêmes et notre environnement. Mes créations mêlent tissus, résines et matières colorantes. Membranes souples, elles animent l'espace en tant qu'éléments verticaux modulables, milieux plastiques modulés ou intermédiaires, intégrés à l'intimité de la maison. Ils sont les supports à une interprétation poétique de l'atmosphère du lieu vernaculaire dans le milieu de vie. Je vais dans cette dernière partie considérer la nature de ma pratique en tant que processus technique, composition plastique et symbolique. Je prendrai également en compte la nature de l'implication de l'objet dans le social et dans l'environnement, c'est-à-dire sa portée significative pour l'habitant, son incidence sur les relations entre créateur et habitant, son interaction en tant que filtre avec le lieu.

3. Une pratique de l'art du filtre impliquée dans l'habitat de l'homme

« – Eh ! Qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger ? – J'aime les nuages ... les nuages qui passent ... là bas ... les merveilleux nuages ! ». Baudelaire Charles.
Le spleen de Paris - Petits poèmes en prose. Paris : éditions Flammarion, 1969.

Nous proposons dans ce mémoire des modes de compréhension et d'interprétation afin de contribuer à une connaissance des processus de créations d'objets. C'est une exploration de la pratique de création à portée cognitive que nous tentons d'apporter en distinguant une heuristique de la création, ses motifs, ses processus, ses modes opératoires. Nous prenons position selon un double profil de créateur-chercheur afin de contribuer à l'analyse de la place de l'acte de création dans l'ensemble des activités humaines.

Les deux parties précédentes ont consisté à faire émerger deux niveaux d'analyses constituant le corps de données de notre pratique de création. En premier lieu l'analyse du positionnement de cette pratique par rapport au contexte social et culturel, c'est-à-dire le contexte de nos questionnements en tant que créateur. En second lieu l'analyse du positionnement de cette pratique par rapport à d'autres, c'est-à-dire le contexte artistique du projet de création.

Cette troisième partie considère l'ordre de la création en tant que système total c'est-à-dire en termes d'agencements, d'actions, de significations et de relations. Elle considère d'une part le « faire l'œuvre » comme un corps de processus mentaux et corporels. Cela consiste en la description des objets filters en tant qu'organisation de matières et d'effets, tient compte d'un environnement matériel et humain. C'est la proposition d'une analyse de ce qui a lieu dans une logique de réceptivité, de connaissance puis de production d'actes et de méthodes de travail, générée par le poids de l'expérience personnelle, culturelle, affective.

« [...] trouver la forme ordonnée cachée dans l'apparent désordre. [...] montrer que le merveilleux n'est pas incompréhensible, montrer comment il peut être compris — sans pour autant détruire l'émerveillement. »³⁴¹

³⁴¹ Herbert Alexander Simon. *Sciences des systèmes. Sciences de l'artificiel*. 1969. Traduit de l'anglais par J.L. Le Moigne. Paris : éditions Dunod, 1991, p 1 et 2.

D'autre part, elle considère ce que Hans Robert Jauss nomme une *esthétique de la réception*. Fondateur de l'Ecole de Constance (groupe de recherche littéraire), il considère le lecteur comme un acteur essentiel dans la création de l'œuvre littéraire : celui-ci participe de la mise en sens de celle-là dans la mesure où il se l'approprie. Mais il estime également que cette mise en sens relève d'un principe dialogique (entre un écrivain, une œuvre, un lecteur). Il tente de réconcilier les points de vue de la production, de la perception, de la réception.

Prendre en compte le point de vue des récepteurs nous permet ainsi de proposer une analyse de ce qui est reçu, perçu et interprété.

Si l'acte de création n'est pas un langage au sens d'une forme de représentation universelle, il est pourtant possible, si on le considère comme un *système de significations* tel que l'entend Francastel³⁴², d'en comprendre la grammaire et le sens et d'étudier son implication dans une relation à l'autre.

L'acte de création consiste en une dialectique du réel et de l'imaginaire. Les objets créés ne sont pas seulement ce qu'ils représentent et ils ne *représentent* que dans une certaine mesure, dans une certaine limite. Ils sont ce que nous avons nommé des *répétitions déplacées* c'est-à-dire des espaces définis dans une subjectivité, dans une association d'éléments plastiques, d'effets plastiques et de significations qui sont à regarder et à interpréter dans la subjectivité. Si ces répétitions déplacées sont reçues, interprétées ou modifiées, elles induisent des réactions. De même et à leurs tours, ces réactions nous influencent, nous déterminent dans notre position de chercheur, de créateur, d'habitant, bref de sujet.

³⁴² « L'art [...] n'est pas langage, mais système de signification [...] toutes les lectures sont bonnes si on en définit les limites et l'objet. ». Pierre Francastel. *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*. Paris : éditions Gallimard, 1967, p 12.

Nous tentons de proposer une analyse de l'articulation entre les actes et processus mentaux et les actes et processus physiques en tenant compte des processus de perception, d'apprentissage, de conceptualisation, de planification de l'action, de certains paramètres qui relèvent de l'ordre psychologique, des conditions de vision, de motricité et d'émotion.

L'enjeu est de considérer la nature des objets créés, la nature de l'engagement du créateur, la destination de ces objets, les réactions ou expériences qu'ils déclenchent.

Nous allons tout d'abord analyser le principe de création de ces volumes picturaux, d'une part du point de vue du *factuel plastique* c'est-à-dire du processus pictural en terme d'agencement et de mise en forme du vocabulaire plastique (matières, effets, motifs, formes) selon des stratégies signifiantes, ce qui constitue l'objet dans son mode d'être et qui est donné *une fois pour toutes* comme le précise Joseph Albers :

« [...] un fait factuel. Cela signifie quelque chose qui demeure ce qu'il est, quelque chose qui ne subit probablement pas de changement. »

L'intérêt d'une telle approche est de considérer la singularité de l'objet selon le point de vue du créateur dans ses actes d'expressions. La difficulté a été de mettre en mots certaines sensations, certains actes et résultats plastiques, parce que le vocabulaire du faire est lié au créateur lui-même.

« En un tel domaine (la sensation) les définitions manquent, on ne peut décrire des opérations, déterminer des faits. Dans la plupart des cas même, on ne peut concevoir de description. »³⁴³

³⁴³ *Cours de poétique de Paul Valéry au collège de France. Leçons 16, notée par Georges Le Breton. Recherches poétiques n°5 – Hiver 1996/1997. Dossier Paul Valéry l'artiste en philosophie. Sous la direction de René Passeron et Edmond Nogacki. Fourqueux : co-éditions P.U.V. (Presses Universitaires de Valenciennes), S.I.P. (Société Internationale de Poïétique), ae2cg, p 31.*

Nous avons souhaité être aussi clairs et précis que possible en ce qui concerne tous les concepts abordés, les observations effectuées.

D'autre part, nous donnerons de ce principe de création une interprétation du point de vue de L'actuel plastique parce que cette approche offre la possibilité d'un abord empirique et sensible des phénomènes de rencontre entre matières, couleur et lumière dans l'*actuel plastique*, où le volume advient en se donnant au regard :

il « se réduit à sa phénoménalité ultime [...] il apparaît en tant que donné dans l'effet que cela donne »³⁴⁴

L'actuel plastique est ce qui constitue l'objet dans son mode d'apparaître, ce que Anne Sauvageot nomme une *phénoménologie de la matière*³⁴⁵, c'est-à-dire la façon dont il est vécu dans une perception visuelle. Joseph Albers considère qu'il

« [...] renvoie à l'instant, à ce qui est doué d'une qualité qui risque de se modifier avec le temps, qui est lié à des conditions momentanées donc variables. »³⁴⁶

Ensuite nous l'aborderons du point de vue de la nature de son insertion dans le lieu de vie, d'une part selon les intentions créatrices c'est-à-dire du point de vue des motivations d'aménagements selon un projet de design de lieux, d'autre part selon des études de cas d'aménagement c'est-à-dire selon des exemples de design de lieu. Enfin nous l'aborderons du point de vue de sa portée sémantique, d'une part selon une considération de sa portée symbolique, d'autre part en sa qualité *d'objet d'attachement*. Ce dernier type d'approche s'appuiera sur des discussions effectuées entre nous et les habitants détenteurs d'objets filtres.

³⁴⁴ Jean-Luc Marion. *Etant donné. Essai d'une phénoménologie de la donatio*. Paris : P.U.F., 1997, p 74.

³⁴⁵ Anne Sauvageot. *Voirs et savoirs. Esquisse d'une sociologie du regard*. Paris : P.U.F., 1994.

³⁴⁶ Joseph Albers. *L'interaction des couleurs*. Traduit de l'américain par Claude Gilbert. Paris : éditions Hachette, 1945.

3.1. Du design d'espaces pour la création de filtres.

Ce que nous nommons espace se constitue comme la mise en relation de deux niveaux de présence au monde, l'un mental, l'autre physique. Cet espace tel que nous l'entendons est l'espace de l'objet. Il est doté d'une forme, mais il est également un *au-delà* de cette limite physique : c'est une image au sens où l'entend Francastel c'est-à-dire :

un « lieu matériellement constitué et possédant ses lois et un lieu imaginaire dont les éléments hétérogènes renvoient à des savoirs multiples. »³⁴⁷.

Cet espace s'envisage dans une mise en correspondance de divers territoires : celui de sa forme et de sa manifestation, ceux du créateur (ceux de la réception, de la connaissance, de l'action, de la représentation, de l'expression), mais aussi ceux du récepteur (ceux de la réception, de l'interprétation, de la réaction).

Mais c'est également une image au sens où l'entend Georg Gadamer c'est-à-dire quelque chose en soi doté d'un sens propre et *inédit* qui n'a pas pour objet de représenter autre chose³⁴⁸ que ce qu'il est. Cet espace ne peut donc être réduit à l'articulation de signes ou de symboles figés dans un principe archétypal : il naît d'un contexte, il possède un contexte et il produit des significations et situations. Il n'est pas un langage en lui-même, il en possède un qui se structure de façon concomitante dans le cadre d'une mémoire individuelle et collective, d'un principe de connaissance, d'objectifs, et qui se manifeste dans une présence matérielle localisée, esthétique et événementielle. Cet espace est construit par des parentés, il s'associe à des

³⁴⁷ Pierre Francastel. *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*. Paris : éditions Gallimard, 1967, p 252.

³⁴⁸ Georg Gadamer. *Vérité et méthode*. Paris : éditions du Seuil, 1996. Référence bibliographique : Christian Norberg Schultz. *L'art du lieu. Architecture et paysage, permanence et mutations*. 1996. Paris : éditions Le Moniteur, 1997, p 103.

histoires communes et individuelles, à des vécus, à des contextes. Les matières, motifs et formes qui constituent son langage sont agencés à dessein de façon unique dans une subjectivité et seront reçus, perçus et compris dans une autre subjectivité.

« Chaque œuvre est un ensemble de signes inventés pendant l'exécution et pour les besoins de l'endroit. Sortis de la composition pour laquelle ils sont créés, ces signes n'ont plus aucune action. Le signe est déterminé dans le moment que je l'emploie et pour l'objet auquel il doit participer. »³⁴⁹

L'existence de cet espace est inhérente aux intentions du créateur, aux conditions de réception et d'interprétation. Elle peut solliciter du sens commun, c'est-à-dire qu'elle peut faire sens dans une co-signifiante dans la mesure où les propositions du créateur sont comprises par le récepteur parce qu'elles sont décodées par lui. Mais elle peut également induire des significations autonomes que ce soit pour le créateur ou pour le récepteur³⁵⁰. Ce que nous voulons dire par là c'est que le sens de l'espace de l'objet ne se donne pas, il se construit dans un « principe dialogique » tel que le définit Francis Jacques :

« Nous communiquons parce que nous oeuvrons dans un monde qui nous est commun par notre collaboration même [...]. Les relations humaines acquièrent une réciprocité significative. Parce que nous déchiffrons nos expressions communes, et aussi parce que nous menons des actions solidaires.[...] La

³⁴⁹ Propos d'Henry Matisse recueillis par Maria Luz. Pierre Francastel. *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*. Paris : éditions Gallimard, 1967, p 27.

³⁵⁰ « Les formes sont un langage que peu de gens comprennent. On ne peut pas comprendre des formes érotiques si on est totalement innocent, et un symbole n'en est un que si ce à quoi il se substitue est connu. ». « Les symboles ne sont que des flacons vides. Ils ne fonctionnent que par ce qu'on y met — les symboles personnels renvoient à un alphabet personnel, être unique, c'est tout ce qu'on a. ». Marie-Laure Bernandac, Hans-Ulrich Obrist (choisis et présentés par...). *Louise Bourgeois. Destruction du père. Reconstruction du père. Ecrits et entretien 1923 – 2000*. Tusson : Editions Daniel Leong, 2000. *Forme*, p 81. *Journal 1980 – 1987* (extraits), p 140.

parole ou la *praxis* de l'un reconnaît par sa structure la parole ou la *praxis* de l'autre. »³⁵¹

Nous l'avons dit, nous considérons l'espace de l'objet comme une répétition déplacée. Nous faisons référence ici à ce qu'entend Gilles Deleuze par « répétition déguisée en vertu d'un déplacement »³⁵² : à l'instar de Maurice Merleau-Ponty qui considère que « [...] chaque création change, altère, éclaire, approfondit, confirme, exalte, recrée ou crée d'avance toutes les autres. »³⁵³, Gilles Deleuze considère que l'art n'est ni imitation, ni copie, qu'il n'est pas un élément constitué de termes qui en remplacent d'autres mais qu'il est issu d'un agencement d'équivalences qui expriment une singularité en raison d'un processus de transgressions, de modifications de rapports, effectués par le biais de la pensée et de l'imagination. En ce sens le principe de répétition déplacée fait écho à celui d'intertextualité³⁵⁴ qui considère que :

« Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur. »³⁵⁵

Ce que nous voulons dire c'est que nous considérons que l'acte de création procède d'un transcodage tout à fait singulier de structures connues par le créateur, d'émotions, de sens.

Nous considérons que procéder à du design d'espace c'est incarner des actes et des événements inconscients, conscients et sensuels. C'est à la fois rendre visible des choses de l'esprit, des actions et du plaisir ; c'est affirmer une

³⁵¹ Francis Jacques. *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*. Paris : P.U.F., 1979, p 27.

³⁵² Gilles Deleuze. *Différence et répétition*. 1968. Paris : P.U.F., 1993, p 128.

³⁵³ Maurice Merleau-Ponty. *L'œil et l'esprit*. Paris : éditions Gallimard, 1964, p 93.

³⁵⁴ Notion contenue à l'état embryonnaire dans la pensée de Michael Bakhtine sous la notion de *dialogisme* et définit plus précisément par Julia Kristeva. Référence bibliographique : Julia Kristeva. *Recherches pour une sémanalyse*. Paris : éditions du Seuil, 1969.

³⁵⁵ Pierre-Marc De Biasi. *L'intertextualité*. Encyclopaedia Universalis en CDrom, version 7, édition 2000.

continuité entre le corps, l'environnement, l'imaginaire et le sens. Faire du design d'espace c'est transcoder des données multiples dans une construction, dans un agencement d'actes et d'évènements intellectuels. C'est produire de nouvelles combinaisons :

« Il ne faut pas croire que l'artiste cherche une idée rare ; non pas, mais plutôt une manière rare, unique, propre à lui, de produire une idée commune, de la reproduire réellement commune, parlant à tout homme. »³⁵⁶

Pour Félix Guattari la subjectivité permet, est la condition, des modes de connaissance et d'action de l'univers social. Elle constitue :

l'« [...] ensemble des conditions qui rendent possible que des instances individuelles et / ou collectives soient en position d'émerger comme Territoire existentiel sui-référentiel, en adjacence ou en rapport de délimitation avec une altérité elle-même subjective. »³⁵⁷

Autrement dit, la subjectivité ne constitue un territoire qu'à partir des autres territoires qu'elle rencontre. Mon rôle en tant que créateur est de faire se rencontrer des territoires, physiques et imaginaires, et d'intégrer des signifiants singuliers (issus de ma subjectivité) dans l'existence (la subjectivité) d'autrui, pour inventer de nouveaux rapports au corps, au temps, aux désirs, au regard.

Notre objectif dans cette partie est de traiter de différents niveaux d'abstraction qui motivent l'acte de création c'est-à-dire la part esthétique, technique, procédurale et conceptuelle de celui-ci. Nous traitons également les différents actes qui concourent à la mise en forme de la matière en vue de la création de l'objet filtre. C'est donc la poïétique, le *faire l'objet*, que nous considérons dans cette partie, la poïétique telle que Paul Valéry la définit c'est-à-dire :

³⁵⁶ *Vingt leçons sur les Beaux-Arts*. 20^e leçon : *L'artiste*. Alain. Les arts et les Dieux. 1958. Paris : éditions Gallimard, 1968, p 612.

³⁵⁷ Félix Guattari. *Chaosmose*. Paris : éditions Galilée, 1992, p21.

« tout ce qui concerne la production des oeuvres » et qui caractérise l'« action humaine complète »³⁵⁸

Plus précisément c'est ce qu'il considère en tant que processus de production et d'instrumentation que nous visons :

« D'une part, l'étude de l'invention et de la composition, le rôle du hasard, celui de la réflexion, celui de l'imitation ; celui de la culture et du milieu ; d'autre part, l'examen et l'analyse des techniques, procédés, instruments, matériaux, moyens et supports d'action. »³⁵⁹

Les objets que je crée se constituent d'un matériau composite (ou « composant » selon la définition de François Dagognet³⁶⁰), c'est-à-dire d'une association de plusieurs éléments « à structure différente, bien que compatibles, [...qui forment...] un hétérogène, ou un *complexe stable*, aux performances supérieures à ses constituants ».

Textile, résine et couleur dynamique ont été liés dans une production de filtres et de dispositifs filtrants. Ces objets consistent en des pans flexibles qui sont les supports à une plastique nébuleuse d'une couleur translucide dynamique et qui évolue dans le temps de façon réversible. Si elle se module comme toutes les couleurs translucides (nous allons le voir avec Goethe et Viollet Le Duc) selon des facteurs tels que la luminosité, elle s'actualise selon le taux d'hygrométrie ambiante en raison de ses propriétés physiques intrinsèques : elle développe une gradation de tonalités qui se positionnent entre le bleu et le rose.

³⁵⁸ Paul Valéry. *Discours sur l'esthétique prononcé au deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art, 8 août 1937. Œuvres*. Paris : co-édition Jean Hytier, Gallimard, N.R.F., Pléiade, 1957 (tome 1), p 1311 et 1313. Paul Valéry est cité par Dominique Chateau. *Poïétique et esthétique : Paul Valéry*. Recherches poïétiques n°5 – Hiver 1996/1997. Dossier *Paul Valéry l'artiste en philosophie*. Sous la direction de René Passeron et Edmond Nogacki. Fourqueux : co-éditions P.U.V. (Presses Universitaires de Valenciennes), S.I.P. (Société Internationale de Poïétique), ae2cg, p 49.

³⁵⁹ Ibid.

³⁶⁰ François Dagognet. *Rematégoriser, matières et matérialisme*. Paris : Vrin, 1989, p 202.

Ces objets sont le résultat tant d'une approche réticulaire que territoriale ou expressive du filtre, d'une mise en réseau de matières selon des structures spatiales et sémantiques, d'une manifestation singulière de l'acte de création et de l'acte de *re - présentation* dans le cadre d'une pratique de l'art du filtre. Ils se structurent plastiquement sous la forme de *volumes picturaux*³⁶¹ (milieux tridimensionnels stratifiés) espaces colorés dynamiques et filtres de lumière et de regards (document n°37).



Document n°37 : Pans flexibles supports à une plastique nébuleuse. Galerie *l'annexe*, Cordes sur Ciel (81).

³⁶¹ La notion de *volume* constitue une synthèse entre la théorie sur les couleurs développées par Joseph Albers (voir bibliographie) et les cours magistraux sur la couleur (entre autres cours magistraux intitulés *Théories et pratiques des couleurs au Bauhaus*) dispensés par Guy Lecerf (Maître de conférence et Directeur de Recherche à l'Université de Toulouse II Le Mirail pour les domaines des Arts Plastiques et des Arts Appliqués) au cours de l'année universitaire 1993 – 1994.

3.1.1 Factuel plastique : une poïétique.

Je tente de rendre compte ici de mes expériences sensori-motrices, de mes stratégies de mise en œuvre et de mes objectifs de création, en d'autres termes de considérer mes actes et opérations mentales liés à mes actes et opérations physiques dans un même objet : l'assemblage et la production de signes de symboles et de formes selon un certain sens pour la création de filtres.

Le *factuel* procède d'une continuité entre le corps et l'esprit, du plaisir où le travail de réception de la matière brute par le corps précède la réception par l'esprit, le transcodage puis l'action sur la matière par le corps et l'esprit. Si mon travail de chercheur présente ici les étapes de processus-créateurs, mon travail de créateur, lui, est avant tout le développement d'une aptitude au plaisir, d'une aptitude à la réception et à l'action physique et mentale. Je tente de montrer comment s'entrelacent les modes de décodage et d'encodage dans l'acte créateur et dans la production de filtres singuliers.

L'intérêt d'une telle approche du factuel plastique pour un chercheur en arts appliqués est de montrer quels champs sont investis par l'acte créateur : celui des matériaux, celui de l'action sur la matière, celui de la signification. L'intérêt est de rendre lisible ce qui est donné et ce qui est construit ainsi que le devenir de la matière en tant que matériau de l'objet filtre dans une composition esthétique. Ce que je regrette cependant en tant que créateur c'est que cette approche fige l'articulation de ces champs dans une structure qui est non représentative de l'acte créateur lui-même qui demeure un tout factuel, un mouvement du corps et de l'esprit où tout est loin d'être aussi clairement chronologique, où tout s'entremêle, où tout se répond.

3.1.1.1. Matières et pratiques d'éducation.

La création d'un tissu composite (issu de l'association d'un textile, d'une résine et d'une matière colorante ayant pour particularité une variation chromatique temporelle) est le fruit d'une connaissance sensible, technique et expérimentale des matériaux utilisés, ainsi que d'une définition de contraintes artistiques plastiques : mon plaisir en tant que créateur a été d'utiliser des matières qui ont défié mon imagination et m'ont surprise par leurs qualités esthétiques et évocatrices pour réaliser des objets autonomes qui, une fois produits, pouvaient me demeurer presque étrangers en raison de leurs mouvements propres. Ce sont mes rencontres avec des matières qui m'ont amenée à mettre en forme des filtres. Mais il m'a fallu passer par de nombreuses expérimentations, comparaisons, mesures, actions, avant de pouvoir dégager de véritables pratiques d'éducation. Ce n'est en effet qu'en développant une connaissance des matériaux que j'ai pu maîtriser les effets produits par leurs interactions. Ce sont les matières elles-mêmes qui, devenant les matériaux du filtre, m'ont donné des réponses plastiques. L'artiste sculpteur Louise Bourgeois parle de cette exploration comme d'un jonglage entre des insatisfactions et des stratégies destinées à se tirer d'embarras, des compromis :

« [...] du matériau naissent toujours les solutions en forme d'expédients. C'est-à-dire qu'on essaie tout, qu'on utilise tous les matériaux possibles, et qu'en général, ils vous repoussent. Finalement on en trouve un qui convient. »³⁶²

Il me semble pourtant que le créateur n'est pas fondamentalement dominé par la matière ou plus précisément qu'il parvient à l'apprivoiser, à la détourner pour servir ses desseins et dessins. Ce que je décris dans ce qui suit abonde dans ce sens.

³⁶² *Significations, matériaux et milieu*. D'après un entretien avec Robert Storr. Marie-Laure Bernandac, Hans-Ulrich Obrist (choisis et présentés par...). *Louise Bourgeois. Destruction du père. Reconstruction du père. Ecrits et entretien 1923 – 2000*. Tusson : Editions Daniel Lelong, 2000, p 151.

En guise de *substrat* frontal et souple, un tissu fin et transparent à mailles très peu serrées a été utilisé. Textile de coton apprêté, la tarlatane est vendue au mètre linéaire pour une largeur de l'é de 120cm à 150cm.

Le terme de substrat est emprunté au vocabulaire relatif à l'écologie. Il désigne dans ce domaine un support physique tel que le sol, la roche et le fond marin. Je l'emploie ici afin de désigner la *structure support* du tissu composite en tant que surface dans le sens où l'emploie Hubert Damisch à propos de l'œuvre de Cézanne :

« [...] matière première qu'il appartient à la peinture d'articuler. »³⁶³

La matière colorante a été choisie en raison de ses propriétés physiques. Le *Chlorure de Cobalt II à 6 molécules d'eau* (ou dichlorure de Cobalt)³⁶⁴, de formule chimique brute $\text{Cl}_2 \text{Co} 6\text{H}_2\text{O}$, fait partie de la catégorie des *sels métalliques* et possède la particularité de réagir à l'humidité ambiante. Les sels ou les oxydes de cobalt³⁶⁵ sont utilisés de façon traditionnelle pour la fabrication de colorants pour les verres, les cristaux ou les émaux (bleu saphir). A l'instar de certains autres sels métalliques, il change de couleur de façon réversible lorsqu'il est soit humide, soit sec. Si l'humidité baisse, le *complexe chloré* apparaît. Il est de couleur bleue. Si l'humidité augmente, c'est le *complexe aqua* qui apparaît. Il est de couleur rose. Le *dichlorure de Cobalt* change de couleur en fonction de l'hygrométrie de l'air de la pièce ou du lieu dans lequel il se situe. Sa qualité principale est d'être une matière colorante dynamique, c'est-à-dire que sa tonalité évolue de façon réversible dans le temps. A titre d'anecdote nous précisons que le mot *cobalt* est emprunté à l'Allemand *Kobalt* ou *Kobolt* qui signifie « minerais de cobalt », mais aussi à *Kobold* qui est le nom d'un lutin. La légende qui le nomme raconte son vice : il hante les vieilles mines en quête du minerais d'argent et lorsqu'il en trouve le remplace par le minerais de cobalt

³⁶³ Hubert Damisch. *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Paris : éditions du Seuil, 1972, p 317.

³⁶⁴ T° de fusion = 56°C (brûle en se décomposant en chlore et acide chlorhydrique).

³⁶⁵ Le cobalt est un métal gris clair tirant très légèrement sur le rouge.

qu'il considère inutilisable.³⁶⁶ Le jeu consisterait-il à donner à voir ce qui n'est pas ? Mon intérêt pour cette matière colorante n'a pas été motivé par sa couleur puisqu'en réalité il peut en dévoiler plusieurs, mais véritablement par son principe évolutif réversible. Un de mes objectifs a donc été de comprendre ce mécanisme.

Afin de connaître la nature de l'évolution des tonalités en fonction du taux d'humidité, des mesures ont été effectuées grâce à un colorimètre : il permet d'analyser la couleur d'un échantillon en donnant sa chromaticité, c'est-à-dire sa composition en terme de longueurs d'ondes. Cet appareil est doté d'un réseau de diffraction et d'une lampe au xénon qui éclaire l'échantillon. La lumière qui provient de cette lampe passe à travers un filtre « lumière du jour », entre dans une sphère d'intégration et éclaire l'échantillon. La lumière réfléchiée par ce dernier passe à travers un réseau qui la redistribue dans les spectres lumineux selon les angles correspondant aux diverses longueurs d'ondes. Puis des cellules photo-électriques captent la lumière émise et renvoient l'information vers l'unité de traitement électronique³⁶⁷.

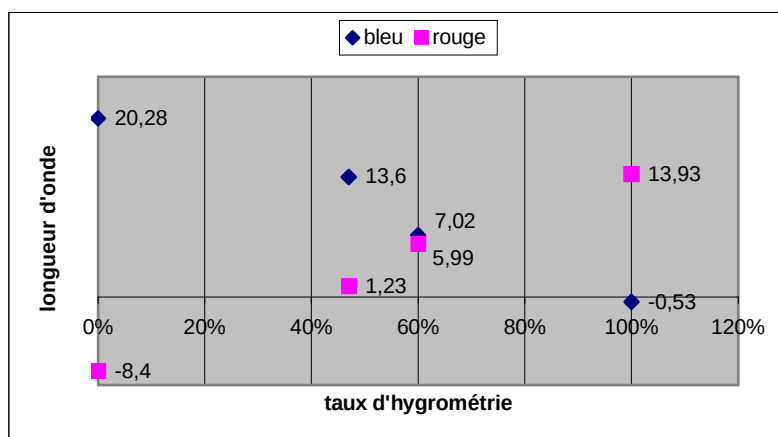
Si le taux d'hygrométrie de l'air ambiant a été volontairement contrarié, la température a été maintenue de façon relativement constante (entre 22° et 25°C). Une fois ces paramètres stabilisés, l'échantillon a été placé dans le colorimètre. Une mesure des longueurs d'ondes (rouges et bleues) émises à différents taux d'hygrométrie (document n°38) a été obtenue. Le document n°39 montre par un graphique que la modification de la couleur est effectivement proportionnelle au taux d'hygrométrie : plus l'échantillon est humide plus la proportion de rouge augmente et la proportion de bleu diminue.

³⁶⁶ Référence bibliographique : *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789 – 1960)*. Centre National de la Recherche Scientifique, Institut National de la Langue Française. Paris : éditions Gallimard, 1990.

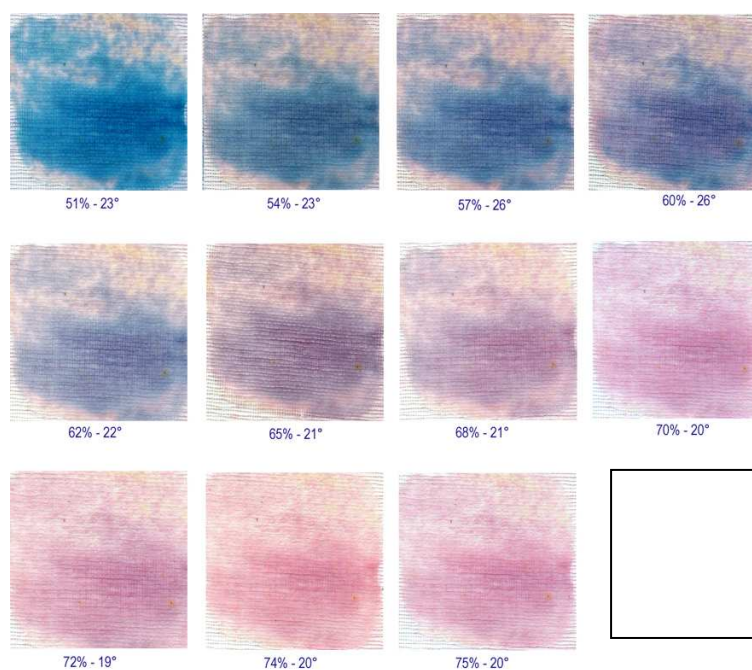
³⁶⁷ Cette expérience a été effectuée en collaboration avec Safaa Sherkaoui, élève ingénieur en troisième année à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts et Industries Textiles (E.N.S.A.I.T.) et en *Mastère Création d'Entreprise* à Centrale Lille.

TAUX D'HYGROMETRIE	LONGUEUR D'ONDE « ROUGE »	LONGUEUR D'ONDE « BLEU »
100%	13.93	- 0.53
60%	5.99	7.02
47%	1.23	13.6
0%	- 8.4	20.28

Document n°38 : mesure des longueurs d'ondes (rouge et bleu)
émises à différents taux d'hygrométrie



Document n°39 :
modification de la couleur proportionnellement au taux d'hygrométrie



Document n°40 :
Carte des tonalités d'un seul échantillon selon différents taux
d'hygrométrie et une température moyenne

Quel était l'intérêt de procéder à de telles mesures ?

Elles ont constitué un moyen pour lier des propriétés physiques à des propriétés perceptibles par l'œil. Connaître ces liens m'a permis de contrôler dans une certaine mesure les effets produits. La mesure optique scientifique a été mise au service de la perception optique à titre d'outil de connaissance en phase d'expérimentation. Mais c'est cette perception optique qui, comme l'affirmait Malevitch, est le véritable matériau du peintre³⁶⁸.

J'ai donc identifié les tonalités associées à certains degrés d'humidité (document n°40). Celles-ci ont été étalonnées selon une température moyenne de 22°, puis scannées. Les couleurs développées par cet échantillon ont été typées selon une syntaxe qui met en relation l'aspect visuel, le taux d'hygrométrie et la température. Il est tout à fait visible que les tonalités passent du bleu azur à l'outremer, au violet puis au rose selon une augmentation du taux d'humidité. L'échantillon joint permet d'évaluer le taux d'hygrométrie de l'endroit où se trouvent ces quelques pages.

La carte³⁶⁹ reproduite ici (document n°40) reste une indication de celle que j'ai constituée dans la mesure où elle n'est pas fidèle aux *couleurs-textures* réelles (transformation par la technologie : scanner, imprimante). Elle configure la manière dont la matière du filtre se donne à voir dans une correspondance avec les phénomènes naturels atmosphériques indépendamment d'une quelconque valeur iconique. L'état visuel de la couleur rend compte d'un état atmosphérique.

Cette matière colorante est utilisée en tant que pigment. Je procède ici à une distinction entre pigment et colorant. Ce qui les différencie en effet c'est la

³⁶⁸ « La perception optique est le matériau dont se servira [...] le peintre. ». Kazimir Severinovitch Malevitch. *Écrits*. Traduction du russe par Andrée Robel-Chicurel, présentés par Andrei B. Nakov. Paris : éditions Champ Libre, 1975, p 419.

³⁶⁹ Nous considérons la carte en tant qu'outil sémiologique qui met en relation différentes caractéristiques de l'objet étudié (propriétés, aspects) et différents niveaux d'analyse, comme un mode d'exemplification comme l'entend Nelson Goodman c'est-à-dire un mode de symbolisation qui « exemplifie certaines propriétés » du système qui est pris en considération.

nature de l'interaction qu'ils entretiennent avec le substrat : le colorant présente une « affinité » pour le matériau qu'il doit colorer, c'est-à-dire qu'il tend à se combiner avec lui. Il est le plus souvent utilisé pour le traitement du textile, des fibres animales (laine, soie), du cuir, du papier³⁷⁰. Le pigment quant à lui doit être fixé au substrat grâce à un liant. En tant que pigment le dichlorure de cobalt n'a pas un grand pouvoir couvrant comme peuvent l'avoir les ocres. Il demeure une matière d'aspect cristallin, instable dans sa tonalité mais stable dans sa qualité évolutive.

Le liant qui a permis la création du tissu composite, les liaisons entre fibres textiles et matières colorantes, est une résine plastique. Elle se présente sous la forme d'une dispersion aqueuse (d'où l'appellation de résine) d'aspect blanc laiteux. Elle se transforme par polycondensation (nous avons détaillé ce processus dans la deuxième partie). Elle a été choisie pour sa particularité à l'état de « produit fini » une fois la polycondensation effectuée : elle devait être la plus transparente et la plus élastique possible, la moins sensible au jaunissement (lié aux rayons ultraviolets notamment) afin, d'une part de correspondre plastiquement à notre définition du filtre, d'autre part de laisser au pigment toute son expression colorée.

Mes premières expérimentations ont consisté à mettre différentes résines (mélangées entre elles ou non) au contact du substrat afin d'analyser les réponses plastiques obtenues. Ont été utilisés, entre autres, le Rhodopas A 013P et le Vinyl BT. Les principales caractéristiques négatives de ces deux produits ont été le manque de souplesse (certains mélanges pouvaient être très cassants), un résultat « collant » au toucher même la polycondensation effectuée, un mauvais vieillissement (tendance au jaunissement) ou une

³⁷⁰ On distingue deux types de colorants : les colorants à mordant qui sont utilisés en bain après que la fibre ait été traitée avec des sels métalliques (mordant) ; les colorants de cuve qui, eux, sont réduits dans une solution alcaline appelée « cuve », le tissu est alors trempé dans cette solution mais c'est au contact de l'air que le colorant s'oxyde et dévoile sa couleur. Référence bibliographique : Encyclopédie Universalis. Paris, 1993, volume 6, pages 125 à 130.

coloration de base trop prégnante. La résine Rhodopas A 013P par exemple jaunit avec le temps et est très cassante après séchage. La résine Vinyl BT quant à elle, plus souple que Rhodopas A 013P, non seulement jaunit avec le temps mais reste également collante



Document n°41 : échantillons scannés. Rhodopas A 13P (à gauche), Vinyl BT (à droite)

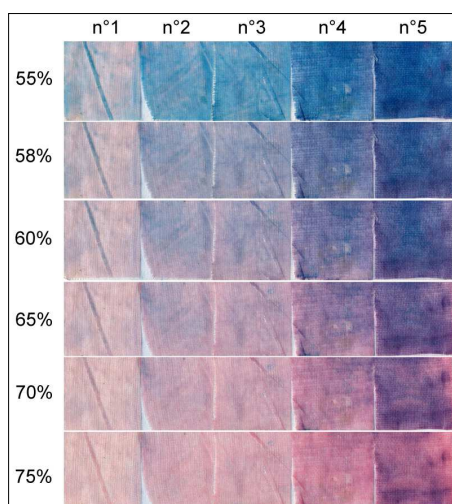
après séchage (document n° 41). La résine qui regroupait toutes les qualités désirées se nomme ALFO VR 200. Produite par la société Bostik Findley elle est utilisée de façon classique comme colle pour reliures³⁷¹. Préparation à base de polymères vinyliques et de plastifiant en dispersion aqueuse, elle est mise en œuvre de façon traditionnelle entre 18° et 20°C (la température minimale d'utilisation étant de 10°C). Son temps de stabilisation est de 4H minimum. Des tests de résistance à la chaleur, effectués afin de déterminer la dangerosité de la résine une fois réticulée, ont montré qu'un échantillon exposé à 7cm d'une résistance électrique diffusant une chaleur de 270°C noircit mais ne s'enflamme pas, ne colle pas et diffuse une faible odeur ; exposé à une flamme, le même échantillon s'enflamme en diffusant une fumée noire et une odeur marquée mais ne coule pas et ne produit pas de projections.

Étalée au pinceau, au rouleau, aux doigts ou bien coulée, cette résine a pris la forme de strates d'épaisseur maximale de 3mm. Plus l'épaisseur du film est importante, plus le temps de séchage est long (en moyenne de 12H à 48H à l'air libre, quelques heures avec un séchage accéléré). La technique employée pour obtenir une grosse épaisseur a été la superposition de couches avec séchage total entre chacune d'elles.

Ses qualités une fois « sèche » se résument en une bonne translucidité, élasticité et matité. Si son caractère hydrophile ne permet pas une exposition prolongée au contact de l'eau sous peine de la voir se désagréger, il garantit

³⁷¹ Du point de vue de la sécurité cette résine ne présente pas de danger particulier dans des conditions normales d'utilisation.

toutefois l'évolutivité du pigment (nous expliquerons cette réaction dans la partie qui traite de l'actuel plastique). Parce que cette résine est utilisée en tant que liant, elle peut recevoir les pigments de deux façons : soit par mélange (résine et pigment sont homogénéisés manuellement), soit par inclusion (le pigment est dispersé en surface, absorbé puis immobilisé de façon non homogène par la résine) (document n°26).



Document n°42 : nuancier des tonalités et des transparences de plusieurs échantillons selon différents taux d'hygrométrie et différentes densités

J'ai constitué un nuancier³⁷² (document n°42) qui tient compte de la transformation visuelle, selon certains taux d'humidité, de cinq échantillons produits par association du textile, du pigment et de la résine, en fonction de différents dosages de pigments, ce que je nomme *densité* : sachant que 100g d'ALFO VR 200 couvrent 2m² de textile, le premier échantillon (n°1) contient 2% de pigment, le second 4%, le troisième 6%, le quatrième 10%, le cinquième 16%. Ce nuancier n'est autre qu'une carte qui met en relation les gradations tonales et les modulations de transparence

selon l'axe des quantités de pigment intégrées au substrat en abscisse et selon celui du taux d'hygrométrie en ordonnée. Le taux d'hygrométrie est un paramètre dont je tiens compte systématiquement parce qu'il est une variable intrinsèque à la constitution physique du pigment. Je désigne par *degré de couleur* la tonalité obtenue dans sa transparence en fonction de la densité de pigment dans le liant et du taux d'hygrométrie.

Ce nuancier présente donc précisément trente degrés de couleurs et me permet d'apprécier la quantité de pigment nécessaire à la gestion de l'opacité du volume pictural en tant que filtre.

³⁷² Carte, support de représentation géométrique de référence des coloris en vue de la création du filtre.

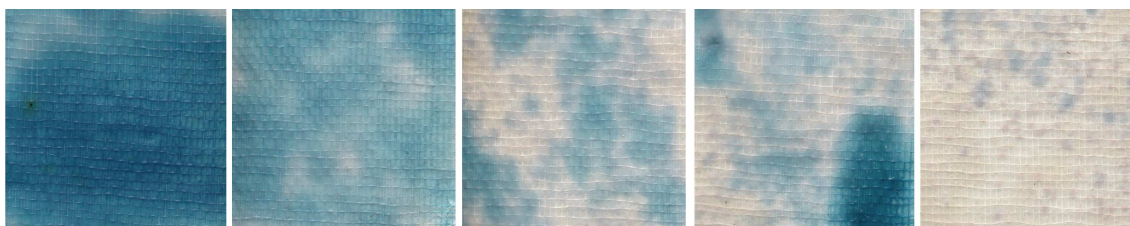
Le dichlorure de cobalt est une substance qui se présente sous la forme de petites granules collées les unes aux autres. Je le prépare à mes manipulations en le broyant dans un pilon. L'écrasement manuel me permet de calibrer la poudre obtenue en différentes qualités de grains, des particules les plus petites aux plus grosses. Lors de mes manipulations j'intègre ces particules dans la dispersion aqueuse par mélange ou par inclusion. Elles sont alors enrobées par la résine puis figées lorsque la polycondensation s'effectue³⁷³ (document n°44).

Certains paramètres induisent des irrégularités dans la répartition des particules colorées. C'est le cas pour la technique de dispersion dans la résine : saupoudrage localisé ou diffusé de grains de grosseurs différentes, ou dilution dans la résine elle-même, provoquent la répartition de ces particules colorées en taches, en dispersions et en *localités fourmillantes* (document n°43) c'est-à-dire en groupes de particules plus ou moins denses dont la forme n'est pas délimitée mais diffuse et qui visuellement produisent des vibrations³⁷⁴. Certaines zones peuvent également être libres de toute couleur.

La technique de séchage du volume (lente, progressive, accélérée, naturelle ou forcée) modifie, elle, la micro topographie générale de la strate : les pigments sont figés à différents stades de dilution dans la dispersion aqueuse, chaque grain incorporé produisant ainsi une tache formelle différente. Aussi, pour une même grosseur de grain, l'étalement visuel de cette tache sera proportionnel au temps de séchage (plus le séchage est rapide et plus la tache est compacte).

³⁷³ A l'instar de matières colorantes telles que le blanc de céruse, le rouge de cadmium, le rouge vermillon, l'azurite ou d'autres encore qui sont obtenues à partir de métaux toxiques, le dichlorure de cobalt est très toxique par inhalation ou ingestion (référence : fiche toxicologique n° 128 de l'Institut National de Recherche et de Sécurité, étude concernant « les entreprises productrices de carbures métalliques frittés »). Il convient d'en tenir compte et de prendre toute les précautions de sécurité nécessaires quant à sa manipulation.

³⁷⁴ « ... ce qui est diffus n'est jamais vu dans l'immobilité. [...] Tout amas nombreux et informe apparaît comme un fourmillement ». Gaston Bachelard. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. 1943. Paris : éditions de la librairie José Corti, 1977, p 290.



Document n°43 : localités fourmillantes

Les événements que j'induis au cours de la réticulation pour la perturber (qui sont liés à la résistance de la matière face à mon intervention, ce que j'ai nommé *accidents*), qui sont satisfaisants du point de vue de l'effet qu'ils donnent et qui peuvent être reproduits, sont également exploités car ils contribuent à typer le volume pictural. Ils peuvent se manifester sous forme de bulles d'air, de coupures, de rétractions ou de plissements de la résine. Du type d'agencement de la matière colorante au sein du milieu de suspension — c'est-à-dire de sa distribution plus ou moins homogène et plus ou moins uniforme dans le liant — ainsi que du type de séchage du volume, découlent des gradations dans la concentration pigmentaire, des irrégularités plastiques et donc des variations de transparence. Le volume peut commencer à jouer son rôle de filtre. Ce sont ces pratiques d'éduction qui constituent l'esthétique nébuleuse c'est-à-dire la non forme, ou plutôt la forme sans limites (ou contours nets), la dissolution du contour. C'est cette nébulosité de la couleur qui rend sensible visuellement la dynamique de la couleur. La forme brouillée nébuleuse lui donne sa première vibration. L'espace plastique de l'objet peut désormais se construire dans une connaissance de l'espace plastique de la couleur.

Mais comment organiser ce désordre de particules ? Dans ce qui suit, je décris comment des structures locales sont investies dans l'épaisseur et dans la surface du pan flexible.



Document n°44 : association du pigment et de la résine par mélange pour une technique d'application (à gauche), écrasement manuel du pigment pour une technique de dispersion (à droite)

3.1.1.2. Topographie plastique : configurations spatiales et frontales.

Les scientifiques ont observé cette matière instable qu'est la nuée : milieu texture sans dessus ni dessous délimité. Ils en ont établi des diagrammes afin de rendre intelligible et *modélisable* ses modes d'organisation et d'en prévoir l'évolution dans le cadre d'une science : la météorologie.

Elle est la « ...science des choses de l'air, est la science de l'atmosphère [...] elle étudie les processus mécaniques et physiques qui en déterminent l'évolution et rend compte des phénomènes essentiellement observés dans sa partie la plus basse appelée troposphère »³⁷⁵.

Elle est considérée comme telle depuis la découverte d'instruments permettant la mesure de la température (Galilée en 1607), de la pluie (Benedetto Castelli en 1639) ou de la pression atmosphérique (Evangelista Torricelli en 1643). Mais c'est le traité d'Aristote, *Les météorologiques*, qui fait loi jusqu'au XVII^e siècle. Pour lui, elle est une discipline à part entière qui étudie la cohérence de l'organisation des phénomènes du monde qui ont lieu *en dessous de la sphère lunaire* c'est-à-dire dans la sphère aérienne (vent, tonnerre, éclairs), la sphère tellurique (tremblements de terre, minerais) et la sphère du feu (étoiles, comètes). Il considère que le principe des deux exhalaisons de la terre (sèche et liquide) sont la cause des phénomènes météorologiques et qu'ils sont spécifiques aux sphères où ils se produisent. Ainsi par exemple, les nuages sont des *sécrétions* de la sphère aérienne et sont engendrés par l'exhalaison humide.

L'objectif d'une science météorologique est de rationaliser les observations de ces phénomènes afin d'établir des prévisions les plus rigoureuses possibles. L'enjeu est une meilleure exploitation de ces connaissances afin de guider les différentes activités humaines telles que l'agriculture, l'aviation ou la marine³⁷⁶.

³⁷⁵ Encyclopédie Universalis en CD rom, version 7, édition 2000.

³⁷⁶ La météorologie telle que nous la connaissons aujourd'hui est née à la même époque que l'industrialisation parce que des besoins économiques, qui justifient une rationalisation de ce type, apparaissent dès le XIX^e siècle : on tente de réduire le temps atmosphérique à des

Par l'entremise de la météorologie, l'homme tente de faire coïncider au mieux le temps social et le temps naturel. Luke Howard a établi l'une des premières classifications scientifiques, contemporaine, de nuages suivant leurs formes, en 1803. Aujourd'hui, les prévisions effectuées par Météo France (sur une durée de cinq jours) sont devenues l'objet d'une grande consommation. Si les consultations des services affluent à l'approche des départs en vacances, elles demeurent très importantes le reste de l'année. Selon un article du *Monde* : agriculteurs, entreprises du bâtiment, E.D.F. en sont des clients assidus car ils peuvent ainsi établir des planning de travail. Mais « ...les trois quarts du trafic sont assurés par des particuliers en quête d'informations locales [...] Dans plus de 60% des cas, l'information recherchée est directement liée à l'organisation d'une activité de plein air ou plus rarement d'un voyage à l'étranger. »³⁷⁷.

Même si la météorologie est une science et qu'elle développe des techniques d'observations de plus en plus performantes, elle se heurte à l'instabilité des phénomènes : l'atmosphère varie dans l'espace et le temps de manière non cyclique. Si le nuage est aujourd'hui connu et exploré par les scientifiques, il reste malgré tout un paramètre incontrôlable du climat, produisant des phénomènes parfois ravageurs. L'instauration de modèles, diagrammes et structurations devient alors primordiale car elle permet d'analyser chaque situation puis de trouver du commun.

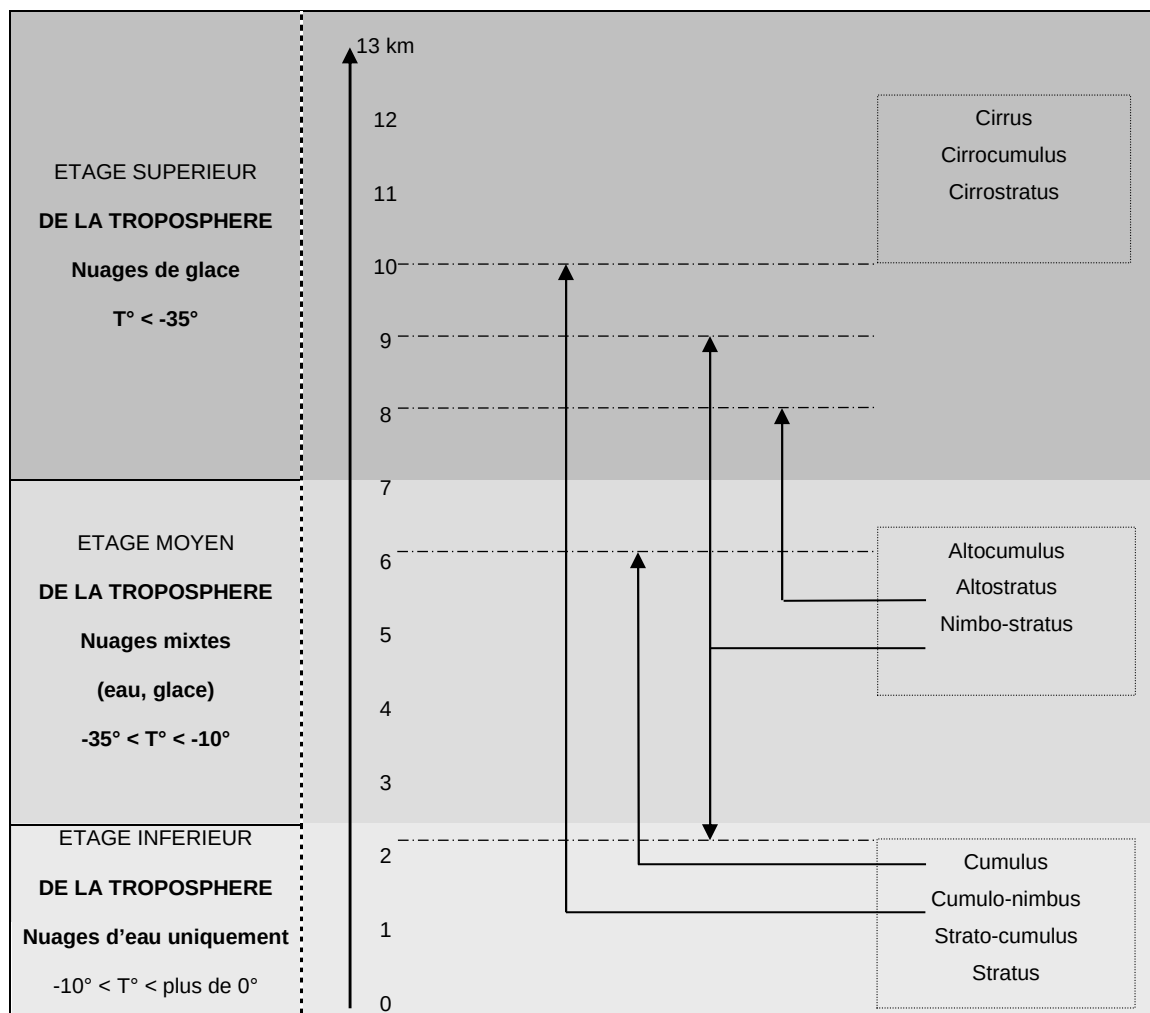
Les nuages font partie de la famille des météores, plus précisément des hydrométéores³⁷⁸ en raison des nuées aqueuses qui les composent. Ils sont classés en fonction de leur altitude dans la troposphère. Celle-ci est divisée, par convention, en trois *étages* qui ne sont pas compartimentés : le supérieur, le moyen et l'inférieur. Beaucoup de nuages évoluent en altitude. Le document

mécanismes. Cependant l'exactitude ne peut pas être atteinte. Encore aujourd'hui la météorologie ne peut proposer que des approximations quant à la prévision quotidienne du temps climatique.

³⁷⁷ Jean-Michel Normand. *La météorologie à l'âge de la grande consommation*. Le Monde, 16 avril 1996.

³⁷⁸ Cf. Annexe I : Les principaux types de météores.

n°45 est un diagramme qui offre une représentation du modèle de répartition des différents nuages dans la troposphère³⁷⁹.



Document n°45 : diagramme du modèle de répartition des nuages dans la troposphère.

En linguistique le *modèle* se définit ainsi : il est « ...une construction qui doit simuler les propriétés, jugées essentielles d'un domaine empirique. C'est une idéalisation de certaines caractéristiques des objets étudiés dont on approche le comportement à l'aide d'un dispositif [...] »³⁸⁰

³⁷⁹ Référence bibliographique : Ernst Neukamp. *Prévision du temps. Pour comprendre les phénomènes météorologiques avec facilité*. 1990. Paris : éditions Nathan, 1993, p 7.

³⁸⁰ Encyclopédie Universalis. Paris, 1993, index tome 2, p 2318.

La répétition déplacée de ce modèle est pratiquée au sein de mes créations afin d'ordonner une plastique dont la particularité est d'évoluer dans le temps. Si le modèle scientifique de répartition des masses nuageuses dans la troposphère permet la rationalisation de phénomènes atmosphériques instables, de même la répétition de ce modèle au sein du volume pictural rationalise la répartition spatiale des strates nébuleuses et leurs réactions colorées dynamiques. Art et science se croisent ici selon un transfert de données du modèle scientifique vers la structuration picturale. Quel en est le but ?

Si la modélisation de la répartition des nuages dans la troposphère procède d'un type d'abstraction qui relève d'un objectif scientifique de connaissance, le déplacement du modèle scientifique des nuages vers un modèle pictural de la nébulosité consiste en un processus d'abstraction qui relève d'une méthode créatrice³⁸¹. Mon intention en tant que créateur est de cultiver la distance formelle vis-à-vis de la configuration naturelle du nuage selon différentes méthodes de déplacement afin de mettre en forme une nouvelle nature, un nouveau système développant un mode de fonctionnement similaire mais un *mode d'apparaître* fondamentalement différent.

« La nature donc est ce qui limite nos pensées, les soutient et les règle. Et cela ne veut pas dire que nos pensées doivent refléter la nature [...] »³⁸²

Mon objectif dans ce principe de déplacement est de singulariser la structure du système nébuleux selon un principe de transposition d'une *macro topographie* vers une *micro topographie*. Le volume pictural peut alors se structurer dans une *manifestation* plastique autonome.

³⁸¹ « L'abstraction comme méthode implique donc, dialectiquement, à la fois une distance [...] avec la réalité extérieure (la relation n'est alors pas d'imitation, ni de reflet, mais de modélisation) et une immédiateté de l'image. ». Eric De Chassey. *La peinture efficace. Une histoire de l'abstraction aux Etats-Unis (1910 – 1960)*. Paris : éditions Gallimard, 2001, p 10.

³⁸² Vingt leçons sur les Beaux-Arts. 13^e leçon : L'architecture (suite). Alain. *Les arts et les Dieux*. 1958. Paris : éditions Gallimard, 1968, p 560.

Le modèle n'exerce pas, ici, une *dictature* sur le système plastique parce qu'il est *déterritorialisé* par le processus mental de création puis *territorialisé* à nouveau par l'acte de création dans le volume pictural.

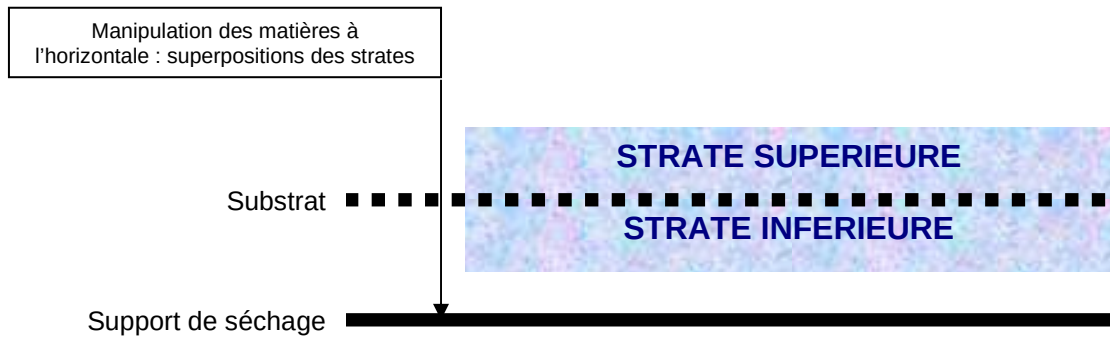
« ... l'œuvre d'art [...] ne peut jamais être parfaitement adéquate aux modèles à partir desquels elle s'est engendrée comme unité : un jeu ou un écart demeurera donc toujours entre la forme concrète, dans sa singularité empirique, et toute axiomatique que l'on peut et que l'on doit peut-être poser comme le modèle dont cette forme procède. »³⁸³.

Le modèle demeure une référence objective dans la structuration du filtre dans son langage, dans un agencement de matières et de formes, et c'est en ce sens qu'il libère l'acte exercé sur la matière.

Le modèle de répartition des nuages dans la troposphère, distant dans sa forme de la répartition naturelle, est donc utilisé au sein du volume pictural à titre de modèle digital c'est dire à titre de modèle formel.

J'ai nommé *strate nébuleuse* l'articulation des matières dans une répartition de part et d'autre du substrat, étant entendu que ces strates peuvent se superposer elles-mêmes et investir l'épaisseur du volume pictural selon différents choix artistiques (par exemple le choix d'une opacité spécifique pour l'ensemble). Plusieurs volumes picturaux (chacun composé d'un nombre défini de strates) peuvent également être associés entre eux selon des dispositifs afin de varier à l'infini le nombre de strates, modulant ainsi l'opacité de l'ensemble dans une gradation des valeurs en fonction de différents plans et motivant une sensation visuelle de profondeur. L'association de la matière colorante avec la résine constitue la strate nébuleuse, la résine étant le milieu de suspension du pigment. La nature du support de séchage de la strate nébuleuse (film, bâche plastique, etc.) modifie l'état de surface de la strate (prise d'empreinte par la résine) (document n° 46).

³⁸³ Daniel Payot. *L'exigence du modèle*. Marta Grabocz (sous la direction de...). *Les modèles dans l'art. Musique, peinture, cinéma*. Paris : P.U.F., 1997, p 17.



Document n°46 :
coupe schématique de la répartition des strates nébuleuses lors de la procédure de réalisation

Le modèle, hiérarchisant la répartition horizontale des nuées, devient par déplacement la structure de la plastique des textures et permet au volume pictural de se construire : la plastique nébuleuse de la couleur des volumes est modulée en suspension dans un milieu selon une spatialité et des types d'agencements. Cependant, si cette modélisation est la garante d'une cohérence structurelle, elle ne peut signifier une systématique de la plastique nébuleuse en raison de la nature même des textures employées, de leurs conflits et réactions liées à leurs interactions et résistances.

J'ai nommé *domaine nébuleux* la répartition frontale des pigments dans le milieu de suspension. Ils sont issus d'un travail de textures nébuleuses, de la zone géographique occupée dans le plan (dans la verticalité et dans l'horizontalité) par la superposition de strates nébuleuses, ainsi que du type d'agencement des différentes strates nébuleuses les unes par rapport aux autres.

Le domaine nébuleux est issu de la *déterritorialisation* des modèles formels des nuages établis par les météorologistes : le nuage est la prise en compte du milieu texture qu'est la nuée selon des limites formelles. Ils sont regroupés en fonction de trois formes de bases définies selon leur aspect visuel : nuages filamenteux, cumuliformes ou disposés en couches qui constituent trois grands groupes, respectivement celui des cirrus, des cumulus et des stratus. A l'intérieur de ceux-ci, dix types de nuages sont classés selon les modes

d'agencement des éléments moléculaires constitutifs des nuages (glace, eau), leurs variations de transparence³⁸⁴ et leur emplacement dans la troposphère.

L'étage supérieur se compose du *cirrus* (rose, rouge vif, jaune orangé et jaune paille avant le lever du soleil, et rose ou rouge vif après son coucher ; il est blanc la journée et gris au crépuscule) dont la forme peut être fibreuse ou filamenteuse avec un *éclat soyeux* ; du *cirrocumulus* (blanc, sans ombre propre et comportant parfois des irisations) dont la forme est granuleuse ou ridée ; enfin du *cirrostratus* (blanchâtre, il produit des halos) transparent, fibreux (chevelu), ou lisse. *L'étage moyen* se compose de *l'altocumulus* (blanc ou gris, il crée des phénomènes de couronne autour du soleil) qui se forme en couches ou en nappes constituées de lamelles, galets, rouleaux, lentilles ou amandes, et de *l'altostratus* (grisâtre ou bleuâtre) très opaque. *L'étage inférieur* se compose du *stratus* (gris) visible sous la forme d'un banc déchiqueté et du *strato-cumulus* (gris ou blanchâtre) nappe composée de *galets* et de rouleaux. Lorsqu'il n'est pas très épais il crée des couronnes et des irisations.

Certains autres nuages ont, eux, une expansion vers le haut, c'est le cas pour le *nimbo-stratus* (gris et sombre) aux contours diffus car il s'accompagne de précipitations de pluies ou de neige (il est visible sous la forme d'une couche épaisse), du *cumulus* : petit mamelon, dôme ou tour, dense, blanc aux contours nets, avec une partie supérieure en chou-fleur, et du *cumulo-nimbus* : beaucoup plus gros que le cumulus, il a une forme de montagne avec une partie supérieure d'un côté lisse, et de l'autre un panache ou une enclume ; sa partie inférieure est très sombre³⁸⁵. Le document n°47 consiste en un

³⁸⁴ Il existe d'autres nuages appelés d'une part *accidentels* (dus aux incendies, éruptions volcaniques, cascades, traînées de condensation laissées notamment par les avions), d'autre part *spéciaux* dont la constitution physique est encore inconnue : les *nuages nacrés* qui ressemblent à des cirrus mais ont une « irisation très marquée, analogue à celle de la nacre, dont l'éclat est maximal lorsque le soleil se trouve à quelques degrés au-dessous de l'horizon » ; les nuages *nocturnes lumineux* qui sont des cirrus de couleur bleuâtre, argentée, orangée ou rouge « se détachant sur le fond sombre du ciel nocturne » qui sont très rarement observés. Référence bibliographique : Encyclopédie Universalis. Paris, 1993, p 553.

³⁸⁵ Cf. Annexe I : Les principaux types de météores.

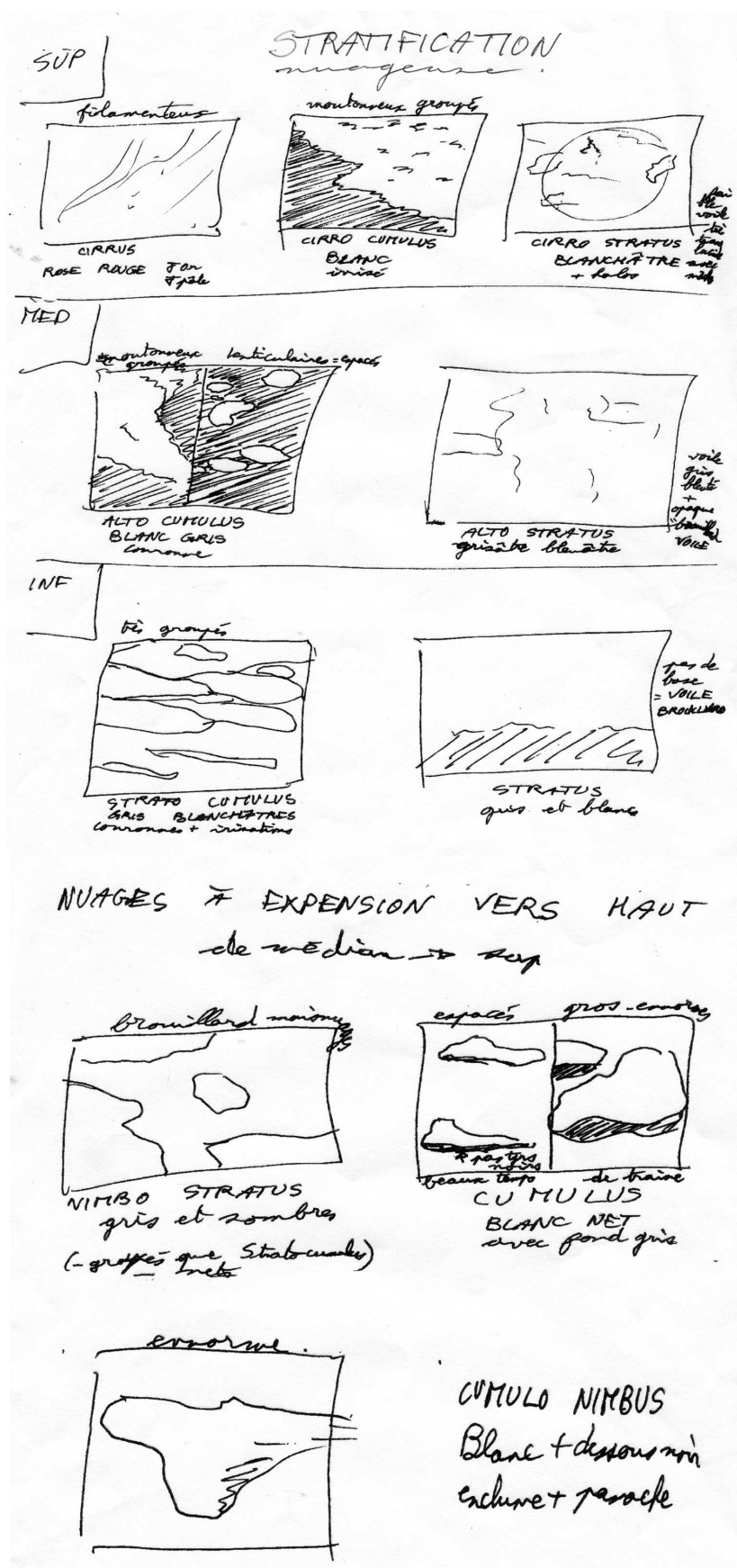
récapitulatif graphique de cette classification en termes de formes, couleurs et textures, selon leur emplacement dans la troposphère.

