

Julie Esplandes

Usure chromatique : l'invention du design temporel par le coloriste

Mémoire de Master 2
Création Recherche & Innovation en Couleur et Matière
Session de Juin 2019
Responsable parcours professionnel : Delphine Talbot
-
Sous la direction de Céline Caumon

Université de Toulouse - Jean Jaurès
Institut Supérieur Couleur Image Design, Campus de
Montauban

-

Je remercie mes parents qui m'accompagnent tous les jours pour que je puisse réaliser des études qui me correspondent.

Je remercie Céline Caumon pour l'accompagnement de ce mémoire et son écoute.

S O M M A I R E

**INTRODUCTION - Le designer
coloriste à contretemps 7**

L'USURE : DÉFINITION 21

**L'USURE COMME PHÉNOMÈNE
Les enjeux du processus 23**

LES VALEURS DE L'USURE 59
VALEURS CULTURELLES 68
LE TEMPS DE LA NARRATION 81
INDIVIDUALITÉ ET DURABILITÉ 96

**LE PROCÉDÉ DU DESIGNER
COLORISTE 111**
RECHERCHES 113
LA PLACE DE L'APRÈS CONCEPTION
125
CONCEPTION ET MÉTHODOLOGIE
POUR UN DESIGN TEMPOREL 131
VERS UN PROJET PROFESSIONNEL
PERSONNEL 141

CONCLUSION 147

BIBLIOGRAPHIE 151

ANNEXES 161

INTRODUCTION

Le designer coloriste à contretemps

Selon Paul Virilio, la société actuelle s'inscrit dans un temps en constante accélération. Cette rapidité est presque devenue une idéologie dans nos manières de vivre, de travailler ou de consommer et est liée à la révolution industrielle. Aujourd'hui, le monde est caractérisé par des figures d'excès dont parle Marc Augé dans *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*¹. Pour lui, l'inscription de la société dans la « surmodernité » se définit notamment par la notion de surabondance. En effet, la recherche de la vitesse et des possibilités pour rétrécir les durées normalement nécessaires à nos activités donne lieu à plusieurs phénomènes : le temps devient saturé en évènements et en avancées qui se succèdent dans un délais toujours plus court ; l'espace, lui, se rétrécit avec des transports toujours plus rapides qui tendent à réduire les distances ; les moyens de communication renforcent également cette idée avec la possibilité de diffuser les informations et les images dans des temps record. Ce sont des transformations accélérées que crée ce monde qui cherche à gagner du temps sur nos activités pour assouvir la volonté de cette surabondance. Dans le but de pouvoir faire toujours plus de choses dans un même laps de temps, l'augmentation de la production, de la

1 AUGÉ, Marc. *Non lieux, Introduction à une anthropologie à la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, (Coll. La librairie du XXIe siècle).

vitesse de déplacement et de transmission mène à cette folle accélération où la notion d'efficacité est devenue primordiale au même titre que le temps est devenu un luxe. Voir tout, faire tout, aller partout, avoir tout. A l'échelle humaine le temps est trop court, alors le désir de l'accélérer devient évident. La société se retrouve dans une urgence constante avec la volonté d'un toujours plus.

Etats de société

Cela va de pair avec la consommation de masse qui s'installe dans le même temps que l'accélération de la production et de nos désirs qui s'accumulent plus rapidement. Si la simple satisfaction des besoins primaires suffisait², l'accélération du temps a entraîné la possibilité de répondre à des désirs plus futiles devenus incessants. C'est le cas pour les tendances et les collections qui se font dans des temps toujours plus proches avec des moyens toujours plus efficaces. La surabondance dans ce domaine montre comment la société fonctionne. Elle est sans cesse à la recherche d'un renouvellement qui n'en finit plus et qui multiplie les choses. L'expression « victime de la société de consommation » apparaît et marque l'état d'esprit dans lequel se trouve le monde aujourd'hui. Les modes de vies s'adaptent à cette société qui ne termine pas d'être conditionnée par l'accélération et où la production dépasse même la demande. Georges Perec observe ces faits dans

2 cf. La pyramide des besoins de Maslow en annexe I

*Les choses*³ qui paraît en 1965 aux prémices de la société de consommation. Les deux protagonistes qu'il met en scène, sont en fait une observation de la société et met en avant leurs comportements consuméristes qui les dépassent. Ils entrent eux-mêmes dans une société où le temps est devenu un problème : « Les deux parisiens sont victimes de l'impatience qui est