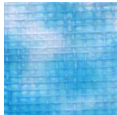
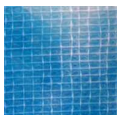
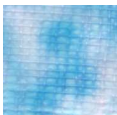
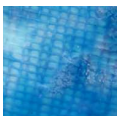
Espace de textures et de couleurs, j'ai exploité la modélisation formelle des nuages en tant que motif déplacé au sein du volume pictural. Le nuage en tant qu'élément chaotique est *re - produit* dans une forme caractérisée par la couleur dans son expansion nébuleuse selon une stratégie picturale. Les textures y sont agencées entre elles selon des taches et différentes localités fourmillantes. Elles sont inséparables de différents degrés de couleurs. Elles motivent, elles aussi, une sensation visuelle de profondeur. La couleur est ainsi un *motif factuel*. A la fois réticulaire et territoriale, elle est modulée et ordonnée géographiquement en trois dimensions : elle investit, par masses, les localités du volume pictural dans une juxtaposition de taches colorées (domaines nébuleux) et une superposition de taches colorées (strates nébuleuses), en d'autres termes, la couleur est *motif* dans la juxtaposition spatiale des domaines nébuleux qui sont eux-mêmes liés entre eux dans une stratification spatiale.

Concernant ces systèmes nébuleux, le *déploiement des masses colorées* correspond aux domaines nébuleux, la *combinaison des positions des couleurs* correspond aux strates nébuleuses³⁸⁶.

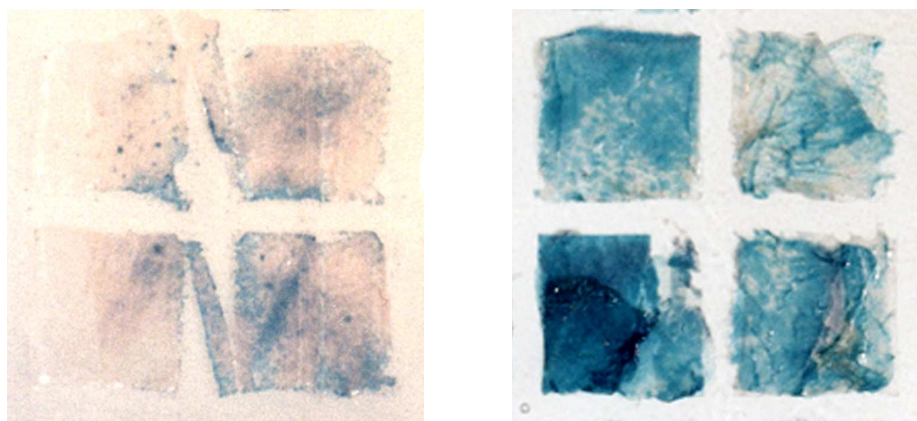
Des expérimentations ont été faites afin de typer l'identité visuelle des domaines nébuleux en fonction de ce mode d'agencement des strates dans l'épaisseur du volume pictural et des qualités de répartition du pigment dans le plan du volume pictural. L'objectif était de pouvoir maîtriser l'identité visuelle et filtrante du système nébuleux. Le document n°48 en propose le principe.

³⁸⁶ Les termes en italique ont été empruntés à Guy Lecerf en référence à l'emploi qu'il en fait dans son analyse des travaux de créations de jardins de Gertrude Jekyll (cf. chapitre 3.1.2.2. Phénomène visuel inhérent à la matière colorante).



Agencement des strates nébuleuses (manipulation de la résine dans l'épaisseur)	Articulation des domaines nébuleux (manipulation des pigments dans l'horizontalité et la verticalité)	Identité visuelle des domaines nébuleux
Strate inférieure humide puis séchage. Application du substrat Strate supérieure humide puis séchage	Domaine inférieur poudré Domaine supérieur dilué	
Strate inférieure humide puis séchage Application du substrat Strate supérieure humide puis séchage	Domaine inférieur dilué Domaine supérieur poudré	
Strate inférieure humide Application du substrat puis séchage Strate supérieure humide puis séchage	Domaine inférieur poudré Domaine supérieur dilué	
Strate inférieure humide Application du substrat puis séchage Strate supérieure humide puis séchage	Domaine inférieur dilué Domaine supérieur poudré	
Strate inférieure humide puis séchage Application du substrat Strate supérieure humide puis séchage	Domaine inférieur et domaine supérieur poudrés	
Strate inférieure humide Application du substrat puis séchage Strate supérieure humide puis séchage	Domaine inférieur et domaine supérieur poudrés	
Strate inférieure humide puis séchage Application du substrat Strate supérieure humide puis séchage	Domaine inférieur et domaine supérieur dilués	
Strate inférieure humide Application du substrat puis séchage Strate supérieure humide puis séchage	Domaine inférieur et domaine supérieur dilués	

Document n°48 :
identité visuelle des domaines nébuleux en fonction du mode d'agencement des strates dans l'épaisseur du
volume pictural et des qualités de répartition du pigment dans le plan du volume pictural



Document n°49 : configurations tramées

Dans cette répartition qui fait face à l'œil du regardeur (le plan du volume pictural) un modèle de configuration supplémentaire est employé dans la structuration des domaines nébuleux. J'ai nommé *trame* l'absence de couleur au sein du volume pictural. Elle se matérialise par le substrat seul ou la résine associée au substrat. Elle est une composante dynamique et structurante de la plastique de l'ensemble du volume pictural. Elle scande les domaines nébuleux, délimités ou débordants, dans une cadence visuelle régulière autorisant ou limitant leur articulation horizontale ou verticale (document n°49). Élément répétitif, elle leur donne également une échelle qui est remise en question pour chaque volume produit : la largeur de la trame est proportionnelle à la dilatation ou à la contraction des domaines nébuleux³⁸⁷ (elles-mêmes inhérentes au traitement de la *couleur-texture* au sein du volume pictural). C'est l'articulation des motifs qui doit être redéfinie selon la dimension de l'objet, et cette dimension peut être choisie en collaboration avec l'habitant en fonction de l'impact visuel souhaité de l'ensemble, au sein du lieu investi.

Compte tenu de la dilatation ou de la contraction des domaines nébuleux, la trame peut se doter d'une prégnance variable : parfois constituer une ligne de démarcation très nette, parfois être gommée. Selon les termes employés par Patrick Barrès elle est « ...une donnée [...] configurationnelle de liaison entre

³⁸⁷ 4 cm de largeur de trame pour 20cm de largeur du domaine nébuleux.

les éléments »³⁸⁸, c'est-à-dire qu'elle offre aux domaines nébuleux un territoire visuel en liant les plages colorées en terme de voisinage pour former une extension : la totalité frontale du volume. Son rôle est de ménager des frontières, aux délimitations plus ou moins précises, et des passages entre les localités fourmillantes des domaines nébuleux. Elle offre une combinaison visuelle qui oscille entre présence et absence de domaines nébuleux. Elle procède d'une dialectique du vide et du plein telle qu'on peut la rencontrer dans la cosmologie chinoise.

Rappelons-en le principe de façon succincte : Le Vide suprême, absolu, à l'origine de toute chose, est nommé TAO. De lui émane l'UN, le Souffle primordial qui engendre le DEUX. Celui-ci est incarné par les deux Souffles vitaux, le YIN (il articule le principe de réception) et le YANG (il articule le principe d'action). De leur interaction naissent les *dix mille êtres du monde*. Mais entre le DEUX et les *dix mille êtres du monde* se situe le TROIS. Il est la combinaison des Souffles vitaux, YIN et YANG, et du Vide médian procédant du vide originel. Grâce à ce vide médian, le YIN et le YANG sont inclus dans une relation ternaire dynamique qui les entraîne pour donner ainsi naissance aux *dix mille êtres*³⁸⁹.

Au sein du volume pictural, cette dialectique prend forme selon une articulation du translucide et de l'opaque, où le translucide n'est ni absence ni vide mais matérialité plastique du substrat. Le vide se module selon une gradation de la présence ou de l'absence de la substance colorante. Si l'on peut considérer que le substrat est la matière la plus vide en terme de présence visuelle, elle détermine pourtant la présence du système en terme de structure. Elle est support de la *couleur-texture*, vide réceptacle du plein dans la plastique

³⁸⁸ Patrick Barrès. *La mise au carreau, figure d'un art de l'installation*. Figures de l'Art, 1997, n°3, p 201.

³⁸⁹ François Cheng. *Souffle-Esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural*. Paris : éditions du Seuil, 1989.

nébuleuse. L'absence de couleur équilibre les localités fourmillantes. Le vide est bien réel : il est lui-même substance, matériau³⁹⁰.

La trame procède d'une relation spatiale entre des plages non investies par la couleur et les domaines nébuleux. Elle est le vide médian qui donne le rythme visuel, le mode de répartition du plein en le limitant, en le dimensionnant. Elle est aussi un élément d'articulation de la plastique du volume pictural à la plastique de son environnement. L'une des personnes détentrice d'un pan flexible mentionne très clairement cette interaction qui peut jouer sur la perception d'une ambiance ainsi que sur la perception colorée dans la mesure où la couleur est toujours prise dans un contexte mental et visuel. En parlant du pan :

« **G.** [...] bien qu'il soit bleu, il apporte de la chaleur... il apporte une sorte de... de luminosité... dans ce lieu. **Pourquoi « bien qu'il soit bleu » ?** Ben parce que le bleu est plutôt une couleur froide. C'est a priori une couleur froide mais... Ben, je sais pas... moi je trouve qu'il a un côté un peu chaud, enfin ... pas chaud mais...enfin j'sais pas trop décrire...le visuel, j'suis pas très fort pour ça. **Mais justement... J'aimerais bien que tu développes là dessus parce que tu dis que c'est a priori une couleur froide le bleu. Alors tu dis ça de quel point de vue en fait ? C'est parce que tout le monde pense ça ou que... Parce que toi tu dis... Finalement toi tu trouves qu'il réchauffe la pièce... Comment tu peux expliquer cette contradiction là ?** Si je dis que le bleu est une couleur froide, c'est parce que c'est ce qu'on voit dans la littérature. Dès que tu te poses la question de mettre la couleur dans une pièce, on te dit que le bleu c'est une couleur froide. Et puis c'est vrai, dans une salle de bain c'est

³⁹⁰ Nombreuses sont les œuvres qui pratiquent cette dialectique : dans celles de Giacometti ou encore de Calder la trouée d'un volume n'est pas perçue comme un manque de matière mais comme un plein, un *contre-relief* constructif de l'œuvre. Ce n'est pas le volume seul qui crée l'œuvre mais son interaction avec l'espace qui l'entoure ou le pénètre. Rappelons-nous aussi les *Rain Shadow* d'Andy Goldsworthy : après la pluie ne reste sur le sol que l'empreinte de son corps. Cet endroit est vide de pluie, vide de chair et cependant il magnifie la présence matérielle du corps, la présence matérielle de la pluie.

l'aspect que peut donner le carreau bleu par exemple... **Alors qu'est-ce qui fait que tu penses différemment quand tu...vois mon travail ?** Est-ce que c'est l'association avec les matériaux qu'il y a autour du fait de la transparence en fait. Est-ce que ça vient de là... Parce qu'il fait jouer des contrastes en fait. Ces panneaux font jouer un contraste par leurs transparences avec leur environnement, avec ce qu'il y a derrière... Donc là, c'est un jaune [...] »³⁹¹

La transparence du substrat, ménagée par la trame, entremêle les plans, les couleurs, les textures, les luminosités : elle est en quelque sorte un vide visuel habité par un autre plein visuel

La trame constitue également une figure évocatrice : elle est une répétition déplacée du principe de structure de la fenêtre, un jeu de cadrage. C'est elle qui sous-tend un *au-delà* du volume pictural : fenêtre picturale, elle est une évocation des fenêtres physiques et imaginées de mon enfance. Elle se veut également figure d'une fenêtre visant le domaine de l'imaginaire et de l'émotion esthétique.

³⁹¹ Cf. annexe K : Transcription d'entretiens avec les détenteurs des systèmes nébuleux. Deuxième entretien, mars 2003.

3.1.1.3. Processus opératoires et actes psychomoteurs.

La mise en œuvre de la matière brute est intimement liée à la mise en correspondance de signes plastiques. L'acte de création est une production singulière de chaînes signifiantes. Cette analyse du factuel plastique consiste en une approche descriptive des types d'interactions entre les modes d'exploration de la matière et les modes de sa structuration. L'objet de cette partie est l'acte créateur en terme de processus opératoire.

Dans les régions tempérées des deux hémisphères, les météorologistes ont observé que les nuages se structuraient d'une façon constante. Cette structure a été appelée, par l'Ecole Française de Météorologie dès 1923, *système nuageux*. Il se compose d'une tête (nuages élevés), suivie du corps (partie centrale) composé de nuages moyennement bas et épais où les précipitations abondent. Et enfin d'une traîne composée de nuages clairsemés, à développement vertical ou très élevés et de forme lenticulaire. Ce système peut adopter différentes configurations que les météorologistes ont réparti en trois grandes classes : le *système dépressionnaire* aux contours nets avec une traîne isolée du corps ; le *système orageux*, contraire au précédent ; le *système à altocumulus* qui est un système dépressionnaire faible associé à de la brume. Les masses nuageuses, en météorologie, sont donc modélisées en fonction du classement des nuages selon leurs formes, leurs couleurs, leurs textures et leurs emplacements spatio-temporel.

J'ai nommé *système nébuleux* le volume pictural, c'est-à-dire l'articulation des couleurs et des textures selon les strates nébuleuses et les domaines nébuleux.

La réalisation du système nébuleux s'effectue en plusieurs étapes.

La première étape consiste à rationaliser la mise en œuvre picturale à partir de son modèle de référence : le nuage. Une décomposition graphique analytique est faite, en termes de types de formations nuageuses et en termes de répartition de ces formations nuageuses dans la troposphère, à partir d'une observation directe de nuages (document n°50) ou de l'analyse d'une photographie de nuages (document n°51). Par déplacement, cela me permet de dégager la forme d'agencement des

textures dans les domaines nébuleux ainsi que le nombre de strates nébuleuses. A chaque strate correspond un domaine nébuleux.

Considérons ici une exemple précis de création de système nébuleux .

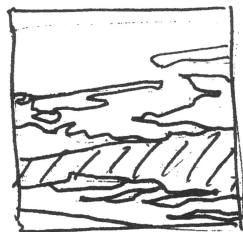
Le document n°52 consiste en la décomposition d'une photographie de nuages en termes de types de formations nuageuses (altocumulus, lenticularis, cumulus) et en termes de répartition de ces formations nuageuses dans la troposphère (étages moyen et inférieur). Le document n°53 consiste en la transposition de ces informations en termes de domaines nébuleux (images de gauche à droite où chacune considère un degré de couleur et un type de localité fourmillante) et en termes de strates nébuleuses (n°1, 2, 3 et 4). Cette opération peut s'effectuer par le biais d'un logiciel de traitement d'image. Il consiste à isoler les masses colorées composant l'image photographique de façon subjective selon un choix qui envisage au préalable le résultat visuel.

Chaque domaine nébuleux est lié à une strate (ils portent le même numéro). Quatre strates nébuleuses s'articulent donc selon quatre domaines nébuleux, mais ils sont répartis selon deux systèmes nébuleux (A et B) ce que montre le document n°54.

Le document n°55 quant à lui constitue un tableau récapitulatif des déplacements effectués *de* la répartition spatiale, des formes et des qualités de textures associées, des nuages de référence, *vers* la répartition spatiale des strates nébuleuses, les formes des domaines nébuleux (qualités de texture et densités associées) pour la réalisation des systèmes nébuleux.

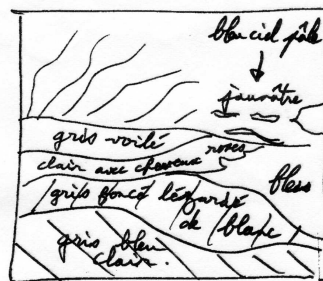
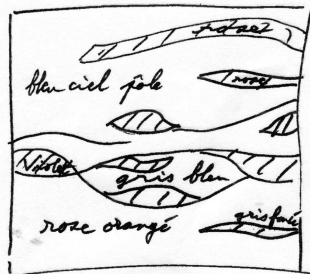


OCCIDENTAUX
 Tropes
 Bleu très pâle, gris
 Rose fauve
 Gris très foncé
 Nua → net... bleu
 H
 GF gris foncé → violet
 GTF Gris très F → violet F
 avec ombre = dans nu
 RR Rose Rouge = ombre
 rose
 ORIENTAUX



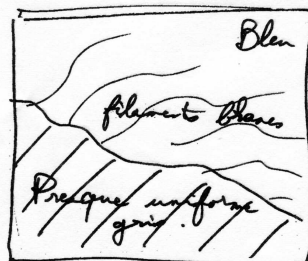
NORD-EST
 Transferti
 Météores
 Coquimbura

Très flous avec
 qqs lignes fines
 Ciel bleu très
 pâle + blanc + rose
 + jaunâtre blanc.



Est - Sud-est

Nord

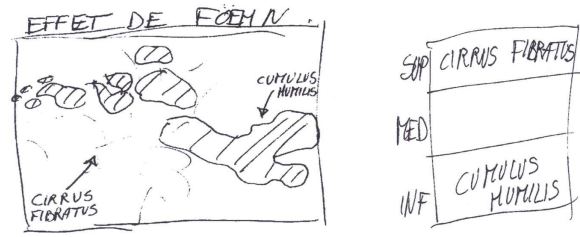
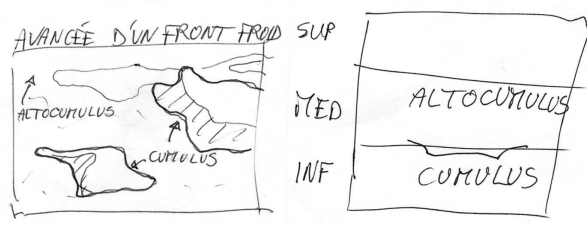
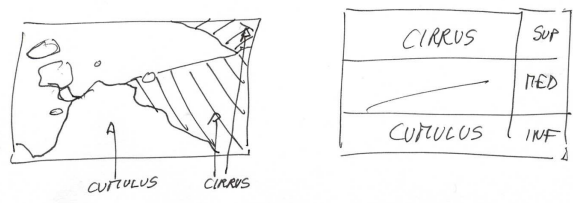
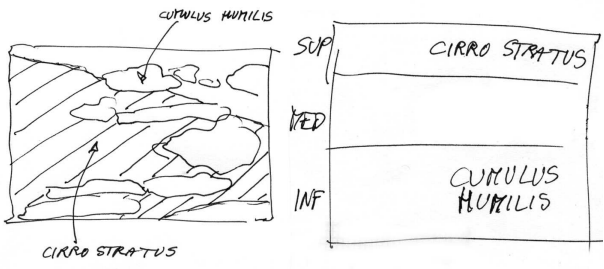


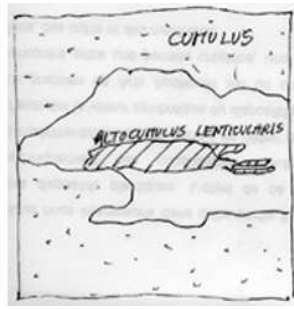
Sud-Ouest



Est - Sud-est

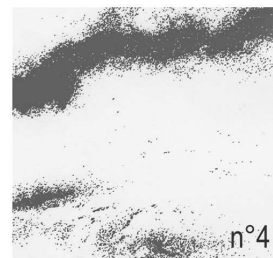
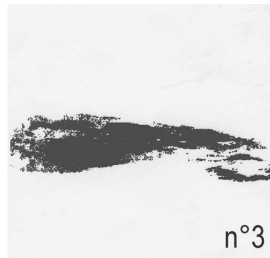
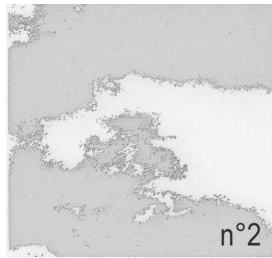
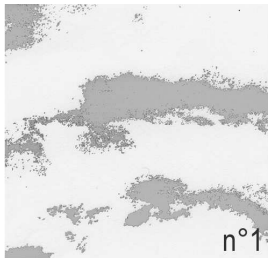
Document n°51 : exemples de décompositions graphiques analytiques à partir de photographies de nuages



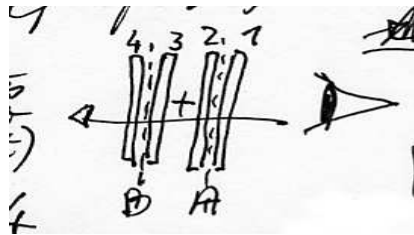


Répartition dans la troposphère	
Etage supérieur	
Etage moyen	ALTOCUMULUS LENTICULARIS
Etage inférieur	CUMULUS

Document n°52 : photographie de référence et décomposition analytique pour une étude de cas



Document n°53 : Décomposition par domaines nébuleux et strates nébuleuses



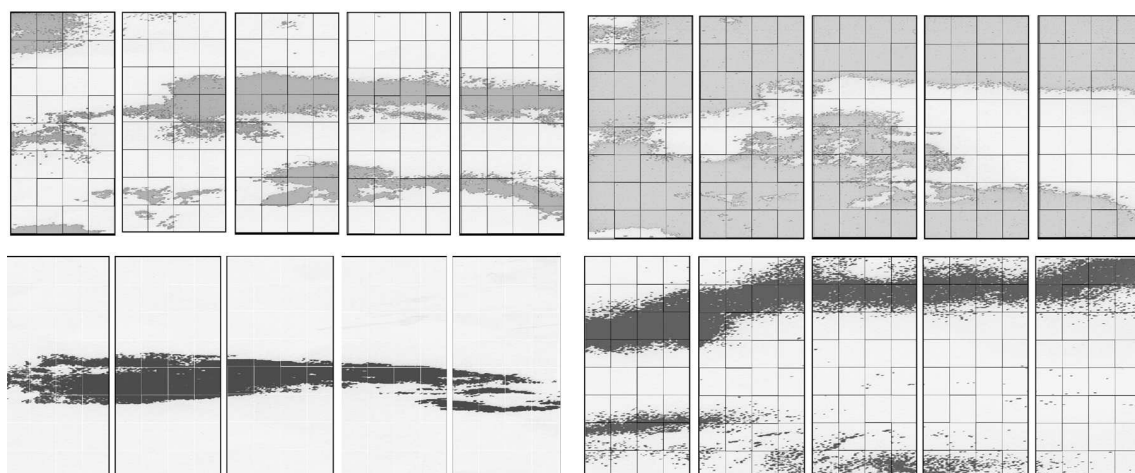
Document n°54 : Schéma de configuration des différentes strates

Document n°55 : tableau de correspondance entre structure et traitement plastique

Analogie de structure				Traitement plastique		
Formation nuageuse	Domaine nébuleux	Répartition dans la troposphère	Strate	Densité	texture	Système nébuleux
CUMULUS	1	étage inférieur	1	dense	dilution	A
	2		2	peu dense	saupoudrage de grains fins	
ALTO CUMULUS LENTICULARIS	3	étage moyen	3	Très dense	dilution	B
	4		4	dense	saupoudrage de gros grains	

La deuxième étape consiste à passer de l'échelle du document visuel, associant strates et domaines nébuleux, à celle du volume pictural investi. Le procédé de transposition que j'utilise ici est loin d'être révolutionnaire dans la mesure où il est utilisé dans l'art du vitrail ou de la tapisserie. Il consiste en l'agrandissement d'un document de référence, projet graphique préalable nommé *modèle*, *petit patron* ou *maquette*, aux dimensions désirées pour la réalisation de l'objet final selon un nouveau document nommé *grand patron* ou *carton*.

Tout d'abord, chaque domaine nébuleux doit être mis à l'échelle. Par exemple pour un espace nébuleux devant investir 3 m de haut pour 7 m 50 de large, la maquette pourra mesurer 3 cm x 7,5 cm, c'est-à-dire être à l'échelle de 1 cm pour 1 m. La décomposition par domaines nébuleux correspond à la largeur de l'élément maximale de la tarlatane c'est-à-dire à 1 m 50. Ainsi pour un espace nébuleux investi de 3 m x 7,5 m nous sommes en présence de dix systèmes nébuleux composés chacun de deux domaines nébuleux disposés selon deux strates nébuleuses. Au total, vingt types de stratifications seront réalisés (document n°56). Le passage de l'échelle de la maquette au carton peut s'effectuer selon deux procédés, tous deux étant tributaires d'une proportionnalité de l'échelle.



Document n°56 : maquette : mise à l'échelle des domaines et strates (5x1,5cm) avec indication du motif de la trame

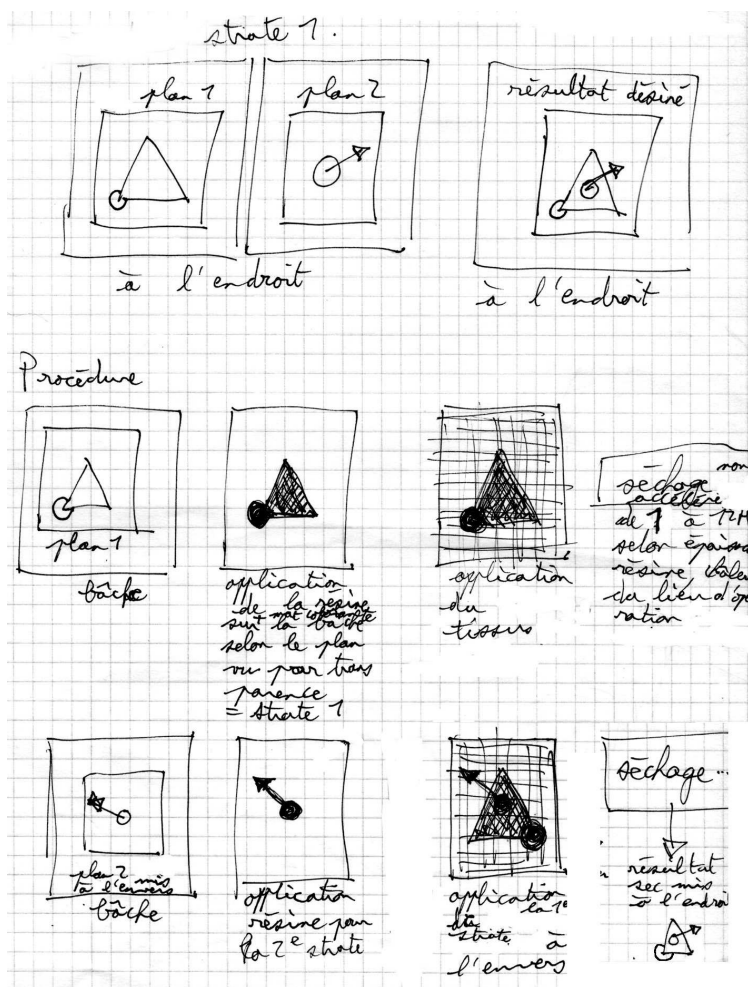
Le premier procédé consiste en la mise en œuvre de la *technique du graticule*. Elle consiste à quadriller la maquette avant de la reproduire à l'échelle selon un autre quadrillage mis à la dimension voulue. Ce nouveau quadrillage est dessiné sur un support papier au format adapté, ici un minimum de 3 m de haut pour 1,5 m de large (document n°58). Le second procédé consiste à agrandir cette maquette par tout moyen de reproduction : photocopieuse, tireuse de plans, etc.

Dans les deux cas l'objectif est d'obtenir vingt cartons de 3 m x 1,5 m à titre de transposition de chaque domaine nébuleux et correspondant à chaque strate nébuleuse. Les cartons sont réalisés sur support translucide ou transparent (calque par exemple) pour les besoins de la manipulation lors de la réalisation, nous allons le voir. En aucun cas ils ne peuvent être assimilés à des schémas détaillés : leur rôle se limite à indiquer, dans les grandes lignes, les zones à investir par la couleur (ce qui permet une bonne gestion des raccords entre systèmes nébuleux), ainsi que la qualité des densités et des modes de répartition de celle-ci.

Le passage du carton au domaine nébuleux peut s'effectuer selon deux procédés techniques. Pour chacun la manipulation de la matière s'effectue à l'horizontale. Le premier est adapté à une manipulation libre de la matière et s'insère dans le cadre d'une pratique artistique. Le second est adapté à une manipulation de la matière maîtrisée en vue d'une production de *série diversifiée* (nous en avons parlé précédemment). Ce second procédé me permet de pouvoir envisager la production d'un plus grand nombre de pièces tout en garantissant la valeur unique de chaque objet obtenu.

Premier procédé technique : dans un premier temps, le carton transposant le domaine nébuleux qui sera vu en premier plan du système nébuleux est fixé à l'horizontale sur un support plan. Une bâche plastique transparente est fixée à son tour au dessus du carton afin de le protéger en totalité. Une première couche de résine est appliquée, au pinceau ou au rouleau, sur la bâche plastique en respect de la trame. Elle doit sécher afin de devenir transparente et ainsi permettre la vue du carton. Une seconde couche de résine est à

nouveau appliquée (au pinceau, au doigt...) cette fois-ci selon les masses constitutives du domaine nébuleux et en tenant compte de la trame. Le pigment est travaillé selon les textures souhaitées (pigment dilué dans la résine, saupoudré, peu dense, dense, très dense). Dans un second temps, sans attendre que la résine sèche, la tarlatane est appliquée. A ce stade la polycondensation doit s'effectuer et le pigment être figé. Dans un

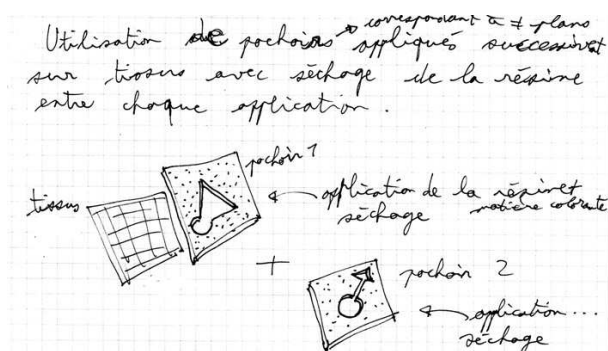


Document n°57 : Procédé pour une manipulation libre

troisième temps, la même procédure est adoptée pour le carton transposant le domaine nébuleux qui sera vu en second plan du système nébuleux. On aura pris soin au préalable de le mettre à l'envers (c'est ici qu'intervient la transparence du carton). Sans attendre que la résine sèche, la première strate obtenue liée à la tarlatane est appliquée sur cette seconde strate inversée. Le résultat, une fois la polycondensation effectuée, est l'obtention d'un système nébuleux constitué de deux strates et de deux domaines nébuleux qui se superposent autour du substrat. Ces opérations sont effectuées autant de fois que nécessaire pour constituer les différents systèmes nébuleux qui devront composer le volume pictural.

Le document n°57 propose une analyse graphique simplifiée de ce procédé.

Deuxième procédé technique (document n° 59) : il utilise des systèmes de pochoirs qui ont pour rôle d'une part de canaliser la répartition de la résine sur la bâche plastique selon la trame, d'autre part de gérer la dispersion du pigment au sein du milieu de suspension. Trois pochoirs sont

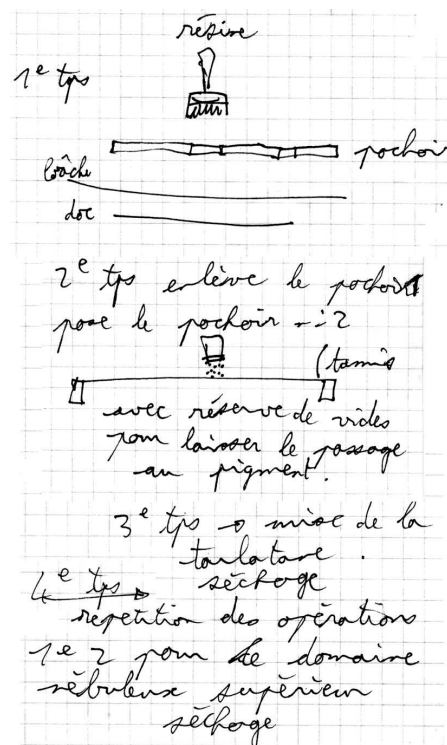


Document n°59 : Procédé pour une manipulation contrôlée

réalisés. Le premier, en matière plastique relativement épaisse et rigide, permet de préserver la trame et de répartir la résine dans les carrés évidés. Je le nomme *pochoir-cache*. Le second, *pochoir-tamis*, est réalisé par un grillage métallique (ou de plastique très fin) et fixé sur des tasseaux afin de ne pas être en contact avec la résine non sèche. Il permet de disperser le pigment à travers les vides ménagés selon les zones occupées par le domaine nébuleux. Le troisième est également un *pochoir-tamis* mais il correspond au carton du domaine nébuleux à réaliser. Ce deuxième procédé simplifie les manipulations : grâce aux pochoirs il n'est plus nécessaire de travailler avec les différents cartons et la réalisation s'effectue sur une même zone géographique (gain de place, pas d'aléas liés au travail à l'endroit ou à l'envers).

La résine est appliquée sur une bâche plastique à travers le *pochoir-cache* (cf. document n° 60). Une fois la résine appliquée le pochoir est enlevé. Le *pochoir-tamis* qui correspond au carton du domaine nébuleux de la strate de second plan est positionné et le pigment réparti. Dans le cas d'une contrainte plastique de dilution du pigment, le *pochoir-tamis* est remplacé par un *pochoir-cache* lui aussi correspondant au carton du domaine nébuleux à réaliser. Il ne sera appliqué sur la première couche de résine (afin de permettre la réalisation du domaine) qu'une fois celle-ci sèche. Une fois le *pochoir-tamis* enlevé (ou le *pochoir-cache* pour une dilution), la tarlatane est immédiatement appliquée. Le tout doit sécher. Pour le domaine nébuleux correspondant à la strate de premier plan, les opérations effectuées grâce aux pochoirs doivent être répétées, les

pochoirs utilisés devant correspondre au domaine concerné. Pour ce procédé, les variables que j'ai évoquées plus haut sont la technique d'application de la résine et celle de dispersion du pigment : elles sont manuelles et offrent une grande marge pour la production d'accidents qui garantit la singularité de l'objet obtenu. La technique du pochoir n'est pas une nouveauté, elle était déjà utilisée au moyen âge³⁹² : cliché en négatif peint au goudron sur un tissu tendu, puis séché, une brosse raide permettait de faire passer la peinture dans les interstices vierges de goudron. Seules les parties ouvertes du cliché apparaissaient sur le support. Le plus sommaire des pochoirs était constitué en papier troué. Dans ce cas, l'utilisation du pochoir me donne la possibilité d'effectuer des *tirages en série limitée*. Conditionnés par des variables qui proscrivent toute systématique, ils peuvent alors être numérotés à l'instar des tirages de gravures³⁹³.



Document n°60 : technique du pochoir

« Le travail de l'artiste consiste à reconnaître l'idée en embryon, à la délivrer avec précaution, prenant bien soin que la raison ne trouble pas ce mystérieux travail, cette réponse du corps humain en communication avec toute chose. »³⁹⁴

³⁹² Brad Faine. *Le guide complet de la sérigraphie*. Londres, 1989. Paris : éditions Dessain et Tolra, 1990.

³⁹³ Souvenir du temps où la *taxe à l'achat*, par convention, accordait le statut d'œuvre d'art à tout objet reproduit jusqu'à 99 exemplaires, et celui d'objet fantaisie pour tout objet reproduit dès 100 exemplaires. D'un point de vue fiscal, la nature de l'œuvre d'art a été redéfinie depuis (cf. annexe J : Article 98 A annexe III du Code Général des Impôts).

³⁹⁴ *Vingt leçons sur les Beaux-Arts*. Vingtième leçon. *L'artiste*. Alain. Les arts et les Dieux. 1958. Paris : éditions Gallimard, 1968, p 612.

Nous considérons que le travail créateur s'articule selon une part de raisonnement qui fait émerger le désir de création et planifie dans un certain sens l'acte créateur (ce que nous avons vu précédemment) et selon une part de réponse corporelle qui porte la matière comme matériau de l'objet vers *l'être* de l'objet, c'est-à-dire la réalisation proprement dite dans l'acte du *faire*, ce dont nous rendons compte dans ce qui suit.

Cependant il ne faut pas perdre de vue l'état de parfaite osmose entre corps et esprit qui s'instaure lors de l'acte créateur. S'il procède du pur mouvement il relève de cette structuration préalable qui est intégrée, assimilée en tant que connaissance et qui est transcodée en termes d'actes parce que c'est cette assimilation qui permet de libérer le geste d'un objectif de forme, de libérer le geste dans un contact sensuel avec la matière. Il relève donc d'une recherche du pur plaisir dans une action immédiate sur la matière, d'une pratique jubilatoire opportuniste, rémanences du plaisir enfantin, de la

« [...] recherche des jouissances encore instinctives que procure l'action sur le monde. »³⁹⁵

« Nous cherchons dans la masse plastique informe à retrouver quelque chose qui nous plait [...] La matière subit ce plaisir, elle est transformée selon le plaisir, la forme du plaisir va y être imprimée. »³⁹⁶

Le travail créateur relève de la méthode structurelle mais il est également le déplacement de cette structure dans un mode d'être par une sensibilité mentale et corporelle. L'objet est pensé, avant la réalisation proprement dite, dans

³⁹⁵ Philippe Malrieu. *Les origines de la conscience du temps. Les attitudes temporelles de l'enfant*. Paris : P.U.F., 1953, p 63.

³⁹⁶ *Cours de poétique de Paul Valéry au collège de France. Leçons 3, notée par Georges Le Breton, vendredi 17 décembre 1937*. Recherches poétiques n°5 – Hiver 1996/1997. Dossier *Paul Valéry l'artiste en philosophie*. Sous la direction de René Passeron et Edmond Nogacki. Fourqueux : co-éditions P.U.V. (Presses Universitaires de Valenciennes), S.I.P. (Société Internationale de Poïétique), ae2cg, p 9.

l'expérimentation et la modélisation. Il est pensé aussi dans ses modes de disposition et d'aménagement. Pendant la réalisation, il n'est pas pensé en terme d'objet. La réalisation est, en fait, un échange de résistances entre un corps et ses actions et un autre corps et ses réactions. C'est en quelque sorte un nouvel état de conscience qui est en jeu. Les scientifiques ont identifiés les zones de notre cerveau qui nous permettent de transiter entre ces différents niveaux de conscience. La création pensée en terme d'objet ferait vraisemblablement appel à l'hémisphère gauche de notre cerveau, c'est-à-dire à un mode de pensée verbal, analytique, symbolique, abstrait, temporel, rationnel, digital, logique et linéaire. La création dans son action ferait appel à l'hémisphère droit du cerveau c'est-à-dire un mode de pensée non verbal, synthétique, concret, analogique, intemporel, irrationnel, spatial, intuitif et global.³⁹⁷

Lorsque je travaille la matière, je ne suis consciente que du contact sensuel avec elle, de mes gestes qui la domestiquent. Cette conscience n'est possible que dans ce que je nomme une *culture de la matière* c'est-à-dire dans la convergence de connaissances préalablement acquises : d'une connaissance expérimentale des matières utilisées comme matériaux de l'objet, d'une connaissance mentale de l'objet à créer liée aux pratiques de structuration, et d'une connaissance gestuelle de l'action graphique liée à un conditionnement du corps (ou entraînement physique) dans la pratique à long terme du dessin et de la peinture.

Pendant que je peins, mon corps est *tendu* vers le geste et la matière aux sens propre et figuré. Toute ma concentration s'oriente vers le geste que je vais produire : ce sont donc des perceptions issues de la vision, de l'audition, du toucher, des efforts musculaires, des mouvements et orientations dans l'espace qu'il faut combiner.

³⁹⁷ Référence bibliographique : Betty Edwards. *Dessiner grâce au cerveau droit*. 1979. Traduit de l'américain par M. Schoffeniels-Jeunehomme. Sprimont : éditions Pierre Mardaga, 1999.

Afin d'orienter ma mobilité corporelle, ma capacité de déplacement autour de l'objet que je peins, sachant que je travaille au sol, je contrôle et j'adapte ma posture car c'est elle qui détermine l'ampleur de mon geste graphique : lorsque mes deux jambes sont en appui et maintiennent mon bassin fixe, le haut du corps bouge mais selon une zone géographique réduite : mes gestes restent localisés. Lorsque mes jambes sont mobiles, tout mon corps bouge, je peux circuler autour de l'objet et mes gestes ont une plus grande amplitude. L'alternance entre ces deux postures est très importante : travaillant à grande échelle, les reculs que j'effectue par rapport à l'objet lors de gestes à grande amplitude sont plus réguliers et plus fréquents. Ils me permettent de changer de point de vue et de pouvoir embrasser le volume pictural selon une autre distance métrique ce qui est essentiel pour la maîtrise de l'équilibre visuel de l'ensemble. Lors de ma mobilité totale j'effectue des *va et vient* d'avant en arrière, lors de ma mobilité réduite j'effectue des *pauses* où je me recule.

Parfois, je joue entre équilibre et déséquilibre afin de donner à un geste une dynamique singulière : je recherche tout d'abord le placement adéquat pour ma jambe d'appui puis, avec ou sans élan, ma jambe mobile se positionne afin d'orienter mon tronc et mes épaules. Cette jambe mobile prend ensuite le relais en tant que jambe d'appui afin d'impulser un nouveau geste, un recul d'observation ou un temps d'arrêt. Les positionnements de l'épaule, du coude et du poignet par rapport au buste sont essentiels eux aussi pour produire, dans cette dynamique, une trace spécifique selon une orientation précise : je suis droitier et je n'aurais pas le même placement de l'épaule, du coude et du poignet selon si j'effectuais un geste vers la droite ou vers la gauche. Il est indéniable en effet que les tendances gestuelles (c'est-à-dire être gaucher ou être droitier) jouent sur le positionnement du corps de même que la nature du pied qui est positionné par le sportif pour déclencher sa course (pied d'appel) est déterminant pour cette course.

Le geste est également lié à l'état de viscosité de la résine, à la nature de l'outil de réalisation utilisé (pinceau, spatule, saupoudreur, doigt, main...) et à la

nature de la qualité de la trace (ou de la localité fourmillante) désirée. Il se module dans des actes de pressions ou de dispersions selon, là aussi, une amplitude, un rythme, une orientation dans l'espace de la main, du coude, de l'épaule, du corps (document n°61).

Ce sont les différents rythmes (rapides ou lents, réguliers ou irréguliers, enchaînés ou pas) induits dans l'action par la tonicité du corps, les positionnements dans l'espace et les tendances gestuelles qui règlent l'enchaînement des gestes selon un déroulement temporel chronologique mesurable (c'est-à-dire selon un *temps de la création*), qui donnent forme à la trace, ont des répercussions sur la configuration générale de l'ensemble.

Lorsque j'agis, mon rapport mental au temps n'est pas du même ordre que mon rapport corporel au temps (celui de la mécanique rythmique).

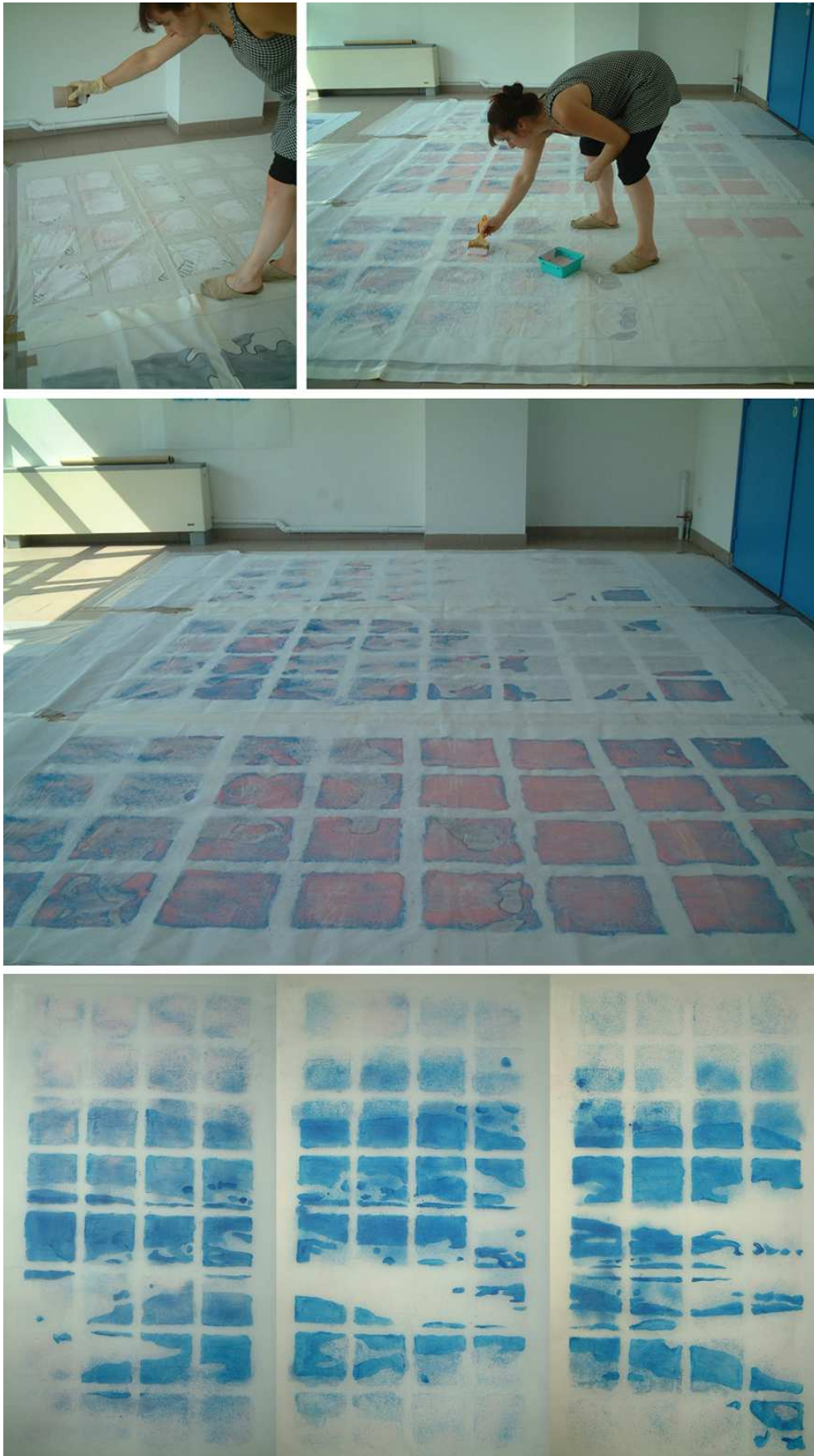
C'est un temps complètement intériorisé, phénoménologique, qui relève d'un sentiment d'immédiateté entre processus mentaux et actes physiques : ni le passé de l'action ni son avenir ne sont considérés (s'ils le sont dans les reculs et les pauses, ils ne le sont pas dans l'acte). Seul *le faire*, l'acte dans son immédiateté est perçu.

Je ne vois plus, je suis en acte, je suis dans ma présence pleine et entière où mon corps et mon esprit forment une parfaite entité, où ils se confondent dans cette acte. C'est à ce moment-là que je produis réellement de la subjectivité. C'est à ce moment-là également que la plus grande distance est prise par rapport à toute la préparation antérieure : les guides structuraux ont été intégrés dans l'acte par un *oubli créateur*. C'est cet oubli qui va donner à la matière son mode d'être autonome, qui va la distinguer de ma propre conscience et de mes objectifs. La donne visuelle finale me surprendra alors forcément.

« [...] le peintre ne voit l'effet d'une touche qu'après qu'elle est posée. »³⁹⁸

³⁹⁸ *Histoire de mes pensées. Beaux-Arts.* Alain. *Les arts et les Dieux.* 1958. Paris : éditions Gallimard, 1968, p 140

Document n°61 : l'outil et le geste



Le système *nébuleux* s'organise simultanément dans l'épaisseur (superposition des strates nébuleuses) ainsi que dans la verticalité et l'horizontalité (organisation des domaines nébuleux dans la frontalité) selon une *perspective tachiste* au sens où l'entend Fernande Saint Martin, c'est-à-dire comme :

« [...] des ensembles de régions informelles, c'est-à-dire aux contours plus ou moins fermés et aux frontières diffuses élaborant particulièrement les textures, les tonalités et les vectorialités [...]. Cependant, même si elle reproduit la disjonction de la forme sur un fond, ou qu'elle positionne des niveaux de profondeur nombreux, parallèles ou vectoriels, cette perspective inscrit une distance dans la profondeur [...] »³⁹⁹

Cette distance dans la profondeur, dans le cadre de nos productions, est inhérente à son statut visuel (élément frontal vu d'un unique côté ou élément séparateur de deux espaces vu des deux côtés) et à la nature de la gradation de son opacité.

J'ai typé les systèmes nébuleux, dans leur configuration visuelle, selon trois classes en référence aux systèmes nuageux : *les systèmes nébuleux radieux* aux domaines nébuleux dilatés, *les systèmes nébuleux brumeux* aux domaines nébuleux diffus et *les systèmes nébuleux dépressionnaires* aux domaines nébuleux contractés. Ils se caractérisent donc selon une topographie plastique singulière dans une perspective tachiste singulière qui offre diverses gradation entre l'opacité et la transparence (document n°62).

Mais le système nébuleux, s'il est le résultat d'un « faire », est aussi un « avoir lieu » c'est-à-dire un « espace de la manifestation »⁴⁰⁰.

³⁹⁹ Fernande Saint Martin. *Sémiologie du langage visuel*. Sillery (Canada) : Presses de l'Université du Québec, 1987, p 172.

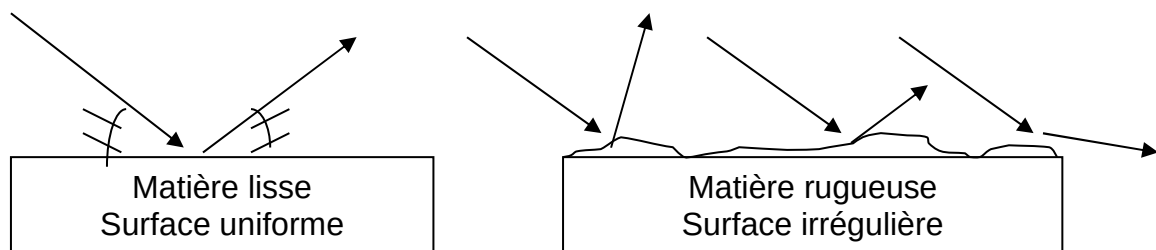
⁴⁰⁰ Eliane Escoubas. *L'espace pictural*. La Versanne : édition Encre marine, 1995, p 15.

Document n°62 : systèmes nébuleux radieux (en haut), brumeux (au centre), dépressionnaires (en bas)

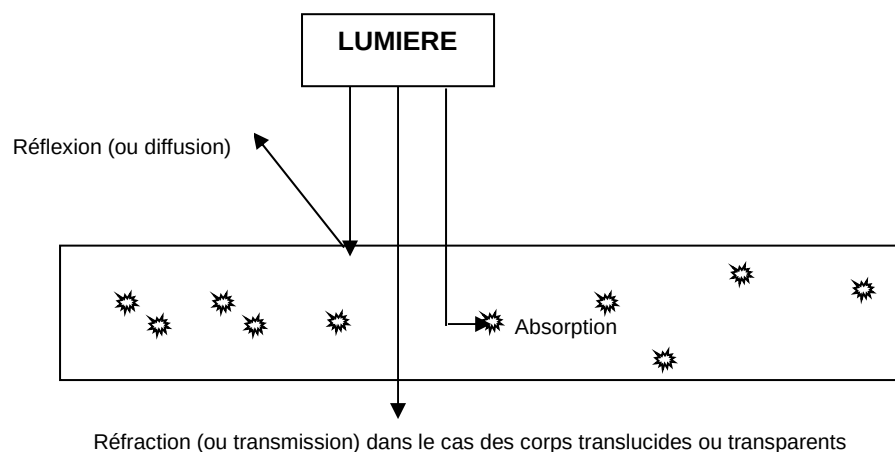


3.1.2. Actuel plastique : des évènements.

La couleur est ce qui est issu de l'interaction entre une qualité de lumière (issue des rayons du soleil, lumière dite *blanche* ou artificielle), la nature d'une matière (transparente, translucide ou opaque) et la qualité de cette matière en termes de texture de surface (lisse, rugueuse, uniforme, irrégulière...). Dans le principe, la couleur est liée aux particules de lumière qui sont réfléchies par la matière éclairée dans la mesure où certaines d'entre elles sont absorbées (document n°64) . Dans l'absolu, deux types de réflexions sont identifiées : la réflexion spéculaire et la réflexion diffuse (document n°63).



Document n°63 : schémas de principe de réflexion spéculaire et de réflexion diffuse



document n°64 : schéma de principe de réflexion, réfraction, absorption

Mais la couleur, si elle est issue de cette interaction, ne peut être considérée en ces termes que si elle est perçue :

« [...] le phénomène couleur implique l'existence de trois éléments : une source d'énergie, un objet modulateur et le récepteur suivi de son système d'interprétation. »⁴⁰¹

Dans une logique de perception physiologique, la couleur est liée au fonctionnement de l'œil. Selon la théorie de la vision des couleurs, établie par Rubin et Walls en 1969, la lumière se propage de façon discontinue et se compose de particules appelées photons. Les photons réfléchis par la matière vont frapper des cellules (les *cônes* et les *bâtonnets*) situés sur la rétine de l'œil. Les cônes et les bâtonnets sont des neurones récepteurs de lumière qui transforment les photons en signaux électriques et chimiques à destination du cerveau. Si les bâtonnets, situés surtout dans la périphérie de la rétine, ne sont sensibles qu'à la luminosité et permettent la vision crépusculaire ou nocturne (ils sont vingt fois plus nombreux que les cônes), les cônes, surtout agglutinés sur la fovéa, permettent à la fois la vision des couleurs et la vision des formes. Il existe trois types de cônes, chacun réagissant à des longueurs d'ondes différentes : ceux sensibles aux ondes courtes correspondent au bleu et au violet, ceux sensibles aux ondes moyennes correspondent au jaune et au vert, ceux sensibles aux ondes longues correspondent à l'orange et au rouge.

Des outils scientifiques tels que le spectromètre ou le colorimètre, récepteurs mécaniques, ont été créés afin d'évaluer la couleur dans sa manifestation objective en termes de longueurs d'ondes⁴⁰². Mais lorsque nous considérons la couleur de notre point de vue en tant que récepteur humain, notre évaluation comporte une part subjective d'interprétation. La couleur est alors un

⁴⁰¹ François Parra. *Les bases physiologiques de la vision des couleurs*. Serge Tornay (sous la direction de...). *Voir et nommer les couleurs*. Nanterre : éditions Labethno (Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative), 1978, p 10.

⁴⁰² La spectrométrie consiste en la mesure des longueurs d'ondes visibles émises par une source lumineuse ou un objet, en fonction du spectre électromagnétique.

phénomène physique qui est perçu par le système biologique que constitue la connexion œil/cerveau, mais aussi par nos capacités cognitives. La couleur est interprétée dans notre univers mental.

Ainsi sa perception s'inscrit dans un premier abord sensible où notre cerveau module des informations qui le stimulent, c'est-à-dire que nous les inhibons ou les amplifions en fonction de nos capacités de vigilance, de motivation ou de compréhension de l'environnement. Cette première interprétation est liée à la conscience ou non de l'objet. Dans un second temps, cette perception s'inscrit dans une analyse de ces sensations *en tant qu'elles sont induites par cet objet*. C'est une interprétation distanciée et c'est à ce moment-là que nous identifions les informations qui nous parviennent en termes de couleurs, formes, textures, odeurs. Les phases suivantes consistent en des interprétations plus complexes où nos capacités de conceptualisation sont en jeu et sont intimement liées au contexte de perception .

C'est le champ de ces différents stades de perception que l'actuel investit. C'est donc dans le cadre d'une interprétation des différentes informations colorées et lumineuses des objets produits que nous allons analyser l'actuel plastique sachant que cette approche sera forcément liée à un savoir conjectural.

Dans ce qui suit, nous allons tenter d'expliquer la nature de la manifestation colorée qui émane des systèmes nébuleux, ceci dans le cadre d'une interaction de la lumière avec des matières translucides.

L'actuel plastique est *ce qui est donné à voir* dans la rencontre entre les tensions produites dans l'agencement des matières, textures, structures et motifs du volume, les natures et qualités des matières utilisées, la qualité et l'orientation de la lumière.

3.1.2.1. La couleur vue dans son rapport à la lumière sous l'angle de Viollet Le Duc et Goethe.

Dans un article publié « Vitrail », Eugène d'établir des principes régiraient les liés aux couleurs transparence. Il s'est



document n°65 :
phénomène de rayonnement

en 1868 sous le titre Viollet Le Duc tente qui, selon lui, phénomènes visuels vues par plus particulièrement

intéressé au *phénomène de rayonnement*, c'est-à-dire à l'effet que produit la lumière en traversant la couleur. Pour lui, la lumière détermine les variations de la couleur dans l'éclat, du *pâle* au *vif* :

« Ce qui est vrai pour la peinture appliquée sur panneau ou sur un mur est encore plus rigoureux s'il s'agit de peinture translucide. Dans les vitraux, la parcelle colorée prend, à distance, par le rayonnement, une importance prodigieuse [...] Le bleu est la couleur qui rayonne le plus, le rouge rayonne mal, le jaune pas du tout s'il tire vers l'orangé, un peu s'il est paille. » ⁴⁰³ (document n°65).

Il explique la volonté du maître verrier du XII^e siècle à gérer ce phénomène de la façon suivante : puisque ce phénomène évolue en fonction à la fois de la nature même des couleurs translucides et de la qualité de la lumière les traversant, et que par conséquent « il altère ou modifie même la qualité de ces couleurs »⁴⁰⁴, les créateurs de filtres vont jouer d'ombres et de modelés par le biais de l'utilisation de la grisaille. Par exemple « S'ils peignent les traits de dessins et d'ombres sur un bleu, ils ont le soin de les tenir plus larges et plus fermes que sur un rouge, et surtout que sur un jaune ou un blanc. D'ailleurs, ils

⁴⁰³ Viollet Le Duc. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècles*. Paris : A. Morel éditeur, 1868, p 379. Neuvième tome, article *Vitrail*. Il ne nous est pas autorisé de fournir la copie de cet article dont l'édition est antérieure à 1900, aussi nous nous permettrons de le citer abondamment.

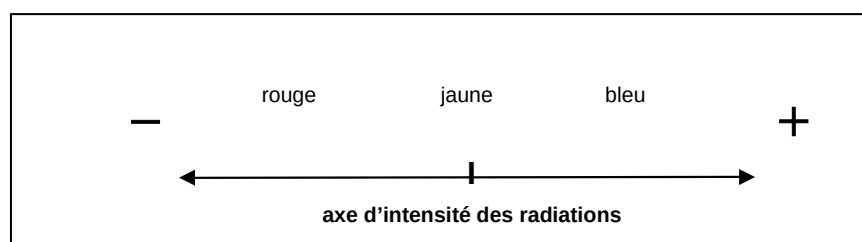
⁴⁰⁴ Ibid. p 386.

se servent des influences des tons les uns sur les autres pour neutraliser les effets du rayonnement trop puissants. »⁴⁰⁵.

Léonard De Vinci avait, le premier, observé et décrit ce phénomène :

« La lumière passant à travers des surfaces colorées a, sur les rapports de ces couleurs entre elles, une influence différente de celle qu'elle exerce sur des surfaces opaques; la lumière passant à travers un dessin modifie également ses contours, fait qui ne se produit pas, si elle frappe directement une surface dessinée. [...] C'est l'effet du rayonnement de la lumière... »⁴⁰⁶.

Plus récemment, James Rosser Johnson, historien d'art américain, a fait une étude « inspirée des vitraux de Chartres et dans laquelle il a tenu à mettre à l'épreuve les *principes* de Viollet Le Duc »⁴⁰⁷. Tout en étant d'accord avec les observations générales de ce dernier, Johnson précise le phénomène : toutes les couleurs ont une valeur différente. Ainsi un verre à vitrail ancien rouge cuivré aura une puissance de rayonnement inférieure à un verre rouge au sélénium (également utilisé pour les feux de circulation). Les deux schémas (document n°66 et n°67) qui traduisent les points de vue respectifs de Viollet Le Duc et de Johnson montrent leur complémentarité.

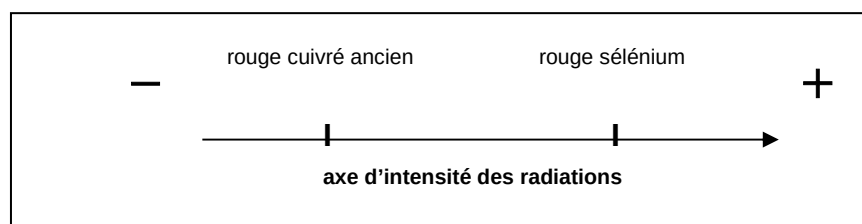


Document n°66 :
puissance de rayonnement des couleurs
quelle que soit la qualité de lumière pour Viollet Le Duc

⁴⁰⁵ Ibid. p 405.

⁴⁰⁶ Léonard de Vinci. *Traité de la peinture*. Textes traduits et présentés par André Chastel. Paris : éditions Berger Levrault, 1987. p 215.

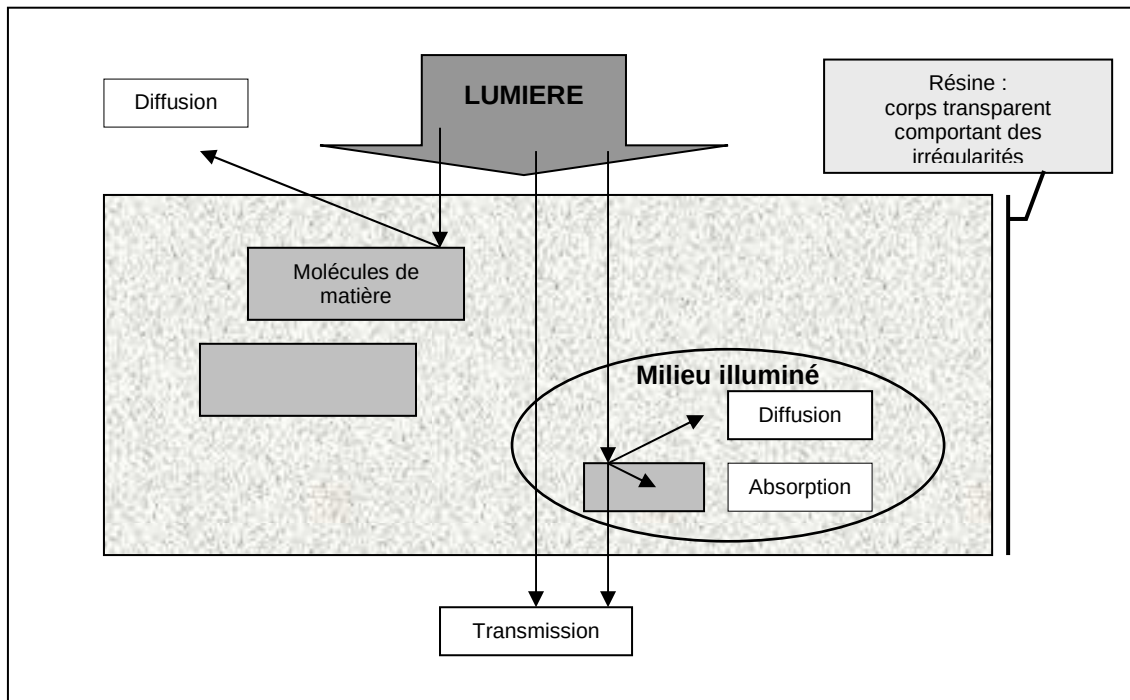
⁴⁰⁷ Lawrence Lee, George Seddon, Francis Stephens. *Le Vitrail. Art, histoire, technique*. Paris: éditions Booking international, 1993.



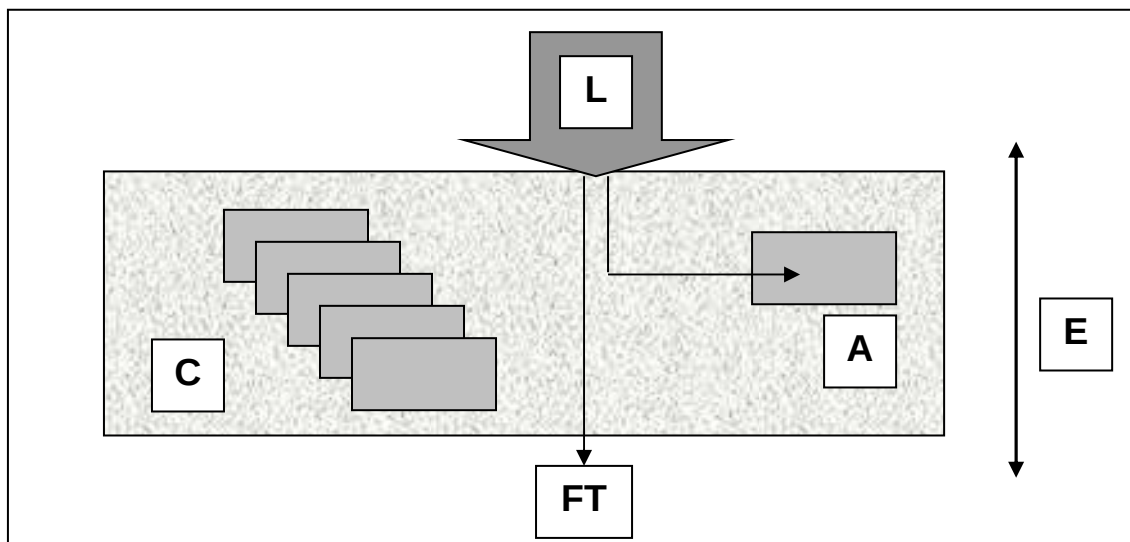
Document n°67 :
puissance de rayonnement de deux couleurs de natures chimiques différentes
mais de même domaine coloré pour James Rosser Johnson

Le rayonnement se module en fonction de la qualité de la lumière, de la nature du matériau de suspension de cette couleur ainsi que de la disposition physique des molécules de couleurs dans le milieu de suspension. Mais il se module selon une certaine *puissance* qui est liée à un principe : celui de *densité optique*⁴⁰⁸. Si l'on considère le phénomène de rayonnement en tant que principe de production de la couleur par les corps transparents (document n°68) — il est issu du principe de diffusion de la lumière ajouté au principe de transmission de la lumière et au principe d'illumination du milieu de suspension des particules colorées — la densité optique est le rapport entre la nature de la lumière traversant le matériau transparent (L), l'épaisseur du matériau transparent (E), la concentration de molécules de particules colorées en suspension (C), la qualité de cette particule dont dépend l'absorption (A) et la quantité de faisceaux transmis (FT) (document n°69). Si E, C ou A sont élevés, FT est faible. On peut parler alors de haute densité optique. Si E, C ou A sont faibles, FT est fort. On peut parler alors de faible densité optique. De plus, il faut prendre en compte L qui modifie elle aussi les paramètres car elle peut être naturelle mais filtrée (nuages, arbres...) ou artificielle et dans ce cas avoir diverses températures de couleurs. Ce principe de densité optique témoigne de la présence de la lumière au sein même de la matière.

⁴⁰⁸ Référence à l'exposé de Jean-Claude Merlin. *Pigments et colorants de l'antiquité et du Moyen Age. Teinture, peinture, enluminure, études historiques et physico-chimiques*. Colloque international du C.N.R.S. Département des Sciences de l'Homme et de la Société, Département de la Chimie. Paris : éditions du C.N.R.S., 1990, p 44.



Document n°68 : phénomène de rayonnement, principe de production de la couleur par les corps transparents



Document n°69 : principe de densité optique

La couleur est la propriété non seulement des surfaces à *faire voir* la lumière, mais aussi des épaisseurs à sélectionner la lumière. La matière transparente ou translucide dévoile simultanément la couleur qu'elle rejette et celle qu'elle emprisonne. La puissance de rayonnement se module donc en fonction de la combinaison entre la qualité de la lumière et son orientation, l'épaisseur et les irrégularités qui sont données au matériau de suspension de la couleur, la disposition topographique des particules de couleurs dans le matériau et les caractéristiques chimiques et mécaniques de ces particules.

Ceci ne va pas sans rappeler le *Traité des couleurs* de Joan Wolfgang Goethe⁴⁰⁹ dans lequel ce dernier analyse le phénomène de production de couleurs consécutive à la rencontre de la lumière et d'un *milieu trouble*. Son étude diffère de celle de Viollet Le Duc dans la mesure où il parle de corps incolore :

« ...lorsque la lumière traverse un corps transparent ou translucide [...elle...] fait l'objet des expériences *dioptriques*. [...] On appelle dioptrique toute couleur dont la naissance exige un milieu incolore tel qu'à travers lui, la lumière et les ténèbres agissent soit sur l'œil, soit sur des surfaces qui les reçoivent. Il est donc nécessaire d'employer un milieu transparent, ou tout au moins translucide jusqu'à un certain degré ». ⁴¹⁰

Goethe interprète le phénomène des couleurs en tant que philosophe en tenant compte de la subjectivité de la perception. Il conçoit une esthétique de la couleur qui *s'accorde* à l'œil et à l'esprit :

« La nature entière se manifeste au sens de la vue par la couleur ». ⁴¹¹

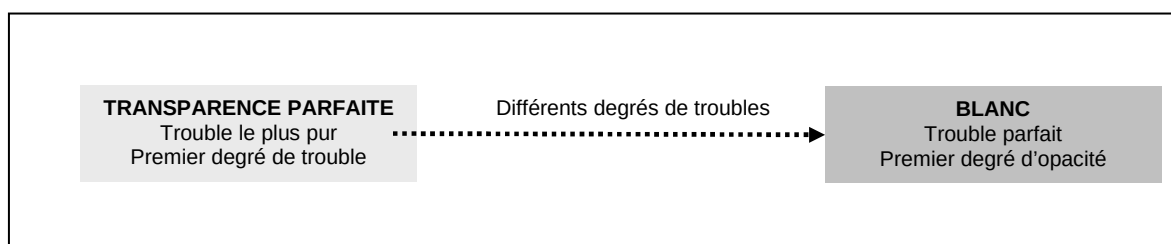
⁴⁰⁹ « La connivence entre la physiologie de l'œil et l'apparaître du monde est le territoire même du questionnement goethéen ». Michel Blay, Josiane Bobin. *La couleur*. Recueil, ouvrage collectif. Bruxelles : éditions Ousia, 1993, p 116.

⁴¹⁰ Johann Wolfgang Goethe. *Traité des couleurs*. 1883. Paris : édition Triades, 1993, p 123 et 124.

⁴¹¹ Ibid. p 109.

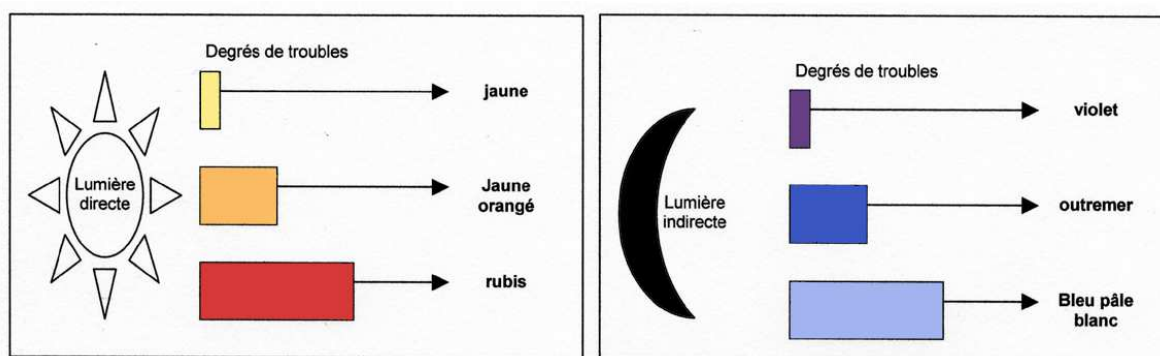
Il distingue trois types de manifestations des couleurs : les manifestations *physiologiques* qui regroupent les couleurs perçues par l'organe de la vision, les manifestations *physiques* qui regroupent les couleurs subjectives et objectives définies par la matière des corps physiques, et enfin les manifestations *chimiques* qui regroupent les couleurs objectives (pigments) fixées sur les corps et les substances. Les *couleurs dioptriques*, telles que les définit Goethe, constituent les couleurs physiques. Elles ont pour origine des processus extérieurs et matériels, à l'inverse des couleurs physiologiques, créées par l'œil lui-même. Ces couleurs apparaissent lorsque la lumière traverse un corps transparent ou translucide (gazeux, liquide ou solide).

Il les répartit en deux classes : celles produites par les milieux *troubles* et *translucides* (le trouble parfait, premier degré d'opacité, serait le blanc) et celles produites par des milieux *aussi transparents que possible* (le trouble le plus pur, premier degré du trouble, serait la transparence parfaite (document n°70).



Document n°70 : principe de gradation des degrés de troubles (Goethe)

Pour Goethe, la lumière directe du soleil vue à travers différents degrés de troubles devient de plus en plus rouge en fonction de l'augmentation de l'opacité de ce trouble, alors que la lumière du soleil observée indirectement deviendra bleu pâle, voir blanche, à travers un trouble dense. C'est ce qu'il nomme le *phénomène primordial* (document n°71).



Document n°71 : principe du phénomène primordial (Goethe)

Ces deux phénomènes (la puissance de rayonnement et le phénomène primordial) apparaissent au sein des systèmes nébuleux dans la mesure où ils sont des espaces translucides, des filtres où mute la lumière au contact de particules de couleurs et de textures.

La lumière est *prise* dans le matériau composite. Elle produit ainsi des couleurs dioptriques dont la gamme est inhérente au phénomène primordial décrit par Goethe. Nous en donnons des exemples dans le document n°72. Les prises de vues ont été faites en l'espace de quelques minutes, il n'y avait donc pas de modification tonale liée à l'évolutivité du pigment. Or il est notable que, pour un même stade coloré, une couleur orangée domine pour la vue par transparence en lumière directe (vue de gauche), et qu'une couleur bleutée domine pour la vue en lumière indirecte en contre-jour par transparence (vue de droite). La vue centrale, prise en lumière directe devant une surface opaque claire, sert d'étalon.

La texture du matériau composite, nous l'avons vu, est constituée par l'association entre les irrégularités de la résine (bulles, plissements, déchirements) et les particules de couleurs qui jouent le rôle de *dérivateurs* des faisceaux lumineux. Ainsi, simultanément au phénomène primordial, le principe de rayonnement se vérifie : à chaque rencontre avec une irrégularité ou une

particule colorée ou avec la trame textile, la lumière est tour à tour réfléchi, diffusée, absorbée et transmise. Affaiblie une première fois en entrant en contact avec l'une d'elle, elle ressort pour rencontrer un nouvel interface où à nouveau elle est réfléchi, absorbée et transmise. La lumière est ainsi renvoyée dans toutes les directions.

Document n° 72 : témoignage photographique de la manifestation du phénomène primordial dans le système nébuleux



Document n° 73 : témoignage photographique des différentes puissances de rayonnement du système nébuleux

Il résulte de ce cheminement de la lumière à travers le volume pictural la création d'une intensité colorée d'autant plus marquée que le volume pictural, dans son ensemble, se compose également d'irrégularités en surface. Nous donnons dans le document n°73 des exemples de différents rayonnements liés à différentes intensités lumineuses. Nous pouvons remarquer une puissance de rayonnement plus marquée pour les masses colorées denses, ainsi que pour les vues en lumière directe. Cette puissance de rayonnement de la couleur influe sur les taches et les localités fourmillantes dont les contours ont tendance à l'effacement ou à la netteté . Pour la vue en lumière directe du volume pictural devant une surface opaque claire (vue de gauche), les taches et les localités

fourmillantes sont nettes. Pour la vue en lumière directe du volume pictural par transparence (vue centrale), les taches et les localités fourmillantes sont mal délimitées. Enfin, pour la vue en lumière indirecte en contre-jour par transparence (vue de droite), les taches sont nettes mais les localités fourmillantes ne le sont pas .

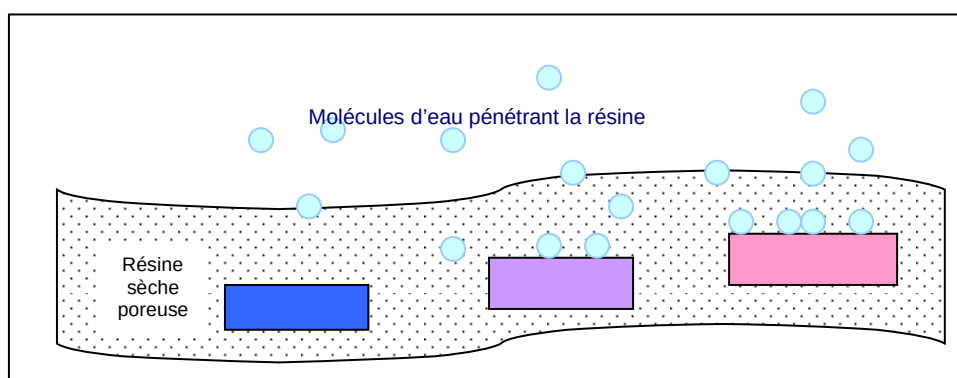
La puissance de rayonnement et le phénomène primordial nous permettent d'admettre que la lumière est filtrée, modulée physiquement par les milieux qu'elle rencontre et que cette filtration a pour conséquence de révéler et de créer des phénomènes colorés dans ce que Merleau-Ponty nomme « un mouvement sans déplacement, par vibration et rayonnement »⁴¹².

Cependant ces phénomènes ne sont pas les seuls à caractériser le volume pictural dans sa manifestation. La nature intrinsèque du pigment, c'est-à-dire sa qualité dynamique, joue également un rôle, nous allons le voir.

⁴¹² Merleau-Ponty. *L'œil et l'esprit*. Paris : éditions Gallimard, 1964.

3.1.2.2. Phénomène visuel inhérent à la matière colorante évolutive.

Les sels métalliques du dichlorure de cobalt sont réactifs au sein de la résine qui les lie. S'ils sont isolés de l'environnement extérieur parce qu'englobés dans le volume pictural, ils continuent à être en contact avec les molécules d'eau présentes dans l'air ambiant parce que ces dernières sont des *micro-particules* pouvant pénétrer la nature poreuse de la résine. Le document n°74 consiste en un schéma qui explicite le principe de filtre qui entre ici en jeu : les sels métalliques figés géographiquement dans la résine sont réactifs au contact des molécules d'eau. Cette réaction se manifeste par une couleur qui se module dans le temps de façon réversible, selon une gradation tonale, faisant se succéder le bleu et le rose. En raison des caractéristiques mécaniques de la matière colorante utilisée, une succession tonale s'effectue, en effet, en fonction de la qualité atmosphérique ou plus exactement de la quantité d'humidité (taux d'hygrométrie) présente dans l'air du lieu dans lequel l'objet est situé.



Document n°74 :
schéma de réaction du pigment, figé dans le volume pictural, au contact des molécules d'eau

C'est dans sa dynamique plastique que nous considérons ici la couleur : elle rythme le volume pictural selon un *enchaînement coloré*. Afin de définir cette notion, nous faisons référence à Guy Lecerf dans son analyse des travaux de

création de jardins de Gertrude Jekyll et plus particulièrement les « *colour scheme* » qu'elle met en oeuvre :

« Le *colour scheme* de Gertrude Jekyll anticipe donc le déploiement des masses colorées et des volumes chromatiques [...]. Il transcrit la succession et la gradation intensive de leurs développements. [...il...] est également en relation avec la combinaison, qui rend compte des positions des couleurs.»⁴¹³

Au sein des systèmes nébuleux, la « succession et la gradation intensive » des couleurs est liée à la nature même de la couleur utilisée, c'est-à-dire à son caractère dynamique. C'est en sa qualité de matière colorante dynamique qui s'articule de façon concomitante dans une succession de tonalités et dans une gradation dans l'intensité de ces tonalités, que nous la considérons en terme de *motif actuel*. La couleur, en tant que telle, se développe selon la rencontre du chronologique et de l'atmosphérique

La couleur investie se module dans une intensité chromatique qui se déroule dans le temps et dans l'actuel plastique : la couleur subit une gradation d'intensité sachant que cette gradation ne suit pas une courbe descendante régulière mais qu'elle varie en fonction même de chaque variation de tonalité. Ces différents stades de gradation d'intensité ont été nommés précédemment *degrés de couleurs*. Guy Lecerf définit en terme de climax cette modulation d'intensité chromatique :

« ...le climax (*climax of colouring*) correspond à l'appréciation des gradations de l'intensité chromatique d'une ambiance. [...] le climax désigne donc le caractère graduel de l'intensification du *colour scheme*, lié à la dynamique de l'ambiance. »,⁴¹⁴

Le nuancier des degrés de couleurs présenté précédemment ne tient pas compte d'un tel niveau d'analyse de la manifestation colorée dans la mesure où il a été établi en terme de référence dans le cadre d'une manipulation de la

⁴¹³ Lecerf Guy. *Couleur et projet dans l'art des jardins*. Critique (Paris : éditions de Minuit), juin/juillet 1995 n° 577/578, p 472 et 473.

⁴¹⁴ Ibid. p 473.

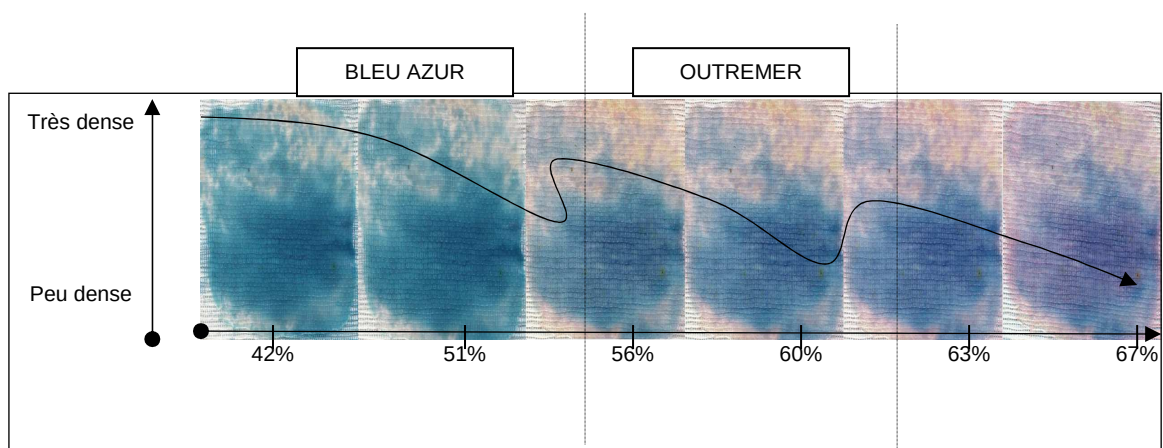
matière colorée. Nous tenons compte présentement d'une observation du phénomène visuel. L'analyse est donc plus précise et c'est en considérant une gamme quasi infinie de degrés de couleurs que nous pouvons, par exemple, expliquer en partie seulement⁴¹⁵, le sentiment de « jamais vu » que les détenteurs de l'objet peuvent éprouver vis-à-vis d'une certaine couleur émanant de l'objet, après avoir eu cet objet sous les yeux tous les jours pendant parfois près d'un an ou plus :

« V. [...] tous les matins je la regarde, il faut vraiment que...il y a au moins une fois dans la journée où je la regarde. Soit en me couchant, soit en me levant, soit en allant bosser dans le bureau. Enfin, il y a toujours un moment où je la regarde [...] des fois, il y a encore des couleurs qu'on voit et qu'on avait pas vu [...] des fois il y a une couleur que t'avais pas vu. Là ça t'interpelle. Tu te dis « Tiens, celle là je ne la connais pas. ». C'est arrivé il n'y a pas si longtemps que ça avant qu'on mette le chauffage où j'ai même appelé Patrice. Elle avait jamais eu cette couleur. »⁴¹⁶

A chaque changement de degré de couleur, l'intensité chromatique se repositionne du plus dense (pour un taux d'humidité bas) au moins dense (pour un taux d'humidité élevé). Ainsi le document n°75 montre que le bleu azur est plus dense à 35% d'humidité qu'à 55%, l'outremer plus dense à 56% d'humidité qu'à 62%, et ceci se vérifie constamment dans le mouvement tonal. Matière et motif actuel du système nébuleux, la couleur sert une manifestation visuelle. Elle produit un mouvement plastique c'est-à-dire un rythme visuel en accord avec le rythme naturel climatique, un état éphémère lié à une logique de la durée.

⁴¹⁵ Il faut évidemment ajouter à cela les paramètres liés à l'apparition concomitante des phénomènes de couleur-lumière mais aussi les capacités de mémorisation visuelle de l'individu (le souvenir n'est-il pas une recomposition de la réalité par le monde mental où concept et affect interagissent ?)

⁴¹⁶ Cf. annexe K : Transcription d'entretiens avec les détenteurs des systèmes nébuleux. 2003. Premier entretien, paroles de Valéry.



Document n°75 : schéma du mode de variation de l'intensité chromatique à chaque changement de degré de couleur



Document n°76 : photographies pour un enchaînement coloré de système nébuleux

Nous présentons, dans le document n°76, l'enchaînement coloré d'un système nébuleux en contact avec un taux d'hygrométrie de moins en moins important. Ces photographies ont été pris entre 8h du matin et 17H30, à environ une demi-heure d'intervalle, lors d'une journée de printemps.

La couleur est évolutive dans le temps ce qui motive une perception à la fois de la durée en raison d'une succession d'états, et du temps climatique local en raison de la modulation des degrés de couleur. Tous les systèmes nébuleux offrent une durée au regard dans cette modulation. S'ils sont figés dans leur volume pictural, ils ne le sont pas dans leur manifestation. Ils contribuent à la conscience d'un déroulement temporel dans la mesure où nous pouvons voir les différentes phases colorées qui se succèdent, et ce parfois très rapidement : « **A.** [...] en bas, j'adore l'été parce qu'elles sont bleues quand il fait très très chaud et d'un coup elles deviennent rouge, enfin rose, et là t'es sûre que dix minutes après il y a un orage. J'adore ça. L'été j'adore les voir comme ça... Tu te dis l'orage est pas loin et ça ne rate pas. Des fois elle a une façon de changer de couleur... mais c'est pas ça quand c'est un orage, je le sais.

V. Elle a une couleur particulière quand c'est des pluies soudaines, pas forcément un orage mais les giboulées de mars ou ce genre de choses-là... elle vire d'un coup. »⁴¹⁷

« Il n'y a changement et donc temps qu'à partir du moment où il y a succession de phases ou d'états. »⁴¹⁸

Le temps propre à l'objet est un temps atmosphérique au sens propre du terme. Ce n'est pas un temps régulier de l'ordre du rythme social qui est perçu mais un temps climatique. C'est une succession d'états qui s'enchevêtrent. Brusques ou lents, plus ou moins marqués visuellement, ce sont des changements instables qui s'articulent dans une périodicité parce que la couleur est toujours en

⁴¹⁷ Cf. annexe K : Transcription d'entretiens avec les détenteurs des systèmes nébuleux. 2003. Premier entretien, paroles de Valéry et Anne.

⁴¹⁸ Paul Fraisse. Chapitre XIX. *Perception et estimation du temps*. Paul Fraisse et Jean Piaget. *Traité de psychologie expérimentale (VI), la perception*. Paris : P.U.F., 1963, p VL 67.

évolution selon ce qui semble être un retour à un état qui est presque le même, sans pourtant jamais l'être vraiment.

C'est un nuage pictural qui se manifeste dans le temps dans une transformation visuelle. La répétition déplacée du nuage est pratiquée au sein de ces créations afin d'ordonner une plastique dont la particularité est d'évoluer dans le temps. Agencer des substances hétérogènes selon le modèle de la stratification des masses nuageuses autour d'une plastique de la nuée colorée dynamique c'est inscrire l'objet dans une dynamique temporelle, c'est créer une interface entre temps privé et temps climatique. L'objectif est de solliciter les sens du détenteur de l'objet, de rendre active son observation dans un rapport temporel au volume pictural.

Selon les témoignages des habitants, ils regardent les systèmes nébuleux qu'ils ont en leur possession non pas pour ce qu'ils évoquent mais dans la succession de leurs états : c'est le temps climatique et la durée du changement entre chaque stade tonal que les habitants cherchent à percevoir.

« **G.** Alors, c'est indéniable que l'aspect lié avec le taux d'humidité [...] j'étais toujours curieux de voir comment il réagissait, où est-ce qu'il en était, est-ce qu'on allait vers l'humidité ou vers le sec, en fait...j'avais tendance à le regarder un peu comme tu regardes le baromètre, tu sais... tout ça un peu obsessionnel. « Tiens, est-ce qu'il a varié ? ». Donc ça c'est intéressant puisque à tout moment, comme on sait qu'il varie... y a pas un jour, y a pas un moment dans la journée où on va pas le regarder pour voir « Tiens, est-ce qu'il a changé ? Euh... et il est jamais le même de toute façon, il sera jamais... jamais... Il est jamais figé donc il attire une certaine curiosité. [...] **C.** C'était présent, on le regardait effectivement pour voir les variations. C'était « Oh, regarde aujourd'hui il est bleu. ». « Oh, regarde aujourd'hui il est rose. ».[...] on regardait les différentes teintes de rose, c'était amusant [...] »⁴¹⁹

⁴¹⁹ Cf. annexe K : Transcription d'entretiens avec les détenteurs des systèmes nébuleux. 2003. Deuxième entretien, paroles de Gilles et Carole.

« **A.** Même quand tu le dis aux gens , ils ont pas forcément conscience de ce que ça peut donner en changeant de couleurs. Les personnes qui habitent Cordes, j'en ai plusieurs, il y a DIF en particulier et puis il y en a eu d'autres, qui passaient tous les jours pour savoir quelle couleur ça avait. J'en avais un qui passait trois fois par jour. Chaque fois qu'il passait devant la boutique, il rentrait et il me disait : « J viens voir la couleur ! ». Parce que quand tu leur expliques, ils se rendent pas forcément compte que ça va vraiment changer de couleur. C'est en le voyant que... »⁴²⁰

Le regardeur ne pas peut estimer ce temps d'évolution selon un rythme régulier, une datation particulière. Il ne peut qu'appréhender des seuils, des stades de basculement à peine perceptibles ou encore des modifications très nettes et très rapides. Il n'est pas rare d'observer, dans une pièce particulièrement réceptive au changement du taux d'humidité (la chaleur montant et l'humidité stagnant au sol), la modulation tonale graduelle du système nébuleux variant du rose vers le bas à l'outremer vers le haut ou le contraire (document n° 77).



Document n°77 : modulation tonale graduelle non homogène

⁴²⁰ Cf. annexe K : Transcription d'entretiens avec les détenteurs des systèmes nébuleux. 2003. Premier entretien, paroles de Anne.

C'est un temps pictural, des « séquences d'événements » et des « narrations plastiques » ⁴²¹ qui se combinent à l'espace de vie. Le rapport à l'objet se donne dans le temps. Chaque jour le système nébuleux est le même dans sa dimension factuelle et pourtant il est instable et différent dans ce qu'il donne à voir dans sa dimension actuelle. Ce regard actif, furtif ou attentif, amusé ou curieux, que porte le possesseur de l'objet sur la transformation, dans le temps du système nébuleux et la possibilité selon certains agencements de modifier l'emplacement géographique et le statut visuel du volume pictural, motivent un devenir du vécu psychologique et physique de l'espace de vie.

⁴²¹ Giovanni Lista. La scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la deuxième moitié du XXe siècle. Arles : éditions Actes Sud, 1997, chapitre XIII, L'espace des Architectures, p 295.

Dans cette partie, nous avons considéré la pratique de création en tant que composition technique et esthétique, en tant qu'agencement de matières selon une poïétique c'est-à-dire selon des processus mentaux et opératoires et en tant qu'actualisation de sensations. Nous avons également considéré les objets créés en tant qu'espaces de manifestation où s'effectue une révélation non seulement de la couleur-lumière dans une *puissance de rayonnement* et dans un *phénomène primordial* mais également de la couleur-matière dans sa nature dynamique c'est-à-dire dans un enchaînement tonal à intensité variable en correspondance avec un état atmosphérique. Nous avons montré que science, pratique et observation empirique s'articulaient dans la création et dans l'observation de la création.

J'ai montré que mes systèmes nébuleux procédaient de transcodages de données sensuelles et intellectuelles de matières ainsi que de sens et d'événements dans un espace spécifique. J'ai montré que ma quête, en tant que créateur, est, dans une certaine mesure, de délester le regardeur du poids de la forme et du sens par le caractère temporel, évènementiel coloré qui prédomine en dessinant des espaces par la pratique du coloris au sens où l'entend Conrad André Beerli où

« [...] la composition, le dessin, le relief et l'espace sont obtenus par la couleur[...] »⁴²²

Je considère que cet espace du coloris est capable de solliciter la nature sensuelle de l'habitant, capable de solliciter son imaginaire, qu'il est un espace singulier qui actualise un rapport au monde dans son rapport au temps et participe en ce sens du devenir de l'homme dans son rapport à lui-même selon un rythme qui fait écho à celui de la nature, cassant ainsi un lien conditionné face au temps social par l'imprévu et initiant un nouveau rapport au temps plus émotionnel, esthétique et affectif. Je considère que la couleur est le principal

⁴²² Conrad André Beerli. *Poétique et société des couleurs. Essai sur la vie des couleurs entre elles et dans l'histoire*. Genève : Georg éditeur, 1993, p 76.

sujet, la principale manifestation , le principal élément qui est perçu du système nébuleux.

Document n°78 : respectivement de haut en bas : Constable, Boudin, Turner

« Selon que je fixe un objet ou que je
laisse mes yeux diverger, ou enfin que je
m'ab

andonne tout entier à
l'événement, la même couleur
m'apparaît [...] elle est un lieu
défini de l'espace, elle s'étend
un objet — ou bien elle devient
couleur atmosphérique
(raumforbe) et diffuse tout autour
l'objet ; ou bien je la sens dans
œil comme une vibration de mon
regard ; ou enfin elle
communique à mon corps un
manière d'être, elle me remplit et
mérite plus le nom de
couleur. »⁴²³

J'inscris ma pratique de création
une approche où la fascination
les transformations des éléments
atmosphériques marque les
œuvres (document n°78)⁴²⁴ à



sur

de
mon

ne

dans
pour

⁴²³ Maurice Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*. Paris : éditions Gallimard, 1945, 262.

⁴²⁴ John Constable, *Etude de nuages cumulus*, 29,2x47cm, 1822, collection Gilbert Davis, Londres. Eugène Boudin, *Vue d'Anvers*, 71x46cm, 1871, collection particulière, Paris. J.M.W. Turner, *Château de Norham, soleil levant*, 90,8x122cm, vers 1835-1840, Tate Gallery à Londres. Je précise ici que je n'émet pas un jugement de valeur esthétique sur mon travail par une comparaison avec ces grands maîtres : je ne fais que considérer une préoccupation thématique.

l'instar des études de John Constable (il les annotait de références temporelles et géographiques qui pouvaient permettre d'identifier a posteriori le météore), des nuages d'Eugène Boudin dont Charles Baudelaire parlait en termes de *beautés météorologiques* et qui prétendait que l'on pouvait en identifier le contexte climatique, saisonnier et temporel juste en les regardant ; ou encore des tableaux de Turner qui selon nous magnifient le nuage dans sa texture, où le paysage sert l'échelle du nuage et où ce dernier est traité comme une matière colorée à part entière⁴²⁵.

Dans la partie suivante, nous allons voir comment se concrétisent les rapports entre l'objet et l'espace qu'il investit du point de vue de mes intentions de créateur et dans la description de certains aménagements.

⁴²⁵ Référence bibliographique : Peter Greenaway. *Flying out of this world (le bruit des nuages)*. Paris : édition de la réunion des musées nationaux, 1992. Ouvrage édité à l'occasion de l'exposition au Musée du Louvre par le Département des Arts Graphiques, du 3 novembre 1992 au 1^{er} février 1993. Muséographie de l'exposition conçue par Peter Greenaway en collaboration avec Renier Van Brummelen et Jan Roelfs. Textes de l'ouvrage écrits par Peter Greenaway traduits de l'anglais par Valérie Rosier.

3.2. Des filtres pour du design de lieu. Désigner et dessiner des lieux : des intentions, des aménagements

Le design de lieu tel que je l'envisage s'inscrit dans une exploration de la relation qui existe entre espace architectural et objet d'art appliqué et relève de la décoration au sens où l'entend Alessandro Mendini⁴²⁶ : il considère avant tout la décoration comme la création d'atmosphères spécifiques participantes de la distinction des espaces. Il parle de maison idéale où chaque pièce, chaque espace, se distinguerait par son ambiance composée de couleurs et de lumières, plus que par sa fonction, chacune étant représentative de ses occupants. La décoration de Mendini n'est pas de l'ordre de la fantaisie mais plutôt du message visuel porteur de sens et d'identité.

Le mur est souvent synonyme de barrière. Dans le langage populaire on trouve des expressions telles que : « être enfermé entre quatre murs », « mettre quelqu'un au pied du mur ». Ces expressions traduisent une privation de liberté ou de choix. Mais lorsque le mur est support d'images ou les encadre, lorsqu'il est une fenêtre sur le monde physique⁴²⁷ ou mental, il est vecteur de lumière, de couleurs, de rêves : peintures rupestres, fresques, papiers peints, tapisseries... C'est un décor mural que j'investis à l'instar de la Tapisserie. Au Moyen-Age, élément d'ornement, elle habille le mur des châteaux et des églises. Elle peut également être tendue dans la rue, aux fenêtres, pour les fêtes religieuses ou les entrées princières. Mais sa principale fonction est une fonction mobilière :

⁴²⁶ Né à Milan en 1931, Docteur en architecture de l'Université Polytechnique de Milan en 1959, Rédacteur en chef de la revue « Casabella » de 1970 à 1976, il fait partie d'Archizoom et de Superstudio. Editeur de « Modo » de 1977 à 1980, il défend les arts décoratifs et la valeur du Kitsch. Rédacteur en chef de « Domus » de 1980 à 1985, il crée la « Domus academy » en 1982. Il collabore avec « Studio Alchymia » de 1979 à 1991 et est Directeur artistique de Swatch et Alessi.

⁴²⁷ « Subitement le mur s'arrête et le spectacle surgit : lumière, espace [...] ». Le Corbusier. *Une petite maison*. 1923. Basel, Boston, Berlin : éditions Birkhäuser, 1993, p 27.

elle couvre le mur pour une isolation thermique et phonique, elle peut servir de cloison mobile, de séparation pour les grandes salles. Au XIV^e et XV^e siècles elle constitue un investissement financier, elle est un moyen d'échange ou est offerte en cadeau de mariage. Elle marque aussi le rang social. Au XX^e siècle, en France, elle s'inscrit dans les arts décoratifs ; elle est considérée comme un art appliqué en Allemagne. Elle s'éloigne de la tapisserie traditionnelle du point de vue de sa réalisation : il n'y a plus d'esquisse à sa source, les recherches s'effectuent sur les matières et les volumes. Il n'y a plus de perspective ni de rupture avec le mur. Elle entre dans une stratégie de correspondance formelle et esthétique avec le lieu. En ce sens, elle peut parfois être employée tout simplement pour masquer le mur dans une discrétion souhaitée. Nous citons ici Emile Bayard, Inspecteur de l'enseignement des Beaux-Arts et des Musées, Secrétaire de la Commission de l'Enseignement du Comité Central Technique des Arts Appliqués :

« [...] examinons les autres mérites réclamés par la tenture murale, en général. Tout d'abord, elle ne doit point blesser la vue et, l'échelle des motifs, si elle en comporte, devra se subordonner à la dimension supposée des meubles. Les grands motifs s'accordant mal avec les petits objets qu'ils briment et d'autre part, les murs tendus d'une tenture à grands ramages ou d'un ton violent gréent fort mal les tableaux destinés à y être appendus. »⁴²⁸

Elle n'est plus alors elle-même objet d'art mais écrin visuel dont le rôle est de servir le lieu dans ses objets.

Je cite ici les propos de détentrices de système nébuleux qui entérine le rôle mobilier de mes créations :

« **A.** Oui... pour moi ça a changé la pièce...enfin ça a pas changé la pièce... la chambre on voulait que ce soit une pièce. Dans cette pièce on a le lit et une étagère qui fait table de nuit et un coffre pour le linge, c'est tout...il y a qu'un meuble en fait, j'ai rajouté des plantes au fur et à mesure... donc c'est vrai que

⁴²⁸ Emile Bayard. *L'art appliqué français aujourd'hui. Meuble, ferronnerie, céramique, verrerie, tissus, etc.* Paris : éditions Ernest Gründ, entre 1926 et 1929. Chapitre V : *La tapisserie et le tapis, le papier et la toile imprimée, etc.*

c'est quelque chose qui ... qui habille la pièce comme un meuble. Qui comble un vide. **V.** Qui habille, c'est même pas combler. Moi je dirais habiller. **A.** [...] si elle y était pas, ça serait vide [...] C'est bien parce que ça fait quelque chose, comme du volume dans une pièce où on a voulu qu'il y ait pas grand chose. »⁴²⁹

L'homme façonne son corps et son esprit en fonction de l'environnement qu'il se crée. L'habitat est un environnement qui se construit notamment en se peuplant d'objets et d'individus. Vivre l'espace c'est percevoir les objets dans un environnement et appréhender par les sens ces objets à des moments particuliers.

« ...Et à ces choséités, qui sont là co-perçues, appartient toujours aussi le corps du Je (Ichleib), qui est également dans l'espace avec son corps, dans l'espace de la perception globale. »⁴³⁰

Nous l'avons vu dans la première partie, le projet d'habiter c'est, en partie, le projet de vivre un espace selon des rapports sensuels, esthétiques, culturels, intellectuels à l'objet, à l'autre. L'objet d'art appliqué impliqué dans le peuplement de l'espace de vie participe, dans cette mesure, à la construction d'un devenir intérieur et d'un devenir avec l'autre.

« Tout agencement est d'abord territorial »⁴³¹

Notre projet n'est pas seulement de créer des volumes picturaux dynamiques singuliers, il est également de concilier usage et désir du lieu par l'intermédiaire de ces objets. Mon travail consiste à les mettre en situation afin de générer un espace signifiant, c'est-à-dire de les mettre en tension avec les autres éléments présents dans le même lieu qu'eux, afin de produire du sens. Je considère un espace défini dans sa structure articulée à des objets et à des individus.

⁴²⁹ Cf. annexe K : Transcription d'entretiens avec les détenteurs des systèmes nébuleux. 2003. Premier entretien, paroles de Anne et Valéry.

⁴³⁰ Gérard Granel. *Le sens du temps et de la perception chez Edmund Husserl*. Paris : éditions Gallimard, 1968, p 106.

⁴³¹ Ibid. p 629.

Si je ne peux présumer de l'impact réel de mes créations auprès de leurs détenteurs, je peux faire part de mes stratégies de créateur pour intégrer les systèmes nébuleux dans une conception sociale des espaces de vie pour une qualification psychologique et visuelle de l'espace. Je peux également témoigner du travail de positionnement visuel et géographique des objets que je crée pour une structuration physique et sensorielle de l'espace. Enfin, je peux faire part de mes observations quant à la perception de ces objets par l'habitant.

L'actuel plastique est ce qui révèle le volume pictural dans l'espace du lieu. Mais comment l'espace du volume pictural, ce que j'ai nommé espace pictural, se positionne-t-il dans le lieu ?

Notre mode de relation au monde entre ciel et terre, mode de compréhension commun à la majorité des civilisations passées et présentes, est une réalité physiologique et géographique : en tant que corps mobile soumis à la pesanteur nous évoluons entre l'horizontalité et la verticalité en ayant sous nos pieds la terre et sa topographie et au-dessus de nos têtes le ciel et son activité atmosphérique. Ceci nous paraît évident et pourtant nous ne pouvons dénier que cette relation terre/ciel (horizontalité/verticalité) est indispensable à l'identification d'une réalité objective: elle localise, oriente et formalise. Elle participe de l'identité du lieu, où espace, formes et événements coopèrent pour former un tout intelligible. A travers elle nous pouvons prendre infiniment conscience de notre identité locale rattachée à un milieu de vie et enveloppée d'un territoire géographique. Nous entendons par *identité locale* les liens phénoménologiques, physiologiques et psychologiques qui existent effectivement entre un lieu, son climat, sa géographie, sa particularité visuelle et un homme, son corps, ses sensations et émotions⁴³².

⁴³² Nous avertissons ici qu'il est absolument hors de propos de nous prêter l'intention de développer les thèses idéologiques dévastatrices qui ont établi des liens entre les races et les territoires.

Mettre en scène l'espace de vie par le biais d'une mise en tension d'objets dans une mise en abîme de cette relation entre terre et ciel a pour but de permettre à l'habitant de réactualiser cette identité locale. Les systèmes nébuleux créés sont une répétition déplacée du ciel et de son climat dans une certaine configuration et une certaine manifestation. Mais ils ont aussi une valeur locale territoriale au sein de l'espace bâti : ce sont des dispositifs, qui ont une réalité visuelle et géographique dans le lieu, qui entretiennent des relations topologiques avec d'autres objets et qui possèdent leur propre configuration et mobilité selon les interactions provoquées.

« ... une chose perçue n'est jamais la seule, à part, au contraire elle se tient sous nos yeux au milieu d'un environnement chosique déterminé, accessible à l'intuition [...] Comme l'indiquent les mots « au milieu » et « environnement », c'est une connexion spatiale qui unit la chose spécialement perçue au reste des autres co-perçues. »⁴³³.

Mon propos en tant qu'*aménageur* est d'impliquer les systèmes nébuleux au sein de l'espace habité selon une dialectique du seuil, où le volume pictural est l'interface qui relie divers territoires physiques ou mentaux. Ce qui m'intéresse ici c'est d'expliquer comment l'objet filtre articule les différentes zones géographiques qui composent le lieu. J'entends ce terme d'aménageur dans le sens que lui donne Tackibana No Toshitsuna :

« Item, l'aménageur doit garder à l'esprit les formes maîtresses (*ôsugata*) des paysages de mémoire collective que lui évoquent les lieux à aménager [...]. Au moyen de telles prises, il articulera le paysage local aux motivations paysagères de la société concernée. Il lui en faudra donc en reconnaître les motifs, ce pourquoi il sondera l'histoire des goûts de cette société. En poursuivant ces motifs par des formes nouvelles, l'aménageur pourra simultanément valoriser le milieu au sein duquel son œuvre s'insère, et y faire

⁴³³ Gérard Granel. *Le sens du temps et de la perception chez Edmund Husserl*. Paris : éditions Gallimard, 1968, p 106.

ressortir le lieu particulier qu'il aménage. Il créera de la sorte un foyer nouveau du sens de ce milieu ; car déployer le sens, tel est l'orient de l'art. »⁴³⁴

Comment améliorer le rapport de l'individu à l'habitat particulier dans sa dimension affective et territoriale ? Les filtres que je produis permettent aux espaces de s'interpénétrer. Opacités, transparences, textures, motifs et signes concourent à lier monde physique et monde mental dans le climatique et le structurel ainsi que dans l'affectif. Ils constituent le transcodage, dans une poïétique autonome et singulière, de matières et de structures qui permettent à l'habitant de se réapproprier de nouvelles sensations et émotions dans le réel à travers de nouvelles chaînes signifiantes.

« *Pour vivre dans le monde, il faut le fonder [...]* La découverte ou la projection d'un point fixe — le « centre » — équivaut à la création du Monde »⁴³⁵.

Mon objectif est de désigner le lieu à la fois dans sa dimension physique et psychologique. C'est en le modifiant qualitativement que je procède à la désignation du lieu : c'est un nouvel espace visuel qui y est inséré, qui doit se positionner non comme un élément parasite mais comme un nouvel élément structurant, comme un *axis mundi*. C'est un objet dont l'espace se manifeste dans une zone précise du lieu pour structurer un *avoir-lieu* dans le sens où l'entend Christian Norberg-Schulz :

« Cette expression se concrétise généralement en trois sphères fondamentales : le *centre* (où les hommes se réunissent), le *cheminement* (où ils vivent) et le *champ d'action* (où ils se manifestent à l'intérieur de leurs limites). »⁴³⁶

⁴³⁴ Tackibana No Toshitsuna (1028-1094), *Taiyohu Sakutei-ki (Notes sur l'art des jardins)*. Traduction d'Augustin Berque. *Médiance, de milieux en paysages*. Paris : édition Belin, 2000, p 158.

⁴³⁵ Mircea Eliade. *Le sacré et le profane*. 1965. Paris : éditions Gallimard, 2001, p 26.

⁴³⁶ Christian Norberg-Schulz. *L'art du lieu. Architecture et paysage, permanence et mutations*. 1996. Paris : éditions Le Moniteur, 1997, p 150.

L'objet devient élément d'articulation de ce lieu pour des communications, des circulations ou des points d'arrêts. L'objet dévoile le lieu dans une nouvelle limite afin de permettre à l'habitant d'être un habitant total, de lui donner un support à la rêverie c'est-à-dire de lui permettre d'échapper, ne serait-ce que pour un court instant à un niveau de conscience contraint. Les propos des habitants le confirment :

« **G.** [...] c'est-à-dire que le palier n'est pas fini, les peintures sont pas finies, il y a encore du plâtre... et donc ce palier il a un côté un peu... pas terminé, un peu en chantier et un peu mort de fait... enfin tu vois, c'est pas... pour le moment il est pas très beau quoi. On est pas très content du palier. Et en fait voilà, et ça met de la vie dans un endroit pour le moment où on sent que, bon ! On a pas investi les lieux [...] **Donc vous l'investissez par le biais de la...** Voilà oui. Du coup il y a de la vie [...] Ca amène de la vie, de la chaleur.[...] »

« L'espace est essentiellement ce qui a été « ménagé », ce que l'on a fait entrer dans sa limite. Ce qui a été « ménagé » est chaque fois doté d'une place (gestattet) et de cette manière inséré, c'est-à-dire rassemblé par un lieu [...] »⁴³⁷

Lorsque j'interviens dans un lieu de vie pour placer un système nébuleux, mon propos est de donner une singularité à la maison dans sa configuration intérieure en lui donnant un nouvel espace, un nouveau temps. Je considère l'insertion de l'objet dans le lieu, non seulement selon mes orientations et mes propres stratégies d'aménageur mais selon ce que je perçois et analyse des désirs ou de la sensibilité de l'habitant⁴³⁸ et aussi avec ce que l'habitant lui-même projette.

Le dispositif est fonction du lieu et du statut donné à l'objet : fixe, mobile, intermédiaire ou superposé au mur. La société japonaise possède une véritable

⁴³⁷ Martin Heidegger. *Essais et conférences*. 1954. 1958 première édition française. Paris : éditions Tel Gallimard, 1996, p 183.

⁴³⁸ Les études que j'ai effectuées à titre de chercheur en ce qui concerne les tendances contemporaines de l'habiter (décrites précédemment) et mon expérience dans un atelier de décoration constituent en ce sens des connaissances précieuses.

culture du principe de modulation des espaces de vie par des dispositifs modulables. Dans la maison traditionnelle⁴³⁹ il n'y a pas de fondations : le plancher est surélevé par rapport au sol et c'est le toit débordant qui assure la stabilité de structure portante. Les murs et les cloisons qui délimitent les différentes zones du lieu de vie sont des éléments de second œuvre qui n'interviennent pas dans la structure. Éléments non porteurs, les cloisons peuvent devenir mobiles. Deux types d'entres elles m'ont particulièrement inspirée pour la mise au point de mes propres dispositifs filtrants : le *Shoji* est une structure à claire-voie en bois doté d'un côté opaque, l'autre étant réalisé en papier translucide. Panneau amovible, il évolue sur coulisseaux au sol ou sur rail au plafond et peut servir de mur ou de porte. Il laisse pénétrer la lumière dans la pièce voisine. Le *noren* lui, est utilisé devant un mur ou une fenêtre (parfois même à leurs places). Rideau fendu, non assemblé et suspendu, on passe entre les pans pour pénétrer à l'intérieur de la pièce qu'il protège visuellement. Ce sont des dispositifs de ce type que je mets en œuvre dans la mesure où ils connectent un vécu visuel de l'espace au mouvement corporel : « V. Ca serait plutôt avec le vent que c'est agréable. Quand on ouvre c'est vrai qu'elle bouge à peine, à peine mais... c'est agréable. »⁴⁴⁰

Au niveau visuel, le système nébuleux pourra osciller entre deux positions : filtre à saisie unique positionné devant un mur ou filtre à saisie multiple pouvant être vu de chaque côté : volume intermédiaire permettant à différentes zones du lieu d'être en contact simultanément dans une appréhension visuelle selon différentes gradations (de la transparence qui laisse voir à l'opacité qui laisse transparaître) et une appréhension auditive (les systèmes nébuleux n'étant pas des isolants phoniques). Dans les deux cas, sa position géographique assigne un seuil visuel pour l'habitant et le sollicite dans une situation : elle instaure une circulation visuelle par l'émergence de plans successifs, ainsi qu'une circulation corporelle. Le corps *a lieu* dans un espace ménagé.

⁴³⁹ Nous faisons référence au type traditionnel hérité de l'époque Edo.

⁴⁴⁰ Cf. annexe K : Transcription d'entretiens avec les détenteurs des systèmes nébuleux. 2003. Premier entretien, paroles Valéry.

Aussi, le système nébuleux doit-il être agencé dans l'espace dans un rapport de proximité modulable. Ce n'est qu'à cette condition que l'habitant pourra varier son point de vue (proche ou lointain) et son rythme de regard (furtif ou attentif). Le système nébuleux doit pouvoir investir l'espace *haptique* c'est-à-dire l'espace visuel, l'espace tactile et dans une certaine mesure l'espace auditif. C'est une pratique d'installation de l'objet en terme de dispositif spatial qui doit être faite.

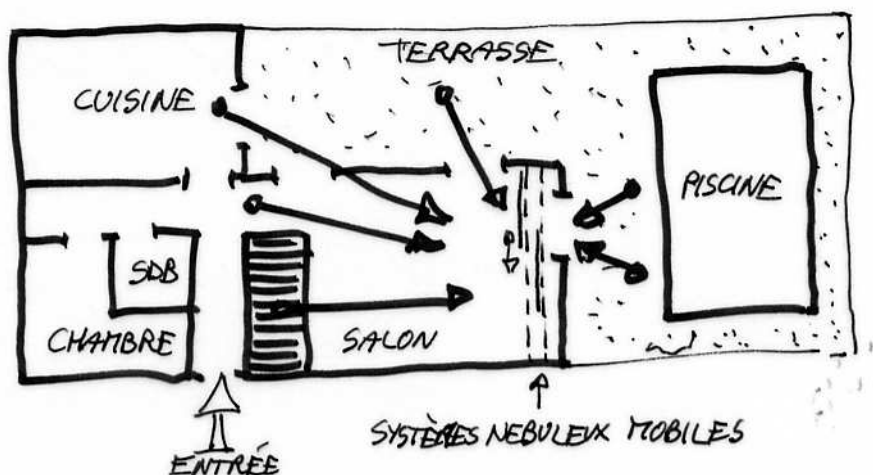
Le système nébuleux est fait pour être appréhendé de différentes manières qu'il soit vu de près ou de loin. Lorsqu'il est vu de très près (jusqu'à 70 cm), ce sont ses qualités topologiques qui sont perçues. C'est une vision qui embrasse la surface et la texture. Lorsqu'il est vu de loin c'est l'agencement visuel qui est perçu, c'est-à-dire les structures formelles par rapport à un fond : la trame, les configurations des taches et des localités fourmillantes dans leur perspective tachiste et ce que considère la Gestaltheorie comme la mise en relief de l'objet. C'est une vision qui embrasse toutes les manifestations de la couleur lumière : le rayonnement, le phénomène primordial, les ombres portées. C'est une vue d'ensemble qui distingue le modelé, l'encombrement visuel de l'objet dans le lieu, dans sa hauteur et dans sa largeur.

Je présente ici divers objets *in situ*.

Dans une maison à Ramonville Saint-Agne (31), j'ai procédé à l'installation d'un groupe de deux systèmes nébuleux selon un dispositif réglable. Libres du mur, libres de tout cadre, ils sont suspendus sur un câble parcourant tout un côté de la pièce, ce qui permet la modification de la position visuelle de chacun d'entre eux. Ils peuvent, en effet, être vus soit d'un seul côté en étant positionnés devant le mur, soit des deux côtés lorsqu'ils glissent devant la porte fenêtre.

Selon leurs témoignages (document n°80), les habitants les déplacent régulièrement. Ils les regardent de différents endroits de la maison : de la cuisine, de la terrasse, de la piscine, de l'escalier ou du salon (document n°79). L'espace que j'ai choisi et aménagé pour la mise en place de ces filtres a été privilégié en raison de cette accessibilité visuelle.

La dimension tactile est très présente et conditionne une certaine intensité relationnelle : en effectuant une action sur l'objet, l'habitant induit une rétroaction de la part de celui-ci qui se manifeste visuellement par un nouvel actuel plastique ou, dans l'espace, par un emplacement différent.





Document n°79 : points de vue sur l'objet (plan de principe)

L'habitant transforme lui-même son lieu. C'est lui qui ordonne son espace en déplaçant le système nébuleux tour à tour devant le mur ou devant la baie. C'est la mobilité gestuelle de l'habitant qui active la mobilité mécanique du dispositif dans le lieu et qui induit les distorsions réciproques du lieu et de l'objet filtre : ils se reconfigurent, se redessinent mutuellement.

A cette dimension tactile s'ajoute, par voie de conséquence, une dimension auditive. L'habitant peut entendre le chuintement du matériau composite au contact de ses doigts, le glissement du dispositif sur son câble, le bruissement des pans libres retombants au contact des courants d'air.

L'objet n'est pas lié au lieu dans l'immobilité : il n'a qu'une place provisoire parce qu'il offre une conversion possible au même titre que le rideau.

Il « a pour vocation le mouvement, l'alternance, le passage de l'ouverture à la clôture [...] »⁴⁴¹

Dans l'appropriation du lieu, l'objet joue un rôle d'organisateur spatial. S'il ponctue l'espace, il peut aussi le diviser.

Je fais part ici d'une exposition personnelle qui a eu lieu en juillet 2001, dans la halle de Villefranche de Lauragais (31). Six agencements différents de systèmes nébuleux ont été installés. L'un d'entre eux (la description de la mise en œuvre de cet espace pictural a été faite précédemment) exemplifie notamment ce rapport *haptique*. Cet agencement précis se compose de dix systèmes nébuleux qui, comme pour l'invention du panorama⁴⁴², se structure de façon modulaire dans un raccord visuel : les cinq systèmes nébuleux du premier plan se raccordent entre eux, puis se raccordent aux cinq systèmes nébuleux du deuxième plan qui eux-mêmes se raccordent entre eux.

⁴⁴¹ Georges Banu. *Le rideau ou la fêlure du monde*. Paris : éditions Adam Biro, 1997, p17.

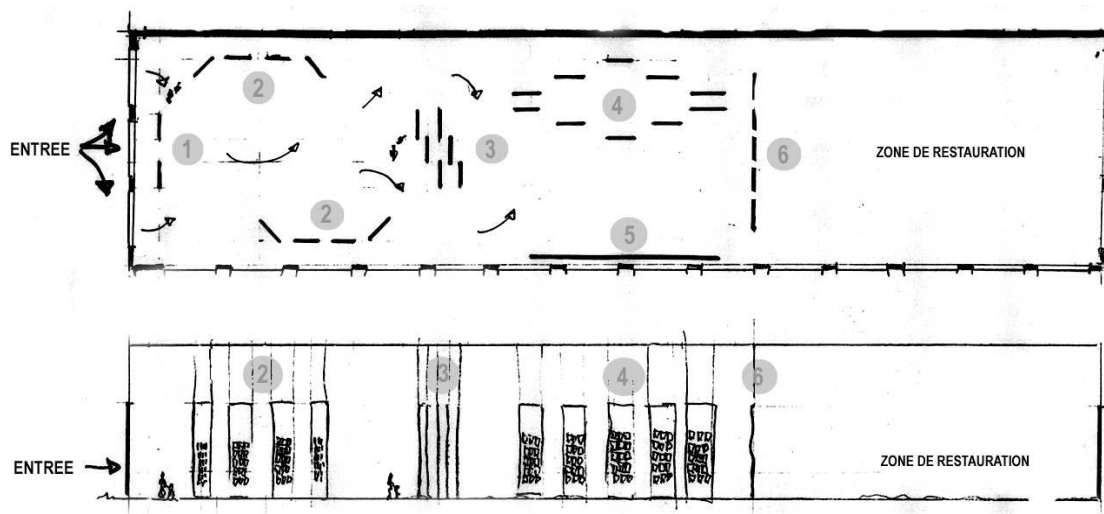
⁴⁴² C'est Robert Barker, peintre anglais, qui en 1787 crée le premier *panorama*. C'est un tableau circulaire qui représente un paysage tel qu'il se présente pour un observateur qui tourne autour de lui-même. Il est confectionné selon une structure modulaire où la dernière bande se raccorde à la première.

Il se comporte comme un *pénétrable* (les systèmes nébuleux jouant entre eux par stratifications et enveloppements successifs) au sein duquel les visiteurs peuvent circuler et les enfants jouer.

Dans ce cas, les systèmes nébuleux sont fixes, ils peuvent être vus de n'importe quel côté et proposent des plans successifs et des vues multiples. Ils ont été touchés et manipulés par les visiteurs lors de cette exposition, l'aspect ludique était alors une évidence.

Le document n°81 est le plan et l'élévation de principe d'aménagement de la halle selon sept groupes de systèmes nébuleux. Le document n° 82 est le plan et l'élévation de principe d'aménagement de l'espace pictural qui nous intéresse. Le document n°83 est une photographie de la halle suivi d'un croquis de simulation du projet d'aménagement selon le point de vue photographique. Enfin, le document n° 84 présente des photographies de l'espace pictural en question selon différents points de vues qui montrent d'une part son statut de *pénétrable*, d'autre part son statut de filtre dans sa capacité à transformer le lieu et dans sa transformation par la lumière qui pénètre le lieu.

Mais la disposition des systèmes nébuleux dans l'espace tient aussi compte d'un paramètre essentiel : la lumière. La *couleur-texture* du système nébuleux module la lumière naturelle ou artificielle afin que cette dernière devienne à son tour un élément d'actualisation de la plastique. Les corps translucides en contact avec la lumière sont modifiés dans leurs tonalités et leurs densités chromatiques (phénomène primordial de Goethe et principe de rayonnement de Viollet Le Duc). Les troubles colorés modulent et sont modulés par la lumière. Mais comment réagissent-ils? Quelle influence la rencontre entre lumière naturelle ou artificielle et trouble coloré a-t-elle sur la perception du lieu ?



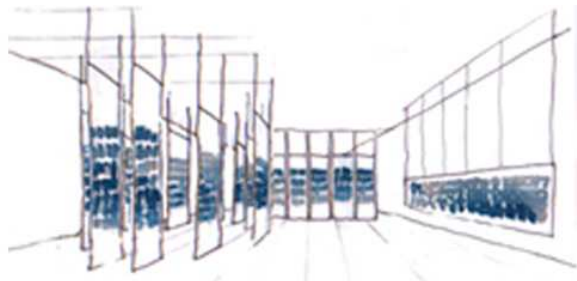
Document n°81 : Plan et élévation de principe d'aménagement de la grande halle.

5 volumes picturaux arrières : 2 strates à haute densité

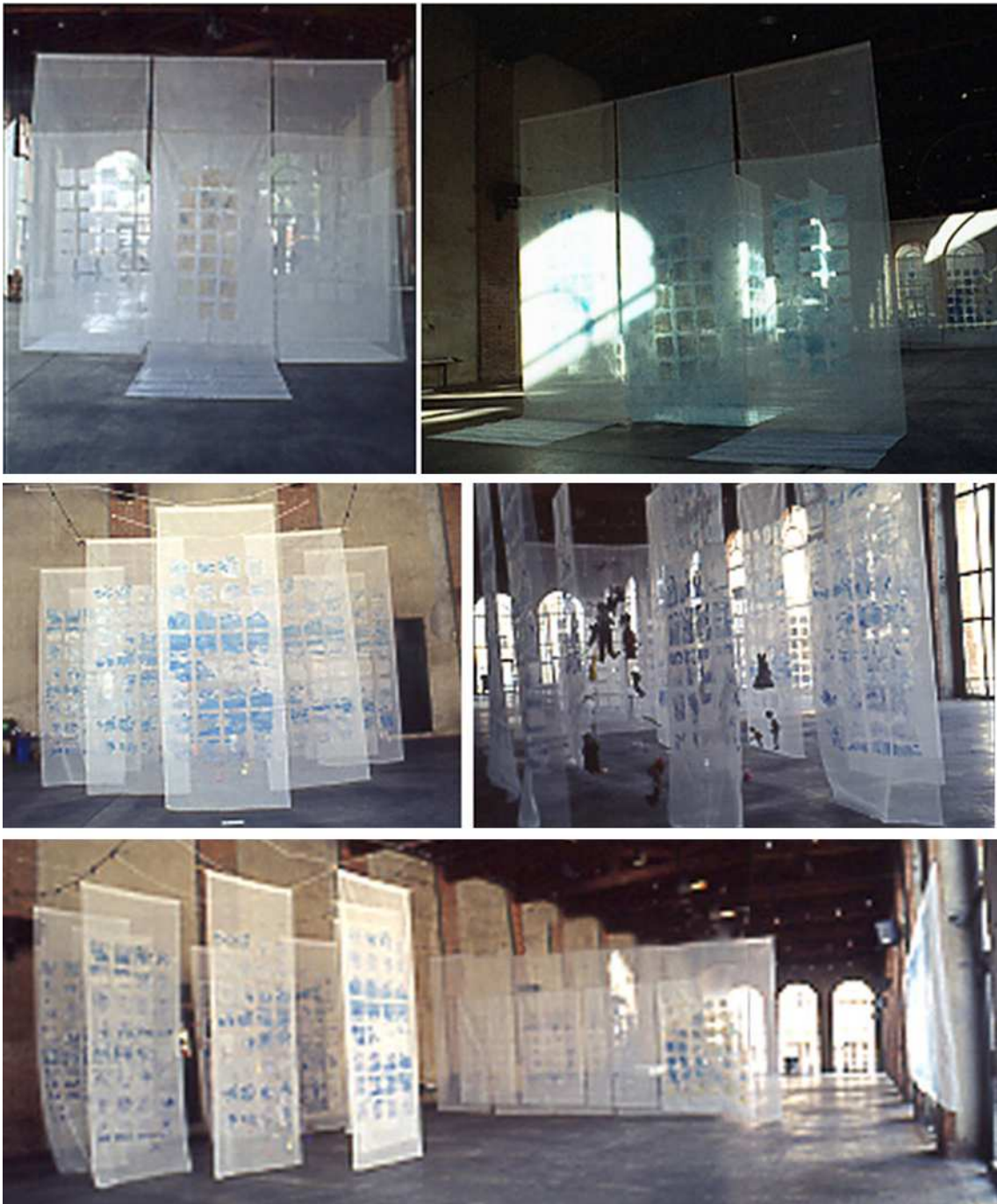


5 volumes picturaux avant : 2 strates à faible densité

Document n°82 : plan et l'élévation de principe d'aménagement de 10 systèmes nébuleux selon un espace pictural



Document n°83 : Grande Halle. Croquis de simulation



Document n°84 : espace pictural en tant qu'organisateur spatial, filtre et pénétrable.

Ce que je considère ici c'est un rapport de l'objet à la lumière qui n'est pas symbolique mais bien physique, il est lié à une perception lumineuse selon l'impact de la lumière du jour et à la gradation des degrés de couleurs selon la qualité dynamique de la matière colorante et les phénomènes liés à la production de couleurs-lumières. La source lumineuse, le filtre et la projection lumineuse sont intimement liés. Si le système nébuleux doit occuper un espace fixe au sein de l'architecture du bâtiment, il peut être possible de prendre en compte l'angle d'incidence de la lumière naturelle ou artificielle, à un moment donné, afin d'intégrer l'impact de sa rencontre avec le système nébuleux dans un principe d'aménagement. Ce sera alors cette rencontre qui donnera son

caractère au lieu, qui colorée évolutive vive ou diffuse, qui mouvant et émotionnelle et



Document n°85 :
couleur atmosphérique

génèrera une ambiance uniforme, chatoyante, créera un espace visuel conditionnera une valeur expressive.

Cette rencontre pourra sensible la perception lieu de vie : chaque potentiellement induire entre le système naturelle et (ou) dotée d'un caractère

modifier de façon qu'a l'habitant de son pièce, parce qu'elle peut une rencontre originale nébuleux et la lumière artificielle, peut être ainsi particulier. Cette

rencontre modèle d'une part l'environnement immédiat. Elle génère une *couleur atmosphérique* ce que Maurice Merleau-Ponty nomme *Raumforb* c'est-à-dire une couleur « diffuse tout autour de l'objet »⁴⁴³ induite par l'association d'un degré de couleur et d'une qualité de lumière traversante (qui produit une couleur-lumière spécifique induite par le phénomène primordial et la puissance de rayonnement) ce que nous montre le document n°85. Mais elle génère également la projection d'une ombre colorée (image secondaire) liée, elle, à la

⁴⁴³ Maurice Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*. Paris : éditions Gallimard, 1945.

puissance de radiation. Par projection il faut comprendre : image secondaire ou ombre colorée issue du passage de la lumière à travers l'objet vertical translucide. Celle-ci constitue la résultante d'une modulation de la lumière par le filtre nébuleux et met en scène l'espace voisin. Cette image secondaire est différemment colorée selon sa proximité avec le support qui la reçoit et selon la couleur de ce même support. Le document n°86 montre que, pour une surface de projection blanche et pour une puissance de rayonnement donnée, plus le filtre nébuleux est près de la surface de projection, plus la couleur de l'image secondaire est visuellement liée au degré de couleur du filtre. L'ombre colorée transforme inévitablement l'aspect extérieur de l'objet qui l'intercepte. Les projections sont elles-mêmes mouvantes dans le temps : elles apparaissent ou disparaissent, se déforment ou changent de tonalités. Elles peuvent être orientées et dirigées, dans le cas d'un dispositif mobile, par l'habitant lui-même. Mais elles le sont avant tout par une modulation de densité du volume pictural selon l'angle d'incidence de la lumière (qu'elle soit naturelle ou artificielle) : pour une lumière forte directe ou pour une lumière faible indirecte l'opacité sera très forte, respectivement soit pour filtrer l'intensité des ondes lumineuses, soit pour intensifier le phénomène primordial et la puissance de rayonnement. Pour des lumières directes ou indirectes moyennement fortes c'est une gestion de la transparence qui suscitera l'équilibre visuel du système nébuleux en contact avec la lumière, son expansion ou sa contraction.



Document n°86 : ombre colorée

Le lieu est un espace de projection, de même que tous les objets qui le peuplent le sont eux-aussi potentiellement. La projection peut être orientée, dirigée, interceptée par d'autres corps. La projection est la combinaison de la lumière et de l'ombre. Les qualités d'absorption et de réflexion des matières du lieu ont un impact sur la projection de l'image secondaire et le contraire est vrai aussi. C'est également à travers elle que le lieu et l'objet sont mis en résonance l'un avec l'autre.

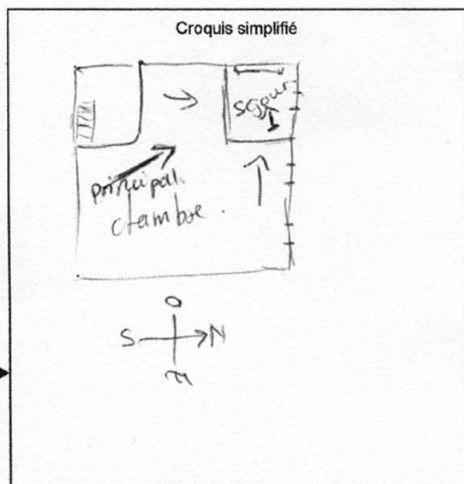
L'objet crée une circulation dans le lieu, le transforme physiquement, y est un espace à part entière. S'il fait voir le lieu, il s'y donne à voir également. La recherche d'un endroit *décisif* ou *adéquat* ne relève pas forcément de mon ressort. Il arrive parfois que mon rôle se borne à celui de guide pour les projets d'aménagements de l'habitant. Chez Valéry, l'une des protagonistes de mes entretiens, je me suis contentée de la conseiller sur la zone géographique de l'objet. La pièce qui devait recevoir l'objet était déjà choisie.⁴⁴⁴

« V. [...] quand je crée autour de moi un espace dans ma maison, j'ai déjà une vision d'ensemble et une vision de...plus ou moins de la déco que je vais mettre dedans. Donc c'est vrai que moi, quand je les ai vues les tarlatanes, je me suis dit que ça ferait vraiment très très beau... même avant de savoir que... ce que ça pourrait représenter... les sentiments que ça pourrait me donner quoi. C'est-à-dire qu'au premier abord, je savais pertinemment que ça irait très bien là [...] »⁴⁴⁵

La pièce présentait deux pans de murs. L'un reliait le sol de la chambre au plafond sous rampant. L'autre, grâce au puits de lumière, occupait une hauteur de deux étages, du salon situé au-dessous de la chambre jusqu'au plafond sous rampant. L'idée de créer une continuité visuelle tout le long de ce pan de mur m'a séduite. J'ai proposé, l'objet a été placé et cet emplacement adopté (document n°87).

⁴⁴⁴ Les objets que je crée sont parfois appelés tarlatanes (nom féminin) par les détenteurs.

⁴⁴⁵ Cf. annexe K : Transcription d'entretiens avec les détenteurs des systèmes nébuleux. 2003. Premier entretien, paroles de Valéry.



3 - Pourquoi avez-vous placé cet objet à cet endroit ?

L'emplacement semblait fait pour celle-ci.



4 - Vous regardez cet objet selon quelle fréquence

Tous les jours. Combien de fois environ ? au moins 1 fois/jour



Autre.....

5 - Pourquoi le regardez-vous ?

Pour le taux d'humidité et donc pour sa couleur

6 - De quel endroit de la pièce le regardez-vous ? Plusieurs angles de vue sont possibles. Vous pouvez les indiquer sur le plan par des flèches.

7 - Est-ce important pour vous de le regarder de cet endroit en particulier, et pourquoi ?

C'est le matin dans notre lit avec un café, la vision est N'hésitez pas à aller au delà de mon questionnaire... de bonne humeur. Surtout quand un rayon de soleil vient le chatouiller.



Document n°87 :

positionnement d'un système nébuleux dans un puits de lumière

Chez Anne, c'est dans un dialogue, dans un échange de considérations, que la décision a été prise :

« **A.** Ben, nous déjà on l'a choisie avec toi... On l'a installée avec toi. Alors le choix n'a pas été évident au début. Au début on voulait la mettre en séparation pour séparer l'entrée du salon. On avait voulu la mettre aussi sur le plafond en biais, sous une pente de toit. Mais en fait, on arrivait pas à se mettre d'accord et finalement on s'est décidé à le mettre sur un mur, dans la chambre, qui était le seul mur où il y avait de la place. **Donc cela s'est fait au final un peu à tâtons ?** Non parce que quand on l'a mis là, avec Joffrey on était absolument pas d'accord. On avait envie de le mettre, tous les deux, en séparation. Lui, il voulait le mettre en biais sur le plafond en pente mais moi cela ne me plaisait pas. En fait je crois que c'est toi qui m'a proposé de la mettre dans l'autre pièce, et là on a été d'accord tout de suite. Après il a fallu définir de quel côté. Parce qu'à ce moment là on avait le lit au milieu. On voulait savoir qui la verrait en premier en se levant. Il a gagné parce qu'il a réussi à me faire croire que c'était de ce côté là que je regardais quand je me levais. **C'est quoi ? Un enjeu au final ?** Non, il avait envie lui aussi de la... **C'était un jeu alors...** Oui c'était plutôt un jeu. Et au final, on a changé le lit de place, et c'est la première chose que nous voyons tous les deux en se levant, c'est l'extérieur et la tarlatane. Joffrey moins le matin parce qu'il fait nuit en ce moment. Mais l'été tous les matins, et en particulier quand on fait la grasse matinée, on peut passer cinq minutes à la regarder et à en parler. »⁴⁴⁶

Si les critères des habitants étaient indécis, mon idée à la vue des lieux a été d'offrir un *pendant* à la fenêtre architecturale. Le document n°88 montre le système nébuleux dans la place qu'il occupe depuis un an et demi.

⁴⁴⁶ Cf. annexe K : Transcription d'entretiens avec les détenteurs des systèmes nébuleux. 2003. Premier entretien, paroles de Anne.

Croquis simplifié

3 - Pourquoi avez-vous placé cet objet à cet endroit ?
luminosité de la pièce, pour la voir en se réveillant. Calme de la chambre

4 - Vous regardez cet objet selon quelle fréquence
☒ Tous les jours. Combien de fois environ ? *2-3 fois*
☐ Autre.....

5 - Pourquoi le regardez-vous ?
Pour voir sa couleur, pour son esthétisme. Calme et reposant

6 - De quel endroit de la pièce le regardez-vous ? Plusieurs angles de vue sont possibles. Vous pouvez les indiquer sur le plan par des flèches.

7 - Est-ce important pour vous de le regarder de cet endroit en particulier, et pourquoi ?
Où est le réveil tranquille & paisible comme si sa couleur allait annoncer celle de la journée
 N'hésitez pas à aller au delà de mon questionnaire...

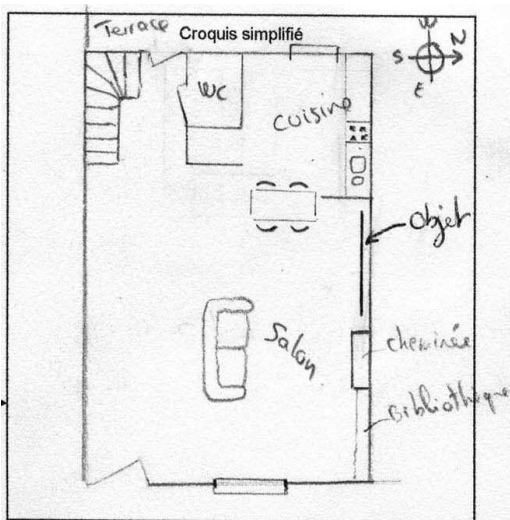


Document n°88 :
 positionnement d'un système nébuleux comme *pendant* d'une fenêtre architecturale

Pour Gilles et Carole mon intervention n'a pas encore eu lieu : leur maison est en travaux, l'objet transite actuellement dans divers endroits. Depuis qu'ils possèdent l'objet, ils l'envisagent dans une pièce bien précise. Le document n°89 montre son premier emplacement : entre la cuisine et le salon.

« **G.** [...] Moi je pense que là-haut-ça peut être intéressant. Vraiment. Parce que là-haut on va faire une grande pièce qui sera à la fois une chambre, mais aussi un bureau. Presque un petit salon un peu à part quoi, en fait, dans les combles. Il y aura de l'espace. [...] **C.** Mais au départ, voilà, on le voulait suspendu en fait et pas contre le mur. **Vous le voyez en tant qu'intermédiaire ?** **C.** Oui, oui. En séparation ou en suspension. Oui. Je trouvais ça bien par rapport à la transparence justement. [...] **C.** [...] Donc pour le moment il est dans un emplacement transitoire, sur le palier où il occupe un grand pan de mur. Voilà. Mais je pense qu'à terme... Là-haut. C'était là-haut en fait. On l'avait pensé pour là-haut. La pièce qui n'est pas aménagée. **Dès le début, vous l'avez quand même pensé là-haut ?** **C.** Moi je l'ai pensé là-haut. **G.** Oui, oui, tout à fait. **C.** Quelque chose de peut-être plus intime que le lieu de vie [...] **G.** Moi, c'est vrai, je le vois vraiment comme une cloison et j'aimerais arriver à lui donner un rôle de séparation entre deux zones pour profiter de sa transparence en fait... [...] Pour l'instant on lui a pas donné ce rôle-là. [...] Il y a toujours une insatisfaction un peu dans sa mise en place pour l'instant. [...] Et on pensera, je pense, l'aménagement des combles avec ça... Tu vois, il y a une sous-pente avec un petit *chien-assis*. Peut-être il viendra un peu en rideau en suspension. Moi je le vois euh... près du canapé en suspension [...] **C.** Oui on l'a vu déjà au départ tu vois... là-haut [...] **G.** Puis on va casser une cloison là-haut. Ça, cette cloison... Moi je vois bien remplacer cette cloison avec le ... mettre la tarlatane. Elle aura aussi une fonction tu vois... de... de rideau. »⁴⁴⁷

⁴⁴⁷ Cf. annexe K : Transcription d'entretiens avec les détenteurs des systèmes nébuleux. 2003. Deuxième entretien, paroles de Gilles et Carole.



3 - Pourquoi avez-vous placé cet objet à cet endroit ?

En raison de sa dimension, association de matières et de couleurs (murs à la chaux)

4 - Vous regardez cet objet selon quelle fréquence

☒ Tous les jours. Combien de fois environ ? Une fois par jour ≈

☐ Autre.....

5 - Pourquoi le regardez-vous ?

Pour constater ses variations de couleurs

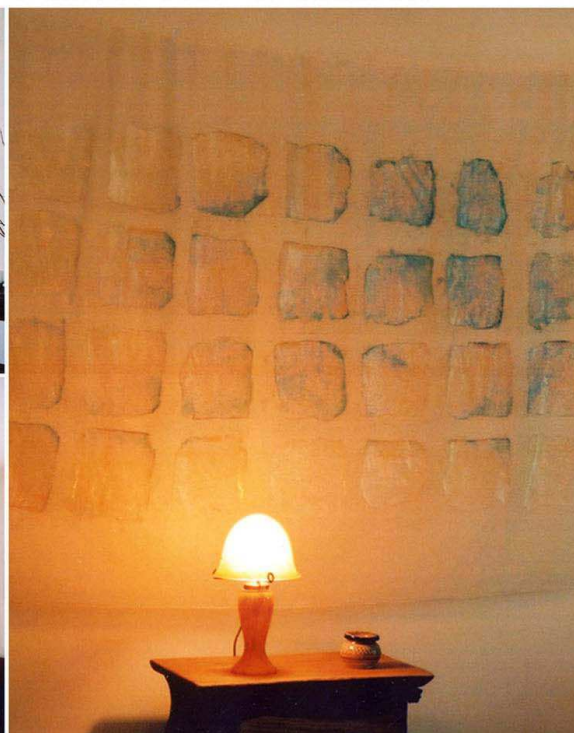
6 - De quel endroit de la pièce le regardez-vous ? Plusieurs angles de vue sont possibles. Vous pouvez les indiquer sur le plan par des flèches.

7 - Est-ce important pour vous de le regarder de cet endroit en particulier, et pourquoi ?

Nous le regardons indifféremment de n'importe quel endroit de la pièce

N'hésitez pas à aller au delà de mon questionnaire.

La table basse a d'abord été installée dans le hall de l'étage. Elle braverait peut-être une



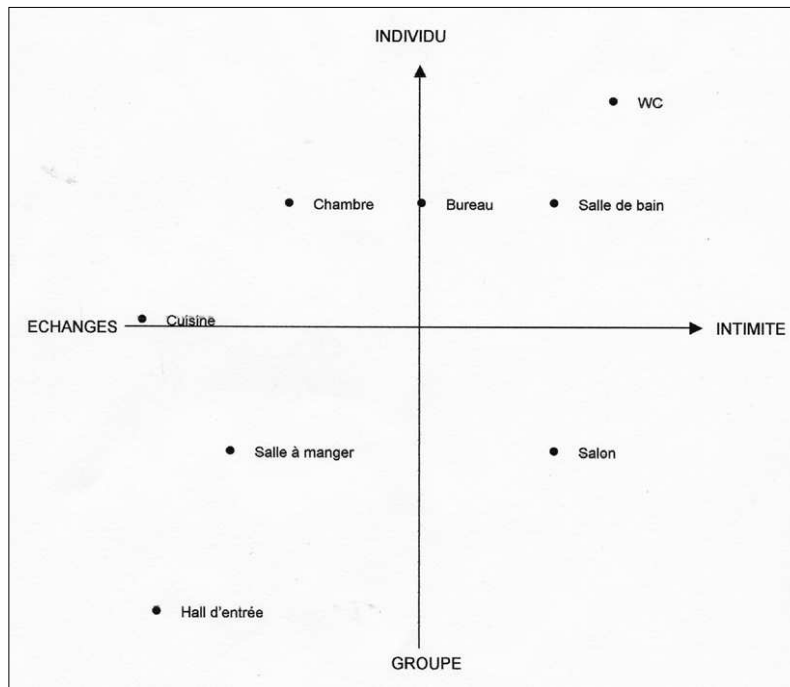
Document n°89 :
positionnement transitoire d'un système nébuleux

La couleur dans une valeur sémantique pourrait, elle aussi, être un paramètre structurant pour l'aménagement du lieu. La couleur est un facteur d'identité. Elle l'est au même titre que la forme de l'objet puisque c'est elle qui le caractérise visuellement et dans sa matérialité. Mon travail pourrait alors consister à considérer une fonction sociale de la cette couleur au sein de l'espace bâti afin de donner une identité psychologique à chaque pièce.

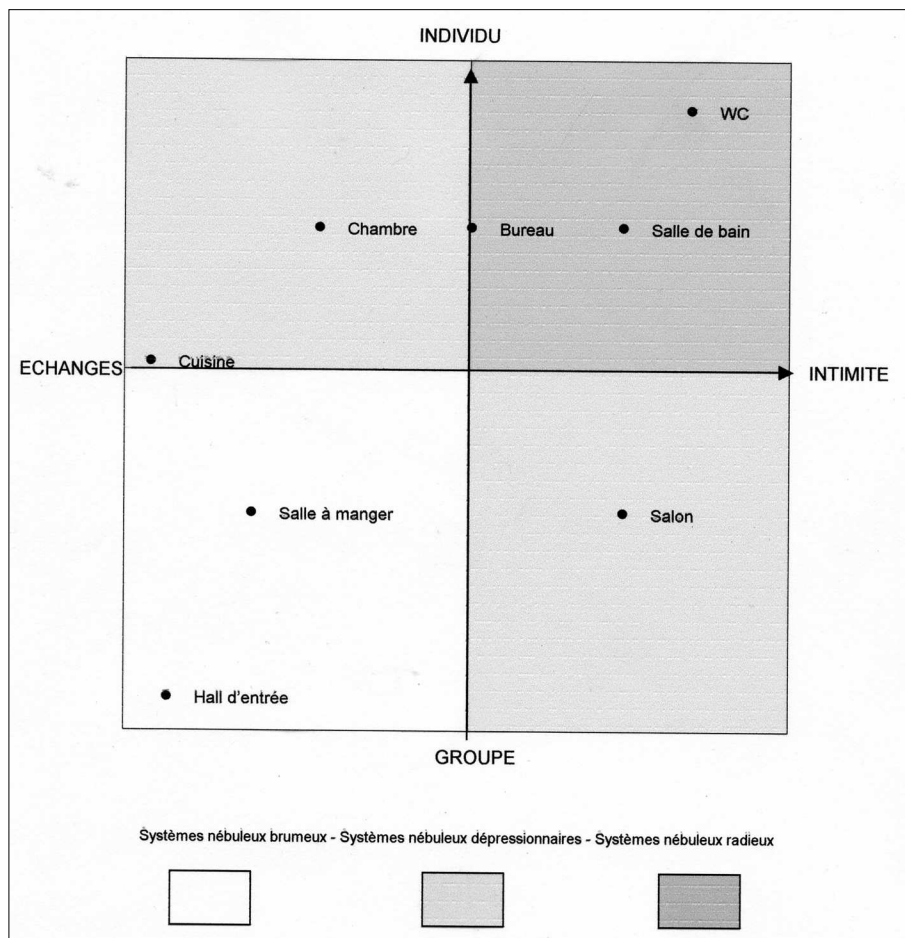
La couleur que j'investis dans mes systèmes nébuleux possède une dimension plastique. Elle met en place une esthétique de la nébulosité et possède des propriétés évolutives qui lui permettent de s'actualiser, de se moduler dans le temps, par le biais de divers facteurs tels que la luminosité, l'humidité, la chaleur... Mon approche d'une dimension sociale de la couleur, elle, donnerait lieu à une modélisation de cette esthétique nébuleuse.

Dans un tel projet, les qualités factuelles de la couleur seraient combinées aux représentations sociales. La répartition des types de systèmes nébuleux pourrait être modélisée selon les considérations de chaque pièce : à la modulation des usages correspondrait une gradation de l'opacité du volume pictural et donc un type de système nébuleux (brumeux, dépressionnaire, radieux). C'est une stratégie de la couleur picturale que je mettrais en œuvre, ceci en fonction des représentations que se ferait l'habitant de son habitat.

Les enquêtes que j'ai effectuées en tant que chercheur dans le cadre du questionnaire sur la *maison rêvée* me donne des informations qui me permettent de considérer un statut pour chaque pièce. J'ai établi une carte pour une prise en considération du statut des pièces à vivre selon deux axes : le premier considère chaque zone du lieu en termes d'usages, des pièces utilisées par l'ensemble des membres de la famille et des visiteurs vers celles utilisées par l'individu seul ; le second concerne le rapport social à cet usage, des pièces dédiées aux échanges vers celles consacrées à l'intimité (document n°90). Sachant que les entretiens oraux ont montré que plus la pièce est consacrée à l'intimité et à l'individualité, plus elle est visuellement protégée, je considère une gradation de l'opacité du système nébuleux selon cette carte. Cela se traduit par le document n°91.



Document n°90 : carte du statut des pièces de la maison en fonction des usages et de rapports sociaux



Document n°91 : carte du mode de gradation du système nébuleux en fonction du statut des pièces de la maison

La dimension réticulaire et territoriale de la *couleur-texture*, celle que j'investis lorsque j'agence la couleur dans sa matière au sein du système nébuleux, dans une gradation entre l'opacité et la transparence, s'articule dans une dimension territoriale au sein de l'espace de vie et en fonction des représentations sociales des différentes pièces qui composent l'habitat. Cette *territorialisation* peut donner la possibilité à l'habitant d'être actif dans son appropriation de l'objet dans la mesure où ces schémas peuvent constituer une stratégie d'aménagement. Néanmoins, la condition sine qua non, pour une véritable prise en compte des singularité de l'habitant dans l'aménagement de son lieu de vie, est d'actualiser ces cartes pour chaque individu porteur d'un projet d'habiter. L'objectif d'une modélisation de ce type est de faire se rencontrer des perceptions et des compréhensions afin de produire du sens au sein d'un lieu singulier à travers des objets singuliers.

Il peut être intéressant de mettre en place une telle stratégie en amont d'une réalisation architecturale c'est-à-dire dans le cadre d'un cahier des charges, mais elle peut être également exploitée dans le cas d'une rénovation.

« Se « situer dans un lieu », l'organiser, l'habiter [...] présupposent un choix existentiel, le choix de l'univers que l'on est prêt à assumer en le créant. »⁴⁴⁸

Le système nébuleux anime le lieu : il lui donne un temps, un événement, il le dessine dans une cohérence plastique. Réciproquement, le lieu anime l'objet : il lui donne un contexte spatial et visuel. C'est alors le lieu de vie de l'habitant qui lui donne une nouvelle histoire, une nouvelle signification. Dans les projets d'aménagements, lieux et objets sont interdépendants. C'est en ce sens que nous comprenons l'implication de l'objet dans le projet de vie. C'est cette interdépendance que nous pouvons nommer *ambiance*.

L'ambiance est une connexion de paramètres physiques (échelle, dimension température, humidité, son, éclairage, air...) qui influent sur l'organisme (la peau, l'œil,...) et le psychologique (perceptions, analyses, sentiments, émotions...). Elle met en correspondance deux territoires, l'un physique, l'autre mental. Ces paramètres entrent en relation pour soutenir une esthétique locale des matières, couleurs, lumières, volumes, espaces, plans.

Mais ils faut que ces paramètres soient perçus comme tels pour agir sur le plaisir esthétique par exemple, ou pour déclencher l'émotion. Il ne s'agit pas que ces paramètres soient là : il faut que l'esprit les considère, entre en sympathie avec eux c'est-à-dire qu'il ait la capacité de les ressentir dans un état conscient.

Dans quelle mesure les systèmes nébuleux créés s'impliquent-ils dans un rapport social, induisent des perceptions et des interprétations et sont porteurs de sens et de sensations pour l'habitant ? Dans quelle mesure ont-ils une incidence sur les liens qui unissent cet habitant à son habitat ?

⁴⁴⁸ Eliade, Mircea. *Le sacré et le profane*. 1965. Paris : éditions Gallimard, 2001, p 36.

3.3. Des filtres pour du sens humain.

L'homme évolue en fonction du rapport qu'il entretient avec sa maison et les objets qui la peuplent. A travers elle, il se positionne à l'intérieur d'un principe relationnel objectif : il expérimente l'univers physique par le biais de données perçues par ses sens, par le biais des mouvements et des positions possibles de son corps, des choses et des êtres qui l'entourent. De façon connexe, il construit un vécu psychologique de cet espace qui peut être de l'ordre du fantasmagorique, de l'affectif ou de l'abstrait et des représentations de l'espace concret.

Nous décrivons ici une expérience qui montre comment un même lieu peut être appréhendé selon différents repères mentaux. Nous avons demandé à chaque membre d'une famille, composée de quatre personnes, de décrire par un dessin leur maison. Si les parents ont proposé une représentation rationnelle limitée au bâtiment architectural et à sa configuration par le biais d'une mise en espace, les deux enfants l'ont intégrée dans un contexte, un environnement global kaléidoscopique⁴⁴⁹.

Pour faire leurs dessins (document n°92), Méline trois ans et Fanny six ans se sont installées toutes les deux dehors sur la table du jardin, lors d'une belle journée de printemps 2001. Elles ont assemblé des signes graphiques, chacun d'entre eux ayant leur propre portée : leurs dessins sont très significatifs de cet agencement de relations complexes à l'environnement, aux objets, aux individus et aux animaux.

Méline a dessiné son papa aussi grand que sa maison ainsi qu'un parapluie qui se positionne, dans la page, au-dessus du tout. Lorsque que nous avons demandé à Méline ce qu'elle avait représenté en lui montrant la tache

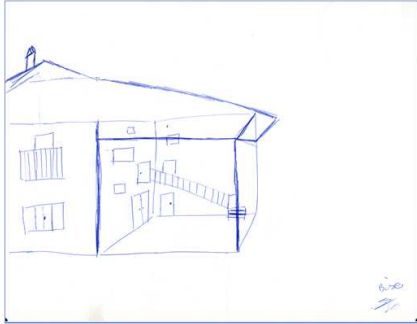
⁴⁴⁹ Nous confirmons ici l'observation de Liliane Lurçat en ce qui concerne le dessin d'un espace familial (tels que la cour de l'école ou la classe) par l'enfant : « Les lieux se spécifient par les objets qui s'y trouvent. C'est un aspect de la représentation de l'espace perceptible dans la transposition graphique. ». Liliane Lurçat. *Espace vécu et espace connu à l'école maternelle*. Paris : éditions ESF, 1982.

représentant le parapluie, ce qu'elle nous a répondu, sa sœur est intervenue pour nous préciser que chacun des membres de la famille en possédait un.

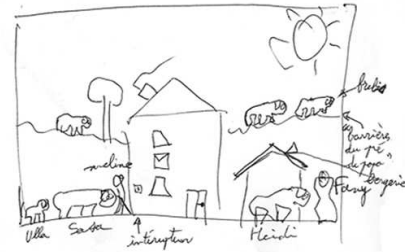
Fanny, elle, se dessine en bas de la page, à côté de sa sœur et des chiens. Au centre elle a placé les brebis et la « barrière du pré de papa » et tout en haut le ciel et le soleil. La maison quant à elle est placée au milieu de tous ces éléments. Elle se compose de petites choses qui vraisemblablement ont leur importance : un interrupteur, une porte, une cheminée et trois fenêtres⁴⁵⁰. Ces derniers éléments nous intéressent plus particulièrement.

Chez Méline les fenêtres sont signalées par des petites lignes graphiques courbes, elles sont de couleur noire pour les fenêtres supérieures, bleue pour l'inférieure. Elles sont positionnées selon la même configuration que les yeux et la bouche de la représentation qu'elle donne de son papa. Chez Fanny il y a trois ouvertures. Elles sont les éléments les plus centrés du dessin. Elles sont très précisément positionnées les unes au-dessous des autres, elles ont la même couleur de cerne et presque la même taille. La plus haute est vide de couleur, celle du milieu est pourvue d'un triangle coloré en brun (un rideau selon ses explications), la plus basse est entièrement colorisée en rose. Toutes les trois caractérisent l'extérieur de la maison, elles lui donnent une particularité, mais elles sont également indicatives d'un intérieur. Les fenêtres sont symboliquement importantes : elles sont les yeux de la maison, elles lui donnent une esthétique spécifique. Elles participent du vécu et de la représentation de la maison.

⁴⁵⁰ « L'enfant ne se soucie [...] nullement de respecter la proportion des objets ; il leur accorde une « grandeur affective ». Florence De Mèredieu, Maître de conférence à l'Université de Paris I, enseigne l'esthétique et les sciences de l'Art, *Le dessin d'enfant*, éditions Blusson, Paris, 1990.



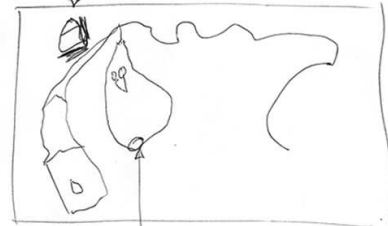
Fanny



Heidi est la maman de Sabu mais elle est +
petite que Sabu. Mais elle se ressemble
→ elle ont les mêmes yeux et des cheveux

Meline

gorgophone (ils en ont 7, tous les 4)



maison Papa

Document n°92 : dessins pour un exemple de vécu psychologique d'une maison par ses quatre habitants

Notre relation aux objets est à la fois d'ordre sensible et abstrait. Karl Popper parle d' « interactionnisme psychophysique »⁴⁵¹ où le monde corporel est ouvert au monde des actes et états mentaux, où les créations de l'esprit influent sur le monde physique par l'intermédiaire de processus de pensée.

L'objet d'art appliqué est issu du travail de matériaux qui fait intervenir un « savoir conjectural »⁴⁵² et un « savoir opératoire », liés aux attentes, aux intérêts, aux valeurs et aux connaissances d'un individu appartenant à une société dans un temps donné. Il est issu d'une poïétique où travail de la matière et travail sur le sens s'articulent, influent l'un sur l'autre, renvoient à d'autres territoires, matières et sens par leurs structures. L'intérêt de créer des objets d'art appliqué est d'offrir un devenir renouvelé du rapport de l'homme au monde, de produire du sens pour et par l'autre, d'instaurer un espace de dialogue entre l'individualité et le commun où l'objet prend sens dans une interaction entre création et réception.

Le filtre compose la réalité objective parce qu'il est associé à des dispositifs structuraux, mécaniques et esthétiques qui sélectionnent et transforment des parties du monde tout en nous permettant d'être intégré à lui, de lui appartenir objectivement. Il est par exemple un élément indispensable dans le vocabulaire esthétique de l'architecte. Mais le filtre est plus qu'un dispositif matériel, il est un seuil, un espace paradoxal, qui, tout en les séparant, les distinguant ou les opposant, fait communiquer des univers et des modes d'être : si il est une frontière, il est de façon connexe une zone de continuité, une fenêtre au sens latin *fenestra* c'est-à-dire une voie d'accès d'un endroit à un autre, d'un état à un autre. Il est issu de la considération de dimensions techniques et existentielles. Il prend forme grâce à une connexion entre des pensées, des actions, et du sens qui a pour objet de produire et d'induire du sens. Le filtre est une *fenestra* sur la réalité physique et psychologique mais il ne nous révèle que

⁴⁵¹ Karl Popper. *Toute vie est résolution de problèmes*. Paris : éditions actes sud, 1997, p 86.

⁴⁵² Ibid, p 151.

ce que nous souhaitons voir. Dispositif architectural il ouvre l'espace du lieu sur l'espace environnemental. Support d'images il s'ouvre sur l'espace mental.

« Toute forme de « cosmos » — l'univers, le Temple, la maison, le corps humain — est pourvue d'une ouverture supérieure. On comprend mieux maintenant la signification de ce symbolisme : l'ouverture rend possible le *passage* d'un mode d'être à un autre, d'une situation existentielle à une autre. »⁴⁵³

Le système nébuleux est une ouverture feinte visant d'autres espaces. Il met en correspondance deux espaces l'un par rapport à l'autre, l'un physique, l'autre mental. Il est un seuil permettant l'accès à divers territoires, à divers niveaux de consciences. Dans la mesure où il est ouvert sur l'en dehors atmosphérique, il est un espace tangent qui crée un lien singulier entre le corps, l'être de l'habitant et le monde, au sein d'un lieu. Il renoue des rapports entre l'environnement, le corps, la pensée.

Espace plastique, il est aussi une *image poétique* au sens où l'entend Martin Heidegger :

« L'essence de l'image (bild) est de faire voir quelque chose [...] Aussi, les images poétiques sont-elles par excellence des imaginations : non pas de simples fantaisies ou illusions, mais des imaginations en tant qu'inclusions visibles de l'étranger dans l'apparence du familier. »⁴⁵⁴

Il donne une réalité nouvelle à quelque chose de connu dans un principe de répétition déplacée : il transcode l'*en dehors* atmosphérique selon une nouvelle configuration. Il se propose comme une fenêtre picturale à l'instar des papiers peints de Carmontelle qui étaient destinés à être vus par transparence et à mettre en scène l'idée de nature⁴⁵⁵, ou à ceux du début du XIXe siècle⁴⁵⁶

⁴⁵³ Mircéa Eliade. *Le sacré et le profane*. 1965. Paris : éditions Gallimard, 2001, p 153.

⁴⁵⁴ Martin Heidegger. *Essais et conférences*. 1954. 1958 première édition française. Paris : éditions Tel Gallimard, 1996, p 240, 241.

⁴⁵⁵ Goethe les appréciait tout particulièrement. Ils se présentaient sous la forme de « stores » transparents peints, installés devant les croisées d'une galerie du Parc Monceau (dix au total), chez le Duc d'Orléans. Bandes de papier de Chine ou de papier Vélín ayant la même dimension que les croisées, ils étaient peints de façon à montrer le paysage tel qu'il pouvait être vu des

constitués de grands paysages imprimés sur une suite de lés qui figuraient l'univers (notamment des paysages exotiques luxuriants) au sein de l'espace privé bourgeois.

Mais il n'y a pas de ressemblance illusionniste avec le nuage. C'est en terme d'ambiance atmosphérique dans une temporalité cyclique selon un rythme naturel que le système nébuleux a été pensé.

De même le système nébuleux est un transcodage, celui d'une histoire personnelle par des matières dans des actes. Celle-ci s'y inclut de façon consciente ou inconsciente mais n'a pas pour objet d'être perçue de façon explicite. Pour moi donc, il est aussi la trace de quelque chose qui fut. Il évoque la présence et le souvenir telle la madeleine pour Proust.

« Nous avons appris, depuis Proust, à rejoindre le passé et le présent dans le vécu d'une expérience commune, dans un souvenir parfois inconscient dont la forme abstraite rentre en résonance avec un épisode concret du quotidien »⁴⁵⁷

Mon enfance, avant tout, a été source de sensations et d'émotions. Lorsque j'étais enfant, le nuage était la figure effective d'un seuil, d'un entre deux territoires géographiques que je traversais en avion lorsque j'allais de la maison de ma mère à la maison de mon père ou de la maison de mon père à la maison de ma mère. Cet avion semblait suspendre le temps pendant un peu plus d'une heure : je n'avais pas l'impression de me déplacer car j'étais au même endroit.

galeries à la belle saison. Références bibliographiques : Odile Nouvel Kammerer (sous la direction de...). *Papiers peints panoramiques*. Musée des Arts Décoratifs. Paris : éditions Flammarion, 1999. Louis Carrogis dit Carmontelle (1717-1806) était peintre, architecte, paysagiste et écrivain français. Il dessina le Parc Monceau à Paris.

⁴⁵⁶ Le papier peint fait son apparition publique en 1806 à « l'exposition des produits de l'industrie ». Ils prennent leur place au Musée des Arts Décoratifs en 1882. Il est également une période notable pour l'engouement des fenêtres virtuelles exotiques : ce sont les années 1980, où les « posters géants » introduisaient des reproductions de bords de plages au sable fin et des cocotiers sur les murs et les portes de nos chambres, salons ou salles à manger.

⁴⁵⁷ Ivar Ekeland. *Le calcul, l'imprévu. Les figures du temps de Kepler à Thom*. Paris : éditions du Seuil, 1984, p 144.

Ce lieu me semblait presque clos, le bruit des moteurs de l'avion amplifiant cette sensation claustrophobe. Les seuls éléments qui me permettaient de penser que je me déplaçais réellement étaient les nuages que nous traversons et que je pouvais voir du hublot sans avoir à regarder vers le bas. C'était des sensations enfantines de solitude et en même temps d'enthousiasme frustré par l'attente et l'immobilisme. Les nuages alors, leurs textures, leurs formes et leurs couleurs, me distraient. Ils ont toujours été significatifs en ce sens des figures d'attachement qui étaient ma mère et mon père.

« C'est sur le plan de la rêverie et non sur le plan des faits que l'enfance reste en nous vivante et poétiquement utile. »⁴⁵⁸

L'objet est impliqué dans une fonction référentielle en tant que manifestation d'une mémoire d'un vécu intime du monde réel, dans un acte de création.

« Chaque artefact, chaque image, chaque idée conservent quelque chose de la logique, des valeurs, de la sensibilité de celui qui les a imaginés, conçus et produits. »⁴⁵⁹

De même que la figure du nuage se manifeste dans la perspective tachiste du système nébuleux, la couleur dynamique transcode les sensations visuelles enfantines. L'espace pictural porte l'espace et le temps du ciel.

Mais nous accordons à l'objet un langage autonome dans la mesure où, s'il est un transcodage d'actes et de vécus singuliers, il est décodé par d'autres actes et d'autres vécus singuliers.

« On a coutume de dire que le choix d'une couleur est motivé par le sentiment esthétique. Il y a un motif supplémentaire : la sensation que l'homme a du monde. Les goûts esthétiques changent. »⁴⁶⁰

⁴⁵⁸ Gaston Bachelard. *Poétique de l'espace*. 1957. Paris : P.U.F., 1992, p 33.

⁴⁵⁹ Ezio Manzini. *Artefacts. Vers une nouvelle écologie de l'environnement artificiel*. Paris : éditions du centre Georges Pompidou, 1991, p 104.

⁴⁶⁰ Kazimir Severinovitch Malevitch. *Ecrits*. Traduction du russe par Andrée Robel-Chicurel, présentés par Andrei B. Nakov. Paris : éditions Champ Libre, 1975, p 427.

La couleur est un élément de séduction, de production de sens, d'émotion. Ici elle donne son identité à l'objet produit.

Le bleu, dont la racine indo-européenne signifie *brillant*, s'associe à des représentations véhiculées par la société à laquelle nous appartenons telles que le ciel, les nuages, le soleil, les océans. Les études de Michel Pastoureau montrent qu'il est la *couleur préférée* des européens quel que soit le sexe et le milieu professionnel.⁴⁶¹ C'est une couleur qui inspire nombre d'artistes peintres ou poètes :

« Toute pure comme le ciel [...]
La grande fleur bleue [...]
Madrépore de l'azur ! [...]
Moi je suis imprégnée de ciel. »⁴⁶²

Concernant les systèmes nébuleux, ce n'est pas tant la couleur qui signifie mais surtout le mouvement et la réversibilité de cette couleur dans la mesure où elle entretient une relation analogique avec l'espace atmosphérique de par sa mécanique évolutive propre. Bachelard ne dit-il pas :

« Le bleu du ciel est aérien quand il est rêvé comme une couleur qui pâlit [...] »⁴⁶³

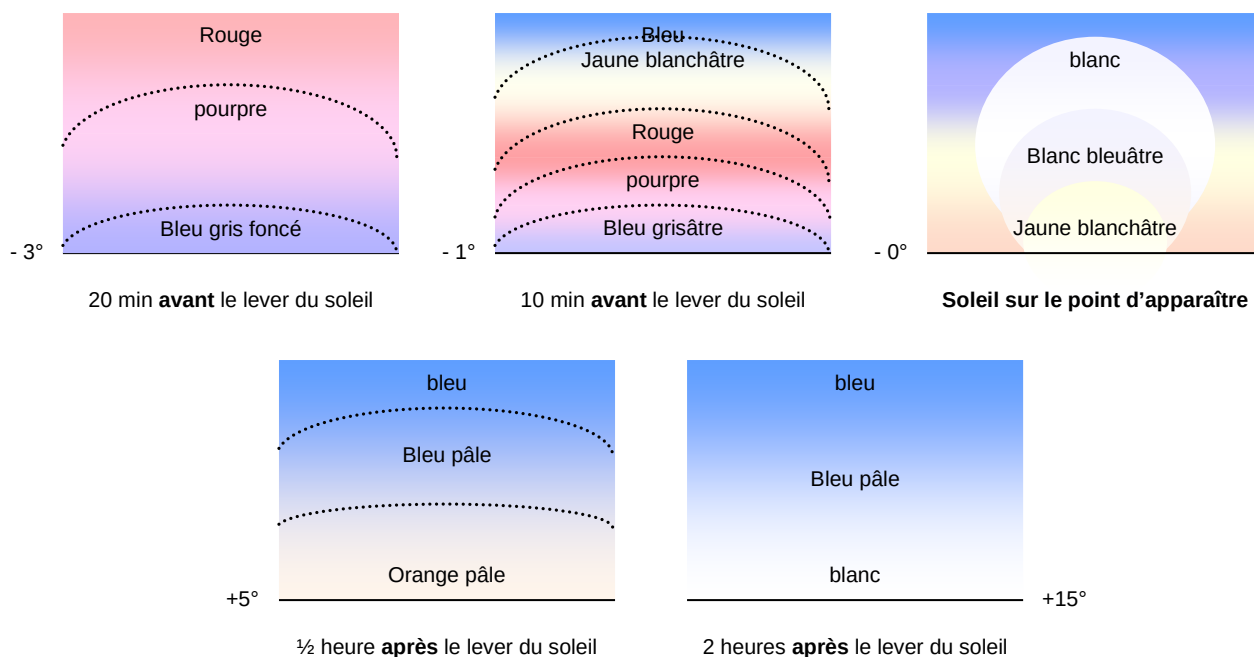
La couleur, dans sa dynamique, est la répétition déplacée du monde atmosphérique dans sa transmutation continue où la matière nébuleuse du volume pictural exacerbe la couleur atmosphérique.

Observons les couleurs célestes à l'Aurore (document n°93), modélisées par les scientifiques⁴⁶⁴, sachant que les nuages leur offrent un miroir par le biais des gouttelettes d'eau ou de glace et qu'ils jouent le rôle d'amplificateurs :

⁴⁶¹ Michel Pastoureau. *Bleu. Histoire d'une couleur*. Paris : éditions du Seuil, 2000.

⁴⁶² *La fleur bleue* poème écrit en juillet 1932. Paul Claudel. *Poésies*. Paris : édition Gallimard, 1970.

⁴⁶³ Gaston Bachelard. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. 1943. Paris : éditions de la librairie José Corti, 1977, p 188.



Document n°93 : couleurs célestes à l'Aurore modélisées par les scientifiques

Le nuage est-il seulement une question de densité de trouble : blanc, gris, noir ? Levons le nez à l'aurore ou au crépuscule, lors des journées d'automne ou de printemps, afin de contempler le jeu incessant de la lumière au contact des gouttelettes d'eau ou de glace en suspension : les couleurs de l'arc en ciel se succèdent, pâles, intenses, puis pâles à nouveau. Le nuage est couleur, couleur-lumière. Les météores sont des événements qui nous rattachent à l'ensemble de l'univers dans son rythme vital : allure de l'alternance entre le jour et la nuit, de celle des saisons. Le système nébuleux se positionne par rapport à cette allure, indépendamment du rythme social quantifié et réglementé. La thématique du nuage est un support au sens cosmique et au

⁴⁶⁴ D'après les diagrammes établis par Peterson, Schaefer et Day, *L'Atmosphère – Guide d'interprétation des phénomènes atmosphériques. Nuages, pluie, neige, tempête*, Canada 1981, éditions Broquet, 1^{er} trimestre 1997. Les termes désignant les couleurs sont fidèles à l'ouvrage de référence.

sens poétique. Les nuages ne sont-ils pas en réalité « in-immatériels » selon les termes de Jacqueline Kelen⁴⁶⁵, une consistance réelle constituée de nuées de glace et d'eau mais aussi une consistance immatérielle, matière de l'imagination et de la création. Espaces métaphoriques, imaginaires et fantasmagoriques, ils véhiculent une conscience collective et sont révélateurs d'une compréhension du monde tant phénoménologique que visuelle. Les nuages sont des lieux de projection de l'imaginaire du collectif.⁴⁶⁶ Parce que leur forme est en constante évolution, parce que leur substance se modifie de façon incessante, parce qu'ils se modulent selon un rythme non cyclique, parce qu'ils sont l'image du temps qui passe, du temps qu'il fait, ils nous donnent la garantie que tout sera différent et pourtant si semblable dans une heure, dans une semaine, dans un siècle.

Les nuages sont la garantie de l'inconstance. En France certaines expressions courantes associent l'apparente inconsistance du nuage à ce qui pourrait être une inconstance ou une instabilité de la personnalité : « avoir la tête dans les nuages » ou « avoir l'esprit embrumé ».

Mais ils véhiculent également l'image de la créativité, de la rêverie et de la contemplation. Ils ont été pour moi une source d'inspiration : c'est à la fois leurs matérialités dynamiques et leurs qualités à transporter l'imaginaire que j'ai exploitées.

Espaces entre le monde réel et l'intime, les nuages « ...répondent à une météorologie intérieure »⁴⁶⁷

⁴⁶⁵ Jacqueline Kelen (sous la direction de...). *Les nuages et leur symbolique*. Paris : éditions Albin Michel, 1995.

⁴⁶⁶ Cet imaginaire et cette poésie liés aux nuages sont à ce point ancrés que même des phénomènes lumineux de la haute atmosphère, issus des nuages d'orages (décharges électriques), ont été nommés par des scientifiques américains *farfadets rouges* et *elfes*. Référence bibliographique : Pierre Barthelemy. *Les physiciens percent les secrets des elfes et des farfadets rouges*. Le Monde, 8 janvier 1997, p 20.

⁴⁶⁷ Jacqueline Kelen. *Nuage, mon beau désir*. Sous la direction de Jacqueline Kelen. *Les nuages et leur symbolique*. Paris : éditions Albin Michel, 1995.

De très nombreuses cultures les évoquent dans leurs arts, leurs littératures ou leurs philosophies religieuses. Les nuages sont présents dans tous les principes ordonnateurs du monde.

Pour en revenir aux philosophes Grecs, entre autres Anaximandre, le cosmos est contenu dans le ciel : l'*ouranos*. La terre est un cylindre entouré d'air humide. Les astres qui l'entourent sont des cercles de feu. C'est le principe éternel *apeiron*, générateur du chaud et du froid, qui génère les principaux météores en provoquant l'évaporation de l'air humide qui entoure la terre dans un contact avec les astres. Aristote quant à lui, nous l'avons vu, développe la théorie des exhalaisons où la vapeur est une exhalaison humide et la fumée est une exhalaison sèche.

Dans l'Égypte ancienne⁴⁶⁸, et d'après les traductions que les scientifiques ont effectuées à partir des signes hiéroglyphiques, le mot « nuage » englobe l'idée de « plafond céleste » : *gepet i gebet* signifie plafond ou voûte céleste. Le mot *Gep* signifie un nuage d'orage et le mot *igep* signifie un nuage de pluie. L'un est dévastateur et menace l'équilibre du monde, l'autre est bénéfique car il produit l'eau qui féconde la terre et qui guide les marins. Une distinction très nette est faite entre les deux tant au niveau du sens que de l'écriture. Le nuage est donc annonciateur de dévastation ou de fertilité.

Le nuage est également un élément constitutif de la mythologie : figure de transcendance il fait le lien avec l'au-delà, c'est un espace de renaissance. Lorsque l'homme trépasse son âme est transportée par *le passeur* appelé aussi *Le maître du nuage*. Il a le pouvoir d'éloigner les mauvais nuages pour que l'âme voyage dans de bonnes conditions. Mais sa barque elle-même est un nuage. Si le roi décède alors le *dieu nuage*, « Gepon », transporte lui-même l'âme (qui voyage très souvent sous la forme, elle-aussi, d'un nuage).

⁴⁶⁸ Référence bibliographique : Christian Jacq, *La route fertile. La symbolique des nuages selon l'Égypte ancienne*. Sous la direction de Jacqueline Kelen. *Les nuages et leur symbolique*. Paris : éditions Albin Michel, 1995.

Dans *La divine comédie*⁴⁶⁹, Dante Alighieri décrit différents ciels qui entourent la terre et qui correspondent aux différents degrés de béatitudes que l'homme peut atteindre : l'Empyrée est un espace immobile (ciel de la paix divine), le ciel cristallin se compose de différents ciels multiformes et mobiles (dont les ciels des étoiles fixes). Les illustrations du texte par Sandro Botticelli nous montrent les deux protagonistes du récit, Dante et Béatrice, transportés de ciels en ciels par de petits nuages : flammèches de l'âme.

Au Japon, ils sont à l'origine du monde et sont garants de sa fertilité. Une légende Shintos, *La création du monde*,⁴⁷⁰ commence par ces quelques phrases : « Le ciel ; l'immensité bleue, où passent de doux nuages blancs. C'est là que vivent les Dieux. [...] D'ailleurs au moment où ce récit commence, il n'y a sur la mer qu'une sorte d'huile flottante ; la terre, la véritable terre qu'habitent les humains, n'existe pas encore. Dans le ciel, une plaine vaste, sans limite, toute blanche, blanche comme le lait (on l'a nommée, depuis, la Voie lactée). C'est là qu'un jour inoubliable, un jour entre les jours, se réunissent les plus anciens des Dieux. Il s'agit de prendre une grave résolution : il s'agit de créer le monde ».

Les nuages sont des *entre-deux*, Ils sont des espaces médians reliant les hommes aux divinités⁴⁷¹ : au Moyen-Age, en France, ils symbolisent la limite

⁴⁶⁹ Dante Alighieri. *La divine comédie*. Illustrations de Sandro Botticelli. Paris : éditions Diane de Selliers, 1996.

⁴⁷⁰ Félicien Challaye. *Contes et légendes du Japon*. Paris : éditions Nathan, 1935.

⁴⁷¹ La Bible, psaume 104 : « [...] Tu déploies les cieus comme une tente, tu bâtis sur les eaux tes chambres hautes ; faisant des nuées ton char, tu t'avances sur les ailes du vent. ». Le Coran, Sourate 78 : « Nous faisons descendre des nuages de l'eau en abondance Pour faire germer par elle le grain et les plantes, Et les jardins plantés d'arbres. ». Chez les scandinaves Ymir est le *géant primordial* qui se divise pour créer le monde : « Et de son cerveau ils créèrent les nuages à l'humeur chagrine ». Chez les aztèques un des premiers dieux qui régna sur terre s'appelait *Mixcoalt* le « serpent de nuages ». Création du monde dans la culture chinoise : « A l'origine, les souffles purs « yang » formèrent le ciel, les souffles opaques « yin » formèrent la terre. Les souffles célestes s'élevèrent et constituèrent les nuages, les souffles célestes

entre le monde humain et le début de l'au-delà⁴⁷² ou la délimitation des domaines du bien et du mal, celui des Dieux des anges et des chérubins ou celui des monstres.

Dans la culture chinoise, autre exemple, le nuage est un souffle céleste descendu sur la terre, il fait partie de l'unité du monde. Certains hommes, les *maîtres de techniques*, ont imaginé un système d'observation de ces souffles en particulier des nuages (Wangqi) afin de pratiquer l'art de la divination. Ils ont établi des typologies formelles où couleurs et textures correspondaient à une conjoncture faste ou néfaste : « Il observait les couleurs des nuages. Les nuages verts étaient signes de parasites, les blancs signes de deuil, les rouges de guerre ou de disette, les noirs d'inondations, les jaunes de prospérité et d'abondance ». ⁴⁷³ D'autres hommes, les prêtres taoïstes, ont développé un langage afin de converser avec les Dieux, une « écriture des nuées » ⁴⁷⁴ : elle est dessinée dans l'espace avec seulement un doigt ou grâce aux fumées d'un bâton d'encens.

Si le nuage est répertorié par des schémas scientifiques afin d'identifier, par anticipation, l'impact de leur activité climatique sur les occupations humaines, il continue à surprendre ces dernières. C'est cette instabilité qui contribue à structurer l'imaginaire collectif.

descendirent et donnèrent la pluie. Mais la pluie provient du souffle de la terre, et les nuages proviennent des souffles célestes », *Canon interne de l'empereur jaune* cité par Catherine Despeux, *Célestes randonnées. La symbolique du nuage dans la culture chinoise*. Jacqueline Kelen (sous la direction de...). *Les nuages et leur symbolique*. Paris : éditions Albin Michel, 1995.

⁴⁷² Références bibliographiques : Claude Lecouteux. *Au delà du merveilleux. Des croyances du Moyen-Age*. Paris : éditions Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1995.

⁴⁷³ *Gujin tusku ji cheng*, encyclopédie des Qing, citation du Wangqi jing par Shao Wu des Tang. Catherine Despeux, *Célestes randonnées. La symbolique du nuage dans la culture chinoise*. Sous la direction de Jacqueline Kelen. *Les nuages et leur symbolique*. Paris : éditions Albin Michel, 1995.

⁴⁷⁴ Catherine Despeux, *Célestes randonnées. La symbolique du nuage dans la culture chinoise*. Sous la direction de Jacqueline Kelen. *Les nuages et leur symbolique*. Paris : éditions Albin Michel, 1995, p 54.

« L'émerveillement devant la nature, cela ne veut pas dire qu'il faille introduire Dieu. »⁴⁷⁵

Une des dimensions de mon travail réside dans l'idée que la structure mentale comme la structure physique de l'homme sont en étroite relation avec l'environnement. C'est une envie de croire que nous entretenons un lien effectif avec le monde sur lequel nous vivons. C'est considérer que nous avons besoin de nous sentir lié à notre univers pour nous intégrer dans un processus d'hominisation, de nous y sentir corps vibrants, corps vivants, corps sensuels, corps habitants, de nous y sentir tout à la fois dans notre âme et dans notre corps. C'est miser sur *l'animal poeticum* selon les termes de Kenneth White :

« [...] non une victime de son environnement dégradé, mais un habitant du monde où il respire. »⁴⁷⁶

Cette idée, qui trouve son origine chez les philosophes Grecs⁴⁷⁷, se manifeste au XXe siècle selon différents positionnements⁴⁷⁸. Nous en retiendrons deux.

Le premier positionnement consiste en la théorie sur la *géopsyché* qui se développe en Allemagne dans la première moitié du XXe siècle avec Willie Hellpach :

« Nous nous servons du nom de *géopsyché* pour désigner notre vie psychique dans la mesure où elle reçoit les influences du temps qu'il fait et du climat, du sol et du paysage ambiant et se trouve modifiée par ces influences. »⁴⁷⁹

⁴⁷⁵ Extrait des années 1980 – 1990. *Extraits de conversations avec Robert Storn*. Marie-Laure Bernandac, Hans-Ulrich Obrist (choisis et présentés par...). *Louise Bourgeois. Destruction du père. Reconstruction du père. Ecrits et entretien 1923 – 2000*. Tusson : Editions Daniel Lelong, 2000, p 223.

⁴⁷⁶ Kenneth White. *La figure du dehors*. Paris : éditions Grasset, 1978, p 150.

⁴⁷⁷ « Le but des présocratiques était de retrouver le sens cosmique et de mettre l'humanité de nouveau en rapport avec celui-ci, en créant ou en re-crédant une langue fondée sur des analogies avec le *logos* abstrait, trouvées dans le monde sensoriel — de restaurer une relation perdue, un contact primordial. ». Ibid. p 150.

⁴⁷⁸ Référence bibliographique : Daniel Parrochia. *Météores. Essai sur le ciel et la cité*. Seyssel : éditions Champ Vallon, 1997.

⁴⁷⁹ Willie Hellpach. *Géopsyché, l'âme humaine sous l'influence du temps, du climat, du sol et du paysage*. Traduit par Ferdinand Gidon. Paris : éditions Payot, 1944, p 16.

Si cette théorie a peut être permis de justifier les dérives idéologiques assassines qui ont marqué la première moitié de ce siècle, elle n'en comporte pas moins l'étude de l'influence du climat ou de la zone géographique (notamment l'altitude) sur le corps, influence qui ne peut pas être niée d'un point de vue physiologique : certaines pathologies, par exemple, peuvent être modifiées en fonction de paramètres, tels que la pression atmosphérique, la durée de la nuit ou du jour, qui vont influencer sur les échanges gazeux dans le sang ou sur le rythme cardiaque.

Le second positionnement consiste en l'hypothèse de James Lovelock⁴⁸⁰. Ce conseiller à la N.A.S.A. considère la terre et l'atmosphère comme un macro organisme : *Gaïa*, où la vie n'est possible que par l'équilibre donné par la totalité des organismes vivants. Pour lui, la terre ne peut et ne doit être étudiée qu'en tant qu'être vivant. Bien au delà du lieu commun d'une nature qu'il faudrait respecter et révéler, c'est une prise en compte des interactions et interdépendances entre processus, un décloisonnement des analyses, qu'il annonce à travers sa théorie⁴⁸¹. Il ne s'agit pas de célébrer la nature tel un être supérieur qui aurait une conscience, telle une déesse. Il s'agit de l'envisager comme un système global. Cette hypothèse pourrait expliquer, par exemple, la capacité pour la forêt amazonienne à absorber à l'heure actuelle les trois quarts du carbone rejeté dans l'atmosphère (émissions dues à l'activité humaine pour la majeure partie).

La couleur que j'emploie, sa capacité à se modifier de façon réversible, est un outil plastique qui intègre le rythme météorologique au sein du lieu de vie et qui

⁴⁸⁰ Hypothèse émise en 1979. James Lovelock. *Gaïa, comment soigner une terre malade ?* Paris : éditions Robert Laffont, 1992.

⁴⁸¹ La philosophe Isabelle Stengers (Université libre de Bruxelles) nous rappelle que les modèles climatiques prennent de plus en plus de paramètres en compte : « [...] un ensemble inattendu d'ingrédients et d'interactions, une véritable écologie hétérogène impliquant océans et nuages, pollutions et forêts. ». *Gaïa la chatouilleuse*. La Recherche, hors série *La terre*, avril – juin 2003, n°11, p 36.

uni ainsi l'habitant à l'environnement naturel. S'il est légitime de douter d'une influence physique de l'objet, certains habitants font part d'une influence psychologique :

« **A.** [...] Parce que c'est...le bleu aussi. [...] et puis aussi pour ce côté euh...j'aime bien que ça change de couleurs. C'est pas toujours la même chose. Et puis ça a un côté très reposant, très...très calme. D'ailleurs je l'ai mis là-dedans (elle montre le petit questionnaire papier). Apaisant oui. Mais...mais, quand il est bleu parce que tu vois, quand il a une autre couleur, ça ne me donne pas la même euh...la même sensation [...] Et suivant la couleur qu'il va avoir, je me dis : « Ah tiens, c'est bleu... ça va être une belle journée ». Et quand il est un peu... entre... le bleu et le rose, qu'il est un peu gris, je me dis tiens, ça risque de... **Mais, ça peut définir ton humeur ?** Oui, parce que mon humeur est souvent définie par rapport au temps. Dès qu'il fait gris, je suis... Donc c'est un peu pareil...c'est par rapport au...par rapport à...à mon humeur. Après, est-ce que ça se vérifie, j'en suis pas sûre [...]»⁴⁸².

« **G.** Enfin c'est vrai que... enfin, je pense que c'est un objet qui peut... si on lui donne le rôle de filtre de lumière, ce qu'on a pas eu ici... il peut vraiment imprégner le lieu dans des variations de couleurs. Et donc engendrer, euh.. tu vois, une forme de rêverie ou... Je m'imagine très bien, si tu l'as sous forme de rideau ou de filtre de lumière... dans une chambre ou un lieu ou un salon... Enfin, ça peut influencer ta pensée, tu vois ce que je veux dire [...] Je me vois très bien m'allonger dans une pièce s'il est là, il filtre la lumière, il inonde la pièce d'une certaine couleur... Ça, ça peut pousser à la rêverie comme quand tu regardes le ciel ou... un peu comme tu peux regarder sous un arbre le feuillage qui bouge ou tu regardes les nuages qui passent. Ça serait bien si ça avait ce rôle là et je pense que ça peut le prendre... face à une baie vitrée... »⁴⁸³

⁴⁸² Cf. annexe K : Transcription d'entretiens avec les détenteurs des systèmes nébuleux. 2003. Premier entretien, paroles de Anne.

⁴⁸³ Cf. annexe K : Transcription d'entretiens avec les détenteurs des systèmes nébuleux. 2003. Deuxième entretien, paroles de Gilles.

L'homme n'agit et ne comprend que dans les limites de ses connaissances, ses imaginations, ses interprétations. Celles-ci sont issues d'une perception opportuniste du monde selon un filtre mental :

« Nos perceptions sont dominées par nos attentes et nos intérêts du moment »⁴⁸⁴

En d'autres termes, et plus précisément, en créant nous agençons, nous orientons, des connaissances, des imaginations et des interprétations singulières liées à un vécu singulier. Cet agencement se manifeste sous la forme d'un objet singulier qui est représentatif d'actes et de pensées conjoncturels. Mais cet objet va être perçu dans une situation précise où le regardeur va le comprendre selon sa propre sensibilité et ses propres connaissances, imaginations et interprétations. La réception de l'objet est, elle aussi, conjoncturelle.

Tzvetan Todorov considère une multiplicité de modes de *signifiance* :

« Nous sommes prêts à affirmer aujourd'hui l'*hétérologie* : les modes de la signifiance sont multiples [...] »⁴⁸⁵

Nous considérons l'acte de création comme *mode de signifiance*. L'objet créé est une *mise en sens* de sens. Mais la portée de son sens est plus large que celle que nous lui donnons en tant que créateur : elle devient celle que lui donne le regardeur.

« L'œuvre de l'artiste prend ainsi le statut d'un ensemble d'unités réactivables par un regardeur-manipulateur. »⁴⁸⁶

Ce qui est montré à travers l'objet peut se comprendre dans un sens général, dans ce que Bachelard nomme une *transsubjectivité*⁴⁸⁷ où créateur et regardeur sont liés à travers l'objet dans la mesure où la *mise en sens* du créateur trouve un écho dans celle du regardeur.

⁴⁸⁴ Karl Popper. *Toute vie est résolution de problèmes*. Paris : éditions actes sud, 1997, p 151.

⁴⁸⁵ Tzvetan Todorov. *Théories du symbole*. Paris : éditions du Seuil, 1977, p 359.

⁴⁸⁶ Nicolas Bourriaud. *Esthétique relationnelle*. Dijon : éditions des Presses du réel, 1998, p 20.

⁴⁸⁷ Gaston Bachelard. *Poétique de l'espace*. 1957. Paris : P.U.F., 1992.

Le créateur guide l'interprétation dans la mesure où, consciemment ou inconsciemment, ses actes de création ne sont pas indépendants d'un contexte historique, social et culturel, dans la mesure où il nourrit certaines attentes et certains questionnements qui sont les mêmes que ses contemporains. Un des principes fondamentaux de *l'esthétique de la réception* telle que la conçoit Jauss est que :

« [...] la figure du destinataire et de la réception de l'œuvre est, pour une grande part, inscrite dans l'œuvre elle-même. »⁴⁸⁸

Cependant, ce qui est inscrit dans l'objet d'art appliqué peut également se comprendre selon des sens annexes inhérents à la réception conjoncturelle de l'objet par le regardeur. Si l'objet peut être compris par de nombreux regardeurs, pour chacun d'entre eux les voies de la compréhension sont différentes. Ces voies sont ouvertes par ce que Jauss nomme un *horizon d'attente*.

Il ne peut exister d'accord total entre la *mise en sens* de l'objet, la manifestation de l'objet et sa réception. Pourtant *mise en sens*, manifestation et réception s'influencent les unes les autres dans la production de sens : l'objet en tant que *mode de signification* est un support de dialogue et crée du lien dans un sens humain, renouvelé pour chaque contexte. Nous donnons corps à un objet dans son langage mais nous n'en imposons pas les modalités de perception ou d'interprétation. Puisque notre transcodage n'est pas aléatoire, puisque le regardeur ne décode pas de façon aléatoire, le sens n'est pas *transporté* en soi. Il est réintégré, transformé. *L'autre* devient alors le créateur de l'objet.

L'objet se donne à l'habitant dans « l'effet que cela donne »⁴⁸⁹ c'est-à-dire dans un *don phénoménologique* qui implique un vécu. L'objet n'a donc pas besoin du

⁴⁸⁸ Formulation de Jean Starobinski. Hans Robert Jauss. *Pour une esthétique de la réception*. 1978. Traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski. Paris : éditions Gallimard, 2002, p 14

créateur pour se manifester alors qu'il est nécessairement dépendant d'un regardeur parce que c'est à lui que l'objet *advient*.

Les systèmes nébuleux touchent l'espace intime et participent de son appropriation par l'habitant. Ils font intervenir les goûts, les sentiments, les sensibilités, les fantasmes. Ils possèdent une dimension sociale et nous les considérons en ce sens comme des *objets d'estime*, ce que Ezio Manzini nomme *objets de mémoire* :

« Ce terme s'applique à tous les produits qui doivent durer et avec lesquels l'utilisateur établit une relation symbolique ou affective [...] »⁴⁹⁰.

Ces objets font appel au non rationnel, aux sens et au plaisir.

Le système nébuleux est un *objet d'estime* non seulement pour ce qu'il évoque en terme de souvenirs, de rêves, mais également parce qu'il évoque le créateur lui-même. Dans mon cas il porte l'amitié qui me lie à certains de ces habitants. :

« **A.** Parce que c'était toi (rires)... non mais c'est vrai. [...] **V.** Moi, c'est pareil, elle est dans la chambre, qui deviendra le bureau donc qui est quand même aussi personnel. Je veux dire que c'est « ton » bureau. »⁴⁹¹

« **G.** Alors, c'est vrai qu'on est entouré de toiles ou d'objets de création... entre les meubles de David, les peintures de Nath, les peintures de Laure. Donc c'est des objets euh... pour lesquels on a de l'affection déjà par la personne. Parce qu'il y a aussi ça... parce qu'on te connaît, pareil pour Nath et pour Laure... ou avec David. Donc c'est... il y a un lien avec une personne aussi. Il y a cette dimension là, une dimension affective [...] **C.** Et aussi, comme on l'a dit tout à

⁴⁸⁹ Jean-Luc Marion. *Etant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*. Paris : P.U.F., 1997, p 70.

⁴⁹⁰ Ezio Manzini définit quatre typologies de produits liées à leur durée de vie, processus de production et rapport à l'utilisateur : « l'objet instantané », « l'objet en série différenciée », « l'objet performatif et interactif » et enfin « l'objet de mémoire ». Ezio Manzini. *Artefacts. Vers une nouvelle écologie de l'environnement artificiel*. Paris : éditions du centre Georges Pompidou, 1991, p 145.

⁴⁹¹ Cf. annexe K : Transcription d'entretiens avec les détenteurs des systèmes nébuleux. 2003. Premier entretien, paroles de Anne et Valéry.

l'heure, parce qu'ils sont liés à des personnes qu'on aime beaucoup. Donc, si tu veux, ça serait aussi nous priver... enfin, c'est encore plus dans ce sens là que euh... sur le plan purement visuel ou... ça serait enlever la présence de quelqu'un chez nous. C'est ça qui serait difficile en fait. C'est pas tant pour l'objet en lui-même tu vois. Mais parce qu'il y a de l'affectif qu'on lui a donné. Alors je ne sais pas d'un objet de quelqu'un qu'on ne connaît pas, d'un artiste qu'on ne connaît pas. Je ne sais pas. C'est lié à ça pour moi. Vous êtes là tu vois, c'est un lien. »⁴⁹²

Dans une certaine mesure, tout objet d'estime possède une valeur d'objet d'attachement. Le système nébuleux en est un qui s'intègre au paysage affectif de l'habitant :

« **A.** C'est parce qu'on s'habitue... mais dans le bon sens. Pas une habitude triste, enfin... une habitude routine. Ca nous plait, c'est bien là... c'est pas du provisoire. [...] **Tu lui accordes de la vie ?** Quelque part oui. Mais je crois que c'est un peu pareil pour tous les tableaux. Les tableaux quand on les a installés au début, on les a changés de place cinq ou six fois avant de se dire « c'est bon, c'est là où je vais le mettre, c'est sa place. Et si je les voyais plus ici à cet endroit là, si on les changeait, je crois que je le sentirais de suite et qu'il me plairait pas... à cet endroit-là. De la même façon qu'on en a un en particulier qui est pas bien du tout là où il est, et je peux pas m'empêcher de me dire qu'il est pas à sa place. Alors que là, c'est sa place c'est... faut pas qu'elle bouge. Si on devait déménager, je ne sais pas ce que... comment...euh, j'appréhenderais ça... comment je mettrais ça... Tu vois, autant les meubles j'aime les déplacer, autant ça... je la bougerai pas. On a changé le lit cinq ou six fois de place, mais ça, on l'a pas changé. »⁴⁹³

⁴⁹² Cf. annexe K : Transcription d'entretiens avec les détenteurs des systèmes nébuleux. 2003. Deuxième entretien, paroles de Gilles et Carole.

⁴⁹³ Cf. annexe K : Transcription d'entretiens avec les détenteurs des systèmes nébuleux. 2003. Premier entretien, paroles de Anne.

Dans ce qui suit, nous donnons quelques exemples des différents sens induits par la rencontre des objets créés avec des individus et des lieux. Nous nous appuyons pour cela sur les entretiens que nous avons effectués auprès de certains habitants détenteurs de systèmes nébuleux.

Ce sont les diverses modalités de regard qui nous intéressent ici. Le regardeur apporte à l'objet son histoire, son comportement, son corps et ses émotions. Son expérience de l'objet s'effectue dans l'espace et dans le temps. Les systèmes nébuleux peuvent être diversement décodés, interprétés et insérés dans la vie quotidienne de l'habitant : les préoccupations, les centres d'intérêts ne sont pas les mêmes pour chacun d'entre nous. l'objet peut être ainsi tour à tour objet événement, objet décor, objet d'intimité, fenêtre sur le monde intérieur ou fenêtre symbolique.

Dans le passage suivant⁴⁹⁴ notre discussion avec Anne et Valéry traite de la manière dont elles perçoivent le sujet de l'objet, c'est-à-dire le nuage. Contrairement à Valéry, Anne a choisi le système nébuleux en fonction de la *qualité nuageuse* du système, en d'autres termes de la qualité de la perspective tachiste mise en œuvre. Cette discussion, dans la mesure où Anne anime une galerie dans laquelle j'ai exposé quelques autres systèmes nébuleux, s'oriente vers le type de réactions que les visiteurs ont en général vis-à-vis d'eux :

« **A.** Euh , nous on l'a choisie euh...parce qu'on l'a choisie à deux... quand-même (rires)... plus pour le côté graphique... la touche. Et il y avait plus de couleurs parce qu'on voulait qu'il y ait plusieurs couleurs. **Ca veut dire quoi quand tu dis plusieurs couleurs ?** Parce qu'on voit moins de nuages par la fenêtre que par la tienne (rires)... **V.** Parce que c'est un travail sur les nuages ? **Oui, mais si, tu le savais pas ?** **A.** Si, tu le sens quand-même...tu le sens... **V.** Donc, moi, j'ai plus de nuages... **A.** Voilà. **V.** Parce que moi j'savais pas. **A.** Mais, euh, tu le sens... Les gens le sentent. Les gens qui la voient le sentent.

⁴⁹⁴ Cf. annexe K : Transcription d'entretiens avec les détenteurs des systèmes nébuleux. 2003. Premier entretien, paroles de Anne, Valéry.

Que c'est un travail sur les nuages ? A. Je le vois pas mal avec les gens qui passent à la boutique... Quand je leur parle, quand je leur dit que c'est un travail sur les fenêtres, sur les nuages, les gens ne sont pas surpris...C'est pas : « Ah, on avait pas vu ». En général ça conclut ce qu'ils ont pensé en la regardant. **Et il y en a qui spontanément te disent « Ca, c'est ça », qui évoquent quelque chose avant même que tu leur en parles ? Ou est-ce que ça reste assez flou avant que tu leur en parles ? A.** Les gens parlent plus de sentiments que de...d'ailleurs souvent les gens qui sont intéressés, ils les regardent, ils disent ce qu'ils ressentent, ce que ça leur évoque. [...] »⁴⁹⁵

Un autre passage du même entretien montre que la sensibilité à l'objet n'est pas une évidence. Ainsi les enfants de Valéry, Mélia et Marion, n'y sont pas sensible, ou en tout cas ne le sont pas de la même manière que leurs parents : cet objet n'est pas un point focal pour elles. Il n'a, a priori, pas de valeur affective directe. De plus, s'il fait partie du lieu de vie, il se situe dans une zone réservée aux parents et est lié à leur intimité et non à celle des enfants.

« On a fini, mais je voulais poser la question à Mélia et Marion... Je voudrais savoir si vous regardez la tarlatane qu'il y a dans le salon, dans la chambre à maman ? Mélia (M.) Des fois. **Marion (Ma.)** Moi je l'aime pas ! **Tu l'aimes pas, pourquoi ? V.** Tu sais de quoi on parle Marion ? **Ma.** Ben si, moi j'aime bien mon canard (rires). **V.** On parle de ça (elle lui montre l'objet). **M.** On parle de ce qui est dans la chambre de papa et maman. **Ma.** Non. **V.** Tu le regardes ? **Ma.** Non. **V.** Tu sais pas si elle y est ? **Ma.** Non. **V.** Ca y est pas ? **Ma.** Non. **V.** Tu vois, c'est bien intégré (rires). C'est bien ce que je disais, ça fait partie de l'ensemble... Et par contre je pense que si je l'enlevais, elle le verrait. **Elle le verrait ? tu crois ? M.** Moi, l'autre fois, c'était... oui, j'y étais puis... dans le salon, et puis j'ai demandé à Papa « elle est où la tarlatane ? » parce

⁴⁹⁵ Cf. annexe K : Transcription d'entretiens avec les détenteurs des systèmes nébuleux. 2003. Premier entretien, paroles de Anne, Valéry.

que je me rappelais plus... **Tu te rappelais plus ?** Tellement je la regarde jamais ! (rires de l'assemblée) »⁴⁹⁶

Le système nébuleux est indéniablement un objet de l'intime, un objet de possession qui s'intègre dans une relation privilégiée et réservée :

« **Est-ce que vous pourriez me dire chacune rapidement où elle est dans votre maison, où elle se positionne ?... C'est difficile comme question ?**

A. Elle est dans une pièce qui est à nous... **Qui est à vous...** Oui parce que même s'il n'y a pas de mur, qu'on peut la voir du canapé, c'est dans le côté chambre, là où les gens ne vont pas forcément venir. Ça a un côté assez intime en fait. Ce n'est pas la première chose que l'on voit quand on entre dans la maison... Plus intime oui, c'est cela. »⁴⁹⁷

« **G.** [...] On va aménager là-haut la grande pièce. Moi je pense que là-haut ça peut être intéressant. Vraiment. Parce que là-haut on va faire une grande pièce qui sera à la fois une chambre, mais aussi un bureau. Presque un petit salon un peu à part quoi, en fait, dans les combles. [...] **C.** Quelque chose de peut-être plus intime que le lieu de vie parce qu'ici il y a la cuisine et le salon. Quelque chose de... un endroit plus intime... dans une pièce... ce sera là-haut... bureau, chambre. »⁴⁹⁸

Le choix de la zone d'inscription de l'objet dans le lieu n'est certainement pas anodine même si elle relève parfois de l'anecdote : chez Carole et Gilles, elle a été déterminée en fonction d'une association faite entre la plastique du lieu et celle de l'objet. Le système nébuleux a motivé dans ce cas la résurgence d'une séduction, celle du lieu envers des personnes ayant un projet d'habiter.

⁴⁹⁶ Cf. annexe K : Transcription d'entretiens avec les détenteurs des systèmes nébuleux. 2003. Premier entretien, paroles de Valéry, Marion, Mélia.

⁴⁹⁷ Cf. annexe K : Transcription d'entretiens avec les détenteurs des systèmes nébuleux. 2003. Premier entretien, paroles de Anne.

⁴⁹⁸ Cf. annexe K : Transcription d'entretiens avec les détenteurs des systèmes nébuleux. 2003. Deuxième entretien, paroles de Gilles et Carole.

« **C.** [...] Quand on est arrivé dans cette maison, là-haut il y avait un côté bleu... bleu et rose aussi. Un petit peu, tu vois, dans les teintes. Enfin dans ces couleurs... Assez douces aussi... C'est peut être ça. **G.** Ca et puis c'est une pièce dans les combles donc il y a une vue sur le ciel. Il y a du bleu... Enfin c'est bizarre mais... C'est la seule pièce où on voit vraiment du ciel parce qu'elle est en hauteur... Enfin je sais pas. Il y a peut être ça aussi tu vois... Il y a peut être un lien avec les nuages... [...] »⁴⁹⁹

Pour Anne également, la configuration de son lieu de vie a contribué à définir la valeur plastique du système nébuleux en terme de fenêtre symbolique.

« **C'est important ce lien avec la lumière extérieure par rapport à la tarlatane ?** **A.** Ça fait une autre fenêtre en fait... **V.** Ça fait un autre espace... »⁵⁰⁰

L'objet n'arrête donc pas forcément le regard : il le prolonge vers un espace imaginaire.

« L'attention est cette focalisation de la conscience qui [...] implique l'ajustement de tout l'organisme à la loi de l'objet que la conscience tente de saisir »⁵⁰¹

La nature du regard porté sur l'objet est soumis à l'humeur et au désir de l'habitant. Rapide, il peut être un regard de réflexe ou de curiosité. Attentionné, il peut être un regard d'étude de la plastique, un regard de contemplation, un regard introspectif ou encore un regard aveugle de rêverie, même si pour les deux derniers cas l'objet n'est pas vu pour lui-même. Le réel est support à l'imaginaire et nous avons affaire à une perception qui tend vers un autre état de conscience.

⁴⁹⁹ Cf. annexe K : Transcription d'entretiens avec les détenteurs des systèmes nébuleux. 2003. Deuxième entretien, paroles de Carole et Gilles.

⁵⁰⁰ Cf. annexe K : Transcription d'entretiens avec les détenteurs des systèmes nébuleux. 2003. Premier entretien, paroles de Anne.

⁵⁰¹ Eliane Amado Lévy-Valensi. *Le temps dans la vie psychologique*. Paris : éditions Flammarion, 1965, p 69.

« Par cette invitation, nous recevons, en notre être intime, une douce poussée, la poussée qui nous ébranle, qui met en marche la rêverie salubre, la rêverie vraiment dynamique. Si l'image initiale est bien choisie, elle se révèle comme une impulsion à un rêve poétique [...] un mouvement de l'imagination. »⁵⁰²
C'est une adaptation sensorielle, posturale et mentale qui est adoptée.

Ce regard varie également dans le temps : d'objet de curiosité (paroles de Gilles), le système nébuleux prend progressivement le statut d'objet d'attachement et tend à se fondre dans l'univers intime de la vie quotidienne sans pour autant être invisible (paroles de Valéry et Anne) :

« **G.** Cette sorte d'attirance et puis de questionnement toujours. On regarde l'objet : est-ce qu'il est bien là ? Est-ce qu'on est content qu'il soit là ? Enfin tu vois ce que je veux dire. Sorte de satisfaction que dégage ce genre d'objet. »⁵⁰³

« **Pourriez-vous me décrire vos réactions par rapport à cet objet les premiers jours, et vos réactions par rapport à lui aujourd'hui ? Comment vous définissez votre relation à cet objet ? Que ressentez-vous pour lui ? Est-ce qu'il y a eu une évolution dans votre sentiment par rapport à lui ou...** **V.** Il y a une évolution, c'est vrai. Au début on la regardait très très très souvent, plusieurs fois par jour. [...] De la voir changer de couleur régulièrement faisait qu'on était plus accroché à regarder. Alors que maintenant on a un peu plus de distance. Mais je ne verrai pas mon mur sans, par contre. Une distance... oui, il y en a une certaine qui s'est mise. Mais pas parce qu'on ne l'aime plus mais parce que... **C'est une distance ou c'est une habitude ? Ou c'est une domestication, ou quelque chose...** Plutôt une domestication. [...] Donc peut-être que là il y a une certaine distance qui se fait, mais c'est pas... Je veux dire oui, c'est plutôt une domestication, une intégration. Elle fait partie de la maison. **Et dans quel sens cela fait partie de la maison ?** Dans le bon

⁵⁰² Gaston Bachelard. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. 1943. Paris : éditions de la librairie José Corti, 1977, p 10.

⁵⁰³ Cf. annexe K : Transcription d'entretiens avec les détenteurs des systèmes nébuleux. 2003. Deuxième entretien, paroles de Gilles.

sens, c'est-à-dire que c'était l'endroit où elle devait être, qui fait qu'elle s'intègre très bien. C'est pas qu'on y fait pas attention, c'est pas ça du tout...mais je sais pas, ça fait partie de soi, enfin euh... du chez soi. Comme je te dis, je ne le verrais pas sans. On ne peut pas l'enlever là. **T'as essayé ?** Non j'ai pas envie (rire). **A.** Moi j'en ai enlevé deux donc de la boutique, je les ai montrées à ma mère qui pour le moment les a gardées. Ça me fait un vide sur ces murs-là, en plus c'était les deux qu'il y avait de part et d'autre de la fenêtre. C'est vrai que ça fait un vide de plus les voir. Je crois que si tu les enlèves toutes, la pièce aura plus la même... le même esprit, [...] parce que c'est plus le même rapport... c'est plus un rapport...c'est à nous, c'est là, c'est...je ne sais pas comment dire. Ça avait peut être un rapport anecdotique quand on l'a mis là, comme si tu accroches un photo qui te plait vraiment. Et c'est devenu quelque chose de... qui est à toi, comme un souvenir...je ne sais pas comment dire... comment expliquer. »⁵⁰⁴

C'est une motivation et une disposition intérieure qui le distingue alors des autres objets d'attachement. Elles peuvent être liées à souvenirs d'enfance :

« **C.** Moi, pendant un moment c'était lié aussi à l'affect de l'enfance parce que, tu sais, j'avais un petit... un petit moulage, un bibelot avec les ... variations justement, ce rose, ce bleu ou violet, etc. C'est un objet que j'ai gardé pendant très longtemps, c'était un petit oiseau... et moi je regardais tous les jours quand j'étais gosse ou ado, tu vois... il était là, je voyais les variations. Et donc j'ai déjà eu ce rapport de changement de couleur et d'observer comme ça... comment il devenait, comment il était ce jour là. Enfin ça, ça m'a rappelé ça pendant un moment. Je le regardais, ça m'évoquait ça. »

Parfois même c'est une *valeur résiduelle* qui est perçue : absent de la vue, présent physiquement dans le lieu, il occupe une présence mentale. S'il n'est

⁵⁰⁴ Cf. annexe K : Transcription d'entretiens avec les détenteurs des systèmes nébuleux. 2003. Premier entretien, paroles de Valéry et Anne.

pas vu effectivement, il reste présent dans sa dimension d'objet plastique et d'objet d'attachement dans un rapport de mémoire, de souvenir. Le système nébuleux peut donc être *regardé* même dans une discontinuité visuelle :

« **G.** [...] le palier on y passe pour aller à la chambre donc... on passe tous les jours devant. Moi, je pense que je passe souvent sans le regarder maintenant. Mais en même temps... je pense que oui, il y a une déviation... Enfin je le sens. Je le sens en fait, voilà. Je le sens... je le regarde pas forcément. »⁵⁰⁵

L'objet motive un sentiment de plaisir et c'est pour cette raison qu'il prend souvent une place visuelle décisive :

« **A.** [...] Donc je l'ai quand je me lève, c'est la première chose que je vois. Alors on l'a mis là parce qu'on voulait la voir du lit en se réveillant. Parce que c'est bien quand on la voit. On s'est battus avec Joffrey pour savoir de quel côté on allait le mettre, pour voir lequel allait se lever en premier [...] Je te dis, on la regarde toujours le matin, quand je suis au téléphone, je la regarde du téléphone. Quand je suis dans mon canapé, si je regarde dans la chambre, je la vois aussi donc je la regarde. Mais il y a des moments où je ne fais que passer et je ne fais pas attention. Mais je peux passer du temps sans la regarder justement. Il y a d'autres périodes où je la regarde longtemps. Souvent quand je suis au téléphone. **Mais pourquoi au téléphone ? C'est ennuyeux ?** Parce que je l'ai en face. **Ça vient de sa position à elle...** Oui mais même la façon dont on s'assoie pour téléphoner, je l'ai en face. Parce que j'aime bien. Ça dépend de qui m'appelle aussi. **Ça dépend si tu t'ennuies ou pas...** Non, non... Quand c'est un coup de téléphone agréable, je la regarde. Quand c'est un coup de téléphone administratif ou autre dont je me moque un peu... je ne la regarde pas. »⁵⁰⁶

⁵⁰⁵ Cf. annexe K : Transcription d'entretiens avec les détenteurs des systèmes nébuleux. 2003. Deuxième entretien, paroles de Carole.

⁵⁰⁶ Cf. annexe K : Transcription d'entretiens avec les détenteurs des systèmes nébuleux. 2003. Premier entretien, paroles de Anne.

« Nous sommes un produit de nos produits donc de notre civilisation à laquelle nous contribuons tous. »⁵⁰⁷

Le système nébuleux, parce qu'il est impliqué dans la configuration de l'espace de vie dans un rapport social et géographique, parce qu'il contribue à la modulation du lieu de vie et parce qu'il est un objet avec lequel l'habitant entretient des relations affectives et sensuelles, permet à ce dernier de s'attacher à son lieu de vie, le stimule dans le développement d'une manière de vivre l'espace qui lui est propre. Ces objets participent à une transformation du rapport entre habitant et habitat. Et puisque l'homme façonne son corps et son esprit par l'environnement qu'il se crée, ceux-ci participent d'un nouveau *devenir habitant*.

⁵⁰⁷ Karl Popper. *Toute vie est résolution de problèmes*. Paris : éditions actes sud, 1997, p 122.

Je termine cette partie en considérant la question du choix d'un statut pour ma pratique de création, pour les objets que je crée, pour mes pratiques d'aménagement. Ceci, en effet, nous ramène à des préoccupations beaucoup moins émouvantes mais tout aussi cruciales : quelle place ma pratique de création peut-elle prendre dans le paysage économique ? Quelle place puis-je ou ai-je envie de lui donner ?

La tendance actuelle est à la professionnalisation de toute pratique de création : c'est en termes de commercialisation de produits ou de services, de rentabilité et de marketing que tout projet de création d'entreprise s'établit.

La loi exige que, pour toute vente d'objet issu d'une activité artistique, une déclaration d'activité auprès de l'U.R.S.S.A.F. (Union de Recouvrement des Cotisations de Sécurité Sociale et d'Allocations Familiales) soit effectuée. Elle est soumise à cotisation. Une déclaration d'*activité accessoire* à titre d'*artiste amateur* peut être établie au-dessous d'une certaine assiette de bénéfice à l'année⁵⁰⁸. Au-delà, c'est une création d'entreprise à laquelle il faut procéder même si cette démarche se cache derrière des statuts tels que « travailleur indépendant », « free lance » ou « artiste libre » qui sont considérés comme des professions libérales. Le cas du statut de l'*artiste-auteur* est un peu particulier dans la mesure où, s'il est considéré sur le plan juridique et fiscal comme une profession libérale, sur le plan social il est assimilé aux salariés : le principe est qu'un artiste, ayant déclaré son activité, peut demander à faire partie de la maison des artistes dont il ne deviendra le salarié qu'au bout d'un an, et seulement en fonction de certaines conditions notamment celle d'un bénéfice minimum.

Ces paramètres liés à une logique de marché posent la question du choix de la nature de la pratique de création. Elle se définit, selon cette logique, par une

⁵⁰⁸ En 1998, cette assiette était de 25 302F par an, ce qui représenterait aujourd'hui environ 3 860€. Cette assiette a dû être réévaluée depuis. Référence bibliographique : Michel Allenou. *Guide professionnel des artistes. Juridique. Fiscal. Social. Commercial*. Rieux-Volvestre : MAG éditions, 1998.

analyse du marché, c'est-à-dire une analyse en termes de demande potentielle et de public visé. Ces paramètres déterminent alors le type de production (objet unique, petites séries, séries industrielles), le statut de l'objet, le type de communication à mettre en place pour la commercialisation de l'objet.

Pour ma part, ma pratique de création d'objets va de pair avec la mise au point d'un matériau composite. La question que je me suis posée en premier lieu a été celle d'une protection légale en termes de dépôt de brevet. Mais sur quoi faire porter ce brevet ? Le matériau composite lui-même ? Le procédé de mise en œuvre ? L'objet ? Quelle était la réelle validité d'un éventuel brevet ?

L'exemple de Klein illustre parfaitement la légitimité de tels questionnements : en mai 1960⁵⁰⁹ il fait une demande de dépôt de brevet auprès du ministère de l'industrie afin de protéger l'exploitation éventuelle de sa couleur *I.K.B.* (International Klein Blue) par d'autres personnes. Denis Riout précise qu'un tel brevet n'a jamais été *effectivement* accordé. Pourtant cela n'a, en aucune façon, ôté toute sa valeur à la couleur *I.K.B.* ni à l'œuvre de l'artiste.

Ceci soulève la question de l'efficacité effective d'une telle protection dans le domaine d'une activité artistique dans la mesure où l'œuvre est protégée en amont par le droit d'auteur selon l'article L.111-1 du Code de la Propriété Intellectuelle (C.P.I.) :

« L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous. Ce droit comporte des attributs d'ordre intellectuel et moral ainsi que des attributs d'ordre patrimonial. »

L'ensemble de ces droits ont été définis dans les lois du 11 mars 1957 et du 3 juillet 1985.⁵¹⁰

⁵⁰⁹ Denis Riout. *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*. Nîmes : éditions Jacqueline Chambon, 1996, p 33.

⁵¹⁰ Référence bibliographique : Association La pomme à tout faire. *Guide pratique de l'artiste plasticien*. Liévin : édition La pomme à tout faire, 2002.

Pour définir l'utilité d'une protection par brevet il me fallait définir quel en était l'objet et pour cela il me fallait considérer le statut que je souhaitais donner aux objets produits du point de vue de mes exigences et projets de créateur.

Nous l'avons vu ici, mon dessein est de créer des objets uniques, liés à une pratique de la matière sensible et non mécanique et où, pour chaque système nébuleux créé, c'est un lieu unique qui est investi, pour des individus singuliers. C'est un tout qui est considéré : une activité de création d'objets associée à une activité de service (pratique de conseil en aménagement et pratique d'aménagement). Comme le fait très clairement remarquer Anne, les objets que je crée ne peuvent pas être déliés d'une prise en compte de l'autre dans son lieu de vie en raison de leurs dimensions structurantes. Mon activité de création est inévitablement liée à une pratique d'installation :

« **A.** Parce que le truc qu'il y a aussi, c'est qu'acheter cet objet-là, comme ça, sans l'essayer chez soi, c'est pas... je crois que c'est pas évident. Parce que tu te fais une image de ce que ça peut... Tu vois mes parents... donc ma mère, elle en a mis une, ça lui plaisait pas. En mettant les deux, elle a trouvé que ça passait beaucoup mieux par rapport à l'espace. Mais c'est vrai quand même que si elle était allée dans une boutique, elle aurait vu ça, ça lui aurait plu, elle l'aurait peut-être pas achetée sans savoir ce que ça pouvait donner. **Oui, il faut quand même que cet objet soit mis en situation dans le lieu.** C'est pas un tableau... parce qu'un tableau, tu peux dire « tiens j'ai la place au dessus de la cheminée pour le mettre »... C'est quand même un objet assez particulier... Mais les gens n'ont pas la même... il y a des gens qui la mettraient contre un mur, des gens qui pensent en faire un rideau... euh... beaucoup pour un rideau...ce qui peut être très joli... sans le côté péjoratif que ça peut avoir, même s'il y en a qui arrivent et qui disent « ça fait cher le rideau ! »... Ils ont rien compris eux... ça leur a pas parlé ... ça les a pas...alors qu'il y en a d'autres qui réfléchissent. Il y en a qui me demandent « où on peut avoir ça si... » »⁵¹¹

⁵¹¹ Cf. annexe K : Transcription d'entretiens avec les détenteurs des systèmes nébuleux. 2003. Premier entretien, paroles de Anne.

Un brevet est utile dans le cas d'une production de produits à moyenne et grande échelle pour une protection vis-à-vis de la concurrence et dans une logique de rentabilité. Ma logique ne relève pas de cet ordre-là : ma pratique de création relève de l'activité artistique dans la mesure où les objets produits sont des créations originales et uniques qui ne sont pas réalisées en fonction d'une demande potentielle mais selon un positionnement et des exigences personnelles et qui vise un public plutôt large.

A la suite de ce constat la question du dépôt de brevet ne se pose plus, ni même la question de la protection puisqu'elle est acquise de droit de ce point de vue.

Mon activité se dessine lentement selon, pour l'instant, des pratiques d'installation de systèmes nébuleux dans des lieux de vie pour des amis mais également dans des lieux d'expositions. Elle ne s'oriente pas vers une production industrielle dans la mesure où je considère que, en raison de la particularité dynamique de la couleur, un tel type de production ramènerait inévitablement l'objet créé à un « objet gadget ». Or, dans ce cas, il ne saurait alors être question d'objets d'attachement, d'objets d'estime. Mes exigences de créateur ne tendent pas vers une telle direction.

CONCLUSION

Art du filtre dans l'habitat : design d'espaces pour du design de lieux, une pratique d'art impliqué.

Mes modes de pensée et d'action au sein d'un art du filtre ont d'une part pour objet de s'impliquer dans la mise en sens d'un territoire sensoriel, dans une familiarisation au monde : je conçois et produis des objets de nature esthétique en dessinant des espaces qui articulent une réalité physique, du sens et des valeurs symboliques, affectives et culturelles. J'investis ainsi ce que j'ai nommé du *design d'espaces*. Ils sont destinés à s'insérer dans les lieux de vie, y introduisent de nouvelles significations et suscitent d'autres sensations. Non seulement ils désignent les lieux de façon inédite (ce que j'ai défini comme du design de lieux), mais ils laissent également émerger des espaces dialogiques où créateur et récepteurs communiquent autour de leurs interrogations, leurs attentes et leurs réponses. C'est un art impliqué dans la construction d'identité physique, psychologique, affective et culturelle au sein d'un groupe social que j'investis.

Mes modes de pensée et d'action sont impliqués, d'autre part, dans des considérations méthodologiques, technologiques et économiques : quelle place l'expérimentation et la création prennent-elles dans le cadre des recherches et des productions industrielles ou dans celui de la technologie de pointe ? De quelle façon l'acte de produire *est-il* et *peut-il* être pensé ?

Dans le contexte de l'art du filtre, mes préoccupations premières ont été de choisir des matériaux (en vue de la création d'objets selon un parti pris sémantique et esthétique) selon leurs capacités plastiques et mécaniques. Pour cela j'ai procédé à des expérimentations qui visaient à cerner quel type de résistance à la manipulation motivait quel type de qualité tactile ou visuelle. J'ai cherché à reproduire des pratiques d'induction/réaction entre mes actes et la matière (*pratiques d'éducation*).

Quelle place peuvent avoir de telles pratiques au sein des modes de production actuels ? Les modes d'analyse, d'expérimentation, de sélection et de

signification mis en œuvre dans la création artistique ne se prêtent-ils pas à une collaboration avec la recherche fondamentale, technologique ou industrielle ?

Une recherche.

Lors de cette recherche, j'ai tenté d'appréhender un principe de création spécifique lié à un domaine d'intervention, celui de l'art du filtre au sein de l'habitat, en proposant une articulation entre différents niveaux d'analyses. L'objectif était de proposer une réflexion organisée à partir d'un ensemble d'informations pouvant rendre compte de la complexité de ce principe.

J'ai, dans un premier temps, donné une large place à l'histoire dans la mesure où elle nous donne des éléments de compréhension contextuelle des modes et motifs de création ou de réception. Ce qui nous précède, le passé ou ce que Hans Robert Jauss nomme « l'horizon antécédent », marque et imprègne notre présent en se répétant dans une mutation, dans un déplacement. Nous nous influençons nous-mêmes. Nous nous construisons nous-mêmes. Or c'est dans la transmission que nous pouvons le faire.

« [...] une œuvre [...] ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information »⁵¹²

Le contexte social et culturel des questionnements du créateur, le contexte artistique du projet de création ont été examinés dans une actualité : pour le premier elle concerne les débats sur la nature des pratiques d'habiter aujourd'hui, les moyens ainsi que les projets disponibles et mobilisés pour tenter d'y répondre ; pour le second elle concerne les types de technologies et projets que mettent en œuvre les créateurs pour développer un art du filtre pour l'habitat, la question étant « les créations issues d'un art du filtre peuvent-elles soutenir ces nouvelles pratiques d'habiter ? »

⁵¹² Hans Robert Jauss. *Pour une esthétique de la réception*. 1978. Traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski. Paris : éditions Gallimard, 2002, p 55.

Mais cette actualité je n'ai pu l'analyser que dans la mesure où j'ai pris le parti d'aller à la rencontre d'éléments (issus de notre culture, de notre histoire) qui en étaient les annonciateurs, de les prendre en compte dans la mesure d'une certaine logique : c'est une part de l'histoire sociale, politique et culturelle liée à l'architecture occidentale que j'ai relue, une part de l'histoire de l'art et de la technique du filtre qui m'a guidée.

Dans un second temps, j'ai pris en compte la part *poiétique*, le « faire l'œuvre ». Je me suis positionnée en tant que créateur non seulement dans mes états et actes mentaux mais aussi dans mes états et actes physiques. Mettre des mots sur ces états a consisté en une prise de conscience de ma propre vision du sens que je donne aux objets que je crée et de celui qu'ils véhiculent de mon fait. C'est un point de vue sur le sens de l'acte de création (dans une modification, une transformation de la matière) que j'ai proposé.

« Il faut introduire la notion d'activité ou agissement ou production [...]. L'homme moderne rejetant métaphysique verbale entre dans la métaphysique en acte. A côté — au-delà, etc. de la physique — ce n'est point le *psychique* ni la *théodicée*, ni la *cosmologie* qu'il place. C'est la modification du monde et non plus l'*explication*, non plus la *conception*, non plus la recherche du *vrai*, mais la modif[ication] du *réel*. Tout subordonné au faire. »⁵¹³

Dans un dernier temps, j'ai pris en compte une *esthétique de la réception*. Ceci a été l'occasion d'examiner comment un sens donné ne fait partie que d'un *potentiel* de sens : dans la mesure où l'objet se propose dans son effet à un récepteur qui, dans sa capacité, ses désirs, son histoire et sa culture en dispose, le sens de l'objet peut ne pas être reçu, peut devenir autre, se transformer ou se reconstruire. C'est un point de vue sur les échanges, les modifications ou les absences de sens autour d'objets créés que j'ai positionné.

⁵¹³ Paul Valéry. *Cahiers*. Paris : co-éditions Judith Robinson, Gallimard, NRF, Pléiade, 1973, tome 2, p 1026 et 1027.

Valéry et Jauss m'ont guidée dans la reconnaissance du rôle non seulement du créateur mais aussi du récepteur quant au sens et à la nature de la création.

J'ai considéré cette recherche dans le cadre d'une réflexion philosophique où l'art n'est pas considéré en tant que discipline mais bien dans son potentiel de sens au sein de l'activité humaine ; où il participe à la transformation de l'homme, de la vision qu'il a de lui-même et de son environnement. Mon objectif a été de rendre perceptibles les glissements et les articulations entre l'espace de l'objet, du créateur, du récepteur et de l'interprète.

Si Paul Valéry ne peut concevoir une philosophie de l'art sans une prise en compte de sa « vitalité de pratique expérimentale »⁵¹⁴, Jauss ne peut la concevoir sans une *esthétique de la réception* qui selon lui devrait en être le fondement :

« Elle n'est pas une discipline autonome [...] mais une réflexion méthodologique partielle, susceptible d'être associée à d'autres et d'être complétée par elles dans ses résultats. Je laisse à d'autres [...] le soin de décider si, dans le domaine des sciences herméneutiques et sociales, cet aveu d'incomplétude, fait par une méthode, doit être considéré comme le signe de sa faiblesse ou de sa force [...]. Si l'on ne veut plus définir la nature historique d'une œuvre indépendamment des effets qu'elle a produits, et si l'on ne peut plus considérer que l'histoire d'un art tient toute entière dans la succession des œuvres indépendamment de l'accueil qu'elles ont reçu, alors il est nécessaire de fonder l'esthétique traditionnelle de la production et de la représentation sur une esthétique de la réception. »⁵¹⁵.

Je me suis attachée à connecter des points de vue différents concernant ma propre pratique de création, en fonction d'une certaine rationalité reconnaissant un lien entre affects, actes (de production ou de réception), sens et savoirs.

⁵¹⁴ Propos de Dominique Chateau. *Epistémologie de l'esthétique*. Paris : éditions l'Harmattan, 2000, p 246.

⁵¹⁵ Hans Robert Jauss. *Pour une esthétique de la réception*. 1978. Traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski. Paris : éditions Gallimard, 2002, p 267 et 268.

Il n'a pas été question de viser un mode d'approche totalisant de la question de l'art mais de contribuer à une vue de l'art en tant que « chose *unifiée* », selon les termes de Dominique Chateau⁵¹⁶, où la diversité des modes d'approches constitue une richesse de sens.

C'est une dialectique de complémentarité qui s'est jouée et non celle d'exclusivité.

Autrement dit, si la recherche en arts appliqués prend très précisément en compte la dimension active de la création, elle se positionne dans un champ du savoir qui ne tire sa précision que d'un rapprochement incessant de divers territoires, de connaissances et de méthodes, d'une médiation réciproque. Il faut, entre autre, penser les rapports entre poïétique, esthétique, histoire, philosophie et sociologie car l'étude de la création relève de l'étude de l'homme : d'une vue plus largement anthropologique.

Il faut étudier les liens entre théories et pratiques sous des angles nouveaux : dans une articulation, dans une perméabilité, et non dans un principe hiérarchique.

L'apport de ma recherche est de considérer une pratique dans sa spécificité, dans ses champs de références, d'interventions et d'implications. J'ai considéré une ordonnance dans ce qui mène à l'acte de création, dans sa réalisation, dans son devenir et sa re-crédation, ceci à travers une histoire, une culture, un *faire* menant à une production de formes, d'effets et de sens, et des réceptions menant à la production de nouveaux sens. J'ai considéré des espaces dialogiques, des relations complexes entre créateur et récepteur dans un contexte, à travers l'objet.

Une actualité

Certains débats entre acteurs sociaux, notamment dans le cadre du domaine de l'architecture ou de la recherche en art, font émerger des questionnements

⁵¹⁶ Dominique Chateau. *Epistémologie de l'esthétique*. Paris : éditions l'Harmattan, 2000, p 56.

concernant la possibilité et la nécessité de mettre en place des projets qui articulent différents types de compétences ou concernant l'effectivité de tels projets et de leurs implications dans le culturel, l'économique ou le politique.

La recherche en arts appliqués participe à de tels débats car elle considère un décroisement quant à l'étude des pratiques de création dans un croisement des angles d'approches ; car elle observe des pratiques qui, effectivement, mettent en jeu des modes d'articulations entre savoirs et savoir-faire ; car elle fédère des acteurs qui pensent et expérimentent les liens entre actes et réflexions, entre pratique et théorie. La recherche en arts appliqués contribue non seulement à l'observation de la permanence ou de la modification des structures et mécanismes de création mais elle est également la marque d'une transformation certaine des modalités d'étude de la création et de son implication sociale.

Dans le cadre de ma recherche sur l'accessibilité de certaines matières filtrantes à la manipulation — sur leurs capacités à s'associer à d'autres matériaux, sur leurs qualités visuelles dans leurs textures, leurs couleurs, leurs effets — j'ai questionné entre autre la technologie du verre ainsi que celle des matériaux plastiques, la logique de la perception physiologique.

Dans le cadre d'une pratique de création les sciences et les technologies peuvent être des outils de compréhension, de mesure, de comparaison ou de connaissance et peuvent intervenir à différents stades liés à la création (au cours de l'expérimentation ou de la réalisation).

Mais la pratique de création ne peut-elle pas, de façon réciproque, alimenter et éclairer les modes de recherche ou de productions ?

La création artistique introduit au sein de l'univers social et culturel de nouveaux concepts, de nouvelles pratiques et parfois de nouveaux matériaux dans une quête de nouvelles esthétiques, de nouveaux sens, de nouveaux affects et de nouveaux plaisirs.

Elle fait le lien entre la matière, les sens et le sens au sein de son propre projet. Si elle modélise, elle le fait de façon opportuniste. Ainsi, j'ai, dans ma propre pratique, établi un lien entre les propriétés physiques des couleurs et leurs

propriétés visuelles, lien qui avait pour objet de guider ma pratique dans l'action, de l'orienter selon une exigence esthétique et sémantique.

La création, parce qu'elle déplace et transgresse, parce qu'elle interroge son rapport à la matière, à la manière dont celle-ci se propose, se manifeste ou se transforme, investit d'autres rapports à la connaissance.

En s'intéressant aux modalités d'instauration et de réorganisation des savoirs, en fonction des enjeux liés aux pratiques artistiques, l'équipe de recherche SEPPIA (Savoirs praxis et poïétique en arts plastiques et arts appliqués) s'inscrit ainsi dans le cadre de ce type d'orientations scientifiques, exprimées également par le C.N.R.S., où la dynamique de recherche transversale est valorisée dans la mesure où elle motive de nouvelles démarches, conceptions et réalisations qui peuvent se traduire par de nouvelles orientations culturelles, politiques et économiques.

Ma participation au sein de cette équipe a pour objet de mettre en exergue, dans le cadre de ma propre pratique, les liens entre projets de création, modes d'expérimentation de la matière et processus d'élaboration pour la mise en place d'une esthétique de la couleur filtrante évolutive. C'est l'identification des effets colorés, la pratique de coloration orientée et modélisée que j'ai questionnés, la logique de mes actions sur la matière dans le travail de la couleur pour une manifestation visuelle spécifique d'un objet.

Identifier ces méthodes et processus est un moyen pour mettre en place des échanges entre praticiens, chercheurs et acteurs sociaux, car mettre en commun c'est *se constituer un langage commun* et cela ne peut se faire qu'à travers des propositions d'analyses.

J'aurai personnellement l'occasion d'exposer une partie des résultats de ma recherche lors des *septièmes entretiens physique-industrie*⁵¹⁷ dont le programme reprend certains thèmes développés par le Groupe de Recherche

⁵¹⁷ Les *septièmes entretiens physique-industrie* auront lieu à Paris du 21 au 23 octobre 2003. Le programme auquel je participe à lieu durant la journée du 22 octobre et s'intitule : *La couleur. Origines, Perception et Implications*.

C.N.R.S. *Couleur et matériaux à effets visuels* qui s'attache notamment à identifier, analyser, modéliser et caractériser dans les domaines des couleurs naturelles, de la production des couleurs artificielles, de la perception visuelle, des caractérisations de la couleur et des effets visuels, de l'art et de la création. Lors de ces entretiens, c'est donc de la couleur dans sa manifestation, dans sa manipulation, dans sa perception, dans son interprétation et dans l'émotion qu'elle suscite dont il sera question.

Mon intervention concernera les phénomènes colorés qui caractérisent les modes d'apparaître de mes propres créations : une évolutivité de la couleur dans une gradation tonale et intensive réversible (liée à la sensibilité moléculaire de la matière au taux d'hygrométrie ambiant), un principe de rayonnement et un phénomène primordial.

L'enjeu sera de montrer comment ont été intégrées, à titre de vocabulaire plastique, ces manifestations dans la mesure où elles ont été repérées et analysées à travers des modes d'expérimentation, puis liées au projet de création en termes d'exigences artistiques. De même, il s'agira d'affirmer la multiplicité des modes d'appréhension et de compréhension de la couleur (pour le créateur mais aussi pour le récepteur), son implication dans la production d'identité du territoire de vie et de la personne (identité à la fois physique, sémantique, affective et culturelle).

La participation au programme d'intervenants tels que des membres de laboratoires de recherche en optique notamment, d'enseignants, de techniciens de la restauration d'œuvres d'arts et d'artistes laisse envisager la diversité des modes d'approche de la couleur. La participation, en particulier, de Marie-Hélène Chopinet (chercheur à Saint Gobain) sera l'occasion pour moi de renouer le dialogue avec cette entreprise.

Références Bibliographique

Ouvrages cités dans le texte - 223 références

Ouvrages généraux à portée épistémologique et méthodologique

- Alain.** *Les arts et les Dieux*. 1958. Paris : éditions Gallimard, 1968.
- Albers, Joseph.** *L'interaction des couleurs*. Traduit de l'américain par Claude Gilbert. Paris : éditions Hachette, 1945.
- Amado Lévy-Valensi, Eliane.** *Le temps dans la vie psychologique*. Paris : éditions Flammarion, 1965.
- Bachelard, Gaston.** *Poétique de l'espace*. 1957. Paris : P.U.F., 1992.
- Bernandac, Marie-Laure ; Obrist, Hans-Ulrich** (choisis et présentés par...). *Louise Bourgeois. Destruction du père. Reconstruction du père. Ecrits et entretien 1923 – 2000*. Tusson : Editions Daniel Lelong, 2000.
- Bourriaud, Nicolas.** *Esthétique relationnelle*. Dijon : éditions des Presses du réel, 1998.
- Chateau, Dominique.** *Epistémologie de l'esthétique*. Paris : éditions l'Harmattan, 2000.
- Chateau, Dominique.** *Qu'est-ce que l'art ?* Paris : éditions l'Harmattan, 2000.
- Chateau, Dominique ; Le Gouic, Jean-Claude** (codirection de l'ouvrage). *Les arts plastiques à l'université*. Université d'été à Aix en Provence, 3 au 8 septembre 1992. Aix en Provence : service de publication de l'Université de Provence, 1993.
- Cheng, François.** *Souffle-Esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural*. Paris : éditions du Seuil, 1989.
- Cyrulnik, Boris.** *La naissance du sens*. Paris : éditions Hachette, 1995.
- Cyrulnik, Boris.** *Les nourritures affectives*. Paris : éditions Odile Jacob, 1993.
- Cyrulnik, Boris.** *Sous le signe du lien. Une histoire naturelle de l'attachement*. Paris : éditions Hachette, 1989.
- Damisch, Hubert.** *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Paris : éditions du Seuil, 1972.
- De Chasse, Eric.** *La peinture efficace. Une histoire de l'abstraction aux Etats-Unis (1910 – 1960)*. Paris : éditions Gallimard, 2001.
- Deleuze, Gilles.** *Différence et répétition*. 1968. Paris : P.U.F., 1993.
- Deleuze, Gilles.** *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris : éditions de la différence, 1981.
- Deleuze, Gilles ; Guattari, Felix.** *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie (2)*. Paris : éditions de Minuit, 1980.
- De Mèredieu, Florence.** *Le dessin d'enfant*. Paris : éditions Blusson, 1990.
- Didi-Huberman, Georges.** *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : éditions de Minuit, 2000.
- Edwards, Betty.** *Dessiner grâce au cerveau droit*. 1979. Traduit de l'américain par M. Schoffeniels-Jeunehomme. Sprimont : éditions Pierre Mardaga, 1999.
- Ekeland, Ivar.** *Le calcul, l'imprévu. Les figures du temps de Kepler à Thom*. Paris : éditions du Seuil, 1984.
- Eliade, Mircea.** *Le sacré et le profane*. 1965. Paris : éditions Gallimard, 2001.
- Escoubas, Eliane.** *Imago Mundi. Topologie de l'art*. Paris : éditions Galilée, 1986.
- Escoubas, Eliane.** *L'espace pictural*. La Versanne : édition Encre marine, 1995.
- Fraisse, Paul ; Piaget, Jean.** *Traité de psychologie expérimentale (VI), la perception*. Paris : P.U.F., 1963.
- Francastel, Pierre.** *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*. Paris : éditions Gallimard, 1967.
- Gadamer, Georg.** *Vérité et méthode*. Paris : éditions du Seuil, 1996.
- Guattari, Felix.** *Chaosmose*. Paris : éditions Galilée, 1992.
- Goodman, Nelson.** *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*. Nîmes : éditions Jacqueline Chambon, 1990.
- Grabocz, Marta** (sous la direction de...). *Les modèles dans l'art. Musique, peinture, cinéma*. Paris : P.U.F., 1997.
- Heidegger, Martin.** *Etre et temps*. Traduction de l'allemand par François Vezin. Paris : éditions Gallimard, 1986.
- Heidegger, Martin.** *Les problèmes fondamentaux de la phénoménologie*. Paris : éditions Gallimard, 1985.
- Husserl, Edmund.** *Chose et espace. Leçons de 1907*. 1973. Paris : P.U.F., 1989.
- Jacques, Francis.** *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*. Paris : P.U.F., 1979.
- Jauss, Hans Robert.** *Pour une esthétique de la réception*. 1978. Traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski. Paris : éditions Gallimard, 2002.

- Kant, Emmanuel.** *Critique de la faculté de juger*. Paris : éditions Vrin, 1968.
- Kristeva, Julia.** *Recherches pour une sémanalyse*. Paris : éditions du Seuil, 1969.
- Malevitch, Kazimir Severinovitch.** *Ecrits*. Traduction du russe par Andrée Robel-Chicurel, présentés par Andrei B. Nakov. Paris : éditions Champ Libre, 1975.
- Malrieu, Philippe.** *Les origines de la conscience du temps. Les attitudes temporelles de l'enfant*. Paris : P.U.F., 1953
- Marion, Jean-Luc.** *Etant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*. Paris : P.U.F., 1997.
- Merleau-Ponty, Maurice.** *La prose du monde*. 1969. Paris : éditions Gallimard, 1999.
- Merleau-Ponty, Maurice.** *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*. Grenoble : éditions Cynara, 1989.
- Merleau-Ponty, Maurice.** *L'œil et l'esprit*. Paris : éditions Gallimard, 1964.
- Michaud, Yves** (sous la direction de...). *Qu'est-ce que la vie psychique ?* Paris : éditions Odile Jacob, 2002.
- Michaud, Yves.** *Enseigner l'art? Analyses et réflexions sur les écoles d'art. Deuxième édition augmentée et refondue*. Nîmes : éditions Jacqueline Chambon, 1999.
- Nicole, Arnauld.** *Logique ou l'Art de penser*. Réédition. Paris : éditions Flammarion, 1970.
- Passeron, René.** *Pour une philosophie de la création*. Paris : éditions Klincksick, 1989.
- Popper, Karl Raimund.** *Toute vie est résolution de problèmes*. Paris : éditions actes sud, 1997.
- Prigogine, Ilya ; Stengers, Isabelle.** *Entre le temps et l'éternité*. Paris : édition Fayard, 1988.
- Richir, Marc.** *Phénoménologie et Institution symbolique (Phénomènes, temps et êtres II)*. Grenoble : éditions Jérôme Millon, 1988.
- Riegl, Aloïs.** *Grammaire historique des Arts Plastiques. Volonté artistique et vision du monde*. Traduit par Eliane Kaufholz, présentation par Otto Pächt ; publié avec le concours du C.N.R.S. Paris : éditions Klincksieck, 1978.
- Saint Martin, Fernande.** *Sémiologie du langage visuel*. 1987. Sillery (Canada) : Presses de l'Université du Québec, 1987.
- Sauvageot, Anne.** *Voires et savoirs. Esquisse d'une sociologie du regard*. Paris : P.U.F., 1994.
- Serres, Michel.** *Hominescence*. Paris : éditions Le Pommier, 2001.
- Shitao.** *Les propos sur la peinture du Moine Citrouille-amère*. 1970. Traduction et commentaire de Pierre Ryckmans. Paris : éditions Hermann, 1984.
- Simon, Herbert Alexander.** *Sciences des systèmes. Sciences de l'artificiel*. 1969. Traduit de l'anglais par J.L. Le Moigne. Paris : éditions Dunod, 1991.
- Souriau, Etienne.** *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : P.U.F., 1990.
- Todorov, Tzvetan.** *Théories du symbole*. Paris : éditions du Seuil, 1977.
- Valéry, Paul.** *Introduction à la poétique*. Septième édition. Paris : éditions Gallimard, 1938.
- Wittgenstein, Ludwig.** *Tractatus logico-philosophicus*. Paris : éditions Gallimard, 1986.

ARTICLES

- Andler, Daniel.** *Sciences de la cognition*. Encyclopaedia Universalis en CDrom, version 7, édition 2000.
- Barrès, Patrick.** *La mise au carreau, figure d'un art de l'installation*. Figures de l'Art, 1997, n°3.
- Chateau, Dominique.** *Poïétique et esthétique : Paul Valéry*. Recherches poïétiques n°5 – Hiver 1996/1997. Dossier *Paul Valéry l'artiste en philosophie*. Sous la direction de René Passeron et Edmond Nogacki. Fourqueux : co-éditions P.U.V. (Presses Universitaires de Valenciennes), S.I.P. (Société Internationale de Poïétique), ae2cg.
- Conte, Richard.** *La poïétique de Valéry*. Recherches poïétiques n°5 – Hiver 1996/1997. Dossier *Paul Valéry l'artiste en philosophie*. Sous la direction de René Passeron et Edmond Nogacki. Fourqueux : co-éditions P.U.V. (Presses Universitaires de Valenciennes), S.I.P. (Société Internationale de Poïétique), ae2cg.
- De Biasi, Pierre-Marc.** *L'intertextualité*. Encyclopaedia Universalis en CDrom, version 7, édition 2000.
- Passeron, René.** *L'incertain comme valeur Poïétique*. Eliane Chiron (sous la direction de...). *L'incertain dans l'art. X, l'œuvre en procès. Volume III*. Paris : co-publication du Centre d'Etudes et de Recherches en Arts Plastiques et de la Sorbonne, 1997.
- Souriau, Etienne.** *L'art instaurateur*. Revue d'Esthétique, 1980, n° 3-4, collection 10/18 n° 1403.

Valéry, Paul. *Cours de poétique de au collège de France. Leçons 2 à 16, notées par Georges Le Breton.* Recherches poétiques n°5 – Hiver 1996/1997. Dossier *Paul Valéry l'artiste en philosophie*. Sous la direction de René Passeron et Edmond Nogacki. Fourqueux : co-éditions P.U.V. (Presses Universitaires de Valenciennes), S.I.P. (Société Internationale de Poétique), ae2cg.

Weil, Eric. *Pratique et praxis.* *Encyclopaedia Universalis* en CDrom, version 7, édition 2000.

White, Kenneth. *La figure du dehors.* Paris : éditions Grasset, 1978.

DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

Encyclopédie Universalis. Paris, 1993.

Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789 – 1960). Centre National de la Recherche Scientifique, Institut National de la Langue Française. Paris : éditions Gallimard, 1990.

GUIDES PROFESSIONNELS

Association La pomme à tout faire. *Guide pratique de l'artiste plasticien.* Liévin : édition La pomme à tout faire, 2002.

Allenou, Michel. *Guide professionnel des artistes. Juridique. Fiscal. Social. Commercial.* Rieux-Volvestre : MAG éditions, 1998.

Architecture et habitat

Ascher, François ; Bernard, Yvonne ; Berque, Augustin. *Habitat et villes : l'avenir en jeu.* Ouvrage collectif dont les textes, issus de deux séminaires internes de prospective organisés en 1991 par le Plan Construction et Architecture, ont été réunis par Jean-Claude Driant. Paris : éditions l'Harmattan, 1992.

Ascher, François ; Bernard, Yvonne ; Moley, Christian. *Le logement en questions – L'habitat dans les années quatre-vingt dix : continuité et ruptures.* Ouvrage collectif coordonné par François Ascher et réalisé à l'initiative du Plan Construction et Architecture avec le concours du Centre Scientifique et Technique du Bâtiment. Marseille : éditions de l'Aube, 1995.

Blanqui, M. *Des classes ouvrières en France, pendant l'année 1848.* Petits traités publiés par l'académie des Sciences morales et politiques. Imprimeurs de l'institut, 1849. Paris : éditions d'Histoire sociale, 1979.

Breton, Paul (sous la direction de...). *L'Art Ménager Français.* Paris : éditions Flammarion, 1952.

Cancellieri, Anne. *L'habitat du futur. Défis et perspectives pour le prochain quart de siècle.* Paris : éditions La Documentation française, 1992.

Carmona, Michel. *Haussmann.* Paris : éditions Fayard, 2000.

Casel, Thomas ; Colzani, Joseph ; Gardère, Jean-François ; Marfaing, Jean-Loup. *Maisons d'argile en Midi-Pyrénées.* Union Régionale C.A.U.E. Midi-Pyrénées. Toulouse : éditions Privat, 2000.

Choay, Françoise. *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie.* 1965. Paris : éditions du seuil, 1979.

Debarre, Anne. *Des architectes et des maisons. Approches contemporaines en France.* Rapport de recherche effectué pour le ministère de la culture. bureau de la recherche architecturale. Ecole d'Architecture Paris - Villemin : Laboratoire ACS, 1997.

Eleb, Monique ; Debarre, Anne. *Architecture de la vie privée (2). L'invention de l'habitation moderne. Paris 1880-1914.* Bruxelles, Paris : coédition Archives d'Architectures Modernes et Hazan, 1995.

Fuhrer, Urs ; Kaiser, Florian. *L'habiter multi-local. Aspects psychologiques de la mobilité des loisirs.* 1994. Programme interdisciplinaire de recherche sur la ville; recherche suisse. Paris : éditions du C.N.R.S., 1997.

Heidegger, Martin. *Essais et conférences.* 1954. 1958 première édition française. Paris : éditions Tel Gallimard, 1996.

Le Corbusier. *Vers une architecture.* 1923. Paris : éditions Champs Flammarion, 1995.

Le Corbusier. *La Charte d'Athènes suivi de Entretien avec les étudiants des Ecoles d'Architecture.* 1957. Paris : éditions de Minuit, septembre 1994.

Le Dantec, Jean-Pierre. *Feuillets d'Architecture. Chroniques.* Paris : éditions du Félin, 1997.

Martin, Ian (traduit du latin par...). *L'Architecture et Art de Bien Bâtir du Seigneur Léon Baptiste Albert, Gentilhomme Florentin, divisée en dix livres.* Paris : éditions Le Laques Keruer, librairie du Roy, 1553.

Neumeyer, Fritz. *Mies van der Rohe. Réflexion sur l'art de bâtir.* 1986. Paris : éditions Le Moniteur, 1996.

Onimus, Jean. *La maison corps et âme. Essai sur la poésie domestique.* Paris : P.U.F., 1991.

Pezeu-Massabuau, Jacques. *La maison : espace réglé, espace rêvé.* Montpellier : éditions Reclus, 1993.

Richard, Lionel. *Walter Gropius. Architecture et société.* Traduction de l'allemand par Dominique Petit ; Paris : éditions du Linteau, 1995.

Segaud, Marion ; Bonvalet, Catherine ; Brun, Jacques. *Logement et habitat. L'état de savoirs.* Paris : éditions La Découverte, 1998.

Tournikiotis, Panayotis. *Loos.* Paris : éditions Macula, 1991.

Vayssière, Bruno (sous la responsabilité de ...). *Une politique du logement. Ministère de la reconstruction et de l'urbanisme 1944-1954.* Paris : Coédition de l'Institut Français d'Architecture (I.F.A) et du Plan Construction Architecture (P.C.A).

Ward Richardson, Benjamin. *Hygeia, a city of Health. A presidential address delivered before the Health department of the Social Science Association at the Brighton Meeting, october 1875.* Londres : édition Macmillan and Co, 1876.

Wölfflin, Heinrich. *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture.* 1886. Ligugé : éditions Carré, 1996.

ARTICLES

Desmoulins, Christine. *La maison état du marché, pistes et initiatives.* Architecture Intérieure Créée, décembre 1997- janvier 1998, n°280.

Gigou, André. *Le rôle du Bureau de Normalisation du Comité d'Organisation du Bâtiment et des Travaux Publics.* Techniques et Architecture, Janvier, février 1945, n°1-2.

Prothin, André. *Urbanisme et construction.* Architecture d'Aujourd'hui, septembre, octobre 1946, n°7-8.

Rykwert, Joseph. *Héritage ou tradition ?* Architectural design, 1979, n°5/6.

Stengers, Isabelle. *Gaïa la chatouilleuse.* La Recherche, hors série *La terre*, avril – juin 2003, n°11.

CATALOGUES D'EXPOSITIONS – REVUES

36 modèles pour une maison. Catalogue 1997, coédition Arc En Rêve, centre d'architecture, Périphériques A.F.A.A., Ministère de la Culture et de la Communication.

SEMINAIRES, COLLOQUES, DEBATS

Architecture et vie sociale. L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen-Age et à la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 6 au 10 juin 1988. Publié avec le C.N.R.S. Paris : éditions Picard, 1994.

9^e rendez-vous de l'architecture. Table ronde ayant pour thème *L'architecture est d'intérêt public.* Toulouse- Labège, Jeudi 19 octobre 1995.

Plus pour moins. Quelles qualités pour la maison individuelle ? Débat organisé par Espace Elec. Introduction par Anne Debarre, Enseignant Chercheur à l'Ecole d'Architecture Paris-Villemin. C.N.I.T. La Défense, mercredi 18 novembre 1998.

Arts appliqués

Backemeyer, Sylvia; Gronberg, Theresa. *William Richard Lethaby – 1857-1931 : Architecture, Design and Education.* Londres : édition Lund Humphries London, 1984.

Barré-Despond, Arlette. *Dictionnaire international des Arts Appliqués et du design.* Paris : éditions du regard, 1996.

Bayard, Emile. *L'art appliqué français aujourd'hui. Meuble, ferronnerie, céramique, verrerie, tissus, etc.* Paris : éditions Ernest Gründ, entre 1926 et 1929.

Benevolo, Leonardo. *Histoire de l'architecture moderne. Tome 1. La révolution industrielle.* 1960. Paris : éditions Dunod, 1979.

Colin, Christine (sous sa direction de). *Arts Décoratifs, Arts Appliqués, Métiers d'Art, Design. Terminologie et patquès.* Industrie Française de l'Ameublement, Les villages 1998. Paris : éditions Hazan, janvier 1998.

Conrads, Ulrich. *Programmes et manifestes de l'Architecture du XX^e siècle.* Paris : éditions de la Vilette, avril 1991.

De Laborde, Léon. *Exposition Universelle de 1851. Travaux de la Commission française sur l'industrie des nations publiés par ordre de l'empereur.* TomeVIII. Imprimerie Impériale, 1856.

De Noblet, Jocelyn. *Design. Le geste et le compas.* Paris : édition Aimery Somogy, 1988.

Fiedler, Jeanine; Feierabend, Peter. *Bauhaus.* 1999. Allemagne : édition Könemann, 2000.

Galopin, Marcel. *Les expositions internationales au XXe siècle et le bureau international des expositions.* Condé-sur-Noireau : éditions l'Harmattan, 1997.

Laurent, Stéphane. *Les Arts Appliqués en France. Genèse d'un enseignement.* Paris : éditions du C.T.H.S., 1999.

Le Corbusier. *Une petite maison.* 1923. Basel, Boston, Berlin : éditions Birkhäuser, 1993.

Lista, Giovanni. *La scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la deuxième moitié du XXe siècle.* Arles : éditions Actes Sud, 1997.

Manzini, Ezio. *Artefacts. Vers une nouvelle écologie de l'environnement artificiel.* Paris : éditions du centre Georges Pompidou, 1991.

Nouvel-Kammerer, Odile (sous la direction de...). *Papiers peints panoramiques.* Musée des Arts Décoratifs. Paris : éditions Flammarion, 1999.

Olivier Rousseau, Françoise. *Andrée Putman.* Paris : éditions du regard, 1989.

Schulmann, Denis. *Le design industriel.* 1991. Paris : P.U.F., 1995.

ARTICLES

Braunstein, Chloé. *Le design comme culture de projet. Ecosystèmes du monde de l'Art. Pratiques, marché, institutions, mondialisation,* 2001, numéro spécial de la revue Art Press, n°22.

Delorme-Louise, Marie-Noëlle. *Matériau et créativité au Bauhaus. Recherches poétiques,* tome II, *Le matériau.* Groupe de Recherches Esthétiques du C.N.R.S. Paris : édition Klincksieck, 1976.

CATALOGUES D'EXPOSITIONS - REVUES

Le temps des questions. Catalogue de l'exposition de Gaetano Pesce. Paris : éditions du Centre Georges Pompidou, octobre 1996.

Wall Hangings. Compte rendu de l'exposition. Craft Horizons, mars-avril 1969, vol. 29, n°2.

Etudes et métiers d'Art. O.N.I.S.E.P., Ministère de l'Education Nationale de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche. Paris, octobre 1996.

DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

Diderot, Denis ; d'Alembert, Jean le Rond. *L'encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers* ». Imprimerie Le Breton ordinaire du Roy, Paris, M.DCC.LI. New York : réédité par Microprint corporation, 1969.

Lieux et espaces

Bachelard, Gaston. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement.* 1943. Paris : édition José Corti, 1974.

Bachelard, Gaston. *Poétique de l'espace.* 1957. Paris P.U. F., 1992.

Banu, Georges. *Le rideau ou la fêlure du monde.* Paris : éditions Adam Biro, 1997.

Césarini, Jean-Pierre. *La peau.* 1981. Vendôme : P.U.F., 1990.

Dagognet, François. *La peau découverte.* Paris : éditions Synthélabo, 1993.

Granel, Gérard. *Le sens du temps et de la perception chez Edmund Husserl.* Paris : éditions Gallimard, 1968.

Eliade, Mircea. *Le sacré et le profane.* 1965 pour l'édition française. Paris : éditions Gallimard, 2001.

Hillaire, Norbert ; Charbonneaux, Anne-Marie (sous la direction de...). *Œuvre et lieu. Essais et documents.* Paris : éditions Flammarion, 2002.

Hall, Edward. *La dimension cachée.* 1966. Paris : éditions du Seuil, 1971.

Lurçat, Liliane. *Espace vécu et espace connu à l'école maternelle.* Paris : éditions E.S.F., 1982.

Norberg-Schulz, Christian. *L'art du lieu. Architecture et paysage, permanence et mutations.* 1996. Paris : éditions Le Moniteur, 1997.

Patocka, Jan. *Qu'est ce que la phénoménologie ?* Traduit de l'allemand et du tchèque par Erika Abrams. Grenoble : éditions Jérôme Millon, 1988.

Platon. *Timée. Critias.* Traduit par Luc Brisson avec la collaboration de Michel Patillon. Paris : éditions Flammarion, 1992.

Serres, Michel. *Atlas*. Paris : édition Julliard, 1994.

Supervielle, Jules. *Œuvres poétiques complètes*. Paris : éditions Gallimard, 1996.

SEMINAIRES, COLLOQUES, DEBATS

Espaces, territoires : sexe et genre – Le genre : de la catégorisation du sexe. Séminaire transversal de l'Institut d'Etudes Doctorales (I-E-D) de l'Université de Toulouse II le Mirail. Vendredi 14 mars 1997.

Lumières, couleurs, matières

Beerli, Conrad André. *Poétique et société des couleurs. Essai sur la vie des couleurs entre elles et dans l'histoire*. Genève : Georg éditeur, 1993.

Blay, Michel ; Bobin, Josiane ; Byl, Simon ; et al. *La couleur*. Bruxelles : éditions Ousia, 1993.

De Vinci, Léonard. *Traité de la peinture*. Textes traduits et présentés par André Chastel. Paris : éditions Berger-Levrault, 1987.

Claudel, Paul. *Poésies*. Paris : édition Gallimard, 1970.

Didi-Huberman, Georges. *L'homme qui marchait dans la couleur*. Paris : éditions de Minuit, 2001.

Dubuffet, Jean. *Prospectus aux amateurs de tout genre*. Paris : éditions Gallimard, 1946.

Dubuffet, Jean. *Bâtons rompus*. Paris : éditions de Minuit, 1986.

Fréchuret, Maurice. *Le mou et ses formes. Essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle*. Paris : éditions de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993.

Goethe, Johann Wolfgang. *Traité des couleurs*. 1883. Paris : éditions Triades, 1993.

Huygue, René. *L'art et l'âme*. Paris : éditions Flammarion, 1960.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : éditions Gallimard, 1945.

Moholy-Nagy, László. *Peinture photographie film et autres écrits sur la photographie*. Traduit de l'allemand par Catherine Wermester et de l'anglais par J. Kempf et G. Dallez. Nîmes : éditions Jacqueline Chambon, 1993.

Mac Curdy, Edward (introduction, classement et notes par...). *Les carnets de Léonard de Vinci*. Traduction de l'anglais et de l'italien par Louise Servicen ; préface de Paul Valéry ; 12^e édition. Paris : éditions Gallimard, 1942.

Maitte, Bernard. *La lumière*. Paris : éditions du Seuil, 1981.

Olivier-Rousseau, Françoise. *Andrée Putman*. Paris : éditions du regard, 1989.

Riout, Denis. *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*. Nîmes : éditions Jacqueline Chambon, 1996.

ARTICLES

Campo Baeza, Alberto. *Lumières de l'espace*. Architecture d'Aujourd'hui, avril 1991, n°274.

Cardani, Elena. *La transparence de la « pierre »*. ARCA international, octobre 1997, N°17.

Devillers, Christian. *La lumière selon Kahn*. Architecture d'Aujourd'hui, avril 1991, n°274.

Henwood, Esther. *Les tissus du futur*. Architectural Digest, février 2001, n°9 (de l'édition française).

Les métamorphoses de l'Azur. Connaissance des Arts, juin 1993, n°496.

Robert, Jean-Paul. *Tableau des clartés*. Architecture d'Aujourd'hui, avril 1991, n°274.

Tortosa, Guy. *James Turrell. L'espace de la perception*. Art Press, avril 1991, n°157.

Tortosa, Guy. *Une architecture de la perception*. Beaux Arts, avril 2000, hors série.

Lecerf Guy. *Couleur et projet dans l'art des jardins*. Critique (Paris : éditions de Minuit), juin/juillet 1995 n° 577/578.

SEMINAIRES, COLLOQUES, DEBATS

Guineau, Bernard (commissaire général du colloque). *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen-Age. Teinture, peinture, enluminure études historiques et physico-chimiques*. Colloque international du CNRS, Département des Sciences de l'Homme et de la Société, Département de la Chimie. Paris : éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1990.

Nuages et nébulosités

- Alighieri, Dante.** *La divine comédie*. Illustrations de Sandro Botticelli. Paris : éditeur Diane de Selliers, 1996.
- Bachelard, Gaston.** *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. 1943. Paris : éditions de la librairie José Corti, 1977.
- Baudelaire, Charles.** *Le spleen de Paris. Petits poèmes en prose*. Paris : éditions Flammarion, 1969.
- Challaye, Félicien.** *Contes et légendes du Japon*. Paris : éditions Nathan, 1935.
- Dewitte, A.** *Les météores autres que les nuages*. Ecole Nationale de Météorologie de Toulouse, septembre 1978.
- Hellpach, Willie.** *Géopsyché, l'âme humaine sous l'influence du temps, du climat, du sol et du paysage*. Traduit par Ferdinand Gidon. Paris : éditions Payot, 1944.
- Kelen, Jacqueline** (sous la direction de...). *Les nuages et leur symbolique*. Paris : éditions Albin Michel, 1995.
- Lecouteux, Claude.** *Au delà du merveilleux. Des croyances du Moyen-Age*. Paris : éditions Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1995.
- Lovelock, James.** *Gaia, comment soigner une terre malade ?* Paris : éditions Robert Laffont, 1992
- Neukamp, Ernst.** *Prévision du temps. Pour comprendre les phénomènes météorologiques avec facilité*. Paris : éditions Nathan, 1993.
- Parrochia, Daniel.** *Météores. Essai sur le ciel et la cité*. Seyssel : éditions Champ Vallon, 1997.
- Schaefer, Vincent ; Day, John.** *L'Atmosphère. Guide d'interprétation des phénomènes atmosphériques. Nuages, pluie, neige, tempête*. Traduction de Marie-Claude Rochon. L'Acadie (Quebec) : éditions Broquet, 1996.

ARTICLES

- Barthelemy, Pierre.** *Les physiciens percent les secrets des elfes et des farfadets rouges*. Le Monde, 8 janvier 1997.
- Normand, Jean-Michel.** *La météorologie à l'âge de la grande consommation*. Le Monde, 16 avril 1996.

CATALOGUES D'EXPOSITIONS

- Greenaway, Peter.** *Flying out of this world (le bruit des nuages)*. Paris : édition de la réunion des musées nationaux, 1992.

Verre et architecture

- Boyd-Whyte, Iain.** *The Crystal Chain letters: architectural fantasies by Bruno Taut and his circle*. 1947. Massachusetts: editions MIT Press (Massachusetts Institute of Technology), 1985.
- Cabanis, Pierre-Jean-Georges.** *Rapport du physique et du moral de l'homme et lettre sur les causes premières*. Paris : éditions J.B. Baillière, 1844.
- Marrey, Bernard ; Ferrier, Jacques.** *Paris sous verre. La ville et ses reflets*. Ouvrage réalisé à l'occasion de l'exposition *Paris sous verre*, janvier/mai 1997. Paris : édition du Pavillon de l'Arsenal, Picard éditeur, 1997.
- Pline, Le Jeune.** *Les lettres de Pline Le Jeune*. Traduction par De Sacy ; 1826. Nouvelle édition revue et corrigée par Jules Pierrot. Paris : édition C.L.F. Panckoucke.
- Proust, Marcel.** *A la recherche du temps perdu - Le côté de Guermantes II*. 1921. Paris : éditions Gallimard, 1988
- Richet, Pascal.** *L'âge du verre*. Paris : éditions Gallimard, 2000.
- Scheerbart, Paul.** *L'architecture de verre (Glasarchitektur)*. 1914. Précédé de *La sobriété barbare de Paul Scheerbart* de Daniel Payot. Strasbourg : éditions Circé, 1995.
- Simonnot, Anne Laure.** *Hygiénisme et Eugénisme au XX^e siècle à travers la psychiatrie française*. Paris : éditions Seli Arslan, 1999.

ARTICLES

- Arribart Hervé.** *L'impurité du verre, secret de sa clarté ? Ordre et désordre*. La Recherche, novembre-décembre 2002, n°9.
- Behne, Adolf.** *Art et révolution*. Casabella, 1921, n°4.

Beufé, Jacques. *Enveloppe et mur-rideau.* Techniques et architecture, septembre-octobre 1974, n°300.

Bruno Taut (1880-1938) l'utopia e la speranza. Revue MA, Juillet-Août 1980, n°460.

Clause, Laurent. *Ecrans à peindre.* Sciences et avenir, juillet 2002, n° 665

Doutriaux, Emmanuel. *Les mirages du verre.* L'Architecture d'Aujourd'hui, septembre 1991, n° 276.

Mandrelli, Doriana. *Décor et flexibilité.* L'ARCA international, octobre 1997, n°17.

Montes, Fernando. *La maison de verre de Chateau.* Beaux Arts, décembre 1984, n°19.

Topart, Patrice. *Maîtrise de l'énergie dans le bâtiment : les vitrages électrochromes.* Revue électronique du C.E.A., septembre 2001.

Vernes, Michel. *Une cité de verre.* Bâtiment, 1979, n°174

CATALOGUES D'EXPOSITIONS - REVUES

Le verre. Centre de Création Industrielle, Traverses, mars 1989, n°46.

Ordre et désordre. La Recherche, novembre – décembre 2002, n°9.

Vitrail

Aubert, Marcel. *Le vitrail en France. Arts, styles et techniques.* Paris : éditions Larousse, 1946.

Enlart, Camille. *Manuel d'archéologie française jusqu'à la renaissance II. Architecture civile et militaire.* Paris : Alphonse Picard et fils éditeur, 1904.

Foy, Danièle. *Le verre médiéval et son artisanat en France méditerranéenne.* Paris : éditions du C.N.R.S., 1988.

Grodecki, Louis. *Le vitrail roman.* Paris : édition Vilo, 1977.

Le Comte de l'Escalopier. *Théophile, prêtre et moine, essai sur divers arts.* Paris : 1943.

Lee, Lawrence ; Seddon, George ; Stephens, Francis. *Le vitrail. Art, histoire, technique.* Traduction française de Robert Bré. Paris : éditions Booking international, 1993.

Matisse, Henri. *Ecrits et propos sur l'art.* Paris : Herman éditions, 1972.

Napoleone, Anne Laure. *Figeac au Moyen-Age : les maisons du XII^e au XIV^e siècles.* Thèse nouveau régime sous la direction de Madame le Professeur Madame Pradalier Schlumberger : U.F.R. d'Histoire de l'Art et archéologie : Université de Toulouse le Mirail : Toulouse : 1993.

Tirtiaux, Bernard. *Le passeur de lumière. Nivard de Chassepierre maître verrier.* 1995. Paris : éditions Denoël, 1997.

Viollet Le Duc, Eugène Emmanuel. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle.* Paris : A. Morel éditeur, 1868.

CATALOGUE D'EXPOSITION - REVUES

Musée des arts décoratifs. *Vitraux de France du XI^e au XVI^e siècle.* Paris : mai-octobre 1953.

Dialogue de géants. Matisse. Picasso. Télérama hors-série, septembre 2002.

Matisse. Une si profonde légèreté. Télérama hors-série, février 1993.

Bibliographie

Ouvrages non cités dans le texte - 172 références

Ouvrages généraux à portée épistémologique et méthodologique

- Baudelaire, Charles.** *Écrits sur l'art*. Texte établi, présenté et annoté par Francis Moulinat. Paris : éditions le livre de poche, 1992.
- Baudrillard, Jean.** *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris : éditions Gallimard, 1992.
- Bergson, Henri.** *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris : P.U.F., 1967.
- Borillo, Mario ; Goulette, Jean-Pierre.** *Cognition et création. Explorations cognitives des processus de conception*. Sprimont (Belgique) : Pierre Mardaga éditeur, 2002.
- Boutinet, Jean-Pierre.** *Anthropologie du projet*. Paris : P.U.F., 1990.
- Cézanne, Paul.** *Conversations avec Cézanne*. Edition critique présentée par P. Michael Doran . Paris : éditions Macula, 1978.
- Chateau, Dominique.** *La question de la question de l'art*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 1994.
- Chateau, Dominique.** *L'Art comme fait social total*. Paris : éditions l'Harmattan, 1998.
- Dagognet, François.** *Pour l'art d'aujourd'hui, de l'objet de l'art à l'art de l'objet*. Paris : éditions dis voir, 1992.
- Dagognet, François.** *Rematérialiser, matières et matérialisme*. Paris : Vrin, 1989.
- Damisch, Hubert.** *L'origine de la perspective*. Paris : éditions Flammarion, 1993.
- De Certeau, Michel.** *L'invention du quotidien (1). Arts de faire*. Nouvelle édition établie et présentée par Luce Giard, 1990. Paris : éditions Gallimard, 2001.
- De Certeau, Michel ; Giard, Luce ; Mayol, Pierre.** *L'invention du quotidien (2). Habiter, cuisiner*. Nouvelle édition établie et présentée par Luce Giard, 1990. Paris : éditions Gallimard, 1999.
- De Rosnay, Joël.** *Le macroscope, vers une vision globale*. 1975. Paris : édition du Seuil, 1991.
- Durand, Gilbert.** *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. 1969. Paris : éditions Dunod, 1992.
- Eco, Umberto.** *La structure absente*. Paris : éditions Mercure de France, 1972.
- Ehrenzweig, Anton.** *L'ordre caché de l'Art*. 1974. Paris : éditions Tel Gallimard, 1991.
- Francastel, Pierre.** *Art et technique au XIXe et XXe siècles*. 1956. Paris : éditions Gallimard, 1996.
- Gal, Régis.** *L'école de la lumière ou l'enseignement de la peinture*. Toulouse : édition Signes du monde, 1993.
- Groupe µ.** *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris : éditions du Seuil, 1992.
- Heinich, Nathalie.** *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris : éditions de Minuit, 1998.
- Jönsson, Bodil.** *Dix considérations sur le temps*. Traduction par Alain Gnaedig. Paris : éditions Gallimard, 2000.
- Kandinsky, Vassily.** *Point, ligne, plan*. Paris : éditions Denoël, 1970.
- Kepes, Gyorgy** (sous la direction de...). *La structure dans les arts et dans les sciences*. Bruxelles : éditions de la connaissance, 1967.
- Klee, Paul.** *La pensée créatrice. Écrits sur l'art*. Paris : éditions Dessain et Tolra, 1980.
- Laplantine, François.** *La description ethnographique*. Paris : éditions Nathan, 1996.
- Laplantine, François.** *L'anthropologie*. 1987. Paris : éditions Payot et Rivages, 1995.
- Malevitch, Kazimir Severinovitch.** *La lumière et la couleur. Textes de 1918 à 1926*. Traduit du russe par Jean-Claude Marcadé et Sylviane Siger. Lausanne : éditions l'âge de l'homme, 1981.
- Mauss, Marcel.** *Sociologie et anthropologie*. Précédé de *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss* de Claude Lévy-Strauss. Paris : P.U.F., 1968.
- Michaud, Yves.** *La crise de l'art contemporain : utopie, démocratie et comédie*. Paris : P.U.F., 1997.
- Peirce, Charles Sanders.** *A la recherche d'une méthode*. Traduction et édition de Michel Balat et Janice Deledalle-Rhodes, sous la direction de Gérard Deledalle. Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 1993.
- Peirce, Charles Sanders.** *Écrits sur le signe*. Paris : éditions du Seuil, 1978.
- Pradlier-Schlumberger, Michèle.** *Toulouse et le Languedoc: la sculpture gothique (XIIIe – XIVe siècles)*. Toulouse : éditions des Presses Universitaires du Mirail, 1998.

Reinberg, Alain. *Des rythmes biologiques à la chronobiologie.* Ligugé : éditions Gauthier-Villars, 1974.

Sokal, Alan ; Bricmont, Jean. *Impostures intellectuelles.* Paris : éditions Odile Jacob, 1997.

Tiercelin, Claudine. *C.S. Peirce et le pragmatisme.* Paris : P.U.F., 1993.

ARTICLES

Barrès, Patrick. *Art et pensée systémique.* Recherches en esthétique, 1999, n°5.

Journet Nicolas. *Les ethnologues sont dans la ville. 1900 – 2000. Un siècle de sciences humaines,* Sciences Humaines, septembre 2000, hors série.

Lecerf, Guy. *Modéliser : art de la mémoire, travail d'aveugle ? Ordre et production des savoirs dans l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert.* Kairos n°18. Toulouse : éditions des Presses Universitaires du Mirail, mai 2001.

Loubes, Jean-Paul. *Architecture et géopoétique* (essai). Textes réunis par Franck Doriac et Kenneth White. *Géopoétique et Arts Plastiques.* Aix en Provence : éditions de l'Université de Provence, 1999.

Montmasson, Didier. *Mixité, hétéronomie et interdisciplinarité.* Eliane Chiron (sous la direction de...). *X, l'œuvre en procès. Croisements des arts. Volume II.* Paris : co-publication du Centre d'Etudes et de Recherches en Arts Plastiques et de la Sorbonne, 1997.

Passeron, René. *Pour une approche « poétique » de la création.* Encyclopédie Universalis, Symposium, Les enjeux, tome 1.

SEMINAIRES, COLLOQUES, DEBATS

De Chassey, Eric (sous la direction scientifique de...). *Supports/Surfaces.* Actes du colloque organisé dans le cadre de l'exposition *Les années Supports/Surfaces* à la Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 19 mai – 30 août 1998. Paris : éditions du Jeu de Paume, 2000.

Levaillant, Françoise ; De La Gorce, Jérôme ; Mérot, Alain (textes réunis par...). *La condition sociale de l'artiste : XVIe – XXe siècles.* Actes du colloque du Groupe des chercheurs en histoire moderne et contemporaine du C.N.R.S., 12 octobre 1985. Saint Etienne : éditions C.I.E.R. express contemporain, 1987.

De Freitas, Maria Teresa ; Leroy, Claude ; Nogacki, Edmond (études réunies par...). *Blaise Cendrars et les arts.* Valenciennes : éditions des Presses Universitaires de Valenciennes, 2002.

GUIDES PROFESSIONNELS

Médiathèque de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts. *Entrée des artistes. Informations professionnelles à l'usage des jeunes artistes. Arts Plastiques – vidéo – multimédia.* Paris : édition de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1998.

DICTIONAIRES ET ENCYCLOPEDIES

Encyclopaedia Universalis en CDrom, version 7, édition 2000.

Architecture et habitat

Benevolo, Leonardo. *Histoire de l'architecture moderne. Tome 2.* 1960. Paris : éditions Dunod, 1988.

Breton, Paul. *L'Art Ménager Français.* Paris : éditions Flammarion, 1952.

Cariou, Joël. *Maisons d'architectes II.* Paris : éditions alternatives, 1996.

Champy, Forest. *Sociologie de l'architecture.* Paris : éditions de la découverte, 2001.

Chapelot, Jean ; Schnapp, Alain ; Vida-Naquet, Pierre. *Le village et la maison au Moyen-Age.* Paris : édition Hachette, 1980.

Chemetov, Paul. *Le territoire de l'architecture.* Paris : éditions Juillard, 1995.

De Radkowski, Georges-Hubert. *Anthropologie de l'habiter. Vers le nomadisme.* Paris : P.U.F., 2002.

Dieudonne, Patrick ; Bradel, Vincent. *Existe-t-il une architectonique de la maison ? Contribution à une critique architecturale de la maison individuelle.* Recherche financée par le Plan Construction et le Secrétariat de la recherche architecturale : Ecole d'architecture de Nancy : 1986.

Donati, Gérard. *Léon Battista Alberti. Vie et théorie.* Bruxelles : éditions Mardaga, 1989.

Eleb, Monique ; Chatelet, Anne-Marie ; Mandoul, Thierry. *Penser l'habiter. Le logement en question.* Liège : éditions Pierre Mardaga, 1988.

Eleb, Monique ; Debarre, Anne. *Architectures de la vie privée (1). Maisons et mentalités XVIIe-XIXe siècle.* Bruxelles : éditions des Archives d'Architectures Modernes, 1989.

Kahn, Louis. *Silence et lumière.* Paris : éditions du Lintreau, 1996.

Le Muet. *Traité des cinq Ordres d'Architecture dont se sont feruý les Anciens, traduit du Palladio, édition nouvelle revue et corrigée.* Amsterdam : Henry Wetftein, 1682.

Lepoittevin, Lucien. *La maison des origines. Essai de critique anthropologique.* Paris : éditions Masson, 1996.

Leroi Gourhan, André. *Milieu et technique.* 1945. Paris : éditions Albin Michel, 1973.

Loos, Adolf. *Paroles dans le vide : 1897 – 1900 : chroniques écrites à l'occasion de l'exposition du Jubilé 1898, autres chroniques des années 1897 - 1900. Malgré tout : 1900 - 1930.* Traduit par Cornelius Heim. Paris : éditions Ivrea, 1994.

Loubes, Jean-Paul. *Archi troglo.* Roquevaire : éditions Parenthèses, 1984.

Quatremene de Quincy, Antoine. *Dictionnaire historique d'architecture : comprenant dans son plan les notions historiques descriptives archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art.* Paris : librairie d'Adrien Le Clere et Cie, 1832.

Riegl, Alois. *Le culte moderne de monuments. Son essence et sa genèse.* Traduction de l'allemand par Daniel Wiczorek ; Paris : éditions du Seuil, 1984.

Rapoport, Amos. *Pour une anthropologie de la maison.* Paris : éditions Dunod, 1972 (pour l'édition française).

Salignon, Bernard. *Qu'est-ce qu'habiter. Réflexion sur le logement social à partir de l'habiter méditerranéen.* Publié avec le concours du Plan Construction et d'Architecture, programme conception et usage de l'Habitat. Nice : C.S.T.B. 2^e édition, 1998.

Viollet Le Duc, Eugène Emmanuel. *Histoire de l'habitation humaine.* Liège : éditions Pierre Mardaga, 1986.

Vitruve (Marcus Vitruvius Pollio). *Les dix livres d'architecture.* Traduit par Claude Perrault, présenté par André Dalmas. Paris : éditions Evance, 1986.

ARTICLES

Grayson, Cecil. *Léon Battista Alberti architecte.* Architectural Design, 1979, Volume 49, N°5/6..

Le Dantec, Jean-Pierre. *Le commun, le bien, le beau.* Plaquette de présentation de la Manifestation du 9^e rendez-vous de l'architecture, 1995.

Loubes, Jean-Paul. *Cabanes, cabanons et campements. Formes sociales et rapports à la nature en habitat temporaire. La cabane, figure géopoétique de l'architecture.* Arles : éditions du C.N.R.S. – Laboratoire d'Ecologie, 2000.

Norberg Schulz, Christian. *Habiter. Vers une architecture figurative.* Electa Moniteur, 1985.

Rey, Martine. *L'attraction et les mutations de l'espace en centre ville.* Espace et Société, 1997, n°3.

SEMINAIRES, COLLOQUES, DEBATS

Architecture et habitat. Débat organisé par l'association Architecture et Maîtres d'Ouvrage (A.M.O.) Midi-Pyrénées à l'espace Odyssud de Blagnac, mardi 31 mars 1998.

Architecture et société. De l'archaïsme Grec à la fin de la république romaine. Acte du colloque international, organisé à Rome du 2 au 4 décembre 1980, par le C.N.R.S et l'Ecole française de Rome. Paris: éditions Bocard, 1983.

Arts Appliqués

Colin, Christine (sous sa direction de...). *Objets types et archétypes.* Industrie Française de l'Ameublement, Les villages 1997. Paris : éditions Hazan, 1996.

Deforge, Yves. *L'œuvre et le produit.* Seyssel : éditions Champ Vallon, 1990.

Faine, Brad. *Le guide complet de la sérigraphie.* 1989. Paris : éditions Dessain et Tolra, 1990.

Huyghe, Pierre-Damien. *Art et industrie. Philosophie du Bauhaus.* Strasbourg : éditions Circé, 1999.

Joubert, Fabienne. *La tapisserie. Typologie des sources du Moyen-Age occidental.* Turnhout (Belgique) : éditions Brepols, 1993.

Manzini, Ezio. *La matière de l'invention.* 1986. Paris : éditions du Centre Georges Pompidou, 1989.

Morris, William; Ruskin, John. *Contre l'art d'élite. La nature du gothique (extraits).* Paris : éditions Hermann, 1985.

Tasma Anargyros, Andrée. *Andrée Putman.* 1993. Paris : Norma éditions, 1997.

ARTICLES

Benoit, Paul. *L'eau et le fer : la mécanisation de la sidérurgie.* Pour la science, octobre – janvier 2003, dossier n°37.

Boquin, Daniel ; Jean, Celeyrette. *La logique au Moyen Age.* Pour la science, octobre – janvier 2003, dossier n°37.

Interview with Alessandro Mendini. Archidéa magazine, automne 1995.

Vitale, Elodie. *De l'œuvre d'art totale à l'œuvre totale. Art et architecture au Bauhaus.* Cahiers du Musée d'Art Moderne (éditions du Centre Georges Pompidou), 1992 n°39.

CATALOGUE D'EXPOSITION, REVUES

Le design. Objets, tendances, styles. Beaux-Arts, mai 2001, numéro spécial hors série.

Louis de Carmontelle : lecteur du Duc d'Orléans (1717 – 1806). Dessins, aquarelles gouaches, décors transparents animés, manuscrits, estampes André Weil. Catalogue de l'exposition du 14 au 28 novembre 1933 à Paris. Paris : éditions Demont, 1933.

Lieux et espace

Baudrillard, Jean. *Le système des objets.* 1968. Paris : éditions Gallimard, juillet 1992.

Berque, Augustin. *Le sauvage et l'artifice, les japonais devant la nature.* Paris : éditions Seuil Gallimard, 1986.

Berque, Augustin. *Médiance, de milieux en paysages.* Paris : éditions Belin, 2000.

Giedion, Siegfried. *Espace, temps, architecture.* 1968 (première édition française). Paris : éditions Denoël, 1990.

Lazenby, Gina. *La maison Feng Shui. La décoration du bien être.* 1998. Paris : éditions Flammarion, 2000.

Lurçat, Liliane. *L'enfant et l'espace. Le rôle du corps.* Paris : P.U.F., 1976.

Mauss, Marcel. *Sociologie et anthropologie.* 1904. Paris : P.U.F., 1960.

Nietzsche, Friedrich. *La philosophie à l'époque tragique des Grecs.* 1973. Paris : éditions Gallimard, 2000.

Salat, Serge ; Labbé, Françoise. *Créateurs du Japon. Le pont flottant des songes.* Paris : éditions Hermann, 1986.

Sauzet, Maurice. *Entre Dedans et Dehors. L'architecture naturelle.* Préface d'Augustin Berque. Paris : éditions Massin, 1996.

Schopenhauer, Arthur. *Le Monde comme volonté et comme représentation.* Traduit en français par A. Burdeau, nouvelle édition revue et corrigée par Richard Roos. Paris : P.U.F., 1966.

Yan, Li (interprétation et illustration par...). *Le Yi Jing illustré.* Traduit par Zheng Ming. Beijing (Chine) : édition en langues étrangères, 1997.

ARTICLES

Loubes, Jean-Paul. *Espace et Géopoétique (essai). Le Monde ouvert de Kenneth White.* Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 1995.

Lumières, couleurs, matières

Aristote. *De l'âme.* Traduction de Richard Bodéüs. Paris : éditions Flammarion, 1993.

Bensaude-Vincent, Bernadette ; Stengers, Isabelle. *Histoire de la chimie.* 1992. Paris : éditions de la découverte, 1993.

Callet, Patrick. *Couleur lumière, couleur matière.* Paris : éditions Diderot, 1998.

Dampérat, Marie-Hélène. *Supports surfaces : 1966 – 1974.* Saint Etienne : éditions de l'Université de Saint Etienne, 2000.

Elie, Maurice. *Lumières, couleurs et nature. L'optique et la physique de Goethe et de la naturphilosophie.* Ouvrage publié avec le concours du CNRS. Paris : éditions Vrin, 1993.

Fondation Maeght. *L'art en mouvement.* Paris : éditions de la fondation Maeght, 1992.

Gombrich, Ernst Hans. *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale.* 1960. Paris : éditions Phaidon, 2002.

Guinaud, Bernard ; Delamare, François. *Les matériaux de la couleur.* Paris : éditions Gallimard, 1999.

Huygue, René. *L'art et l'âme*. Paris : éditions Flammarion, 1960.

Jekyll, Gertrud. *Couleurs et jardins*. 1908. Traduit par Sylvette Gleize. Paris : éditions Herscher, 1988.

Tanizaki, Junichiro. *Eloge de l'ombre*. 1933. Traduit du japonais par René Sieffert. Paris : publications orientalistes de France, 1986.

Kobayashi, Shigenobu. *A book of colors*. Tokyo, New York : Kodansha International, 1987.

Kobayashi, Shigenobu. *Colour image scale*. Tokyo, New York, London : Kodansha International, 1990.

Lecerf, Guy ; Habib Samrakandi, Mohammed (préparé conjointement par...). *Les couleurs de l'échange : du Maroc à l'Orient. Les sensibilités dans l'espace Euro-Méditerranéen*. Toulouse : éditions des Presses Universitaires du Mirail, 2000.

Miró, Joan. *Ceci est la couleur de mes rêves*. Entretiens avec Georges Raillard. Paris : éditions du Seuil, 1977.

Onimus, Jean. *Etrangeté de l'art*. Paris : P.U.F., 1992.

Pastoureau, Michel. *Bleu. Histoire d'une couleur*. Paris : éditions du Seuil, 2000.

Pastoureau, Michel. *Figures et couleurs*. Paris : éditions Le Léopard d'or, 1986.

Pincas, Abraham. *Le lustre de la main. Esprit, matière et techniques de la peinture*. Paris : édition de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1991.

Seve, Roger. *Physique de la couleur, de l'apparence colorée à la technique colorimétrique*. Paris : éditions Masson, 1996.

Tornay, Serge (sous la direction de ...). *Voir et nommer les couleurs*. Nanterre : éditions Labethno (Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative), 1978.

Wittgenstein, Ludwig. *Remarques sur la couleur*. Traduit de l'allemand par Gérard Granel. Mauvezin : éditions Trans Europ Repress, 1989.

ARTICLES

Abadie, Daniel. *La couleur virtuelle de Cruz-Diez*. Cimaïse, 1983, n°162-163.

Lecerf Guy. *Architecture végétale et couleur ordonnée. Couleur : réseau et territoire*. Couleur et architecture, Maison de l'Architecture et Centre français de la couleur, Caen, 1996.

Marmer, Nancy. *James Turrell. L'art de l'illusion*. Art Press, novembre 1981, n°53.

Matthieussent, Brice. *James Turrell : l'aura paradoxale*. Revue d'esthétique, 2000, *De la lumière*.

Olson, Eric. *Optochromie. Une nouvelle forme d'art par la lumière polarisée*. OPUS international, janvier/février 1977, n°61, 62.

CATALOGUES D'EXPOSITIONS

Azur. Exposition à Jouy-en-Josas, 28 mai - 15 septembre 1993. Jouy-en-Josas : éditions de la Fondation Cartier, 1993.

Bonnard. Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 23 février – 21 mai 1984. Paris : éditions du Centre Georges Pompidou, 1984.

Curval, Philippe. *Yann Kersalé*. Paris : éditions Monotypes Hazan, 1994.

Lecerf, Guy ; Besson, Christine (commissaires de l'exposition). *Caméléon Vermillon. Les usages de la couleur en peinture*. Exposition au Musée des Beaux-Arts d'Angers, 22 mars - 12 juin 1989.

Sublime indigo. Exposition à Marseille, Centre de la Vieille Charité, 22 mars – 31 mai 1987. Marseille : éditions du Musée de Marseille, 1987.

REVUES

James Turrell. Beaux Arts, avril 2000, hors série.

La vision des couleurs. La Recherche, Janvier 1995, n°272.

Pigments, préparations pigmentaires, Colorants. Matières colorantes et produits auxiliaires. Brochure de présentation BASF, Ludwigshafen, 1996.

La couleur. Pour la science, avril 2000, hors série.

La couleur. Science et vie junior, janvier 1995, hors série n°23.

La matière. Science et avenir, décembre 1994, janvier 1995, n°99.

Les cathédrales en France. Science et avenir, juillet 2002, n°665.

Guide de la couleur. Zolpan, 1994, Lyon.

Nuages et nébulosités

Blay, Michel. *Les figures de l'arc-en-ciel.* Paris : éditions Carré, 1998.

Godard, Alain ; Estienne, Pierre. *Climatologie.* Paris : édition Armand Colin, 1970.

Godard, Alain ; Tabeaud, Martine. *Les climats . Mécanismes et répartition.* Paris : édition Armand Colin, 1993.

Manceuvre, Laurent. *Boudin, le ciel, la mer.* Paris : éditions Herscher, 1994.

Renneteau, Jean-Pierre ; Davy, Marie-Madeleine. *La lumière dans le christianisme.* Paris : éditions du Félin, 1989.

Riout, Denys (sous la direction de ...). *Turner : 1775, 1851.* Paris : éditions Cercles d'art, 1996.

ARTICLES

Lopez, Jean. *Le fond de l'air chatoie.* Science et vie junior, janvier 1996, dossier hors série n°23.

Ricard, Jean-Louis. *Histoire de la théorie de l'Arc-en-ciel.* La météorologie, avril 1995, numéro spécial.

CATALOGUES D'EXPOSITIONS

Terre. Ciel. Cahier pédagogique de l'exposition *Le ciel et la terre.* Paris : Bibliothèque Nationale, Seuil, 1998.

Verre et architecture

Carmeille, Pierre ; Grell, Philippe. *Verre dans la construction, la décoration, l'ammeublement.* Guide technique C.A.T.E.D., novembre 1995.

Maeterlinck. *Serres chaudes.* Bruxelles : éditions P. Lacombez, 1912.

Vellay, Marc ; Frampton, Kenneth. *Pierre Chareau. Architecte-meublier 1883-1950.* Paris : éditions du Regard, 1984.

ARTICLES

Maison en briques de verre, Osaka, Tadao Ando et Horiushi Résidence. L'Architecture d'Aujourd'hui, 1979, n°206.

Beufé, Jacques. *La brique de verre libérée.* Techniques et architecture, septembre 1990.

Beufé, Jacques. *Le verre.* Techniques et architecture, Août-septembre 1990, n°391.

Gravelaine, Frédérique ; Fitousi, Brigitte. *Le verre.* L'Architecture d'Aujourd'hui, septembre 1990, n° 270.

Marrey, Bruno. *Architecture : les serres.* Beaux Arts, octobre 1984, n°17.

Dossier, TDC 619-620, cellule pédagogique.

CATALOGUES D'EXPOSITIONS - REVUES

Centre Georges Pompidou. Gaetano Pesce. *Cinq techniques pour le verre. Expérience au CIRVA, 1992-1993. Le temps des questions.* Octobre 1996.

La lumière. L'ARCA INTERNATIONAL, juillet - août 1997, n°15.

La transparence. L'ARCA INTERNATIONAL, septembre 1996, n°5.

Vitrail

Aubert, Marcel ; Chastel, André ; Grodecki, Louis ; et al. *Le vitrail français.* Sous la haute direction du musée des arts décoratifs de Paris. Paris : édition des deux mondes, 1958.

Blondel, Nicole ; Frachon-Gielarck, Nathalie (sous la direction de...). *Le vitrail : vocabulaire typologique et technique.* Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France. Paris : éditions de l'Imprimerie Nationale ; 1993.

Renoue, Marie. *L'Abbatiale Sainte Foy de Conques, de nouveaux vitraux et une nouvelle lumière. Une approche sémiotique d'œuvres d'art.* Thèse sous la direction de Monsieur le Professeur Joseph Courtes : U.F.R. des Sciences du langage, spécialité sémiotique : Université de Toulouse II le Mirail, 1995.

Soulages, Pierre ; Heck, Christian. *Conques, les vitraux de Soulages*. Préface de Georges Duby. Paris : éditions du Seuil et du Centre National des Arts Plastiques, édité avec le concours du Ministère de la Culture et de la Francophonie, 1994.

ARTICLES

Heitz, Bernard. Vitraux de Soulages, Abbatale de Conques : cette lumière blanche enfin capturée. Téléràma, 1994.

DOCUMENTAIRES

Cristiani, Jean Noël. *Soulages*. Centre National des Arts Plastiques, Centre Georges Pompidou, la Sept ARTE vidéo, Yomi production, l'INA, Musée du Louvres. Film de 50 minutes réalisé entre 1987 et 1994, sorti en 1995.

DOCUMENTS D'ARCHIVES

L'inventaire sommaire des archives Départementales antérieures à 1790 des Pyrénées orientales. Tome I, registre 1392 – 1396 B 161. Paris, 1968.

Table des documents

Les photographies ne renvoyant pas à des ouvrages ou à des photographes ont été prises par mes soins

n°1 : pan flexible translucide, photographie de Ghislaine Abadie, p 28.

n°2 : une maison située dans le Tarn, p 29.

n°3 : maison traditionnelle dans la vallée de la Garonne. Orientation des ouvertures principale : sud-ouest, p 44.

n°4 : affiche diffusée en 1945 par la Ligue Féminine d'Action Catholique (cf. *Une politique du logement*, p 46), p 69.

n°5 : Logements sociaux. Z.A.C. du Grand Noble, Blagnac. Architectes : Jean-Philippe Loupiac et Nicole Roux Loupiac, p 82.

n°6 : la maison 3 Suisses de Philippe Stark (*Maisons d'architectes II...*), p 86.

n°7 : « La maison rêvée » - Questionnaire d'enquête, p 92.

n°8 : *Nu au tub*, photographie de Pierre Bonnard vers 1908 (cf. *L'invention de l'habitation moderne...*, p 223), p 100.

n°9 : publicité de Saunier-Duval, 1909 (cf. *L'invention de l'habitation moderne...*, p 220), p101

n°10 : maison am Horn (en haut), maison Sommerfeld (en bas), photographes inconnus (cf. *Bauhaus*, p 190, 417, 556), p 110.

n°11 : Schéma de l'innervation et de la vascularisation du tégument, p 129.

n°12 : Peinture murale à l'église Sainte Madeleine de Soulomes (XVe, XVIe), p 143.

n°13 : Peinture murale à l'église Sainte Marie de Tauriac (XVe), p 143.

n°14 : respectivement de haut en bas et de gauche à droite : *Le retour du fils prodigue. La Madone au chancelier Rolin. Saint Jérôme dans son cabinet d'étude. Le double portrait d'Arnolfini et de son épouse. La vierge à la cheminée. Sainte Barbe*, p 144.

n°15 : serre à Palmier de Bicton (cf. *Bâtiment n°174*), p 150.

n°16 : oriel au 39 avenue Mozart, Paris 16^e. Architecte : Alexandre Chabert, 1889 (cf. *Paris sous verre...*, p 29), p 152.

n°17 : Crystal Palace, gravure (cf. *Design. Le geste et le compas...*, p27), p 153.

n°18 : serres de Laeken (cf. *Bâtiment n° 174*), p 154.

- n°19 : chapelle Saint Paul de Vence (cf. Telerama hors-série février 1993, septembre 2002), p 171.
- n°20 : Gravure à l'acide fluorhydrique d'un verre bleu plaqué jaune et blanc, p 173
- n°21 : Vitraux de l'Eglise Sainte-Foy de Conques (Aveyron). Artiste concepteur : Pierre Soulages. Réalisateur : Jean-Dominique Fleury. (photographies réalisées en collaboration avec Cathy Gontard), p 174.
- n°22 : Disque de verre. Jean-Dominique Fleury. C.N.E.S. (photographies de l'atelier), p175.
- n°23 : Mur rideau. Jean-Dominique Fleury. I.N.R.A. (photographies de l'atelier), p 176.
- n°24 : Mur rideau. Jean-Dominique Fleury. I.N.R.A. Conception. Manipulations en usine (photographies de l'atelier), p 177.
- n°25 : logements PLI. Architecte : Francis Soler (cf. l'Arca international n°17), p 178.
- n°26 : mur rideau de marbre. Ingénieur concepteur : Marc Mimram (cf. l'Arca international n°17), p 181.
- n°27 : réalisations d'Andrée Putman. Respectivement de gauche à droite : loft à Paris, boutique parisienne. (cf. *Andrée Putman* d'olivier Rousseau), p 183.
- n°28 : James Turrell. *Wide out*. MAK, Vienne. Photographie : Gérald Zugmann (cf. Beaux arts hors série, avril 2000), p 185.
- n°29 : Schéma du dispositif filtrant imaginé par Paul Scheerbart
- n°30 : pavillon de verre de Bruno Taut (cf. revue MA n°460), p 190.
- n°31 : *maison de verre*. Architecte : Pierre Chareau (cf. *Pierre Chareau. Architecte-meublier...*), p 192.
- n°32 : Salle de bain conçue par l'atelier de création Michèle Gondebeaud, p 194.
- n°33 : réalisations de Tadao Ando : *maison en briques de verre* (en haut), *résidence Horiuchi* (en bas), (cf. L'Architecture d'Aujourd'hui n°206), p 196.
- n°34 : Panneau filtrant réalisé avec le Rhodopas A013P, p 203.
- n°35 : Panneau filtrant réalisé avec le Rhodorsil RTV 141 A et B, p 204.
- n°36 : Panneau filtrant réalisé avec la synolite 0328 - A – 1, p 205.

n°37 : Pans flexibles supports à une plastique nébuleuse. Galerie *l'annexe*, Cordes sur Ciel (81), p 219.

n°38 : mesure des longueurs d'ondes (rouge et bleue) émises à différents taux d'hygrométrie, p 224.

n°39 : modification de la couleur proportionnellement au taux d'hygrométrie, p 224.

n°40 : Carte des tonalités d'un seul échantillon selon différents taux d'hygrométrie et une température moyenne, p 224.

n°41 : échantillons scannés. Rhodopas A 13P, Vinyl BT, p 227.

n°42 : nuancier des tonalités et des transparences de plusieurs échantillons selon différents taux d'hygrométrie et différentes densités, p 228.

n°43 : localités fourmillantes, p 230.

n°44 : association du pigment et de la résine par mélange pour une technique d'application (à gauche), écrasement manuel du pigment pour une technique de dispersion (à droite), p 231.

n°45 : diagramme du modèle de répartition des nuages dans la troposphère, p 233.

n°46 : coupe schématique de la répartition des strates nébuleuses, p 237.

n°47 : classification graphique des formations nuageuses en termes de formes couleurs, textures selon leur emplacement dans la troposphère, p 240

n°48 : Tableau des différents types de domaines nébuleux classés par qualité d'agencement de strates, p 241.

n°49 : configurations tramées, p 242.

n°50 : exemples de décompositions graphiques analytiques à partir d'une observation directe de nuages, p 248.

n°51 : exemples de décompositions graphiques analytiques à partir de photographies de nuages, p 249.

n°52 : photographie de référence et décomposition analytique pour une étude de cas, p 250.

n°53 : Décomposition par domaines nébuleux et strates nébuleuses, p 250.

n°54 : Schéma de configuration des différentes strates, p 250.

n°55 : tableau de correspondance entre structure et traitement plastique, p 250.

n°56 : maquette : mise à l'échelle des domaines et strates (5x1,5cm) avec indication du motif de la trame, p 251.

n°57 : Procédé pour une manipulation libre, p 253.

n°58: technique du graticule, p 254.

n°59 : Procédé pour une manipulation contrôlée, p 255.

n°60 : technique du pochoir, p 256.

n°61: l'outil et le geste, p 261.

n°62 : systèmes nébuleux radieux, brumeux, dépressionnaires, p 262.

n°63 : schémas de principe de réflexion spéculaire et de réflexion diffuse, p 264.

n°64 : schéma de principe de réflexion, réfraction, absorption, p 264.

n°65 : phénomène de rayonnement, p 267.

n°66 : puissance de rayonnement des couleurs quelle que soit la qualité de lumière pour Viollet Le Duc, p 268.

n°67 : puissance de rayonnement de deux couleurs de natures chimiques différentes mais de même domaine coloré pour James Rosser Johnson, p 269.

n°68 : phénomène de rayonnement, principe de production de la couleur par les corps transparents, p 270.

n°69 : principe de densité optique, p 270.

n°70 : principe de gradation des degrés de troubles (Goethe) , p 272.

n°71 : principe du phénomène primordial (Goethe) , p 273.

n°72 : témoignage photographique de la manifestation du phénomène primordial dans le système nébuleux, p 274.

n°73 : témoignage photographique des différentes puissances de rayonnement du système nébuleux, p 274.

n°74 : schéma de réaction du pigment, figé dans le volume pictural, au contact des molécules d'eau, p 276.

n°75 : schéma du mode de variation de l'intensité chromatique à chaque changement de degré de couleur, p 279.

n°76 : photographies pour un enchaînement coloré de système nébuleux, p 279.

- n°77 : modulation tonale graduelle non homogène, p 282.
- n°78 : respectivement de haut en bas : Constable, Boudin, Turner, p 285.
- n°79 : points de vue sur l'objet (plan de principe), p 296.
- n°80 : questionnaire envoyé aux habitants. Photographies de l'objet in situ, p 297.
- n°81 : Plan et élévation de principe d'aménagement de la grande halle, p 300.
- n°82 : plan et l'élévation de principe d'aménagement de 10 systèmes nébuleux selon un espace pictural, p 300.
- n°83 : Grande Halle. Croquis de simulation, p 300.
- n°84 : espace pictural en tant qu'organisateur spatial, filtre et pénétrable, p 301.
- n°85 : couleur atmosphérique, p 302.
- n°86 : ombre colorée, p 303.
- n°87 : positionnement d'un système nébuleux dans un puits de lumière, p 305.
- n°88 : positionnement d'un système nébuleux comme *pendant* d'une fenêtre architecturale, p 307.
- n°89 : positionnement transitoire d'un système nébuleux, p 309.
- n°90 : carte du statut des pièces de la maison en fonction des usages et de rapports sociaux, p 311.
- n°91 : carte du mode de gradation du système nébuleux en fonction du statut des pièces de la maison, p 311.
- n°92 : dessins pour un exemple de vécu psychologique d'une maison par ses quatre habitants, p 316.
- n°93 : couleurs célestes à l'Aurore modélisées par les scientifiques, p 322.

Liste des abréviations

- A.D.E.M.E. : Agence de l'Environnement et de la Maîtrise de l'Energie.
- A.F.A.A. : Association Française d'Action Artistique.
- A.F.N.O.R. : Association Française de Normalisation.
- A.I.T. : Armour Institute of Technology (Chicago).
- A.M.O. : Architecture et Maîtres d'Ouvrage
- A.P.C.I. : Agence pour la Promotion de la Création Industrielle.
- A.P.L. : Aide Personnalisée au Logement.
- A.T.D. (Quart Monde) : « Aide à Toute Détresse ».
- C.A.O. : Conception Assistée par Ordinateur.
- C.A.U.E. : Commissions d'Architecture, d'Urbanisme et d'Environnement.
- C.E.A. : Commissariat à l'Energie Atomique.
- C.I.A.M. : Congrès Internationaux d'Architecture Moderne.
- C.I.R.V.A. : Centre International de Recherche sur le Verre et les Arts plastiques.
- C.N.E.S. : Centre National d'Etudes Spatiales.
- C.N.R.S. : Centre National de la Recherche Scientifique.
- C.P.I. : Code de la Propriété Intellectuelle.
- C.T.H.S. : Comité des Travaux Historiques et Scientifiques.
- D.A.O. : Dessin assisté par Ordinateur.
- D.D.E. : Direction Départementale de l'Equipement.
- E.D.F. : Electricité De France.
- E.N.S.A.I.T. : Ecole Nationale Supérieure des Arts et Industries Textiles.
- F.S.L. : Fond de Solidarité Logement.
- G.D.R. : Groupe de Recherche.
- H.B.M. : Habitations à Bon Marché.

H.L.M. : Habitations à Loyer Modéré.

H.Q.E. : Haute Qualité Environnementale.

I.C.S.I.D. : International Council of Societies of Industrial Design.

I.E.D. : Institut des Etudes Doctorales.

I.F.A. : Institut Français d'Architecture.

I.K.B. : International Klein Blue.

I.N.R.A. : Institut National de Recherche Agronomique.

I.N.S.E.E. : Institut National de la Statistique et des Etudes Economiques .

I.N.S.E.R.M. : Institut National de la Santé et de la Recherche Médicale.

I.S.A.I. : Immeubles Sans Affectation Individuelle Immédiate.

I.S.O. : International Standards Organization.

I.U.T. : Institut Universitaire Technologique.

J.C. : Jésus Christ.

LA.R.A. : Laboratoire de Recherche Audiovisuelle.

M.R.U. : Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme.

N.A.S.A. : National Aeronautics and Space Administration.

O.N.I.S.E.P. : Office National d'Information Sur les Enseignements et le Professions.

P.C.A. : Plan Construction Architecture.

P.E.S. : Photo Enforced stratification (ou stratification photo renforcée).

P.L.A. : Prêt Locatif Aidé.

P.U.F. : Presses Universitaires de France.

P.U.V. : Presses Universitaires de Valenciennes.

P.V.C. : Poly Chlorure de Vinyle.

Q.E.B. : Qualité Environnementale des Bâtiments.

R.I.V.P. : Régie Immobilière de la Ville de Paris.

R.T.V. : Room Temperature Vulcanisation.

S.E.M.B. : Société d'Enrobage des Matériaux du Bâtiment.

S.H.O.B. : Surface Hors-d'Oeuvre Brute.

S.H.O.N. : Surface Hors-d'Oeuvre Nette.

S.I.P. : Société Internationale de Poïétique.

U.F.R. : Unité de Formation et de Recherche.

U.R.S.S.A.F. : Union de Recouvrement des Cotisations de Sécurité Sociale et d'Allocations Familiales.

U.V. : Ultraviolets. (A, B, ou C est associée à une classification de ces ultraviolets).

V.I.A. : association pour la Valorisation de l'Innovation dans l'Ameublement.

Z.A.C. : Zone d'Aménagement Concerté.

Z.U.P. : Zones à Urbaniser en Priorité.

Glossaire

Accidents : événements induits volontairement au cours de la réticulation pour la perturber. Ils sont liés à la résistance de la matière face à l'intervention du créateur.

Actuel plastique : (cf. Joseph Albers) ce qui constitue l'objet dans son mode d'apparaître c'est-à-dire la façon dont il est vécu dans une perception visuelle. Il dépend des contextes et conditions de manifestation mais aussi des contextes et conditions de perception.

Ambiance : connexion de paramètres physiques (échelle, dimension, température, humidité, son, éclairage, air...) qui influent sur l'organisme (la peau, l'œil,...) et le psychologique (perceptions, analyses, sentiments, émotions). Elle met en correspondance deux territoires, l'un physique, l'autre mental. Ces paramètres entrent en relation pour soutenir une esthétique locale des matières, couleurs, lumières, volumes, espaces, plans.

Carte : outil sémiologique qui met en relation différentes caractéristiques de l'objet étudié (propriétés, aspects) et différents niveaux d'analyse. Mode d'exemplification comme l'entend Nelson Goodman c'est-à-dire mode de symbolisation qui « exemplifie certaines propriétés » du système qui est pris en considération.

Composite : assemblage de matériaux à structures différentes mais compatibles qui donnent forme à une matière complexe.

Cosmiser un habitat : c'est qualifier un habitat en tant qu'« imago mundi », c'est-à-dire lui donner sa valeur proprement humaine en considérant que l'homme s'approprie l'univers par un mode mental et culturel de structuration, selon son mode naturel d'être au monde.

Couleur dynamique : couleur dont la tonalité évolue de façon réversible dans le temps.

Couleur en tant que *motif factuel* : couleur à la fois réticulaire et territoriale dans la mesure où elle est modulée et ordonnée géographiquement en trois dimensions c'est-à-dire dans la mesure où elle investit par masses les localités du volume pictural dans une juxtaposition de taches colorées (domaines nébuleux) et une superposition de taches colorées (strates nébuleuses).

Couleur en tant que *motif actuel* : couleur considérée dans sa manifestation selon son *enchaînement coloré* (cf. Guy Lecerf), c'est-à-dire en sa qualité de matière colorante dynamique qui s'articule de façon concomitante dans une succession de tonalités, dans une gradation dans l'intensité de ces tonalités.

Couleur-texture : couleur prise dans sa qualité de matière colorante.

Création (ou acte d'expression) : nous comprenons ce terme dans le sens de production humaine (*opus*) par opposition à « l'art de la nature » (cf. Kant). Le terme de création est issu du vocabulaire théologique médiéval et de ce point de vue il désigne la *creatio ex nihilo*, celle de Dieu, le passage du néant à l'existence. La création qui est ici en question ne s'apparente pas à la création divine. Mais elle concerne le passage d'une nature à une autre nature : mode d'intervention *sur* et *dans* la matière par des actions volontaires et orientées par un geste, une technique, un savoir (pratique d'éducation) ayant pour dessein la manipulation des *effets* de la matière (*effectus* ou « art de la nature »), selon un dessein spécifique.

Culture de la matière : convergence de connaissances préalablement acquises : connaissance expérimentale des matières utilisées comme matériaux de l'objet, connaissance mentale de l'objet à créer liée aux pratiques de structuration, connaissance gestuelle de l'action graphique liée à un conditionnement (ou entraînement physique) du corps dans la pratique à long terme du dessin et de la peinture.

Degré de couleur : tonalité obtenue dans sa transparence en fonction de la densité de pigment dans le liant et du taux d'hygrométrie.

Densité : effet visuel donné, une fois la réticulation effectuée, par une certaine quantité de pigment insérée au liant.

Design d'espaces : Nous qualifions de *design d'espaces* l'acte de dessiner notre propre vécu et vision du monde selon une modalité singulière, en d'autres termes de produire des *répétitions déplacées* sous la forme d'« actes d'expressions », selon un vocabulaire formel, symbolique, technique et gestuel.

Design de lieux : Nous considérons le *design de lieux* comme l'acte de désigner le lieu de vie en tant que *lieu d'être dans le monde* grâce à une modification qualitative de sa particularité physique par l'introduction de repères, d'objets porteurs et inducteurs d'affects et donc de sens. Le design de lieux a pour objet de favoriser la construction de soi par l'attachement à son lieu de vie.

Domaine nébuleux : nom donné à la répartition frontale (zone géographique du plan : verticalité et horizontalité) de la matière colorante dans le volume pictural (y compris dans une superposition de strates nébuleuses) selon le modèle formel des types de nuages.

Echantillon : (selon le sens qui lui a été donné au XVe siècle) est un morceau de produit, une « épreuve » ou un « essai » destiné à être évalué, comparé ou pris comme référence.

Effet : manifestation visuelle, dans l'espace de la matière stabilisée, en trois dimensions, d'événements perturbateurs induits au cours de la réticulation des résines plastiques par la résistance de la matière vis-à-vis des pratiques d'éducation. Le terme est ici compris dans le sens que lui donne Kant, *effectus*, c'est-à-dire en tant qu' « art de la nature ».

Espace nébuleux : nom donné à l'espace du volume pictural en terme d'encombrement métrique (dans la surface et dans la profondeur) sur le site géographique qu'il doit occuper.

Factuel plastique : (cf. Joseph Albers) processus pictural en terme d'agencement et de mise en forme du vocabulaire plastique (matières, effets, motifs, formes) selon des stratégies signifiantes. Il constitue l'objet dans son mode d'être. C'est une donnée unique et immuable.

Figure d'attachement : terme d'éthologie qui désigne le premier support neurobiologique et affectif à l'homme pour une familiarisation au monde. Il permet de faire naître le sens d'une chose (affectif, fonctionnel et proprement humain), la transformant ainsi en objet, système sémantique.

Habitat total : espace où le corps et l'être trouvent un lieu *où être* de façon concomitante et en liaison étroite avec le monde.

Hygrosensibilité : sensibilité à l'humidité de l'air qui se manifeste dans la couleur dynamique investie dans notre pratique par une modulation réversible de sa tonalité : elle passe du bleu au rose selon le taux d'hygrométrie ambiant.

Identité locale : liens phénoménologiques, physiologiques et psychologiques qui existent effectivement entre un lieu, son climat, sa géographie, sa particularité visuelle et un homme, son corps, ses sensations et émotions.

In situ : (cf. Universalis en CDrom version 7 édition 2000) expression latine empruntée aux archéologues. Désigne : « [...] l'inscription d'un objet dans le lieu même de son usage, et sa présentation en situation dans l'endroit où il fut découvert [...] recouvre la problématique de l'attachement corporel du lieu et de l'œuvre, et de l'étincelle de sens qui en jaillit. »

Liant : matière permettant la liaison entre le substrat et la matière colorante.

Localités fourmillantes : répartition des particules colorées au sein du liant sous forme d'amas informes ou de petites taches dispersées plus ou moins denses donnant à voir une couleur non uniforme et vibrante.

Modulation : nous comprenons par modulation dans l'art du filtre ce qu'entendait Cézanne par ce terme c'est-à-dire une modulation picturale : « un mouvement sans déplacement, par vibration ou rayonnement » où les couleurs se stabilisent et se déstabilisent les unes les autres.

Nuancier : Carte, support de représentation géométrique de référence, de coloris en vue de la création du filtre.

Objet d'attachement : terme d'éthologie qui désigne tout objet qui, en tant que système sémantique, permet à l'homme de constituer et d'explorer son monde grâce à sa valeur de repère et sa fonction de stabilisation.

Oubli créateur : phénomène d'assimilation de la culture de la matière comme faisant partie de soi, cette culture devenant ainsi une nature qui permet au travail créateur d'être totalement une manipulation jubilatoire de la matière.

Pans flexibles translucides : terme générique utilisé pour désigner les objets que nous produisons : dispositifs filtrants translucides, composés de textile composite, qui s'insèrent dans l'espace habitable tels des strates verticales, tapissantes ou intermédiaires, fixes ou mobiles. Ils s'apparentent aux arts muraux tels que le vitrail ou la tapisserie.

Pratique d'éduction (cf. Maurice Fréchuret) : « [...] action par laquelle une cause efficiente agissant sur une matière y fait apparaître une forme déterminée. Cette transformation nécessite un geste, une technique, un savoir acquis progressivement au cours d'un apprentissage plus ou moins long mais toujours nécessaire ».

Répétition déplacée : tissage d'équivalences qui nous permettent d'exprimer notre vision et vécu du monde, par l'affect, le sens et des langages associés, dans une

réalité matérielle, selon des modalités singulières. Elle procède de glissements de sens.

Strate nébuleuse : nom donné à l'articulation des matières dans l'épaisseur du volume pictural selon le modèle de répartition des masses nuageuses dans la troposphère.

Substrat : terme emprunté au vocabulaire relatif à l'écologie, qui désigne dans ce domaine un support physique tel que le sol, la roche et le fond marin, que nous employons pour désigner la *structure support* du tissu composite que nous avons mis au point. Il est ici employé afin de désigner la *structure support* du tissu composite en tant que surface dans le sens où l'emploie Hubert Damisch à propos de l'œuvre de Cézanne : « [...] matière première qu'il appartient à la peinture d'articuler. » (*Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Paris : éditions du Seuil, 1972, p 317).

Système nébuleux : nom donné à l'objet issu de l'articulation du composite et de la couleur dynamique selon des strates nébuleuses et des domaines nébuleux.

Temps de la création : enchaînement des gestes du travail de création selon un déroulement temporel chronologique mesurable, réglés dans une tonicité du corps, des positionnements dans l'espace, des tendances gestuelles, produits selon différents rythmes (rapides ou lents, réguliers ou irréguliers, enchaînés ou pas).

Trame : marquée par l'absence de couleur au sein du volume pictural, elle est matérialisée par le substrat ou la résine associée au substrat.

Volume pictural : terme générique qui désigne l'objet filtre du point de vue de la plastique dans son milieu tridimensionnel stratifié.

Index analytique

accident:201.230.256
acte d'expression:203
actuel:213.228.264.266.277.283.290.
296
alter ego:33.50
ambiance:160.182.186.244.277.287.
302.313.319
aménageur:291.293
archétype:48.73.106
architectonique:48.49.131.147.151.158.
181
arts appliqués:20.118.287.288.289.317.
331
art impliqué:22.28.36.118.126.347
arts libéraux:13.14.15
arts mécaniques:13.14.15
attachement au lieu:40.88.96
carte:225.228.310.312
colorimétrie:223.265
composite:28.168.169.170.218.221.222
226.273.298.343
cosmiser:34
couleur dynamique:29.35.218
couleur texture:242.243.299.312
création:203.206.211.216.258.260.317.
330.331
culture de la matière:258
degré de couleur:228.247.278.302.303
densité:228.247.252.269.299.303.322
design d'espaces:31.36.214.347
design de lieux:28.35.36.126.213.347
dialogique:35.211.215.347.351
dialogue:23.33.35.36.41.120.134.317.
331
domaine nébuleux:237.247.251.252.
253.255
échantillon:121.205.223.225.227.228
effet:145.169.201.202.203.210.211.212
213.221.225.230.260.267.268.331.349
enchaînement coloré:276.280
espace haptique:295.298
espace nébuleux:251
esthétique de la réception:211.331.349
factuel:212.220.239.246.283.310
fenêtre:131.138.141.147.156.161.180.
245.287.294.317.318.334
figure d'attachement:30.33.113.320
filtre:10.41.126.128.129.130.158.161.
167.170.186.207.208.218.273.276.291.
294.299.302.317

fondant:132.140.172

habitat:11.31.34.40.43.45.47.48.50.73.
81.82.83.93.96.98.112.117.118.125.
208.289.292

habitat total:36

habiter:34.39.43.48.51.64.93.98.117.
123.126.161.313

hominisation:49.50.81.95.118.125.327

hygrosensibilité:29.218.223.225.276.
280

horizon d'attente:331

identité locale:290.291

image:31.214.318.323

imago mundi:34.113.117.125

in situ:296

liant:226.228.230

localités fourmillantes:229.239.243.
244.274. 275.295

lumière:135.139.159.160.161.166.168.
173.186.188.265.267.269.271.273

maison:31.32.47.48.50

modèle:66.106.233.234.235.236.237.
246.251

modulation:172.179.187.188.228.277.
280.282.303

motif actuel:277.278

motif factuel:239

nuancier:228.277

objet d'attachement:29.30.31.32.33.34

37.47.120.213.333.338.345

objet de mémoire (ou d'estime):37.
117.181.332.333

oubli créateur:260

pans flexibles translucides:28.205.218
294

personne:26.39

perspective tachiste:262.295.320.334

phénomène de rayonnement:179.180.
184.267.268 .269.271.273.274.275

phénomène primordial:180.272.273.
275

pigment:225.226.228

poétique:23.24.34.208.318.322

poiétique:23.24.40.217.220.317

pratique d'éduction:202.221.347

principe de densité optique:269.270

projection:166.167.302.303.304

proxémie:74

raumplan:119

rayonnement:180.184.267.268.269.271
273.274.284.295.299.302.303

répétition déplacée:216.235.245.281.
291.318. 321

réticulation:199.200.201.230

série diversifiée:197.252

seuil:282.291.294.317.318.319

strate nébuleuse:236.252

substance:229.243

substrat:222.226.228.243.245.253

sympathie:124.313

système nébuleux :235.239.241.246.
251.252.253.262.266.273.278.280.283.
285.291

temps de la création:260

déterritorialisation:237

territorialisation:312

trame:242.244.245.252.274.295

verre:67.132.140.157.161.168.169.189.
192.193

vitrail:134.135.136.137.267.268

volume pictural:40.228.230.235.236
237.239.242.244.245.246.259.274.276.
280.283. 290.303.310.321

Index des noms cités

Alain:217.235.256.260	Berque:78.292
d'Alembert:13.15	Bessmer:150
Albers (Joseph):212.213.219	Beufé:164
Alberti:18.19.51.52	Biscop:135
Amado Lévy-Valensi:337	Blanqui:55.56
Anaxagore:115	Blay:271
Anaximandre:115.324	Boffrand:102
Ando:195.196	Bosch:145
Antonioz De Gaulle:80	Bosvieux:77
Aristote:24.232.324	Boudin:285
Ascher:72.77.78.89	Boullée:54
Aubert:137.138	Bougainville:147.148
Bachelard:34.82.321.330.338.125.229. 320	Bourgeois:215.221.237
Balat:153.154	Bourriaud:330
Banu:298	Brandon-Jones:104
Barker:298	Braunstein:21
Barré-Despond:13.16	Campin:145
Barrès:242.243	Cancellieri:43.52.57.84.95.112
Baudelaire:209.285	Carmona:57
Bayard (Emile):288	Carmontelle:318.319
Beerli:284	Cézanne:179.222
Behne:10.11	Césarini:128
Behrens:107	Chareau:191.192.195
Benjamin (walter):66.67	Charbonneau:47.113
Bernard:76.78.89	Chateau:12.20.24.25.97.218.350.351

Cheng:243	Deleuze:31.32.216
Choay:58.62.68.161.162	Denis (Maurice):171
Ciriani:160	Desmoulins:83
Claudé:321	Diderot:13.15
Colin:16	Do-Ho:182
Confucius:114	Druez:181
Conrads:107.108.109.162	Dubuffet:202.203
Constable:285	Ebenezer:58.161
Conte (Richard):25	Edwards:258
Cook:147	Ekeland:319
Cort:149	Eleb:62.87.99.102.151
Cyrulnic:30.47.117	Eliade:34.116.292.313.318
Da Messina:143	Enlart:133.134
Damisch:222	Escoubas:262
Dante Alighieri:325	Feertchak:16
Dagognet:129.218	Fiedler:110
Dautry:69	Fleury:28.173.174.175.176.177.178. 197
De Broglie:159	Foy:134.141
Decety:124	Francastel:211.214.215
De Chasse:235	Frampton:104.105
De Laborde:102.103	Fréchuret:202
Delorme-Louise:108	Fuhrer:88.93
De Mèredieu:315	Gabo:162.163
De Noblet:103.104.107.156	Gadamer:214
De Saint Phalle:200	Galilée:232
De Vinci:159.268	Galopin:102
Debarre:84.87.99.102.151	

Garnier:162	Kant:48.201.206
Goethe:180.218.267.271.272.273.299. 318	Kelen:323.324.326
Gondebeaud:120.122.194	Kristeva:216
Goodman:205.225	Lauder:104
Granel:289.291	Laurent (Stéphane):103
Greenaway:286	Le Corbusier:63.64.65.66.111.162.192. 287
Grodecki:136.138.139	Le Dantec:85.86
Gronberg:104.105	Ledoux:54
Gropius:64.65.66.107.108.109.110.164	Lequeu:54
Guattari:217	Le Roy:49
Haeckel:57	Lecerf:219.239.276.277
Hall:74.75.76	Lee:181
Hausmann:57	Lethaby:104.105.106.107
Heidegger:30.31.33.48.50.81.93.111. 117.293.318	Lissitski:162
Hellpach:327	Lista:283
Héraclite:115	Loos:66.118.119
Hillaire:47.113	Loubes:43
Hölderlin:117	Lovelock:328
Howard (Luke):233	Lurçat:314
Husserl:20.118.289.291	Maitte:159
Jacques (Francis):33.35.120.215.216	Malevitch:39.225.320
Jauss:211.331.348.350	Malrieu:257
Jekyll:239.277	Manzini:96.320.332
Jung:48	Marion (Jean-Luc):213.332
Kahn:161	Matisse:171.172.215
	Meier:195

Mendini:287	Pline:132
Merleau-Ponty:31.32.33.36.179. 203.216.275. 285.302	Popper:46.317.330.341
Merlin:269	Pradalier-Schlumberger:3.141
Michaud:38.124	Prothin:68.69
Mimram:180.181	Proust:151.319
Moholy-Nagy:166.202	Prouvé:111.164
Morris:103.104	Putman:111.182.183
Muche:110	Rambuteau:57
Muthesius:107	Raysse:173
Napoleone:141	Rey:77.78
Nogacki:24.25.26.212.218.257	Richard (Lionel):65.108
Norberg-Schulz:98.292	Richet:132.133.140.146.166
Onimus:95	Richir:50
Parménide:115	Riegl:68
Parrochia:327	Riout:343
Passeron:23.24.25.26.212.218.257	Rosser Johnson:268.269
Pastoureau:135.321	Roux Loupiac:81.82
Paxton:153	Rubin:265
Payot:10.11.67.162.188.236	Ruskin:103.104.155.156
Perez:45.112	Rykwert:52
Perriand:111	Saint Martin:262
Pesce:197	Sauvageot:213
Peterson:322	Scheerbart:10.11.66.67.161.162.187. 188.189.190.191
Pevsner:162.163	Schulmann:17.122
Pezeu-Massabuau:42	Segaud:62.76.77
Piaget:280	Serres:49

Shitao:201	Verne (Jules):59.60.61.154.155
Shumaker:88	Vernes (Michel):150.154
Simon (Herbert Alexander):210	Viollet Le Duc:137.138.171.180.218. 267.268.271.299
Simonnot:156.157	Vitruve:18.19.51.106
Soler:178	Ward Richardson:58.60.61
Soulages:172.174.179	Webb:103.104
Sourio:19	White:327
Stark:86	Wölfflin:49
Staudinger:198	Xénophane:115
Stengers:115.328	
Supervielle:127	
Tatline:162	
Taut:10.161.189.190.191	
Teilhard De Chardin:49	
Thalès:115	
Théophile:140	
Tirtiaux:139.140	
Todorov:330	
Tornay:265	
Tournikiotis:118.119	
Turner:285.286	
Turrell:183.184.185.190	
Valéry (Paul):23.24.25.26.159.212.217. 218.257.349.350	
Van Der Rohe:163.164	
Van Eyck:145	
Vayssière:69.70.72	

N° attribué par la biblilothèque : |_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|

**ART DU FILTRE DANS L'HABITAT :
DESIGN D'ESPACES POUR DU DESIGN DE LIEUX, UNE PRATIQUE D'ART IMPLIQUÉ**

Thèse de doctorat présentée par

Karine PINEL

En vue de l'obtention d'un Doctorat d'Histoire de l'Art et Musicologie

UNIVERSITE DE TOULOUSE II – LE MIRAIL

Présentée en 2003

ART DU FILTRE DANS L'HABITAT :
DESIGN D'ESPACES POUR DU DESIGN DE LIEUX, UNE PRATIQUE D'ART IMPLIQUÉ

Volume n°2 – Nombre total de volumes : 2

Travail personnel de fin d'étude présenté par

Karine Pinel

En vue de l'obtention d'un Doctorat d'Histoire de l'Art et Musicologie

Sous la direction de

Guy LECERF

UNIVERSITE DE TOULOUSE II – LE MIRAIL

U.F.R. D'HISTOIRE, ART et ARCHEOLOGIE

Ecole doctorale : T.E.S.C. (Temps, Espaces, Société, Cultures).

Equipe d'accueil : LA.R.A. (Laboratoire de Recherche en Audiovisuel).

Discipline : Histoire de l'Art et Musicologie

Spécialité : ARTS APPLIQUÉS

Soutenu le 20 octobre 2003 devant la Commission d'Examen composée de

Michèle Pradalier Schlumberger

Hélène Sorbé

Edmond Nogacki

Michel Racine

Guy Lecerf

Table des matières

VOLUME N°2 : ANNEXES

A : Séminaire transversal de l'I.E.D. – Université de Toulouse II - 1997	396
B : Hygeia a city of helth	412
C : « La maison rêvée », questionnaire à des particuliers – 1997	414
D : Entretien avec Nicole Roux Loupiac, architecte urbaniste - 1998	431
E : Le soleil, la peau et la fonction de la pigmentation	437
F : Spectre électromagnétique	440
G : Réalisation d'un décor de mosaïque en collaboration avec Cathy Gontard (Blagnac, 1994)	441
H : Questionnaire concernant la brique de verre, 1998	446
I : Les principaux types de météores	461
J : Article 98 A annexe III du Code Général des Impôts	465
K : Transcription d'entretiens avec les détenteurs des systèmes nébuleux	466

A. Séminaire transversal de L'I.E.D.

Université de Toulouse II

Espaces, territoires : sexe et genre.

Le genre : de la catégorisation du sexe.

Vendredi 14 mars 1997 - Compte rendu personnel.

LES APPROPRIATIONS SEXUEES DE L'ESPACE.

Programme de la matinée.

LAURE ORTIZ, juriste : Introduction.

Par rapport au droit et dans le juridique, l'espace n'existe pas sauf dans le droit international. Mais il ne concerne que l'espace « constitué des planètes » en dehors de la terre car il pose le problème de propriété. Dans le juridique, la notion de territoire est un attribut de l'état et constitue un espace de pouvoir. Elle diffère de la notion de territoire en sociologie. Le territoire est abstrait, vidé de ses rapports sociaux ; il n'est qu'un code d'occupation de l'espace. Cette abstraction de la notion de territoire n'appartient-elle qu'au droit ? N'est-ce pas plutôt la fonction du discours qui définit le territoire. L'espace serait alors un concept qui prendrait son sens dans la pratique discursive, dans l'usage discursif.

L'organisation sexuée de l'espace ne serait-elle visible que pour ceux qui cherchent à mettre en évidence une organisation sexuée de l'espace ? Il existe effectivement une distorsion entre l'importance qu'on est prêt à accorder à la différenciation des sexes dans l'espace et le peu d'études qui ont été faites à ce sujet. La France se caractérise par un gommage des différences : « il n'y a pas de minorités ». Mais comment la France pourrait-elle échapper à un marquage sexué de l'espace comme on peut l'observer dans les diverses études concernant les pays en voie de développement.

L'étude de l'espace s'oriente essentiellement sur une dichotomie entre espace privé et espace public associés au rôle social. L'espace privé serait le lieu des travaux domestiques (même s'ils sont publics comme laver le linge au lavoir) et associé à l'assignation des femmes aux tâches domestiques.

L'espace public serait associé au lieu d'exclusion.

VALEUR HEURISTIQUE :

L'objectif serait de mettre à l'épreuve ce paradigme entre espace public et espace privé en fonction de la répartition sexuelle du travail. Jacqueline Goutras (sous réserve d'une bonne orthographe) a, par exemple, fait une lecture de la crise urbaine et des banlieues en faisant intervenir une dichotomie entre espace public/espace privé et attribution des tâches. Elle explique ainsi la crise des espaces de proximité par l'absence des femmes et l'éclatement des fonctions domestiques. On ne peut réduire l'organisation de l'espace à la fonctionnalité.

OBJET DU SEMINAIRE :

Il faut voir comment on peut aborder différemment l'organisation de l'espace : Pertinence et limites des notions d'espace public et privé. Rôle de la différenciation sexuelle du travail :

1. localisations particulières des familles monoparentales.
2. mise au point de ces différentes notions.
3. quel impact ont-elles sur l'organisation de l'espace.

JEAN-FRANCOIS PEYROUSE, géographe. *L'émergence douloureuse d'une approche sexuée en Turquie à travers différentes études et différents discours* :

Il n'utilise pas la problématique des sexes mais opère une exploration de territoires qu'il définit comme des « espaces appropriés, marqués, qualifiés par des usages et des vécus ». La Turquie est un pays récemment urbanisé (milieu des années 80). Les femmes commencent à conquérir des espaces publics à

partir de ce moment là. D'un espace urbain à majorité masculine le pays passe à un espace urbain masculin et féminin. Les femmes participent très fortement à cette conquête, ce qui n'améliore pas les tensions sur les modalités de l'appropriation de l'espace par les femmes. C'est un pays à majorité musulmane, et peu développé, plusieurs discours se côtoient.

DISCOURS TRADITIONNEL LAÏQUE :

Discours étatique laïque à l'origine qui est en perte de monopole : depuis 1926 la Turquie possède le même code civil que la Suisse où la place de la femme est équivalente à celle de l'homme. Ce discours est porté par une minorité de femmes issues d'un milieu aisé mais qui ont eu ce qu'elles voulaient et qui par conséquent sont moins revendicatives. *Accès à la propriété* : pour les femmes il est supérieur en espace urbain (12%) qu'en espace rural (7%). *Education* : c'est-à-dire Lettrisme, travail, alphabétisation : la part des femmes qui travaillent dans ces domaines tend à baisser depuis les années 50. Le présent discours va en effet à l'encontre de la présence des femmes dans le monde médical ou juridique par exemple. Il ne lui permet pas d'accéder à une identité dans les hautes fonctions. Il est à remarquer que par conséquent, le taux de chômage pour les femmes est plus élevé que pour les hommes dans le milieu urbain. *Santé* : La femme est le facteur de transformation sociale en ce qui concerne l'alimentation, la sexualité, la santé...

DEUXIEME DISCOURS :

Celui des femmes qui habitent les périphéries d'Ankara et qui ne sont jamais allées en son centre : elles sont exclues de l'espace urbain et subissent un enfermement souvent aggravé par l'obstacle des différents dialectes et nombreuses langues qui se côtoient. Mais elles s'organisent pour lutter et résister contre la destruction de l'habitat (souvent organisée par la police). A la fin des années 1980, les femmes constituent des organisations afin d'obtenir l'amélioration de la voirie et de pouvoir généraliser l'accès à l'eau potable. Ce sont des actions à caractère militant mais qui ont un résultat effectif. Cf. écrit de femme : Natif Massouad, *Les contes de la montagne d'ordure*.

TROISIEME DISCOURS

Il se réclame du *paradigme fatmien* : il est nécessaire de protéger et d'isoler la femme de l'espace public. Il obéit au principe de tessiture (aucune idée de l'orthographe hormis celle là qui fait référence à la musique et qui n'a pas le même sens) : tout cacher : les cheveux, le visage, les mains, les courbes du corps... Les terrasses des cafés sont fermées aux femmes mais il existe une salle qui leur est réservée. L'appropriation de l'espace est théorisée. La femme joue un rôle pourtant primordial dans la pratique urbaine de l'enfant : elle est protectrice, régulatrice et prévient les déviances. Il n'y a pas ici de dichotomie entre extérieur / intérieur mais une notion de proximité.

Depuis les années 90 il y a une dégradation très nette de la considération de la femme, notamment dans le domaine de l'éducation.

QUATRIEME DISCOURS

Il se base sur le paradigme de Rhadidja : la femme est active tout en étant soumise. Grâce au voile elle peut s'approprier l'espace avoir une place et investir l'espace public. Dans ce discours, l'Islam se présente comme vecteur d'intégration.

DIFFERENTES ETUDES :

Commanditée par l'ONISEF en 93 : elle concerne le quartier de Gasy. La femme est confinée dans ses fonctions de proximité (taches ménagères, régulations...). Elle possède en plus un rôle supplémentaire, celui de l'approvisionnement en eau : amélioration des réseaux d'acheminement de l'eau. *Colloque sur l'articulation entre le milieu associatif et universitaire, 1994* : *femme décrite et étudiée comme consommatrice et possédant une place dans l'espace urbain. La place de la femme dans l'immigration. Etude de réflexions de femmes immigrées Turques, en France, de la troisième génération sur la Turquie. Discours des mères de soldats. Témoignages d'autodidactes.*

CONCLUSION :

En Turquie il y a de plus en plus de discours qui traitent de l'émergence de la femme dans l'espace urbain. Jean-François Peyrouse en déduit que la tendance islamiste n'est pas si hermétique que ça aux discours laïques traditionnels.

FRANCOISE PAUL-LEVY, socio-anthropologue : « Où sont les femmes »

QU'EST CE QUE L'ANTHROPOLOGIE ?

Ce n'est pas de la sociologie. Fin du XIXe siècle : *Manuel de sociologie* de Letourneau. Ce dernier avait des fonctions institutionnelles très importantes : premier occupant de la chaire d'histoire des civilisations. C'est à la fin du XIXe que l'anthropologie s'associe à l'évolutionnisme, l'évolution devient « la raison d'être de l'anthropologie ». On tente d'effectuer des relevés de cette évolution : quand l'humain devient-il humain, c'est-à-dire quand se sépare-t-il de l'animal. Les questions fondamentales de l'époque se concentrent sur « qui sont les plus proches des animaux ? », « qui sont les plus éloignés ? ». C'est le règne du paradigme évolutionniste : il explique l'idée des *sociétés primitives*, la problématique anthropologiste évolutionniste soulevée par Letourneau, le classement effectué par Durkheim en 1885 (pas sûre de la date) qui « met dans le même sac femmes, enfants et sociétés primitives ». Aussi pour se débarrasser de ce paradigme, il faut renoncer à la théorie évolutionniste.

QUE PEUT ÊTRE UNE ANTHROPOLOGIE DE L'ESPACE ?

Qu'est ce que nous ne présumons pas : un rapport d'infériorité ou de supériorité entre différentes sociétés. Un rapport d'infériorité ou de supériorité entre hommes et femmes dans une même société.

Nous observons un rapport à l'espace. Ici nous avons une dette envers Claude Lévy - Strauss, *Anthropologie de l'espace*. « Il a désembourbé l'anthropologie de ses implications évolutionnistes car il avait pour objectif la comparaison et non pas l'idée d'infériorité et de supériorité ».

En ce qui concerne les modalités de recherche, il faut comparer ce qui peut se rapprocher (parenté) et ce qui est très opposé. Il ne s'agit plus de savoir si les êtres humains sont proches ou loin des primates. Nous sommes tous des anthropodes. Ce qui concerne l'anthropologie est ce qui se passe entre les êtres humains.

TRISTE TROPIQUE :

C.L.S nous fait remarquer qu'il faut rompre avec les théories de l'espace qui affirment qu'il est produit par l'homme. Si on construit un village, on est aussi construit par lui. Couple producteur / produit. En ce sens toute opération de reconstruction est une opération de reconversion.

FONCTIONNEMENT DU VILLAGE PORORO :

Le rapport entre périphérie et centre n'implique pas forcément domination du centre. On retrouve ici ce que l'on pensait être spécialement acquis par les communautés contemporaines :

ESPACE DE KLEIN :

L'espace de Klein est une mathématique socio-spatiale. Le village est divisé en quatre moitiés au niveau topologique :

Cera, tugare : amont aval

Elles déterminent les conjonctions sociales. Les hommes n'ont pas d'habitat qui leur appartient. Ils ne donnent pas leur nom à leurs enfants. Ils vivent d'abord chez leur mère, puis chez leur femme.

Si on abandonne la question du temps, on se rend compte que la première expérience de l'anthropode est celle de l'espace (ventre de la mère) et qu'il est en rapport avec la femme, même si on ne sait pas si l'expérience spatiale est la même pour le petit garçon et pour la petite fille.

LUXORI LOCALITES :

Chez les Lao, l'homme est propriétaire de sa maison, mais lors de la noce du mariage c'est dans la maison de la femme que la noce est faite : partie haute = famille de la femme, partie basse = famille de l'homme.

Chez les Hopi, la maison est la propriété de la femme (elle la construit). Lors du mariage, l'homme quitte la maison de sa mère propriétaire pour la maison de sa femme propriétaire. Les noces se font dans la maison des parents de l'homme.

Il y a une structure par rapport aux points cardinaux et par rapport au genre.

VIRI LOCALITE

En Grèce, la femme va dans la maison de l'homme. Lors de la noce, elle se positionne à genoux qui est la position du suppliant, de l'étranger, de l'esclave. Configuration : esclave - xénos – femme / Euripide - Télectre.

CONCLUSION :

Nous occupons forcément une position : chacun est quelque part et a donc une position. Ce sont ces positions qui vont nous faire comprendre les relations.

PATRICK PEREZ, architecte et anthropologue : *Hommes et femmes Hopi autour de l'eau.*

Division de l'espace en fonction des catégories des sexes dans la pensée et la philosophie Hopi : objet de sa thèse. Lecture d'un texte qu'il a préparé à l'occasion du séminaire.

PRESENTATION DES HOPI :

Ce sont des amérindiens qui se composent de 10000 personnes réparties dans une douzaine de villages au nord de l'Arizona. Ils vivent d'une agriculture dite sèche (maïs, courges). Ils recherchent l'eau. Ils se divisent par clans matrilineaires. La répartition est luxuri-locale (le mari part vivre dans la maison de sa femme. Ils ont un rapport à l'espace très fort : symbolique des météores,

points cardinaux, plantes, animaux. Préséance de la transformation. Rapports spatiaux entre les objets.

REFERENCES :

Morgan, père de la parenté. Powel, fondateur du bureau américain d'ethnologie et de géographie. Tylor, Fiux, Bénédict, Sapir, Devreux, Kreumber, Lévy-Strauss.

CATEGORIES D'ESPACES EN FONCTION DES SEXES :

Leur langue possède un vocabulaire sexué. Contrairement à la grammaire, il possède des genres et des sexes. Par exemple, la traduction de merci pour les femmes se dit *ascualy*. Pour les hommes, se dit *kwé kwé*. Ces différences dans le langage ne perturbent pourtant pas la compréhension mutuelle. L'espace est classifié en fonction du sexe car il correspond à l'attribution des tâches : la femme : jardinage préparation des pigments, plâtreage, activités dans l'environnement proche, dans et autour du village. L'homme : construction, chasse, activités éloignées, à l'extérieur du village. Il s'occupe aussi du sacré : préparations aux rites des plumes, masques, danses... Ils évoluent en fonction de leurs représentations du cycle de vie : « Ceux qui sont morts se nourrissent d'air et du parfum des choses. »

Chaud	Froid	informe	forme	Informe
Mou	dur	mou	dur	mou

En ce qui concerne la quête de la forme les hommes et les femmes n'ont ni les mêmes places, ni les mêmes chances : « Les dieux ont l'horreur de l'odeur des femmes, des odeurs de leurs substances de reproduction ». Il existe une distinction linguistique entre ces deux sortes d'eau. Elles ne sont jamais mélangées.

HOMME	FEMME	OUEST	EST
Froid	Chaud	Homme	Femme
Humide	Sec	Vie	Mort
Condensation	évaporation	Bas	Haut
EAU EN MOUVEMENT	EAU CANALISEE	Domaine du sacré et du mystique	Domaines des taches
Sueur	Bouillon		
Pluie	Marre		
Source	plasma		

PAYSAGE ET PARTAGE DE L'ESPACE :

Le loin ou KIVA:

C'est la brousse, la ligne d'horizon, « ce qui est assis au bord du sable ». C'est aussi le domaine des divinités, des esprits. Il est pratiqué par les hommes. C'est un espace strictement masculin.

L'espace de transformation : L'homme et la femme se rejoignent. C'est le lieu à la fois de la chasse, de la cueillette et de l'artisanat. Le rite de la chasse réunit garçons et filles : les filles apportent des galettes de maïs aux garçons en guise de demande en mariage. En échange, le garçon donne du gibier : CRU / CUIT. C'est aussi le lieu de l'agriculture : l'homme travaille le champ de sa femme. On rejoint ici le système matrilineaire, la luxori-localité. Mais il ne faut pas confondre territoire et pouvoir. En effet, l'homme garde tout de même le pouvoir car il est le seul à pouvoir juger la qualité de la culture : c'est le frère de la femme qui juge le mari.

Au niveau géographique. Les villages sont souvent sur des plateaux et le désert est en bas. La falaise constitue également ce lieu de transformation et de rencontre. C'est là qu'ont lieu les premières rencontres amoureuses. C'est aussi là que l'on place les enfants décédés qui n'ont pas pu atteindre l'âge de la transformation c'est-à-dire 8 ans (il est sanctionné par un rituel). C'est tout sauf une punition car ils attendent leur réincarnation dans un autre enfant.

Le proche : C'est le village et le domaine de la femme.

LA FAÇON DE CUIRE :

C'est une activité réservée à la femme car c'est une préparation par assèchement du produit et un rapport entre le liquide et le feu. Les femmes préparent une substance liquide, sorte de pâte pigmentée de bleu. Afin de préserver la pigmentation bleue, elles rajoutent de la cendre d'armoise (alcaloïde) dans la crêpe. Puis elle est cuite par évaporation. Les femmes valorisent même la vapeur en y mettant la crêpe précédente, elles peuvent ainsi la rouler.

Un objet s'interpose toujours entre le feu et l'aliment. C'est une cuisson à l'étouffée, à la vapeur. L'eau libre n'est jamais associée aux éléments cuits par le feu (éléments féminins).

Par exemple les toits ne sont pas faits en terre cuite (tuiles ou gouttières). Même si l'eau s'abat brusquement dans ces régions, leurs maisons sont recouvertes de toits plats constitués de tuiles plates en pierre.

CONCLUSION :

Cet exposé ne s'est basé que sur les catégorisations des sexes et non sur les catégorisations de genre (rapports de pouvoir).

SYLVIE SAGNES, ethnologie, histoire, étudiante. : *L'enracinement ou l'œuvre mémorielle des sexes.*

Texte lu par rapport à sa recherche et concernant l'importance des généalogies localisées ; les manières masculines et féminines de dire et de faire cette mémoire.

CARACTERE SEXUEL DE LA MEMOIRE FAMILIALE :

Détention et gestion de la mémoire familiale par la femme : omnipotence mémorielle des femmes. Il faut s'en méfier car il y a danger d'oubli par manque d'intégrité et d'exactitude. La mémoire peut disparaître car dans ce cas elle est issue d'une transmission orale et donc d'une restitution aléatoire. Chez la femme, la mémoire est un patrimoine mouvant.

L'homme décline volontiers le rôle de transmission de la mémoire au profit de la femme.

Chez lui, la mémoire est teintée d'un discours à tonalité socio-économique. La mémoire de l'homme est plus égocentrée, voire économique. Elle est plus identitaire que chez la femme car plus concentrée et localisée. L'homme muséifie et par-là contribue également à l'oubli.

La femme privilégie une mémoire horizontale, sans temporalité alors que l'homme s'attache à une mémoire sans collatéralité mais temporelle. Elle s'attache au sol, au principe d'enracinement, ou plutôt à la communauté locale (qui en fait pousse à l'oubli de l'enracinement pour favoriser une meilleure cohésion).

CONCLUSION :

Une problématique commune se dégage pourtant, celle de la *maison mémoire*. Elle peut concerner par exemple les papiers de famille. De plus la problématique de l'enracinement montre la complémentarité entre mémoire de l'homme et mémoire de la femme

LAURENT GAISSAD, étudiant en DEA de sociologie :. Du sexe sans conséquence : le bon endroit et le bon moment.

Il travaille sur les *lieux de drague*. Qu'est-ce qu'un lieu de drague ou *Cours Dillon* : terme générique que l'on retrouve dans de nombreuses villes. Il travaille avec Alain Tarius qui établit un lien entre les espaces et l'identité.

Où sont les lieux de drague à Toulouse ? Dans le centre ou la périphérie. Ils sont fréquentés en général par les hommes.

HYPOTHESE :

Plus on s'éloigne du centre ville et plus les lieux de drague sont utilisés 24H / 24H. Plus on se rapproche et plus l'utilisation est nocturne.

Pour qu'un lieu de drague existe, il faut qu'il y ait le secret, le mystère : on sait quoi, mais on ne sait pas qui. Un lieu de drague est un peu une société

secrète. Le lieu de drague est traversé différemment suivant si l'on est homme ou femme.

CONCLUSION :

Finalement la répartition entre centre et périphérie n'est pas si simple. Elle est plus complexe qu'une partition normative entre ce qui est intégré, ce qui est caché. Le lieu de drague permet de laisser une partie de sa vie derrière soi en fonction du lieu qui est traversé. Le lieu peut aussi parfois être en opposition avec sa désignation : est-ce qu'un lieu désigné comme homosexuel est concrètement homosexuel ? Laurent parle ici de « porosité ». Il faut revenir à où et quand ça se passe. La structure érotique des hommes est discontinue (consommation immédiate, courte, anonyme), alors que celle de la femme est continue (l'acte doit être contextualisé).

DEBAT DE FIN DE MATINEE :

QUESTION DE LA JURISTE : A eu l'impression que la différenciation des sexes est complètement codée, mais que curieusement, pour expliquer le fonctionnement social, cette différenciation des sexes possède un statu dérisoire, subsidiaire, secondaire, le caractère d'une organisation implicite des sexes. Il semble qu'on évoluerait dans des espaces qui seraient masculins. Il y a une assignation masculine de l'espace, même si le privé appartient implicitement à la femme (taches ménagères). Il y a une inscription des sexes dans les lieux.

ARCHITECTE : Il y a eu beaucoup de différenciations sexuelles des lieux, il y en a peut être moins aujourd'hui.

JURISTE : La différenciation sexuelle n'a jamais été réellement visible dans nos sociétés. Ce qu'elle dit c'est que nos sociétés ont *invisibilisé* ces différences sexuées alors que dans tout ce qu'on vient d'entendre, on s'aperçoit que les sociétés institutionnalisent ces différences sexuées.

INCONNU : Dans notre société on fonctionne dans une domination de l'homme par l'exclusion de la femme. Il y a un rapport de pouvoir, un rapport de genre. Nous, dans ce séminaire, victimes du discours car on a évacué le genre au profit du sexué.

FRANCOISE PAUL-LEVY : Il faut faire attention au principe de généralisation : est-il possible de généraliser? Y a-t-il un principe de généralisation effectif. Dans la société Hopi, le fait que la différenciation sexuée soit présente est différemment visible en fonction des époques et des moments.

LES USAGES SOCIAUX DE L'ESPACE, LOCALISATION SELON LES GENRES. Programme de l'après-midi.

CLAIRE DUPORT, doctorante en sociologie : *Territoires et acteurs de l'action sociale.*

PRESENTATION DE SON TRAVAIL :

Ce qui l'intéresse c'est la manière dont les acteurs d'actions sociales (parfois militants) évoluent ainsi que les rapports qu'ils entretiennent entre eux. Dans son travail, ce qui fait sens, c'est la confrontation entre les classes sociales (moyennes et populaires) et non la disposition des immeubles dans les quartiers d'habitats sociaux.

En terme de territoire, les banlieues sont des lieux d'échanges qui ne se font pas d'habitude. Le monde associatif est un lieu d'implication politique (pas forcément au sens militant du terme). La personne s'implique dans l'action sociale, dans des revendications au sein de l'espace public.

Ces mondes créent de la mobilité sociale c'est-à-dire qu'ils permettent d'agir sans en avoir forcément les diplômes et la capacité.

LAMIA MISSAOUI, étudiante en sociologie : *Transgression ou changement : le rôle des femmes gitanes.*

Elle travaille sur la notion de *l'étranger de l'intérieur* c'est-à-dire quelqu'un qui a vu comment fonctionnait la société française mais qui veut garder une position radicale. Elle s'est intéressée à la population gitane de Perpignan qui constitue 5% de la population totale de la ville.

En faisant ce travail, elle n'avait pas envie de travailler sur les rapports sociaux entre les sexes. Or d'une part son milieu intellectuel la pousse à ce type de travail, son directeur de recherche l'a poussé à travailler en tant que femme sur la femme gitane (facilité de contact).

Cette approche, elle a eu l'occasion de vérifier qu'elle aurait du mal à en avoir une autre : le milieu ethnique lui-même la pousse vers une telle démarche. Les femmes gitanes elles même lui ont dit qu'elle devait avoir leurs permissions pour parler à leurs époux, alors qu'elle n'avait seulement eu contact qu'avec les maris jusque là.

De plus, pour avoir assisté à une réunion de femmes gitanes traitant de la formation d'infirmiers et de docteurs au sein de leur communauté, Lamia s'est aperçue que même les femmes instaurent cette différence sexuée : la femme qui présidait la réunion (femme veuve, imposante, très écoutée), à la question de Lamia « pourquoi les femmes ne pourraient-elles pas être formées à ce type d'activité ? », lui répondit que seule une femme qui aurait été vierge jusqu'au mariage, aurait eu trois enfants avec son mari et aurait au moins cinq ans de mariage pourrait accéder à une telle formation.

A ce sujet, il faut savoir que les femmes gitanes se mobilisent contre un fléau qui touche particulièrement leur communauté : 25% des hommes gitans ont touché à l'héroïne et 12% d'entre eux sont atteints du virus du SIDA.

Les *étrangers de l'intérieur* sont aussi les femmes gitanes à l'intérieur de leur ethnie : elles vivent toutes séparées de leurs maris. L'âge du mariage pour les gitanes est de 16 ans, ainsi à 18 ans elles ont souvent déjà trois enfants.

MARTINE REY, géographe, politologue : Catégories sociales et statut familial comme révélateur des pratiques résidentielles sexuées.

Son travail concerne les « ménages à une personne » comme le définit l'INSEE. Cette dénomination révèle une difficulté à nommer ce type de situation : elle est nommée par déférence par rapport à la famille. Martine Rey, elle, opte pour le terme de « ménage seul » (article dans *Espace et Société* N°3 ou 4 de 1997, *L'attraction et les mutations de l'espace en centre ville...*).

Au niveau de la cohérence, elle n'a pas réussi à démontrer que ce groupe avait une activité politique particulière, mais par contre qu'il était marqué par un territoire : le centre ville.

Elle s'est attachée dans ses premières recherches à une borne entre 20 et 40 ans en excluant les âges avancés. Puis elle a modifié ces bornes pour 24 - 59 ans dans le cas de Toulouse. Par le biais de ces études elle a pu mettre à jour que la répartition spatiale de ces « ménages seuls » était associée aux classes sociales (et probablement à une proximité du lieu de vie et de travail).

Y aurait-il des pratiques résidentielles sexuées ?

Y aurait-il des stratégies spatiales volontaires.

BEATRICE MILLARD : Les effets des nouvelles implantations universitaires.

L'objectif de l'étude était d'observer la manière dont les nouvelles implantations universitaires ont eu une influence sur les populations.

Dans les années 94-95, on assiste à des disparités dans la répartition par département dans l'enseignement supérieur.

Tout est centralisé sur la haute Garonne pour une répartition théorique sur Midi-Pyrénées. 94 étudiants pour 1000 pour la H-G. 14 étudiants pour 1000 pour les autres départements.

En 90-91, il y avait 3 nouveaux sites (hors Toulouse) pour 8 nouvelles formations. En 94-95, 7 nouveaux sites sont créés pour 21 nouvelles formations, avec un pôle prépondérant, Albi. Objectif : définir et évaluer les caractéristiques de ces étudiants délocalisés. Dans l'étude qui a été faite, 4

variables ont été étudiées séparément : l'origine géographique, la formation scolaire, l'âge, le sexe. Celle qui nous intéresse ici est la variable sexe.

En 94-95, les cites les plus féminins sont Montauban et Albi. Les filles sont majoritaires en DEUG et minoritaires en IUT (alors que c'est le contraire en 90-91). La répartition des filles dans ce cas a été examinée en fonction du type de formation suivie. En fonction des mêmes critères, cette population délocalisée a été comparée à celle de Toulouse. On constate d'une part qu'il y a une proportion plus faible de filles en IUT.

B. Hygeia a city of helth

Communication rédigée par Benjamin Ward Richardson
pour le congrès de la *Social Science Association* d'octobre 1875, à Brighton
Il en présidait la section santé

Extraits non traduits du texte original

DESCRIPTION DE LA VILLE.

« Our city which may be named *Hygeia*, has the advantage of being a new foundation, but it is so built that existing cities might be largely modelled upon it.

The population of the city may be placed at 100,000, living in 20,000 houses, built on 4,000 acres of land, — an average of 25 persons to an acre. This may be considered a large population for the space occupied, but, since the effect of density on vitality tells only determinately when it reaches a certain extreme degree, as in Liverpool and Glasgow, the estimate may be ventured.

The safety of the population of the city is provided for against density by the character of the houses, which ensures an equal distribution of the population. Tall houses overshadowing the streets, and creating necessity for one entrance to several tenements, are nowhere permitted. In streets devoted to business, where tradespeople require a place of mart or shop, the houses are four stories high, and in some of the western streets where the houses are separate, three and four storied buildings are crected; but on the whole it is found bad to exceed this range and as each story is limited to 15 feet, no house is higher than 60 feet. [...] » **Page 18, 19.**

« The acreage of our model city allows room for three wide main streets or boulevards, which run from east to west, and which are the main thoroughfares. Beneath each of these is railway along which the heavy traffic of the city is carried on. The streets from north to south which cross the main thoroughfares at right angles, and the minor streets which run parallel, are all wide, and, owing to the lowness of the houses, are thoroughly ventilated, and in the day are filled with sun light. [...] The streets of the city are paved throughout with the same material. As yet

wood pavement set in asphalte has been found the best. It is noiseless, cleanly, and durable. [...] From the circumstance that the houses of our model city are based on subways, there is no difficulty whatever in cleansing the streets, no more difficulty than is experienced in Paris ». **Page 20, 21.**

DESCRIPTION DES HABITATIONS.

« As with the bricks, so with the mortar and the wood employed in building, they are rendered, as far as possible, free of moisture. Sea sand containing salt, and wood that has been saturated with sea water, two common commodities in badly built houses, find no place in our modern city.

The most radical changes in the houses of our city are in the chimneys, the roofs, the kitchens, and their adjoining offices. The chimneys, arranged after the manner proposed by Mr. Spencer Wells, are all connected with central shafts, into which the smoke is drawn, and, after being passed through a gas furnace to destroy the free carbon, is discharged colourless into the open air. The city, therefore, at the expense of small smoke rate, is free of raised chimneys and of the intolerable nuisance of smoke. The roofs of the houses are but slightly arched, and are indeed all but flat. They are covered either with asphalte, which experience, out of our supposed city, has proved to last long and to be easily repaired, or with flat tile. The roofs, barricaded round with iron palisades, tastefully painted, make excellent outdoor grounds for every house. In some instances flowers are cultivate on them.

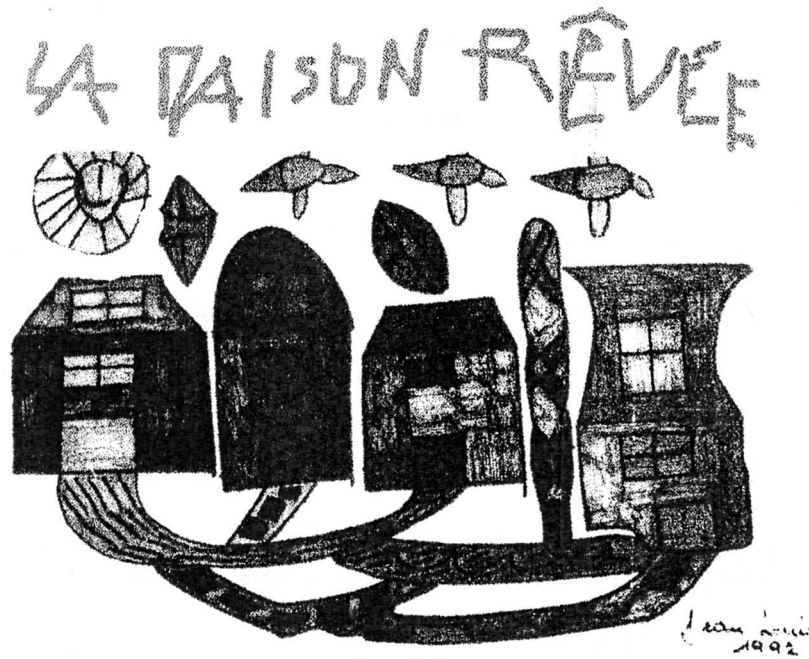
The housewife must not be shocked when she hears that the kitchens of our model city, and all the kitchen offices, are immediately beneath these garden roofs ; are, in fact, in the upper floor of the house instead of the lower. [...] The smell which arises from cooking is never disseminated through the rooms of the house. » **Page 23, 24.**

« Considering that a third part of life of a man is, or should be, spent in sleep, great care is taken with the bed-rooms, so that they shall be thoroughly lighted, roomy, and ventilated. » **Page 26.**

« The water closets in the houses are situated on the middle and basement floors. The continuous water-supply flushes them without danger of charging the drinking water with gases emanating from the closet [...] » **Page 28.**

C. « La maison rêvée »

Questionnaire à des particuliers - 1997



D. Entretien avec Nicole Roux-Loupiac, architecte urbaniste

4 novembre 1998

Les logements sociaux construits à la Z.A.C. du Grand Noble à Blagnac

Nicole Roux-Loupiac : NRL - Karine Pinel : KP

KP. Il me semble que la standardisation doit s'adapter à l'habitant pour être viable réellement, c'est-à-dire que j'ai l'impression qu'une standardisation outrancière a été néfaste à un moment donné et que l'adaptation doit être nécessaire actuellement. C'est une question que vous avez notamment soulevée à l'occasion du débat organisé par l'A.M.O.

NRL. Oui, vous avez raison, la standardisation ne répond plus à la société telle qu'elle est aujourd'hui pour la bonne raison qu'il y a beaucoup de familles monoparentales. De plus, les enfants développent à l'intérieur d'une famille des activités qui sont souvent contradictoires, les uns aiment la lecture, les autres c'est l'ordinateur ou la musique. Ces paramètres là font que la standardisation n'est plus une solution.

KP. Il y a une réelle évolution de la population ?

NRL. Il y a une évolution de la population qui amène des réponses, en matière de marché, qui peuvent être néfastes. On est tenté de produire du logement spécifique : logement pour personnes âgées, logements pour étudiants, logements pour familles monoparentales. Et à ce moment là, on introduit une autre standardisation. C'est-à-dire qu'on apporte une réponse à un marché, mais de manière économique.

KP. Qui n'est pas à long terme...

NRL. ...oui et qui va à l'encontre d'une mixité sociale qui pourtant est la base même de la ville et de son équipement et qui a donc des travers. Mais c'est le marché économique qui le dicte, qui dicte cette attitude.

KP. Donc il y a vraiment une grosse prise de pouvoir du politique, il y a des enjeux économiques qui sclérosent les initiatives.

NRL. Donc en logement social on a intérêt à lutter contre. La mixité est quelque chose de fondamental et il ne faut pas trop sectoriser le logement.

KP. D'où la difficulté...

NRL. D'où la difficulté oui, bien sûr, puisque ça veut dire qu'il faut qu'au niveau du logement, il faut qu'il y ait une certaine capacité de souplesse pour s'adapter à des configurations diverses, sachant que la famille évolue et qu'aujourd'hui les besoins sont identifiés d'une certaine manière et que demain ils peuvent l'être d'une autre.

KP. Surtout que, vu l'actualité, les habitants eux-mêmes commencent à être exigeants finalement.

NRL. Oui, il y a le niveau d'exigence des habitants qui augmente, puisqu'ils ont conscience de beaucoup de choses. C'est normal qu'ils sachent s'exprimer sur l'endroit où ils veulent vivre,

KP. Sur leur lieu de construction en tant qu'individu...

NRL. Sur cette notion de souplesse que doit intégrer le logement, par exemple, le fait de travailler dans de grandes trames permet de recomposer le logement d'une autre manière. C'est-à-dire qu'on peut considérer que c'est l'ensemble du plateau qui est libre et qu'on pourrait avoir le séjour derrière (elle me montre à ce moment là les plans des logements qu'elle et son équipe ont réalisés à la Z.A.C du Grand Noble à Blagnac) et préférer avoir une très grande chambre plutôt que deux...

KP. ...et donc avoir une modulation de l'espace en fonction d'une grille de départ, c'est ça ?

NRL. Voilà oui. Mais c'est encore plus vrai dans d'autres réponses que l'on a pu faire.

Autrefois, les promoteurs construisaient avec des banchés tous les trois mètres, donc l'espace était entièrement figé. C'est-à-dire que si on voulait modifier le logement, il fallait casser les banchés au marteau piqueur. Tandis que là les porteurs dans ce bâtiment, espacés d'environ sept mètres, constituent une grande trame.

KP. Donc, la partie structurelle détermine réellement l'espace du logement intérieur.

NRL. Oui, le choix de la structure est le point de départ. Le fait de choisir de partir avec des banchés ou avec des points porteurs est déterminant. Si on utilise des poteaux, la liberté d'occupation est plus grande. Après, il y a la position de tout ce qui est *zones humides*, avec des gaines, des ventilations qui conditionnent elles-aussi. C'est plus difficile de composer un logement en sachant qu'il y a un point fixe.

Présentation du projet sur la Z.A.C du Grand Noble :

NRL. La *cité jardin* est la société H.L.M. et le Maître d'ouvrage des bâtiments que nous avons conçus. Sur l'ensemble de ces territoires, la mairie de Blagnac avait un aménageur (A. Eprac) qui avait étudié l'ensemble du découpage des parcelles, les réseaux et les voiries, et la sa. H.L.M. a pris une de ces parcelles. Le choix de départ, le choix politique d'urbaniser cet endroit, c'est la mairie. Donc quand nous avons pris la parcelle avec la sa. H.L.M., elle était délimitée. Donc nous savions que nous avions une façade sur la place, et par-là un devoir d'urbanité.

KP. Donc des contraintes au niveau esthétiques, des contraintes matérielles ?

NRL. Une place, c'est un espace public majeur...

KP. Donc au niveau symbolique alors...

NRL. Voilà. Si on a à faire une façade sur une place, elle a plus de poids que sur une rue. Quand je parle de *devoir d'urbanité* ça veut dire que face à cette place, il n'était pas question d'installer du bâti complètement désorganisé avec de la discontinuité... Non, on a choisi de faire un ensemble bâti qui soit...

KP....très rythmé...

NRL.... Qui ait une certaine ordonnance.

KP. C'est bâtiments étaient uniquement destinés à des logements sociaux ?

NRL. Oui.

KP. Y-avait-il de l'achat, de la location ou bien des deux

NRL. Non, juste de la location

KP. Y a t'il eu une consultation des habitants futurs ? Y-avait-il une association ?

NRL. Non puisqu'une société H.L.M. lorsqu'elle construit, elle ne connaît pas les futurs habitants.

KP. Et vous, dans ce cas là, comment procédez-vous ? Vous mettez en place des paramètres par rapport à des... pas vraiment des socio-styles... mais des repères qui sont déjà éprouvés...

NRL. Il est bien évident qu'au niveau du logement quel qu'il soit, il y a des permanences. Dans un logement, on dort, on mange, on se retranche pour des activités personnelles, on fait la cuisine... Ces permanences là, on les traduit assez facilement.

KP. Par rapport aux usages...

NRL. Oui, je crois que c'est la valeur d'usage qui est la plus forte dans un logement. Et à partir de là, on travaille avec l'environnement : où sont les vues intéressantes, où se lève le soleil, quelle est la meilleure orientation... On se dit que c'est plus intéressant de mettre le séjour du côté où l'espace est le plus vivant. Par contre les chambres, on va les mettre du côté où c'est le plus calme...des principes de ce type. Ensuite, par rapport à tout ce qui est espace collectif, on pense que c'est important de pouvoir repérer dans quel bâtiment on habite : où sont les entrées, chercher à les rendre le plus lisible possible. Disons qu'on essaie d'intégrer le maximum de paramètres en se mettant soi-même à la place d'un habitant. Si l'on met un balcon ou une loggia, il faut qu'elle ait une certaine largeur sinon elle ne sera pas assez occupée. Il vaut mieux la mettre côté séjour cuisine, elle aura plus d'intérêt que si on la met côté chambre. Ce sont des considérations de ce type qui sont à la fois

élémentaires mais qui mises bout à bout sont nombreuses à prendre en compte et finalement sont difficiles à gérer.

KP. D'autant plus que, et ça a été soulevé lors de la conférence organisée par A.M.O., petit à petit on réduit les surfaces : on passe de 60m² pour un T3 à 55m².

NRL. Oui, la réduction de surface peut amener la suppression de rangements. Quand on voit ici un logement de trois pièces, ce rangement là qui est complètement indépendant est quand même très intéressant. S'il n'y est pas, ça veut dire que les habitants vont créer une *verrue* dans une chambre ou le séjour, ou bien réduire la cuisine, ou *squatter* le balcon. Donc de vouloir à tout prix mettre un rangement indépendant quand on habite un logement social ça veut dire qu'on n'a pas tellement d'autre échappatoire ça me paraît essentiel.

KP. Donc ce sont ces valeurs que vous intégrez dans votre projet ?

NRL. Alors,... certaines de ces valeurs sont exprimées par le maître d'ouvrage, d'autres non.

Là, le rangement indépendant était demandé par le maître d'ouvrage. Mais ils ne nous avaient pas demandé de l'éclairer. Ils ne nous avaient pas imposé d'endroit où le mettre. Nous l'avons disposé face à la cuisine, à l'entrée du logement.

KP. Concernant la cage d'escalier (constituée de briques de verre) et de cette idée de pénétration de la lumière, est-ce qu'il y a une volonté de privilégier un certain rapport entre les gens ?

NRL. Cette cage d'escalier a plusieurs significations. Tout à l'heure on parlait d'effets d'alignement, d'ordonnancement sur la place : ces colonnes d'escalier rythment. La nuit elles sont éclairées donc elles constituent un repère visuel et en même temps elles apportent une certaine poésie. Donc elles ont une signification au niveau urbain, au niveau civilité : c'est un repérage des entrées et elles identifient chaque bâtiment. Et ensuite au niveau de l'utilisateur, utiliser un escalier qui est entièrement éclairé par la lumière naturelle sachant qu'il n'est pas un escalier de secours mais un escalier principal c'est autre chose que d'avoir un escalier cloisonné, dans le noir. C'est une volonté d'apporter un plaisir supplémentaire à celui qui utilise

l'escalier plusieurs fois par jour. Par rapport aux enfants, ils peuvent avoir peur d'utiliser un escalier qui est enfermé, cloisonné et dans le noir.

KP. Il me semble que, dans ce projet vous donnez aux habitants la possibilité de *rêver* ...

NRL. Oui, je crois que c'est très important : que de la cuisine on puisse directement aller dehors, mettre une petite table, un parasol, c'est améliorer la vie des gens, et je crois que pour le logement c'est plus important de penser à l'homme.

KP. Donc, dans votre projet, l'homme n'est pas vraiment un *paramètre*, c'est réellement un homme avec des désirs...

NRL. L'homme est le fondement du projet, c'est à partir de là qu'on construit l'ensemble.

Alors donc par exemple ces logements, ces bâtiments sont orientés d'une manière et les autres de l'autre. Donc les bâtiments paraissent les mêmes, mais en fait ils ne se ressemblent pas vraiment : il y a deux cas de figure parce qu'on a privilégié l'orientation.

KP. Donc les balcons sont soleil levant pour les uns, soleil couchant pour les autres.

NRL. On avait également quelques maisons individuelles pour les familles difficiles : il y a deux T5 donc ce sont des logements plus grands. En général les familles en difficulté ont besoin de plus de place. On cherche aussi à leur redonner des repères et une certaine dignité...C'est-à-dire que c'est aussi un facteur d'intégration *habiter une maison*.

KP. Vous jouez avec des matériaux nobles...

NRL. ...et en même temps faire avec des matériaux qui ont une certaine pérennité, qui ne s'abîment pas trop vite. Mais leur montrer qu'on a fait attention à eux, et qu'on leur donne quelque chose de qualité.

KP. Donc une valorisation des habitants par ce biais

NRL. Et puis avec des espaces extérieurs, un garage qui permet d'isoler une maison par rapport à une autre.

KP. Pour revenir à l'habitat collectif...

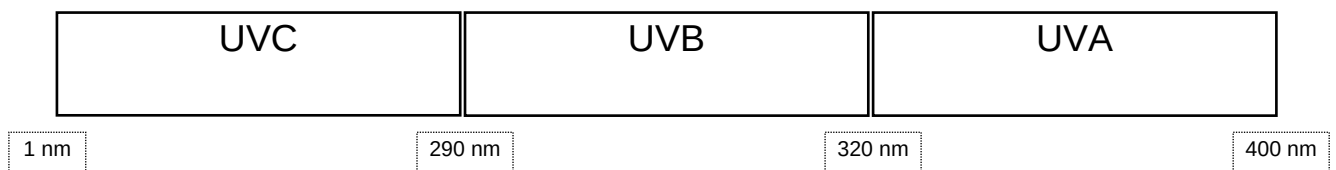
NRL. On a cherché à limiter le nombre de logements pour chaque cage d'escalier de manière à ce que les gens aient un sentiment d'appropriation plus forte ; puisqu'une cage d'escalier dessert quatre logements puisque au rez-de-chaussée ils sont desservis en direct.

Et dans ce projet là on a intégré aussi ce qu'on appelle un *local collectif résidentiel*.

E. Le soleil, la peau et la fonction de la pigmentation

Le soleil et la peau :

La peau réagit en fonction des radiations du soleil. La *convention dermaphotobiologique* a établi que ces dernières devenaient nocives à partir de 250 nanomètres (nm). Quelles sont ces radiations ? Les U.V.C. sont arrêtés par l'atmosphère. Les U.V.B., eux, sont freinés par l'atmosphère. Ils ne pénètrent que dans certaines conditions : soleil à son zénith, ou réfléchi par des surfaces lisses et corps blancs. Quant aux U.V.A., freinés eux aussi, ils pénètrent pourtant et sont présents dans le spectre solaire toute l'année.



Nature des radiations solaires

Ces radiations ont la propriété d'être réfléchies, notamment par la neige à 80%, le sable à 35%, l'eau à 5%, mais surtout d'être absorbées par les cellules supérieures de la peau. Elles parviennent ainsi à la couche basale épidermique : 15% des UVB atteignent le derme et 50% des UVA frappent les capillaires sanguins. Les rayons agressent donc notre organisme : les UVA provoquent une coloration immédiate mais qui disparaît également très vite, c'est une pigmentation non-protectrice contrairement à celle des U.V.B. Mais il va de soi qu'à long terme les effets des radiations sont tous nocifs : coups de soleils provoquant ultérieurement des anomalies pigmentaires telles que le lentigo solaire issu de graves brûlures et se traduisant par une hyperpigmentation en forme de taches de rousseurs. Le soleil peut aussi faire disparaître cette pigmentation, autour de cicatrices par exemple. Les rayons lumineux provoquent ainsi le vieillissement prématuré de l'épiderme, c'est-à-

dire que son épaisseur augmente (il perd donc de son élasticité) et que la synthèse de la mélanine s'accélère (l'intensité de la pigmentation augmente).

La fonction de la pigmentation :

La pigmentation du tégument constitue ainsi une protection contre les radiations solaires. Cette pigmentation s'effectue par les mélanocytes. Ils fabriquent une substance appelée mélanine, (le pigment), qui est contenue dans les mélanosomes.

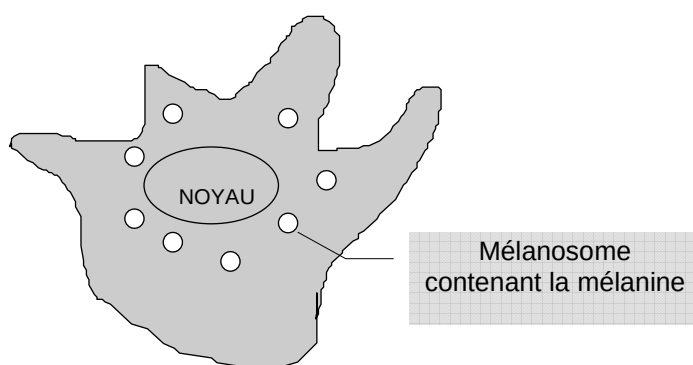


Schéma d'un mélanocyte

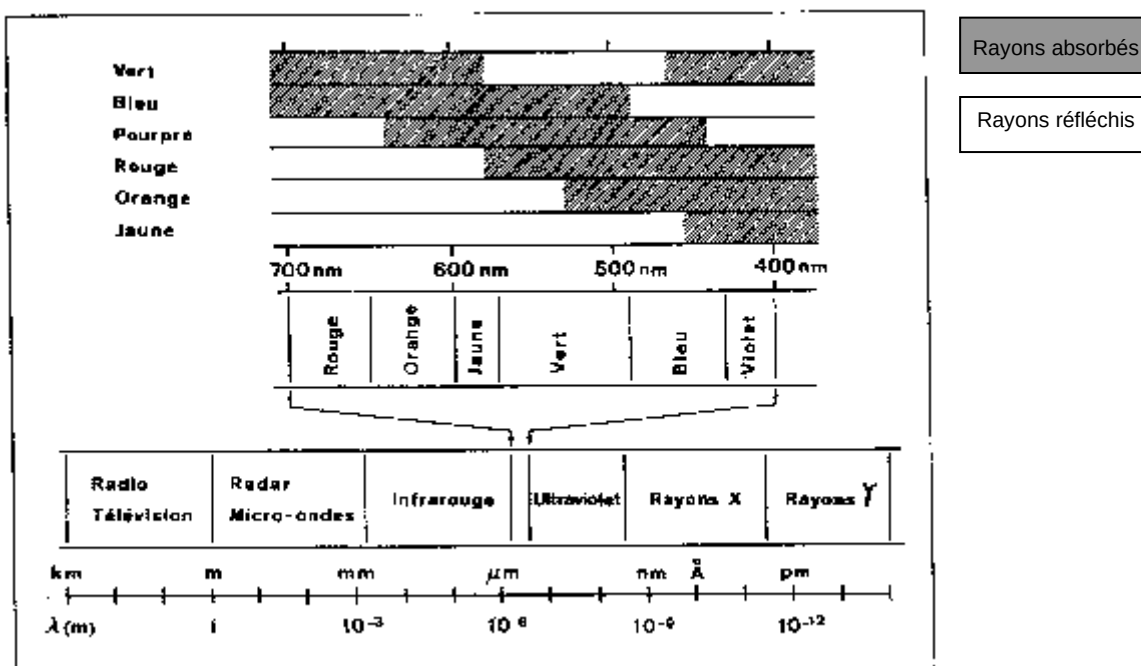
Les joues et le front comptent entre 2000 et 2500 de mélanocytes au mm², les organes génitaux environ 2400 et le reste du corps 1000 à 1500. Mais la couleur de la peau n'est pas fonction de la quantité de mélanocytes mais de la qualité de la mélanine. De manière schématique il existe trois pigments principaux qui donnent sa couleur à la peau. Ils sont appelés les *pigments mélaniques*. Identifiés nommément de manière à simplifier la compréhension du système de pigmentation de la peau, ils forment une trilogie colorée symbolique. Mais méfions-nous des conclusions trop hâtives : une peau monochrome n'existe pas dans la nature. Biologiquement un tégument ne peut en aucun cas être uniquement noir ou uniquement rouge ou uniquement brun. Il est métissé. Les *eumélanines*, bruns ou noir, ont une structure polymérisée, et contiennent du cuivre ou du zinc. Ils absorbent la lumière de longueurs d'ondes comprises entre 200 et 2000 nanomètres et ont pour rôle de protéger les cellules. Les *phaéomélanines*, rouges, absorbent les radiations ultraviolettes. Ils protègent 1000 fois moins des radiations que les eumélanines. Les

neuromélanines, eux aussi polymères, orangés, sont dérivés de l'adrénaline contenue dans les neurones du système nerveux. Ces trois types de pigments ont donc pour fonction de protéger les cellules en filtrant, voire en absorbant totalement, les différentes radiations qui constituent la lumière. Constituants de la structure de la peau, ils participent ainsi de cet échange entre l'intérieur et l'extérieur, au même titre que les réseaux de nerfs ou les vaisseaux sanguins.

F. Spectre électromagnétique

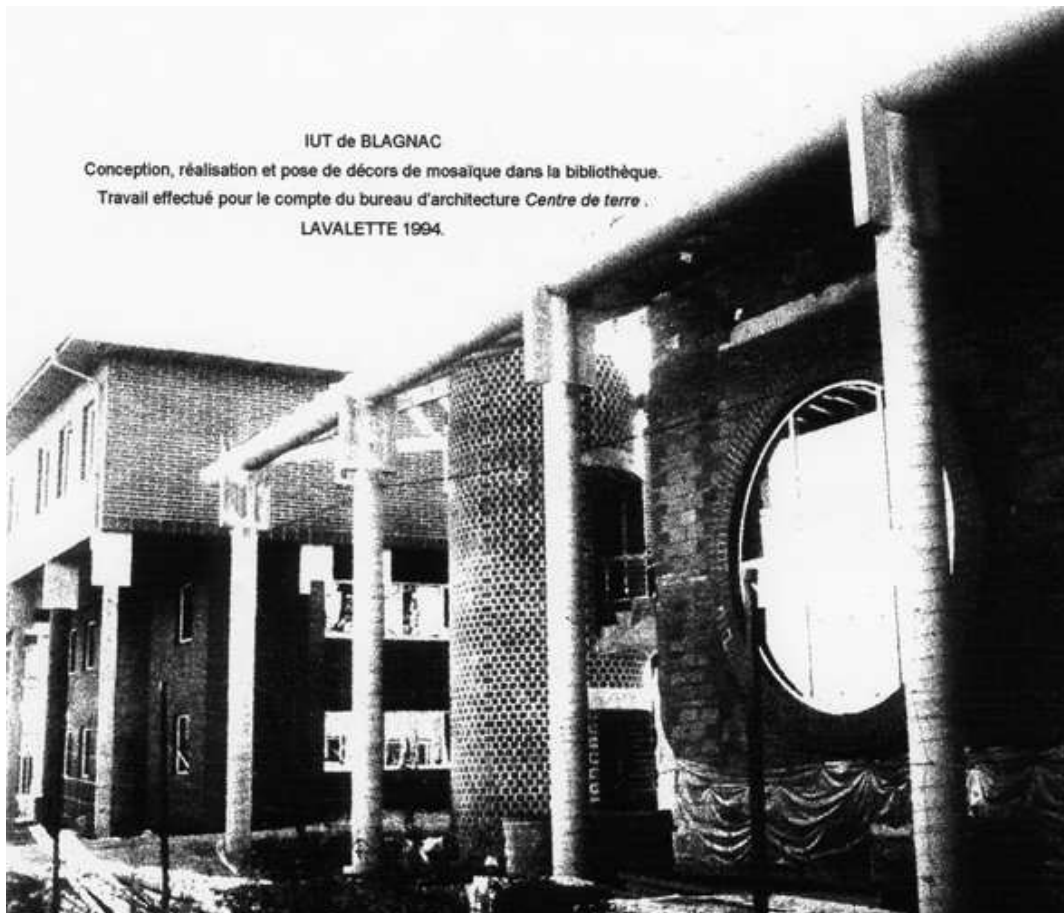
C'est NEWTON qui, le premier a su décomposer la lumière dite blanche (ou polychromatique) en plusieurs ondes colorées, mais il faudra plus de 250 ans de recherches, jusqu'à la découverte des rayons gamma, pour établir un diagramme tel que celui-ci, regroupant les ondes visibles (entre 700 nm et 400 nm) et invisibles.

L'échelle des longueurs d'ondes est logarithmique, c'est-à-dire que pour chaque intervalle, la valeur est multipliée par 10.



Ce diagramme est tiré de l'intervention de Jean-Claude Merlin. *Interaction rayonnement-matière et couleur. Application aux pigments polyéniques naturels.* Bernard Guineau (commissaire général du colloque). *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen-Age. Teinture, peinture, enluminure études historiques et physico-chimiques.* Colloque international du CNRS, Département des Sciences de l'Homme et de la Société, Département de la Chimie. Paris : éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1990, p 43.

**G. Réalisation d'un décor de mosaïque
en collaboration avec Cathy Gontard (Blagnac, 1994)**



NATURE DE LA REALISATION

OBJET : création, réalisation et pose de six décors de mosaïque qui sont destinés à six piliers de la bibliothèque (quatre piliers de 3m40 et deux de 4m70, les six ayant un diamètre de 30cm.).

BUDGET : aucun. Contrainte inhérente : travail avec des carreaux de récupération. Difficulté rencontrée : trouver des couleurs saturées (jaunes, orangés, rouges) ; les consommateurs en effet préfèrent acheter des couleurs traditionnelles (ocres, verts dessaturés, rarement les bleus qui constituent l'apanage des salles de bains).

THEME : la bibliothèque est constituée de deux terrasses dont l'une sert de réceptacle à de la végétation. Nous avons choisi de lier de façon métaphorique l'intérieur à l'extérieur du bâtiment. Le répertoire de formes (cercles, courbes, arabesques, spirales) et de couleurs (palette colorée des quatre saisons) font référence au cycle du végétal.

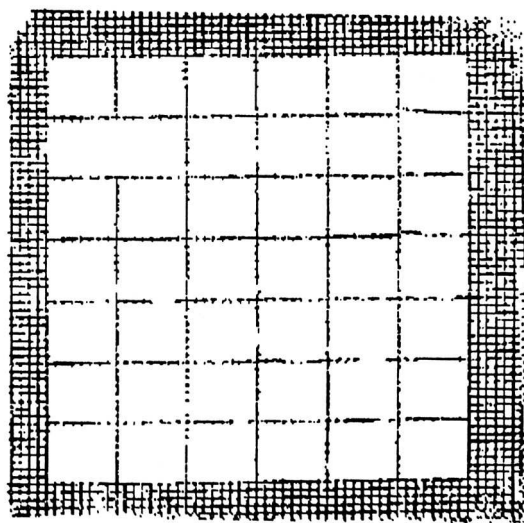
CONTRAINTES : cette bibliothèque doit recevoir exclusivement des plans de travail (pas d'étagères). Nous choisissons de privilégier la partie supérieure de chaque piliers. Ainsi d'une part les décors pourront être vus ensembles et en entier de n'importe quel endroit de la salle ; d'autre part la partie basse étant dégagée, les décors seront préservés des chocs. La finesse des piliers a motivée notre décision de jouer avec des *vides* afin d'alléger la vision d'ensemble. Nous avons également pris en compte la couleur et la texture du béton pour l'harmonie colorée générale dans la mesure où aucune intervention ne sera effectuée autre que la disposition des décors compte tenu de l'inexistence du budget (pas de sablage, enduit ou peinture).

TECHNIQUE DE MISE EN ŒUVRE : *méthode indirecte* (brevetée en 1858 par le mosaïste restaurateur Facchina). Cette technique nous permet de créer tous les décors et d'avoir ainsi une vision graphique et colorée d'ensemble avant la pause définitive.





**H - Questionnaire concernant la brique de verre
envoyé à des architectes - 1998**



Gravure - Vernis mou - 10x10 cm. 1997.

I. Les principaux types de météores

Les différents phénomènes atmosphériques inducteurs de couleur lumière

D'après A.Dewitte. *Les météores autres que les nuages*.

Ecole Nationale de Météorologie de Toulouse, septembre 1978.

Les météores sont des phénomènes observés dans l'atmosphère ou à la surface du globe. Ils peuvent être une suspension, une précipitation ou un dépôt de particules liquides ou (et) solides, aqueuses ou non aqueuses. Ils peuvent aussi être une manifestation optique ou électrique.

Il existe quatre groupes de météores (classification générale) :

Les *hydrométéores* sont des suspensions (brouillard), des précipitations (pluie, bruine, neige, grêle) ou des dépôts (rosée, buée, gelée, givre, verglas, trombe) de particules aqueuses liquides et solides.

Les *lithométéores* sont des ensembles de particules plus ou moins en suspension dans l'atmosphère (ou soulevées par le vent). Ces particules sont solides et non aqueuses. Quelques exemples : brume sèche, brume de sable, fumée, tempête de poussière.

Le *photométéore* est un phénomène lumineux engendré par réflexion, réfraction, diffraction ou interférence de la lumière solaire ou lunaire.

L'*électrométéore* est une manifestation visible ou audible de l'électricité atmosphérique, par exemple l'orage, le tonnerre, l'éclair, le feu de Saint Elme ou encore l'aurore polaire.

LES COULEURS DES METEORES

Groupe des hydrométéores :

- Le *brouillard de fumée* : les Anglais le nomment *smog*, association de *smoke*, (fumée), et de *fog* (brouillard). Plus opaque que les brouillards aqueux, il est

constitué de suspensions de particules aqueuses, liquides ou solides. Il se rencontre dans les zones urbaines et industrielles, la pollution n'y étant pas étrangère. C'est en fait un mélange d'eau liquide, de particules de poussières et de fumées. Des réactions chimiques se produisent parfois.

Sa couleur est jaunâtre, ocre, verdâtre ou grisâtre.

Groupe des lithométéores :

- La *brume sèche* : elle se compose de très fines particules invisibles à l'œil nu mais ayant un aspect opalescent. Elle forme une sorte de filtre entre l'objet et le spectateur. Sa teinte devient jaunâtre ou rougeâtre devant des objets brillants et lointains, bleuâtre pour des objets sombres. Elle est responsable des *rayons crépusculaires*, soleil bas ou en dessous de l'horizon projeté sur la brume des nuages.

- La *brume de sable* : elle se compose de sable ou de poussière et est jaunâtre ou grisâtre.

- La *fumée* : en présence de fumée dans l'atmosphère le soleil, au lever et au coucher est d'un *rouge accusé*, pendant la journée il est orangé. La couleur de la fumée est gris foncé ou noire pour les foyers urbains proches, grisâtre ou bleuâtre pour les foyers urbains éloignés, jaunâtre ou verdâtre pour les incendies de forêts.

Groupe des photométéores.

- Le phénomène de *Halo* : c'est un phénomène optique qui peut prendre différentes formes tel que des anneaux, des colonnes, des arcs, des foyers lumineux. Ils sont engendrés par la réfraction ou la réflexion de la lumière par des cristaux de glace en suspension (*nuages cirriformes*). Les halos engendrés par la lune sont blancs.

Certains halos sont engendrés par le soleil : le *petit halo* est centré sur l'astre. Le *grand halo* a une couleur plus distincte. Tous deux ont une frange rouge en bordure extérieure, une partie moyenne blanche (zone où les couleurs se mêlent). « A l'intérieur de l'anneau, le ciel est plus sombre qu'à l'extérieur »⁵¹⁸.

⁵¹⁸ Il va sans dire que certains de ces phénomènes colorés trouvent des explications chez Goethe et par le biais de la règle du contraste simultané. A Dewitte. *Les météores autres que les nuages*. Ecole Nationale de météorologie de Toulouse, 1978, p 37.

- La *colonne lumineuse* est blanche, verticale, et se prolonge parfois au-dessus et au-dessous de l'astre.
- Le *parhélie* est un foyer vivement lumineux qui touche le *petit halo*. La *paranthélie* est le même météore mais il se manifeste beaucoup plus rarement car il se manifeste à 120° du soleil.
- L'*anthélie* est une tache blanche qui apparaît à l'opposé du soleil et à la même hauteur (rare).

Ces trois derniers phénomènes appliqués à la lune se nomment, respectivement, parasélène, parantisélène et antisélène.

- La *couronne* consiste en une ou plusieurs séries d'anneaux colorés (rarement plus de trois), de rayon relativement faible, centrés sur le soleil ou la lune. Dans chaque série d'anneau, l'intérieur est violet ou bleu, l'extérieur est rouge. La série la plus proche de l'astre a un anneau extérieur très distinct et rougeâtre (ou châtain) appelé auréole.
- L'*irisation* : c'est une couleur observée sur les nuages, tantôt entremêlée, tantôt ayant l'aspect de bandes sensiblement parallèles aux contours des nuages. Les couleurs prédominantes sont les verts, roses avec nuances *pastel* rappelant celles de la nacre.
- La *gloire* : elle se constitue de un ou de plusieurs anneaux colorés. Elle est vue par un observateur autour de sa propre ombre portée sur un nuage ou un brouillard aqueux (rarement sur de la rosée). Elle se compose d'une ombre et d'auréoles. Ses anneaux ont la même disposition que ceux des couronnes : l'intérieur est violet ou bleu, l'extérieur est rouge.
- L'*arc-en-ciel* : il se constitue d'un groupe d'arcs concentriques dont les couleurs vont du violet au rouge. Ils sont engendrés par la lumière solaire ou lunaire heurtant un écran de gouttes d'eau en suspension dans l'atmosphère (pluie, brouillard, bruine). Il s'oppose à la source lumineuse et sa coloration se module en fonction de cette source lumineuse et de la grosseur des gouttes. Plus le soleil est élevé, plus l'arc est réduit. L'arc-en-ciel *principal* est violet à l'intérieur et rouge à l'extérieur (une seule réflexion dans la goutte). L'arc-en-ciel *secondaire* est violet à l'extérieur et rouge à l'intérieur (double réflexion). Il est moins lumineux. L'arc *surnuméraire* est un

arc étroit et coloré qui borde l'arc principal à l'intérieur et le secondaire à l'extérieur. L'arc-en-ciel *blanc* est bordé de rouge à l'extérieur et de bleu à l'intérieur.

- *L'anneau de Bishop* : c'est un anneau blanchâtre teinté légèrement de bleu à l'intérieur et de brun rougeâtre à l'extérieur. Ses couleurs sont faibles.

- Le *rayon vert* : c'est une absorption sélective des rayons solaires par l'atmosphère. Sa coloration a une dominante verte et est de courte durée : elle est observée au moment où l'extrême bord supérieur de l'astre disparaît ou apparaît derrière l'horizon. Il est observable sur un horizon contrasté et une atmosphère limpide. Le vert est fréquent, mais il peut également se manifester dans une coloration en bleue ou violette.

- La *teinte crépusculaire* : elle est également issue d'une absorption sélective des rayons solaires par l'atmosphère. C'est une coloration plurielle du ciel, aux sommets montagneux, lors des couchers et levers du soleil. Quatre manifestations se distinguent : la *lueur pourpre* qui est le segment d'un grand disque lumineux et qui apparaît au-dessus de l'horizon en direction du soleil couchant ; l'*arche anticrépusculaire* (ou ombre de la terre) qui apparaît à l'opposé du soleil : c'est un segment de disque de couleur bleu foncé (teinté de violet) qui s'élève à mesure que le soleil se couche ; l'*alpenglühén* qui est une teinte rose ou jaune aux sommets éclairés, sans que le soleil soit vu par l'observateur ; et enfin le *rayon crépusculaire* qui est une bande bleue, foncée, rayonnant à partir du soleil.

Groupe des électrométéores .

- Le *feu de Saint Elme* : c'est une décharge électrique lumineuse provenant des points élevés du globe (paratonnerres, mâts...) ou des aéronefs en vol. Il émane des pointes ou arêtes vives et se présente sous la forme d'étincelles (gerbes, panaches) violettes ou verdâtres. Il est visible la nuit.

- *L'aurore polaire* : c'est un phénomène lumineux de haute atmosphère. Arc, bande, draperie, rideau, elle a une coloration en général blanche mais qui peut être vive et verdâtre (ou jaune verdâtre), avec parfois des franges inférieures d'un rouge vif.

J : Article 98 A annexe III du Code Général des Impôts

Sont considérées comme oeuvres d'art les réalisations ci-après:

- tableaux, collages et tableaux similaires, peintures et dessins, entièrement exécutés à la main par l'artiste, à l'exclusion des dessins d'architectes, d'ingénieurs et autres dessins industriels, commerciaux, topographiques ou similaires, des articles manufacturés décorés à la main, des toiles peintes pour décors de théâtres, fonds d'ateliers ou usages analogues ;
- gravures, estampes et lithographies originales tirées en nombre limité directement en noir ou en couleurs, d'une ou plusieurs planches entièrement exécutées à la main par l'artiste, quelle que soit la technique ou la matière employée, à l'exception de tout procédé mécanique ou photomécanique ;
- à l'exclusion des articles de bijouterie, d'orfèvrerie et de joaillerie, productions originales de l'art statuaire ou de la sculpture en toutes matières dès lors que les productions sont exécutées entièrement par l'artiste; fontes de sculpture à tirage limité à huit exemplaires et contrôlé par l'artiste ou ses ayants droit ;
- tapisseries et textiles muraux faits à la main, sur la base de cartons originaux fournis par les artistes, à condition qu'il n'existe pas plus de huit exemplaires de chacun d'eux ;
- exemplaires uniques de céramique, entièrement exécutés par l'artiste et signés par lui ;
- émaux sur cuivre, entièrement exécutés à la main, dans la limite de huit exemplaires numérotés et comportant la signature de l'artiste ou de l'atelier d'art, à l'exclusion des articles de bijouterie, d'orfèvrerie et de joaillerie ;
- photographies prises par l'artiste, tirées par lui ou sous son contrôle, signées et numérotées dans la limite de trente exemplaires, tous formats et supports confondus.

K. Transcription d'entretiens

avec les détenteurs des systèmes nébuleux – 2003

J'ai volontairement préservé la spontanéité de la conversation afin de ne pas l'aseptiser par le langage et de laisser transparaître ce qui relevait de l'ordre de l'émotion, de l'affect. Les questions sont posées à titre de structure d'orientation. Elles sont des prétextes à un dialogue assez libre. Les personnes interrogées sont des amis. Aussi, une lecture de ces entretiens doit tenir compte de la nature affective des liens qui existent entre eux et moi.

Les systèmes nébuleux sont nommés par le terme générique « tarlatane », nom du substrat.

Questions posées :

- 1- Où avez-vous vu cet objet pour la première fois ?
- 2- Qu'est-ce qui a motivé votre désir de le posséder (anecdote éventuelle, évocations fortes, souvenirs, symboles...) ?
- 3- Comment l'avez-vous choisi ? Parce que vous l'avez choisi...parmi d'autres ?
- 5- Pouvez-vous situer l'objet dans votre maison (description) ? (éventuellement décrire l'objet).
- 6- Pourriez-vous me décrire vos réactions par rapport à lui les premiers jours, et vos réactions par rapport à lui aujourd'hui ? Comment définiriez-vous votre relation à cet objet ? Que ressentez-vous pour lui ?
- 7- Est-ce que la présence de cet objet dans votre lieu de vie a modifié des choses dans votre comportement et ceux de votre famille (a rajouté ou enlevé ou modifié...) ? Lesquels (description) ?
- 8- Diriez-vous que cet objet est lié au lieu dans lequel il se trouve ? Si oui, pourriez-vous définir de quelle manière ? L'objet a-t-il transformé le lieu ? Le lieu a-t-il transformé l'objet ?

- 9- Diriez-vous que cet objet accompagne votre quotidien ? Si oui, de quelle manière ?
- 10- Cet objet est-il remarqué par les gens que vous recevez ? Pourquoi à votre avis ? Comment cela se manifeste-t-il (anecdotes éventuelles) ?
- 11- En quelle circonstance regardez-vous l'objet (tout le temps, occasions spéciales... ? Quel type de regard portez-vous sur lui (furtif, attentif, curieux...) ?
- 12- Pouvez-vous ne pas le voir ? Est-ce un choix ?
- 13- Ressentez-vous une différence par rapport à la pièce entre avant et après l'objet ? Décrivez-la.
- 14- Avez-vous enlevé l'objet de votre vue depuis que vous le possédez ? Pourquoi ? Voudriez-vous en faire l'expérience ? Pourquoi ?
- 15- Avez-vous des anecdotes à me raconter au sujet de cet objet ?

Premier entretien (janvier 2003) :

Deux sœurs, Anne et Valéry, avec une courte intervention des filles de Valéry à la fin de l'entretien (Mélia, Marion, 7 et 4 ans) qui n'ont pas assisté à la conversation.

Où avez-vous vu cet objet pour la première fois ?

Valéry (V.) : Au premier festival du Lauragais à Villefranche de Lauragais.

Anne (A.) : Dans ta chambre au-dessus de ton lit. Tu avais les premiers essais et c'est à partir de ça qu'on t'a fait venir au festival.

KP. Qu'est-ce qui a motivé votre désir de le posséder (anecdote éventuelle, évocations fortes, souvenirs, symboles...) ?

V. Parce que s'était vachement beau... Beau, reposant et que ça allait être super beau dans ma chambre parce que je la voulais bleue.

C'est lié à des sentiments ?

A une émotion.

Et puis le bleu, c'est ta couleur préférée ? C'est lié à quoi ça ?

Mystère...

Tu sais pas trop ?

Non je sais pas, c'est mes rêves qui sont en bleu mais je ne sais pas pourquoi.

Tes rêves sont bleus ?

Oui, souvent, mais je sais pas pourquoi.

Et c'est une couleur qui revient souvent ?

Oui, oui...Après je m'habille pas forcément en bleu, mais... j'aime bien cette couleur.

Et tu pourrais dire que c'est ta couleur préférée ?... C'est quoi ce sentiment par rapport au bleu ? Comment tu le définis?

Un sentiment de bien être et reposant.

Oui, c'est lié quand même à des sensations...c'est lié au corps, à l'esprit ?

A l'esprit plutôt.

Plutôt à l'esprit ?

Plutôt à l'esprit...

Et toi Anne ?

A. Parce que c'était toi (rires)... non mais c'est vrai. Parce que c'est...le bleu aussi. Moi aussi je mettrai du bleu partout. Si c'était que moi, il y aurait du bleu partout. Parce que c'était aussi au festival et puis aussi pour ce côté euh...j'aime bien que ça change de couleurs. C'est pas toujours la même chose. Et puis ça a un côté très reposant, très...très calme. D'ailleurs je l'ai mis là dedans (elle montre le petit questionnaire papier). Apaisant oui. Mais...mais, quand il est bleu parce que tu vois, quand il a une autre couleur, ça ne me donne pas la même euh...la même sensation. Donc je l'ai quand je me lève, c'est la première chose que je vois. Alors on l'a mis là parce qu'on voulait la voir du lit en se réveillant. Parce que c'est bien quand on la voit. On s'est battus avec Joffrey pour savoir de quel côté on allait le mettre, pour voir lequel allait se lever en premier. Et suivant la couleur qu'il va avoir, je me dis : « Ah tiens, c'est bleu... ça va être une belle journée ». Et quand il est un peu... entre... le bleu et le rose, qu'il est un peu gris, je me dis tiens, ça risque de...

Mais, ça peut définir ton humeur ?

Oui, parce que mon humeur est souvent définie par rapport au temps. Dès qu'il fait gris, je suis... Donc c'est un peu pareil...c'est par rapport au...par rapport à...à mon humeur. Après, est-ce que ça se vérifie, j'en suis pas sûre, j'ai jamais...C'est en remplissant ton questionnaire que je l'ai défini comme ça, mais c'est vrai

que...Rouge encore, ça va, mais c'est quand il est gris... Quand il est gris, ça a un côté un peu...

C'est quoi, c'est triste ?

Houai... comme le temps.

Et cette histoire du bleu, ce bleu il vous plait, mais pourquoi ? C'est ce bleu particulier ?

Il y a un bleu, à un moment donné, il a un certain bleu que j'aime pas... un bleu un peu cyan un petit peu. J'aime quand il est bleu outremer, quand il est vraiment bleu...qu'il a sa couleur bleue, bleu euh... il en a un entre les deux que j'aime moins, mais il est pas souvent le bleu comme ça d'ailleurs.

Et toi, Valéry par rapport aux couleurs qu'il prend ? Est-ce que toi tu réagis à ça ?

V. Houai, je me dis juste qu'il va pas faire beau aujourd'hui. Quand il est gris euh... Non moi j'aime bien aussi quand c'est vraiment très très humide et qu'il est bien rose euh... rose, des fois il est rose très très fort, enfin moi je suis pas très très bonne en couleur donc euh... Mais c'est un rose qui est aussi profond que le bleu, qui peut être...Mais je veux dire... moi ça influence pas sur mon état d'âme...enfin je me dis : « mince, il fait pas beau »... mais j'suis peut-être un peu moins sensible... et puis bon, c'est vrai que moi j'ai pas de volets dans ma chambre donc euh... je vois de suite aussi s'il fait beau ou pas, si j'ai un rayon de soleil qui passe par la fenêtre ou pas, donc euh, bon... c'est peut être plus ça qui va définir mon humeur que la couleur de la tarlatane en elle-même... Et moi j'aime bien quand il est presque blanc aussi... enfin gris, j'aime bien.

A. Le mien, il est plus...plus dense, j'ai plus de couleurs que sur euh...

V. Que sur le mien?

A. J'ai l'impression.

Comment l'avez-vous choisi ? Parce que vous l'avez choisi... parmi d'autres ?

V. Oui, je l'ai choisi parce que je voulais pas trop, trop de carrés remplis... et j'en ai très peu qui sont complètement remplis... des carrés. Je crois que je dois en avoir... deux, trois qui sont vraiment entièrement remplis. Tous les autres ils sont pas remplis entièrement. Donc, automatiquement, le blanc est quand même encore présent, donc euh...

C'est ce que tu voulais, qu'il y ait des vides ? Enfin des zones absentes ?

Oui, ça me plaît beaucoup. J'en ai vu des beaucoup plus pleines, ça me plaît beaucoup moins. Parce ce que je trouve que c'est trop géométrique...trop carré, trop strict... J'aime beaucoup moins.

Et toi Anne ?

A. Euh, nous on l'a choisie euh... parce qu'on l'a choisie à deux... quand-même (rires)... plus pour le côté graphique... la touche. Et il y avait plus de couleurs parce qu'on voulait qu'il y ait plusieurs couleurs.

Ça veut dire quoi quand tu dis plusieurs couleurs ?

Parce qu'on voit moins de nuages par la fenêtre que par la tienne (rires)...

V. Parce que c'est un travail sur les nuages ?

Oui, mais si tu le savais pas ?

A. Si, tu le sens quand-même...tu le sens...

V. Donc, moi, j'ai plus de nuages...

A. Voilà.

V. Parce que moi j'savais pas

A. Mais, euh, tu le sens... Les gens le sentent. Les gens qui la voient le sentent.

Que c'est un travail sur les nuages ?

A. Je le vois pas mal avec les gens qui passent à la boutique... Quand je leur parle, quand je leur dis que c'est un travail sur les fenêtres, sur les nuages, les gens ne sont pas surpris...C'est pas : « Ah, on avait pas vu ». En général ça conclut ce qu'ils ont pensé en la regardant.

Et il y en a qui spontanément te disent « Ça, c'est ça », qui évoquent quelque chose avant même que tu leur en parles ? Ou est-ce que ça reste assez flou avant que tu leur en parles ?

A. Les gens parlent plus de sentiments que de...d'ailleurs souvent les gens qui sont intéressées, il les regardent, ils disent ce qu'ils ressentent, ce que ça leur évoque, alors qu'il y a des gens qui...qui me disent : « Ah ils sont beaux les rideaux » (rires). Il y a vraiment une différence entre les deux

V. Moi, j'ai une amie qui m'a dit « C'est un très belle œuvre d'art ». Mais... de suite. Ça a fait comme ça, ça a été : « Oh, qu'est ce que c'est beau, quel est l'artiste qui a fait ça ? ». Sinon, si, une anecdote aussi parce qu'on en a reparlé l'autre jour : mon

ami, parce qu'on l'avait pas encore accrochée donc elle était soigneusement enroulée sous le lit, en attendant de pouvoir l'accrocher parce qu'on avait pas encore peint les murs, d'un seul coup, très affolé, il descend et puis il me dit : « Valéry, Valéry... ce qu'elle nous a offert euh... c'était pas bleu ? » Je lui dis « Si, pourquoi ? » « Parce que c'est rose ! » (rires). Alors je lui ai dit « T'affoles pas, c'est normal (rires)...c'est normal. ». Il a eu très peur. Il a cru que ça s'était abîmé. Parce qu'il a pas fait attention et qu'il était pas au courant. Bon, il les avait vues au festival, mais si tu veux, il avait pas fait attention que euh... que les tarlatanes évoluaient.

A. Même quand tu le dis aux gens, ils ont pas forcément conscience de ce que ça peut donner en changeant de couleurs. Les personnes qui habitent Cordes, j'en ai plusieurs, il y a DIF en particulier et puis il y en a eu d'autres, qui passaient tous les jours pour savoir quelle couleur ça avait. J'en avais un qui passait trois fois par jour. Chaque fois qu'il passait devant la boutique, il rentrait et il me disait : « J viens voir la couleur ! ». Parce que quand tu leur expliques, ils se rendent pas forcément compte que ça va vraiment changer de couleur. C'est en le voyant que...

L'avez-vous installé seul ou avec l'aide du créateur ? Comment ou qu'est-ce qui a déterminé son emplacement actuel ? Avez-vous mis longtemps pour lui trouver une place (hésitations, nomadisme, assurance...) ?

V. Nous, dans la chambre on a deux puis de jour, enfin un qui sert pour monter l'escalier et un qui est vraiment un puis de jour, avec une fenêtre, et donc on a...enfin moi je voulais la mettre à l'un ou l'autre des deux endroits et euh... Patrice lui voulait la mettre à l'endroit où elle est, et donc on était un petit peu indécis l'un et l'autre, donc on a demandé ton avis...et tu nous as dit là toi aussi sans problème... donc notre choix est définitif, elle reste là quoi. Le problème c'est qu'on avait le toit en pente...il fallait qu'elle soit quand même en équilibre. Mais l'avantage c'est que le mur fait « pil poil » la taille de la tarlatane, la largeur.. et on l'a suspendu carrément au plafond pour la décaler du mur pour qu'elle ne soit pas plaquée sur le mur.

Vous avez décalé d'une dizaine de centimètres.

A peu près.

Je vous avais dit qu'en fait ça pourrait être sympa pour la projection que ça pourrait faire avec la lumière de la fenêtre.

Ça serait plutôt avec le vent que c'est agréable. Quand on ouvre c'est vrai qu'elle bouge à peine, à peine mais... c'est agréable. Non parce que le problème, c'est qu'on a pas le soleil directement. On a le soleil le matin un petit peu en rayon, mais euh, qui tape pas sur la tarlatane, qui tape à un autre endroit...là où je voulais la mettre au départ. Mais c'est vrai que bon, elle fait vraiment beaucoup mieux là. A cet endroit là. Et puis elle est sur un mur bleu, bleu gris très pâle, et à côté il y a un mur bleu qui est du même bleu que le bleu qu'elle a quand elle est vraiment, quand elle est vraiment très très, enfin quand il y a pas d'humidité. Donc ça va très très bien. Mais, non, Je pense pas qu'on la change de place. A moins qu'on aménage le reste de la maison, mais je crois plutôt qu'on en prendra une autre (rires)...Plutôt.

Et toi Anne ?

A. Ben, nous déjà on l'a choisie avec toi...On l'a installée avec toi. Alors le choix n'a pas été évident au début. Au début on voulait la mettre en séparation pour séparer l'entrée du salon. On avait voulu la mettre aussi sur le plafond en biais, sous une pente de toit. Mais en fait, on arrivait pas à se mettre d'accord et finalement on s'est décidé à le mettre sur un mur, dans la chambre, qui était le seul mur où il y avait de la place.

Donc cela s'est fait au final un peu à tâtons ?

Non parce que quand on l'a mis là, avec Joffrey on était absolument pas d'accord. On avait envie de le mettre, tous les deux, en séparation. Lui, il voulait le mettre en biais sur le plafond en pente mais moi cela ne me plaisait pas. En fait, je crois que c'est toi qui m'as proposé de le mettre dans l'autre pièce, et là on a été d'accord tout de suite. Après il a fallu définir de quel côté. Parce qu'à ce moment là on avait le lit au milieu. On voulait savoir qui la verrait en premier en se levant. Il a gagné parce qu'il a réussi à me faire croire que c'était de ce côté là que je regardais quand je me levais.

C'est quoi ? Un enjeu au final ?

Non il avait envie, lui aussi, de la...

C'était un jeu alors...

Oui c'était plutôt un jeu. Et au final, on a changé le lit de place, et c'est la première chose que nous voyons tous les deux en se levant, c'est l'extérieur et la tarlatane. Joffrey moins le matin parce qu'il fait nuit en ce moment. Mais l'été tous les matins, et

en particulier quand on fait la grasse matinée, on peut passer cinq minutes à la regarder et à en parler. A parler de la couleur, de temps en temps elle a une couleur que l'on avait pas vue.

Même encore ? Cela fait combien de temps que vous l'avez ?

Ça fait un an et demi.

Un an et demi ? Et vous arrivez à vous surprendre au niveau des couleurs même encore...

V. Nous aussi

A. Je te dis, on la regarde toujours le matin, quand je suis au téléphone, je la regarde du téléphone. Quand je suis dans mon canapé, si je regarde dans la chambre, je la vois aussi donc je la regarde. Mais il y a des moments où je ne fais que passer et je ne fais pas attention. Mais je peux passer du temps sans la regarder justement. Il y a d'autres périodes où je la regarde longtemps. Souvent quand je suis au téléphone.

Mais pourquoi au téléphone ? C'est ennuyeux ?

Parce que je l'ai en face.

Ça vient de sa position à elle...

Oui mais même la façon dont on s'assoie pour téléphoner, je l'ai en face. Parce que j'aime bien. Ça dépend de qui m'appelle aussi.

Ça dépend si tu t'ennuies ou pas...

Non, non... Quand c'est un coup de téléphone agréable, je la regarde. Quand c'est un coup de téléphone administratif ou autre dont je me moque un peu... je ne la regarde pas.

Ça dépend de ton sentiment du moment. Tu vas la regarder parce que tu es bien disposée quoi...

Oui.

Est-ce que vous pourriez me dire chacune rapidement où elle est dans votre maison, où elle se positionne ?... C'est difficile comme question ?

Elle est dans une pièce qui est à nous...

Qui est à vous...

Oui parce que même s'il n'y a pas de mur, qu'on peut la voir du canapé, c'est dans le côté chambre, là où les gens ne vont pas forcément venir. Ça a un côté assez intime

en fait. Ce n'est pas la première chose que l'on voit quand on entre dans la maison... Plus intime oui, c'est cela

V. Moi, c'est pareil, elle est dans la chambre, qui deviendra le bureau donc qui est quand même aussi personnel. Je veux dire que c'est « ton » bureau. Mais par contre elle est aussi visible d'en bas du salon. Mais il faut lever la tête quoi.

Donc c'est un privilège que vous vous accordez à vous... c'est perso, c'est vraiment lié à vous...

V. Oui...

A. A nous et au chat.

Et au chat ?

Oui, le chat adore passer, que ce soit celle-là ou celle de la boutique, derrière.

Et toi, Valéry, elle est dans ta chambre...

V. Oui, elle est dans un puits de jour qui donne dans le salon avec une fenêtre à côté et...

A. Nous on a choisi l'emplacement à côté aussi parce que cela allait bien avec les tableaux qu'il y avait, à côté avec les « Bilal »...

Donc c'est lié à un environnement quand même particulier...

Oui parce que c'est la pièce la plus lumineuse aussi, c'est là où il y a le plus de fenêtres.

V. C'est là où il y a le plus de fenêtres mais ce n'est pas la plus lumineuse.

C'est important ce lien avec la lumière extérieure par rapport à la tarlatane ?

A. Ça fait une autre fenêtre en fait...

V. Ça fait un autre espace...

A. Comme elle donne ces couleurs qui peuvent être un peu tributaires du temps, pas forcément du temps parce que ça peut être par rapport à ton intérieur aussi, c'est comme si cela te donnait une autre vue sur l'extérieur.

V. Oui parce que moi, y'a des jours où elle reste bleue

A. Oui, ça dépend comment c'est isolé chez toi. Il y a des jours où d'un étage à l'autre elles n'ont pas la même couleur... Ce que j'adore dans la boutique, parce qu'il faut dire que j'en ai en haut, mais j'en ai 5 ou 6 en bas... en bas, j'adore l'été parce qu'elles sont bleues quand il fait très très chaud et d'un coup elles deviennent rouge, enfin rose, et là t'es sûre que dix minutes après il y a un orage. J'adore ça. L'été

j'adore les voir comme ça... Tu te dis l'orage est pas loin et ça ne rate pas. Des fois elle a une façon de changer de couleur... mais c'est pas ça quand c'est un orage, je le sais.

V. Elle a une couleur particulière quand c'est des pluies soudaines, pas forcément un orage mais les giboulées de mars ou ce genre de choses-là... elle vire d'un coup.

A. Moi, en haut, elle le fait pas parce qu'en haut on a une très bonne isolation, donc elle réagit pas comme ça. Mais celles d'en bas, dans la boutique où il y a plein de courants d'air, il n'y a pas la même isolation. Je crois qu'elles réagissent plus par rapport à l'extérieur

Pourriez-vous me décrire vos réactions par rapport à cet objet les premiers jours, et vos réactions par rapport à lui aujourd'hui ? Comment vous définissez votre relation à cet objet ? Que ressentez-vous pour lui ? Est-ce qu'il y a eu une évolution dans votre sentiment par rapport à lui ou...

V. Il y a une évolution, c'est vrai. Au début on la regardait très très très souvent, plusieurs fois par jour. Bon c'est vrai que tous les matins je la regarde, il faut vraiment que... il y a au moins une fois dans la journée où je la regarde. Soit en me couchant, soit en me levant, soit en allant bosser dans le bureau. Enfin, il y a toujours un moment où je la regarde...mais l'étonnement du début... même si des fois, il y a encore des couleurs qu'on voit et qu'on avait pas vu... De la voir changer de couleur régulièrement faisait qu'on était plus accroché à regarder. Alors que maintenant on a un peu plus de distance. Mais je ne verrai pas mon mur sans, par contre. Une distance... oui, il y en a une certaine qui s'est mise. Mais pas parce qu'on ne l'aime plus mais parce que...

C'est une distance ou c'est une habitude ? Ou c'est une domestication, ou quelque chose...

Plutôt une domestication.

Oui c'est devenu quelque chose d'intégré, c'est ça ?

Oui, voilà... à part des fois où comme disait Anne, des fois où il y avait une couleur que t'avais pas vu. Là ça t'interpelle. Tu te dis « Tiens, celle là je ne la connais pas. ». C'est arrivé il n'y a pas si longtemps que ça avant qu'on mette le chauffage où j'ai même appelé Patrice. Elle avait jamais eu cette couleur. Donc après il n'y a plus ce côté surprenant. Donc peut-être que là il y a une certaine distance qui se fait,

mais c'est pas...Je veux dire oui, c'est plutôt une domestication, une intégration. Elle fait partie de la maison.

Et dans quel sens cela fait partie de la maison ?

Dans le bon sens, c'est-à-dire que c'était l'endroit où elle devait être, qui fait qu'elle s'intègre très bien. C'est pas qu'on y fait pas attention, c'est pas ça du tout...mais je sais pas ça fait partie de soi, enfin euh... du chez soi. Comme je te dis, je ne le verrais pas sans. On ne peut pas l'enlever là.

T'as essayé ?

Non j'ai pas envie (rires).

A. Moi j'en ai enlevé deux donc de la boutique, je les ai montrées à ma mère qui pour le moment les a gardées. Ça me fait un vide sur ces murs là, en plus c'était les deux qu'il y avait de part et d'autre de la fenêtre. C'est vrai que ça fait un vide de plus les voir. Je crois que si tu les enlève toutes, la pièce aura plus la même... le même esprit, comme cet été quant on a enlevé le dragon pour l'amener au festival... ça fait tout bizarre...Bon à côté de ça c'est une galerie, c'est sensé bouger. Celle qu'on a mise en haut, c'était plus pour l'objet, parce que c'était un objet d'art, comme tu accrocherais un tableau. On s'était dit « Tiens, il faudra qu'on voie plus tard pour en mettre une en face. Mais en fait, maintenant, je me vois pas en mettre une autre. Je ne sais pas, avec Joffrey on en a jamais parlé mais... parce que c'est plus le même rapport... c'est plus un rapport...c'est à nous, c'est là, c'est... je ne sais pas comment dire. Ça avait peut être un rapport anecdotique quand on la mise là, comme si tu accroches une photo qui te plaît vraiment. Et c'est devenu quelque chose de... qui est à toi, comme un souvenir...je ne sais pas comment dire... comment expliquer.

V. Oui, c'est difficile d'expliquer.

A. Je ne parlerai pas de distance vu que je la regarde et qu'elle est... que ça me parle... que ça me... oui, c'est peut être ça maintenant, elle me parle. Au début peut-être que je la regardais comme un objet... que maintenant il me parle plus que quand on l'a mis... c'était marrant de la voir changer de couleur. C'était beau... c'était esthétiquement joli, c'était très moderne, ça allait très bien dans l'esprit qu'on voulait... plus comme un élément de décoration en fait... maintenant c'est devenu un

truc...comme une plante que j'aurais du mal à changer de place parce que c'est sa place et qu'elle est mieux là... elle s'épanouit là.

Tu lui accordes de la vie ?

Quelque part oui. Mais je crois que c'est un peu pareil pour tous les tableaux. Les tableaux quand on les a installés au début, on les a changés de place cinq ou six fois avant de se dire « c'est bon, c'est là où je vais le mettre, c'est sa place. Et si je les voyais plus ici à cet endroit là, si on les changeait, je crois que je le sentirais de suite et qu'il me plairait pas... à cet endroit-là. De la même façon qu'on en a un en particulier qui est pas bien du tout là où il est, et je peux pas m'empêcher de me dire qu'il est pas à sa place. Alors que là, c'est sa place c'est... faut pas qu'elle bouge. Si on devait déménager, je ne sais pas ce que... comment...euh, j'appréhenderais ça... comment je mettrais ça... Tu vois, autant les meubles j'aime les déplacer, autant ça... je la bougerai pas. On a changé le lit 5 ou 6 fois de place, mais ça, on l'a pas changée.

Bien, justement je vais enchaîner sur la question d'après. Est-ce que la présence de cet objet dans votre lieu de vie a modifié des choses dans votre comportement et ceux de votre famille ? Est-ce que ça a rajouté ou enlevé ou modifié quelque chose ?

A. Je sais pas... si, moi, puisque ça me fait réagir le matin quand je la regarde. Donc ça a dû changer quelque chose en moi, enfin changer... je veux pas dire que ça a bouleversé ma vie non plus...

Je ne parle pas de bouleversement...

Comme je te dis...le matin quand je la regarde... des fois c'est comme quand je regarde à la fenêtre et qu'il fait gris... c'est moche, c'est déprimant. Mais quand il fait moche et que c'est déprimant et que la tarlatane a cette couleur qui a un côté un peu déprimant, c'est la même chose. Après je ne vais pas te dire que cela a changé complètement ma vie...

Non, non, je parlais de comportements... Diriez-vous que l'objet a transformé le lieu ou est-ce le lieu a-t-il transformé l'objet ?

V. Je vais te dire une chose... Elle était faite pour être là et pas pour être ailleurs et... Mais qu'est-ce qui te fais dire ça ? C'est du domaine de la sensation et tu arrives pas à raisonner par rapport à ça ou...

Au niveau sensation, au niveau esthétique, au niveau euh... parce que bon, dans la décoration j'ai deux gros problèmes, c'est-à-dire que tant que je n'ai pas vu une pièce, je ne peux pas la décorer. Il faut que je la voie. Et cette pièce je l'avais vue et donc je savais exactement comme je la voulais, les couleurs que je voulais dans cette pièce. Et c'est vrai que... quant au festival j'ai vu les tarlatanes, je me suis dit « punaise mais ça ferait super bien là... C'est vraiment la pièce qui... enfin les couleurs que j'ai choisies moi, bien avant de voir les tarlatanes... j'ai dit « vraiment ça ira très bien ». Et effectivement ça fait très bien, mais c'est pas... Je sais pas c'est ... c'est style fataliste quoi, c'est là et pas ailleurs.

Fataliste, c'est peut être un peu négatif non ?

Ah non, pas pour moi. Pour moi ça n'a pas un côté négatif... C'est que les choses doivent être comme ça et pas être autrement. Moi j'entends pas par là que c'est « tant pis ! », mais « c'est comme ça, on peut pas faire autrement ! »... Mais si tu veux, je veux dire, la pièce l'ayant vue avant... dans les couleurs, dans les choix des matières... c'est vrai que quand je les ai vues, je savais pertinemment que ce serait dans cette pièce et pas ailleurs, tu vois.... On a fait une autre pièce et j'avais envie de mettre une reproduction de Miró, parce que je savais que là c'était vraiment l'endroit pour mettre une reproduction de Miró. Je savais pas celle que je voulais, mais je savais le format que je voulais... Si tu veux, j'ai ce côté là... quand je crée autour de moi un espace dans ma maison, j'ai déjà une vision d'ensemble et une vision de...plus ou moins de la déco que je vais mettre dedans. Donc c'est vrai que moi, quand je les ai vues les tarlatanes, je me suis dit que ça ferait vraiment très très beau... même avant de savoir que... ce que ça pourrait représenter... les sentiments que ça pourrait me donner quoi. C'est-à-dire qu'au premier abord, je savais pertinemment que ça irait très bien là, et d'ailleurs ça m'a fait très plaisir quand tu me l'as dit... il y aurait eu un vide si j'avais pas

Ça comblait un vide ?

A. Ça comblait un vide dans la pièce.

V. C'est ça oui... il faut dire que c'est des très grands murs qu'il y a dans cette pièce là, celui là étant le plus grand.

Il y a une relation à l'échelle...

Oui, voilà... et puis c'était d'autant plus délicat parce que notre chambre est bleue avec une puis de jour et en bas c'est vert, rouge et beige. Et donc c'est vrai que le contraste pouvait peut-être éventuellement... ce qui faisait d'ailleurs hésiter Patrice au départ pour mettre ce bleu sur ce mur avec la tarlatane. On en a rajouté encore et puis en fait, ça passe très bien.

A. Je trouve que la tarlatane fait justement la transition entre les deux. Parce que comme justement tu le dis, elle a pas beaucoup de bleu mais a beaucoup de blanc et de transparence autour. Je trouve que ça fait le lien entre les deux

Entre les deux pièces, le haut et le bas ?

Oui... pour moi ça a changé la pièce...enfin ça a pas changé la pièce... la chambre on voulait que ce soit une pièce. Dans cette pièce on a le lit et une étagère qui fait table de nuit et un coffre pour le linge, c'est tout...il y a qu'un meuble en fait, j'ai rajouté des plantes au fur et à mesure... donc c'est vrai que c'est quelque chose qui ... qui habille la pièce comme un meuble. Qui comble un vide.

V. Qui habille, c'est même pas combler. Moi je dirais habiller.

A. Non si elle y était pas, ça serait vide. Mais c'est parce qu'elle y est, parce que si elle y était pas... si on l'avait mis là, ça me ferait pas cette impression là. Parce qu'elle y est maintenant, parce qu'elle y est bien, je me dis qu'avant ça faisait un trou.... C'est bien parce que ça fait quelque chose, comme du volume dans une pièce où on a voulu qu'il y ait pas grand chose

Est-ce que cet objet est remarqué par les gens que vous recevez ? Pourquoi à votre avis ? Comment cela se manifeste-t-il ? Est-ce que vous avez des anecdotes, éventuellement ?

V. Chez moi, il faut lever la tête quand même pour la regarder, donc en fait, il n'y a que les personnes qui montent dans notre chambre, qui voient notre intimité qui peuvent la voir, et c'est quand même relativement rare. Mais il y a une amie de travail qui est montée, puisqu'on travaille au bureau qui est au-dessus de la chambre (on y a l'ordinateur), qui m'a dit « qui est l'artiste qui a fait ça ? ». Vraiment, elle trouve ça très très sympa quoi. Mais c'est vrai que les autres personnes qui montent, c'est d'autres personnes qui en ont chez elles et qui les connaissent. Candice par exemple elle les connaît donc elle a pas eu de réflexions, elle a rien dit dessus en

particulier... Si les réflexions qu'il y a eu par contre, c'est par rapport au choix de l'emplacement... Par exemple Candice m'a dit que c'était bien. Ma mère aussi.

A. Moi, les gens ne la remarquent. Ils remarquent celles qu'il y a dans la boutique. Ils la voient parce que c'est des gens qui connaissent, donc... mais souvent, quand des gens viennent pour la première fois, c'est quand ils visitent la boutique qu'ils demandent ce que c'est... Les gens qui viennent à la boutique sont curieux et du coup, je leur dis « mais vous avez pas vu ? J'en ai une là-haut » . Et du coup, ils vont la voir. Mais quand ils visitent, quand ils rentrent dans la pièce, c'est pour voir la vue, parce que c'est vrai qu'on a une vue qui est quand même impressionnante... Donc c'est souvent qu'on va directement à la fenêtre regarder la vue... Mais comme on en est fier, on la montre ceci dit. Quand les gens entrent dans cette pièce, je leur en parle parce que j'aime bien en parler. J'aime bien... Comme les gens quand ils les regardent dans la boutique, j'aime bien... Autant il y a des trucs, j'ai pas envie de leur en parler, autant là, je discute avec eux.

Tu as des anecdotes en tête ou pas ?

Il y a beaucoup de gens qui imaginent ça chez eux, beaucoup de gens qui prennent des papiers pour avoir les coordonnées... mais qui, ce qui est un peu normal, qui oublient un peu... J'en ai entendu parler entre eux, un couple, qui disait « tu vois là on pourrait le mettre à cet endroit là », et qui me parlent et qui m'expliquent que ça irait bien dans leur salon. Parce que le truc qu'il y a aussi, c'est qu'acheter cet objet-là, comme ça, sans l'essayer chez soi, c'est pas... je crois que c'est pas évident. Parce que tu te fais une image de ce que ça peut... Tu vois mes parents... donc ma mère, elle en a mis une, ça lui plaisait pas. En mettant les deux, elle a trouvé que ça passait beaucoup mieux par rapport à l'espace. Mais c'est vrai quand même que si elle était allée dans une boutique, elle aurait vu ça, ça lui aurait plu, elle l'aurait peut-être pas achetée sans savoir ce que ça pouvait donner.

Oui, il faut quand même que cet objet soit mis en situation dans le lieu.

C'est pas un tableau... parce qu'un tableau, tu peux dire « tiens j'ai la place au-dessus de la cheminée pour le mettre »... C'est quand même un objet assez particulier... Mais les gens n'ont pas la même... il y a des gens qui la mettraient contre un mur, des gens qui pensent en faire un rideau... euh... beaucoup pour un rideau... ce qui peut être très joli... sans le côté péjoratif que ça peut avoir, même s'il

y en a qui arrivent et qui disent « ça fait cher le rideau ! »... Ils ont rien compris eux... ça leur a pas parlé ... ça les a pas...alors qu'il y en a d'autres qui réfléchissent. Il y en a qui me demandent « où on peut avoir ça si... », qui prennent le petit papier avec ton adresse.

Avez-vous enlevé l'objet de votre vue depuis que vous le possédez ? Pourquoi ? Voudriez-vous en faire l'expérience ? Pourquoi ?

V. Moi j'ai pas envie.

A. Moi non plus, ça ne m'a jamais traversé l'esprit... de l'enlever ou de la mettre ailleurs

V. Moi non plus.

Et ça vous enlèverait quelque chose si vraiment vous l'enleviez ?

A. Ça ferait un trou.

V. Ça ferait un trou... ça ferait un vide

A. De la même façon que quand tu déplaces des meubles, tu te dis que ça fait bizarre sur le coup, parce que tu as le truc qui est plus au même endroit, de la même façon que quand tu rajoutes quelque chose... Quand on a rajouté la bibliothèque... ça nous a fait super bizarre, parce que ça fait bizarre de passer d'un mur blanc à un mur chargé. On s'y est fait maintenant. Maintenant, je ne pourrais pas revenir aux murs blancs. C'est parce qu'on s'habitue... mais dans le bon sens. Pas une habitude triste, enfin... une habitude routine. Ça nous plaît, c'est bien là... c'est pas du provisoire.

Vous diriez que c'est intégré maintenant au lieu dans lequel vous vivez ?

V. Oui, c'est ce que je disais tout à l'heure, c'est que ça fait partie ... de la pièce

A. Mais je crois que c'est pas forcément... euh...par rapport à cet objet. Pour moi, je crois qu'on a ce rapport là avec tous les objets qu'on met chez nous.

V. C'est pour ça que je te disais tout à l'heure que... ça va être le bureau... ça me dérangerait de l'enlever parce que c'est un endroit où elle est très bien... D'un autre côté, c'est pour ça que je te disais que, éventuellement, on en prendrait une autre parce que ça me dérangerait de ne pas l'avoir dans ma chambre... Mais d'un autre côté, je ne pourrais pas l'enlever de là pour la mettre dans ma chambre... parce que je pense... elle va me manquer.

Bien. On a fini, mais je voulais poser la question à Mélia et Marion... Je voudrais savoir si vous regardez la tarlatane qu'il y a dans le salon, dans la chambre à maman ?

Mélia (M.) Des fois.

Marion (Ma.) Moi je l'aime pas !

Tu l'aimes pas, pourquoi ?

V. Tu sais de quoi on parle Marion ?

Ma. Ben si, moi j'aime bien mon canard (rires).

V. On parle de ça (elle lui montre l'objet).

M. On parle de ce qui est dans la chambre de papa et maman

Ma. Non.

V. Tu le regardes ?

Ma. Non.

V. Tu sais pas si elle y est ?

Ma. Non.

V. Ça y est pas ?

Ma. Non.

V. Tu vois, c'est bien intégré (rires). C'est bien ce que je disais, ça fait partie de l'ensemble... Et par contre je pense que si je l'enlevais, elle le verrait.

Elle le verrait ? tu crois ?

M. Moi, l'autre fois, c'était... oui, j'y étais puis... dans le salon, et puis j'ai demandé à Papa « elle est où la tarlatane ? » parce que je me rappelais plus...

Tu te rappelais plus ?

Tellement je la regarde jamais ! (rires de l'assemblée)

Ma. Moi j'aime un petit peu la tarlatane, comme ça j'aime bien

M. Moi je croyais qu'elle était dans le salon.

A. Elle est de quelle couleur ?

M. Elle est bleue, mais ça dépend, des fois elle est rose.

A. Mélia, est-ce que tu sais pourquoi elle change de couleur ?

M. Oui, parce ça dépend des... des ... du temps qu'il fait dehors.

Ca c'est maman qui t'a dit ça, non ?

Oui

Mais tu l'as vraiment remarqué, toi, le changement de couleur ? Tu l'as vu vraiment ? ...

Non, t'as pas fait attention.

Deuxième entretien (mars 2003) :

Un couple, Carole et Gilles.

Où avez-vous vu cet objet pour la première fois ?

Carole (C.) Dans ton appart du côté du lit me semble-t-il. C'était chez toi, c'était un soir, on était venu après on avait voulu sortir.

Gilles (G.) Exact oui ça y est, ça me revient

Qu'est-ce qui a motivé votre désir de le posséder ? On pourrait transformer pour vous la question en « qu'est-ce que ça vous a fait quand je vous l'ai offert ? Comment vous avez ressenti ça ? C'était un cadeau mais parfois les cadeaux ça s'impose plutôt qu'autre chose.

C. Mais non, ça s'est pas imposé parce que comme on l'avait vu chez toi d'abord, ça a été une suite aussi, on en avait parlé.

G. on en avait parlé.

C. On avait parlé de ton travail et ça nous avait vachement plu

G. Et on en avait envie en fait...on voulait posséder ça parce que... oui parce que moi l'idée me plaît beaucoup quoi... et parce que ça nous avait plu.

C. Oui...oui, oui, tout à fait.

G. Autant dans le principe que dans le résultat esthétique... Dans cette idée que ça varie et puis euh... ses variations dans le temps... et puis esthétiquement quoi. Les couleurs des pigments obtenus sont intéressantes.

C. Oui, et de la transparence, c'est ce qui nous a le plus plu.

G. Cette idée de la transparence.

C. Cette idée de la transparence, de voile comme ça.

Il me semble que je vous en avais amené une ou deux.

G. Deux

Pour que vous choisissiez entre les deux.

Tout à fait

Qu'est ce qui a fait que vous ayez choisi plus l'une que l'autre.

Alors j'essaie de me rappeler... l'autre c'était des séries... celui que tu nous as offert en fait c'est des carrés... comment les décrire.... (s'adressant à Carole) Tu te rappelles comment il était l'autre ?

C. Et non...je m'en rappelle plus.

G. C'était neuf carrés et puis une autre série de neuf carrés. C'était séparé. C'était un peu comme des... Une série de neuf carrés, puis un peu plus loin une autre série de neuf carrés, en carré quoi en fait. Alors que là c'est euh...

C. Toute la surface ?

G. C'est toute la surface qui est faite de carrés qui sont alignés. Et nous on avait dû en fait l'accrocher ou le suspendre et voir l'effet... le visuel en fait, l'aspect visuel. Celui là nous a beaucoup plu... parce qu'il y a plus de surface bleue aussi. Je crois que l'autre il était plus léger... D'ailleurs là, dans les échantillons que tu m'as donnés, moi j'aime quand il y en a beaucoup en fait.

Quand c'est dense au niveau de la couleur ?

Oui, oui, au niveau de la surface

Ah oui... c'est une question de surface. Oui, d'accord. C'est pas forcément une question de densité de la couleur...

Oui, qu'il y ait une surface importante de...

Une question de sensation spatiale en fait ?

Voilà Oui...oui...

L'avez-vous installé seul ? Comment ou qu'est-ce qui a déterminé son emplacement actuel ? Avez-vous mis longtemps pour lui trouver une place (hésitations, nomadisme, assurance...) ? Ça fait beaucoup de questions à la fois mais... c'est le lien avec votre lieu de vie en fait. Comment vous avez mis en place ça et qu'est ce qui fait qu'aujourd'hui c'est en place ou c'est pas en place ?

G. Alors, euh... on l'a placé seuls oui.

C. Tous les deux oui.

G. Tous les deux.

C. On a cherché un petit moment.

G. On a cherché un moment... et là, il est à une place un peu transitoire actuellement. On sait pas trop parce qu'on est en cours d'aménagement de la maison. On a aménagé les chambres. On va aménager là-haut la grande pièce. Moi je pense que là-haut ça peut être intéressant. Vraiment. Parce que là-haut on va faire une grande pièce qui sera à la fois une chambre, mais aussi un bureau. Presque un petit salon un peu à part quoi, en fait, dans les combles. Il y aura de l'espace. Il y aura euh...

C. Oui, c'est-à-dire....

G. Mettre sous forme de rideau un peu...

C. Mais au départ, voilà, on le voulait suspendu en fait et pas contre le mur.

Vous le voyez en tant qu'intermédiaire ?

C. Oui, oui. En séparation ou en suspension. Oui. Je trouvais ça bien par rapport à la transparence justement. Et du coup, comme la seule pièce qui est à peu près potable ici c'est le salon, on a cherché tu vois à le suspendre à un endroit. A un autre. Puis ça collait pas non plus... Donc on a fini par le mettre sur le grand mur qui est là puisque c'était la surface idéale. Il cadrerait bien aussi par rapport à la dimension... et donc il est resté là un bon moment.

G. Plus d'un an.

C. Plus d'un an.

G. Il allait très bien. Tu vois il y a deux crochets là...

C. On l'avait suspendu quand même.

G. On avait mis un fil nylon tendu.

Oui, il était détaché du mur...

Voilà... il était bien là en fait. Bon avait le projet de mettre autre chose à partir du travail de Nathalie...C'est vrai que dans les teintes qu'on a ici, le bleu...bon... Si, il y a la toile de Laure. Mais euh... Enfin moi je le vois bien là-haut...

C. Et à un moment donné... les tons... plutôt le rose je pense que le bleu... qui m'agaçait un petit peu tu vois et donc au bout d'un moment j'ai dit « Bon on va le mettre ailleurs » parce que là j'avais envie de mettre autre chose et de voir ce qu'on peut mettre. Pour le moment c'est vide encore.

G. On a eu l'idée de mettre quelque chose en noir et blanc, j'sais pas pourquoi d'ailleurs mais... peut-être que c'est parce qu'on a trop de couleurs...

C. Non, je ne sais pas. Voilà. Donc pour le moment il est dans un emplacement transitoire, sur le palier où il occupe un grand pan de mur. Voilà. Mais je pense qu'à terme... Là-haut. C'était là-haut en fait. On l'avait pensé pour là-haut. La pièce qui n'est pas aménagée.

Dès le début, vous l'avez quand même pensé là-haut ?

C. Moi je l'ai pensé là-haut.

G. Oui, oui, tout à fait.

C. Quelque chose de peut-être plus intime que le lieu de vie parce qu'ici il y a la cuisine et le salon. Quelque chose de... un endroit plus intime... dans une pièce... ce sera là-haut... bureau, chambre.

Est-ce qu'il est en place là, actuellement ?

G. Oui... Il est accroché au mur oui.

Est-ce que vous pouvez le situer, le décrire... actuellement là où il est ?

Actuellement il est dans un hall, dans la cage d'escalier, dans le hall d'escalier. Il est accroché au mur dans le sens de la longueur, sur un grand pan de mur qui... est dans les mêmes proportions en fait que la tarlatane. Donc il y est bien. Il y est plutôt bien. Il est sur un fond jaune très pâle. Bon... il est pas détaché du mur. Il est épinglé au mur. Bon, il est dans un lieu qui est peu lumineux.

C. Oui.

G. Et puis qui n'est pas vraiment fini au niveau chantier. Donc ça ne peut pas être une place définitive là. Mais il ressort bien, il apporte euh... bien qu'il soit bleu, il apporte de la chaleur... il apporte une sorte de... de luminosité... dans ce lieu.

Pourquoi « bien qu'il soit bleu » ?

Ben parce que le bleu est plutôt une couleur froide. C'est a priori une couleur froide mais... Ben, je sais pas... moi je trouve qu'il a un côté un peu chaud, enfin ... pas chaud mais...enfin j'sais pas trop décrire...le visuel, j'suis pas très fort pour ça.

Mais justement... J'aimerais bien que tu développes là dessus parce que tu dis que c'est a priori une couleur froide le bleu. Alors tu dis ça de quel point de vue en fait ? C'est parce que tout le monde pense ça ou que... Parce que toi tu dis... Finalement toi tu trouves qu'il réchauffe la pièce... Comment tu peux expliquer cette contradiction là ?

Si je dis que le bleu est une couleur froide, c'est parce que c'est ce qu'on voit dans la littérature. Dès que tu te poses la question de mettre la couleur dans une pièce, on te dit que le bleu c'est une couleur froide. Et puis c'est vrai, dans une salle de bain c'est l'aspect que peut donner le carreau bleu par exemple...

Alors qu'est-ce qui fait que tu penses différemment quand tu...vois mon travail ?

Est-ce que c'est l'association avec les matériaux qu'il y a autour du fait de la transparence en fait. Est-ce que ça vient de là... Parce qu'il fait jouer des contrastes en fait. Ces panneaux font jouer un contraste par leurs transparences avec leur environnement, avec ce qu'il y a derrière... Donc là, c'est un jaune ... Peut-être c'est cet aspect là. Je sais pas. Est-ce que c'est aussi... Il y a toujours une teinte rouge...rouge, rose aussi là... dans cette couleur bleue, qui est toujours là aussi... Donc qui fait qu'en fait c'est pas un bleu vraiment froid, puisqu'il y a cette variante là. Il y a ce côté violet qui peut apparaître. Voilà, c'est peut être ça. Je sais pas.

C. Je pense que c'est plutôt parce que... c'est pas figé puisque ça évolue, donc... Ça change de couleur. Et qu'en plus l'environnement... c'est-à-dire que le palier n'est pas fini, les peintures sont pas finies, il y a encore du plâtre... et donc ce palier il a un côté un peu... pas terminé, un peu en chantier et un peu mort de fait... enfin tu vois,

c'est pas... pour le moment il est pas très beau quoi. On est pas très content du palier. Et en fait voilà, et ça met de la vie dans un endroit pour le moment où on sent que bon, on a pas investi les lieux. Le lieu est pas investi. On a mis deux ou trois trucs...

Donc vous l'investissez par le biais de la...

Voilà oui. Du coup il y a de la vie. Donc c'est peut être un peu ça

G. C'est ça oui.

C. Parce que c'est chaleureux d'amener de la vie. Forcément, il y a de la chaleur.

G. Il égaye en fait le lieu. En fait...

C. Ça amène de la vie, de la chaleur. Je pense que c'est plutôt ça.

G. Oui... d'accord.

C. Pas tant par les nuances ou par les couleurs et tout ça... mais par le fait que bon... C'est la seule chose on va dire euh... belle et vivante, pour le moment, du palier. Enfin à mon avis.

G. Oui

Est-ce que vous pouvez décrire vos réactions par rapport à cet objet les premiers jours, et vos réactions par rapport à lui aujourd'hui ? Comment est-ce que vous pouvez en parler de ce rapport à cet objet ?... Comment vous avez investi cet objet en fait ?

G. Alors, c'est indéniable que l'aspect lié avec le taux d'humidité, enfin pour moi c'est encore mon côté scientifique ça, mais... j'étais toujours curieux de voir comment il réagissait, où est-ce qu'il en était, est-ce qu'on allait vers l'humidité ou vers le sec, en fait...j'avais tendance à le regarder un peu comme tu regardes le baromètre, tu sais... tout ça un peu obsessionnel. « Tiens, est-ce qu'il a varié ? ». Donc ça c'est intéressant puisque à tout moment, comme on sait qu'il varie... y a pas un jour, y a pas un moment dans la journée où on va pas le regarder pour voir « Tiens, est-ce qu'il a changé ? Euh... et il est jamais le même de toute façon, il sera jamais... jamais... Il est jamais figé donc il attire une certaine curiosité. Euh... On a constaté...parce que là, il était contre un mur de chaux, dans le salon, et on avait l'impression qu'il variait très très vite... Dans la journée il pouvait vraiment varier très vite. Est-ce que c'est dû à la propriété de la chaux qui restitue l'humidité, euh...qui absorbe l'humidité de la pièce ?... On avait l'impression que le couple avec le mur de

chaux... créait des variations très rapides. Donc ça, c'est pour l'aspect un peu, l'aspect technique de l'objet qui forçait à l'observation permanente quoi... en fait. Sinon, par rapport aux sentiments...aux liens avec cet objet, à la description de cet objet...Moi, c'est vrai, je le vois vraiment comme une cloison et j'aimerais arriver à lui donner un rôle de séparation entre deux zones pour profiter de sa transparence en fait... profiter du jeu de transparences. Pour l'instant on lui a pas donné ce rôle-là. Il a pas pu avoir ce rôle là, donc euh... Il y a toujours une insatisfaction un peu dans sa mise en place pour l'instant. On a pas réussi à trouver... La maison est pas très grande. On a pas beaucoup, non plus, d'espace ni de fenêtre, ce qui fait que, euh... on a pas trouvé vraiment sa place encore.

C. Ben c'est-à-dire qu'au départ quand on a décidé de le mettre contre le mur... là, c'est pareil ça fait prendre de... de la vie...Enfin, moi j'avais ressenti ça... Et puis il était très présent. Surtout les premières semaines en fait je pense... C'est comme tout, enfin beaucoup d'objets aussi ou d'autres tableaux... Maintenant, on les regarde beaucoup moins qu'au début quand tu mets l'objet et que voilà, il est là et qu'avant il y avait rien, et que maintenant il y a quelque chose. Donc euh... c'était présent, on le regardait effectivement pour voir les variations. C'était « Oh, regarde aujourd'hui il est bleu. ». « Oh, regarde aujourd'hui il est rose. », alors « Oui, quel rose ? ». On regardait les différentes teintes de rose, c'était amusant. Mais c'est vrai que ça a pas duré. Enfin après, c'est pas comme tout, mais bon. Au bout de quelques mois, on a plus regardé si c'était bleu ou rose... Ou vraiment quand ça nous marquait un jour où on était là à bader les murs, bon voilà.

G. Ça ou des invités éventuellement qui nous faisaient remarquer « Tiens, ça a changé. »

C. Oui, voilà oui, aussi.

G. Nico ou... parce qu'on a des amis qui connaissent l'objet ou qui ont été attirés par la tarlatane qui nous font remarquer « Tiens, ça a changé. » ou « Tiens, ça a vraiment pas la couleur que ça avait la dernière fois que j'étais venu. ». Il y en a plusieurs qui l'ont remarqué ça...

C. Et après... donc au bout d'un an qu'il est resté là... Moi, au bout d'un moment j'en ai eu un peu assez de le voir à cet endroit. Je trouvais qu'au final... on a rangé deux ou trois trucs dans la pièce... ça correspondait plus, et presque il me gênait un petit

peu à cet endroit là. C'est pas forcément là qu'il a sa place. Ça me convenait plus comme ça. Donc on l'a mis au pallier ... parce qu'on voulait mettre autre chose qu'on a pas encore trouvé. Voilà... Donc, ça a été ça, en fait, les réactions au fil du temps. Donc aujourd'hui on attend.

Vous attendez d'être prêts ?... Ça va être lié à l'aménagement que vous allez faire dans votre habitat ?... Dans l'espace proprement dit, l'espace structure de la maison, et c'est ça qui va déterminer, en fait, sa place ?...

G. En fait non. En fait, sur la maison on n'a qu'ici une pièce qui est finie quoi... et une petite chambre. Mais après, on a d'autres chambres. On a... des combles... tous les combles qui sont à aménager... qui sont en chantier... Donc voilà. Et on pensera, je pense, l'aménagement des combles avec ça... Tu vois, il y a une sous-pente avec un petit chien-assis. Peut-être il viendra un peu en rideau en suspension. Moi je le vois euh... près du canapé en suspension, avec donc... pour profiter de la transparence... Moi je le vois bien. Alors on sait pas ce que ça va donner, on va voir, parce que c'est un projet d'aménagement là-haut... Mais on le pense un peu avec l'objet.

C. Oui on l'a vu déjà au départ tu vois... là-haut

Dès le départ vous l'avez imaginé là-haut ?

C. Moi oui.

G. Oui

C. Mais bon, comme on n'a rien fait là-haut pendant très longtemps... après on a trouvé une autre place mais...Oui, je pense que là-haut...

Mais, pourquoi cette idée de départ est venue comme ça ?... T'arrives à l'analyser ça ?

Non

Tu l'as vu là quoi...

Oui, voilà... J'ai eu cette vision là.

Ça c'est imposé ?...

Oui... Ben, d'une part parce que... par la géométrie de la maison... pour le mettre en suspension comme on veut, puisqu'on le voit comme ça euh...En réfléchissant très

vite, il y a que là-haut, en fait, où c'est possible. Où ça va être possible. Parce que les pièces sont petites au final. Donc là-haut, ça va être un grand espace, même si c'est sous comble... Et donc voilà. Je pense que ça a été lié... Et l'aspect pratique, géométrique de la maison. L'aspect visuel de la maison. Et puis aussi le fait que là-haut, ça sera un espace multifonction... Il va y avoir différentes choses, oui... Pourquoi là-haut, je sais pas... Les couleurs aussi, c'est possible. Je sais pas... Non, mais je sais pas, je suis en train d'y réfléchir là... Comme ça, je me suis jamais posé la question, mais... Je sais Pas... Quand on est arrivé dans cette maison, là-haut il y avait un côté bleu... bleu et rose aussi. Un petit peu, tu vois, dans les teintes. Enfin dans ces couleurs... Assez douces aussi... C'est peut être ça.

G. Ça et puis c'est une pièce dans les combles donc il y a une vue sur le ciel. Il y a du bleu... Enfin c'est bizarre mais... C'est la seule pièce où on voit vraiment du ciel parce qu'elle est en hauteur... Enfin je sais pas. Il y a peut être ça aussi tu vois... Il y a peut être un lien avec les nuages... Puis on va casser une cloison là-haut. Ça, cette cloison... Moi je vois bien remplacer cette cloison avec le ... mettre la tarlatane. Elle aura aussi une fonction tu vois... de... de rideau.

Est-ce que la présence de cet objet dans votre lieu de vie a modifié des choses dans votre comportement ? Dans votre environnement ? Est-ce que vous avez changé des choses ? Par exemple tu disais Carole, tout à l'heure, que... au début vous regardiez souvent. Est-ce que pour vous c'est un changement de comportement ça ? Au début et puis maintenant...

Alors, c'est vrai qu'on est entouré de toiles ou d'objets de création... entre les meubles de David, les peintures de Nath, les peintures de Laure. Donc c'est des objets euh... pour lesquels on a de l'affection déjà par la personne. Parce qu'il y a aussi ça... parce qu'on te connaît, pareil pour Nath et pour Laure... ou avec David. Donc c'est... il y a un lien avec une personne aussi. Il y a cette dimension là, une dimension affective. Et on aime en parler aux gens aussi parce que c'est lié à une personnalité, une personne qu'on aime bien, tu vois, il y a un peu ça... Donc ce côté... je... je regarde... enfin je pose un objet, une toile et je la regarde... Pendant quelques mois je fais que ça. Je la regarde... Je la regarde et je m'en imprègne. On l'a déjà eu, on a déjà eu ce rapport avec d'autres éléments, mais que ne peuvent apporter que des éléments comme ça, qui sont des créations, qui sont uniques et qui ont une

personnalité. C'est pas quelque chose qu'on aura avec... avec un objet qu'on aura acheté... dans un commerce. C'est vrai... non mais c'est vrai, on n'a pas du tout... on n'aura pas le même rapport. Cette sorte d'attirance et puis de questionnement toujours. On regarde l'objet : est-ce qu'il est bien là ? Est-ce qu'on est content qu'il soit là ? Enfin tu vois ce que je veux dire... Sorte de satisfaction que dégage ce genre d'objet. Mais... on le lie aux autres objets comme ça qui sont des créations d'objets uniques et... pour lesquels on a une affection qu'on n'aura pas avec d'autres objets mobiliers... même si on l'a retapé nous-mêmes ou même si on l'a fait nous-mêmes... c'est pas pareil. Voilà. Après, bon, il y a cet aspect propre à la tarlatane qui est cette variation de couleurs qui fait que moi plus que toi (en s'adressant à Carole), je regardais, j'observais, je... je me posais des questions sur l'influence du radiateur qu'il y avait à côté sur la variation des couleurs, etc. C'est mon côté scientifique qui fait que... ça n'a jamais cessé de m'intriguer.

C. Moi, pendant un moment c'était lié aussi à l'affect de l'enfance parce que, tu sais, j'avais un petit... un petit moulage, un bibelot avec les ... variations justement, ce rose, ce bleu ou violet, etc. C'est un objet que j'ai gardé pendant très longtemps, c'était un petit oiseau... et moi je regardais tous les jours quand j'étais gosse ou ado, tu vois... il était là, je voyais les variations. Et donc j'ai déjà eu ce rapport de changement de couleur et d'observer comme ça... comment il devenait, comment il était ce jour là. Enfin ça, ça m'a rappelé ça pendant un moment. Je le regardais, ça m'évoquait ça.

G. Enfin c'est vrai que... enfin, je pense que c'est un objet qui peut... si on lui donne le rôle de filtre de lumière, ce qu'on a pas eu ici... il peut vraiment imprégner le lieu dans des variations de couleurs. Et donc engendrer, euh.. tu vois, une forme de rêverie ou... Je m'imagine très bien, si tu l'as sous forme de rideau ou de filtre de lumière... dans une chambre ou un lieu ou un salon... Enfin, ça peut influencer ta pensée, tu vois ce que je veux dire... Je me rappelle avoir visité un hôpital psychiatrique où l'architecte me parlait de l'utilisation de cloisons colorées pour inonder de lumière et de couleurs la pièce et qui variaient suivant la lumière du jour un peu du fait de l'éclairement de cette cloison. Et je crois que ça peut avoir cet effet là... vraiment. C'est à dire de conditionner un peu ton esprit de par la lumière qui va

filtrer au travers de ce truc là. Il n'a pas eu ce rôle là parce que nous, on l'a eu toujours contre un mur, voilà. Ça bride un peu son effet je pense.

Tu m'as dit qu'il était dans le hall donc, en fait, vous le rencontrez... souvent cet objet là...

Tout à fait. Il est sur un lieu de passage. Complètement. Il est sur un lieu de passage, il est...

C. Par rapport à la fréquence, quand il était dans le salon, c'est à peu près pareil quoi. Parce que là, on le voit systématiquement, il est toujours sous nos yeux. Il est pas dans une pièce dans laquelle on ne va pas.

Aujourd'hui, vous portez quel type de regard sur lui ? Est-ce que c'est un regard furtif ? Est-ce que c'est tout le temps furtif ou est-ce que, à certains moments malgré tout, vous revenez dessus, vous y restez ?... Et comment vous définissez un regard furtif d'un regard un peu plus... observateur ? Est-ce que vous y faites attention ? Parce que c'est peut être quelque chose de complètement inconscient que vous faites... Tu sais... comme quand on passe, hop... Quand je parle de regard furtif, c'est ça. Parce que malgré tout il est là et je le regarde parce qu'il est là... et parce qu'il me capte quand même un petit peu.

C. C'est un peu ça je pense... surtout là où il est maintenant. Comme c'est un lieu de passage où on s'arrête en fait : le palier on y passe pour aller à la chambre donc... on passe tous les jours devant. Moi, je pense que je passe souvent sans le regarder maintenant. Mais en même temps... je pense que oui, il y a une déviation... Enfin je le sens. Je le sens en fait, voilà. Je le sens... je le regarde pas forcément. Et puis là, il est pas dans des conditions...

G. Après, il y a des périodes où on va le regarder plus car il y a des périodes où il varie. Là, on est une période d'hiver où l'air est très asséché parce qu'on a un chauffage central donc il est bleu, il est quasiment saturé de bleu. Il est presque stationnaire. Après, à la mi-saison, quand on va arrêter le chauffage, là il va varier beaucoup. Même dans la journée on va le voir varier. Donc là, je pense qu'on y est plus attentif. Enfin moi, je pense que c'était le cas quand il était là. Je le regardais, je

l'observais. C'est vrai que moi, je le regarde de façon furtive. Je ne m'y attarde pas. Cela dit, quand il était là je le regardais, euh... Parce qu'il y a des zones qui sont blanches, dans lesquelles apparemment il n'y a pas de pigment ou très très peu. Donc, je m'obstinais à savoir si cette partie finirait par varier ou pas (rires)... Moi je pense que c'est un objet qui peut pousser à la rêverie s'il est pas ici mais sous forme de rideau, tu vois... Je me vois très bien m'allonger dans une pièce s'il est là, il filtre la lumière, il inonde la pièce d'une certaine couleur... Ça, ça peut pousser à la rêverie comme quand tu regardes le ciel ou... un peu comme tu peux regarder sous un arbre le feuillage qui bouge ou tu regardes les nuages qui passent. Ça serait bien si ça avait ce rôle là et je pense que ça peut le prendre... face à une baie vitrée...

Est-ce que vous pouvez ne pas le voir ? Visiblement oui...

G. Oui. Comme tout objet il me semble. Tous les tableaux qu'on a... on les voit plus... Voilà, c'est seulement si on a un moment de rêverie ou de pose.

Oui, c'est quand même des moments privilégiés que vous accordez à ces objets là. C'est à dire que c'est pas dans le quotidien. Vous y revenez parce que c'est une volonté de votre part...

Voilà.

C'est un moment que vous avez envie de vous accorder pour le regarder à nouveau...

Oui, plutôt.

Est-ce que vous l'avez mis hors de votre vue depuis que vous l'avez ?... C'est à dire vraiment pliée dans un coin. Est-ce que vous en auriez envie ?

C. Ben non...non, non. Pour le moment on lui a trouvé une place intermédiaire qui nous convient à moitié mais bon... Mais en même temps non, on n'a pas envie de la plier et de la mettre dans un carton.

A travers cette question là, en fait, je me demande si à un moment donné des tableaux comme ça ne deviennent pas nécessaires... Ils sont là quoi, ils ont vraiment une présence à part entière. Est-ce que c'est possible de ne plus en avoir envie du tout ? De faire un rejet. Moi, je me pose cette question par

rapport à moi... Parce que les objets, même si certains je ne les vois (comme on dit) plus euh... ils sont là, ils sont dans ma vie quoi. Ils sont pas absents de ma vie et s'ils n'étaient pas là... ça me rendrait malade, parce que j'ai besoin qu'ils soient là. Ça fait partie de ma structure. C'est dans ce sens là que je disais les choses. Bon, mais là je vous suggère malheureusement... des réponses mais... Je voulais vous expliquer pourquoi je pose cette question là.

G. Comme un intérieur ou une maison peut refléter... il ne faut pas faire de généralité mais... peut refléter une personnalité, les objets qui participent de cet intérieur font partie intégrante de notre vie.

C. Et aussi, comme on l'a dit tout à l'heure, parce qu'ils sont liés à des personnes qu'on aime beaucoup. Donc, si tu veux, ça serait aussi nous priver... enfin, c'est encore plus dans ce sens là que euh... sur le plan purement visuel ou... ça serait enlever la présence de quelqu'un chez nous. C'est ça qui serait difficile en fait. C'est pas tant pour l'objet en lui-même tu vois. Mais parce qu'il y a de l'affectif qu'on lui a donné. Alors je ne sais pas d'un objet de quelqu'un qu'on ne connaît pas, d'un artiste qu'on ne connaît pas. Je ne sais pas. C'est lié à ça pour moi. Vous êtes là tu vois, c'est un lien.

Oui, c'est un lien humain qui est présent à travers un objet.

Exactement. Et, c'est ça qui serait dérangeant. La frustration, elle serait là.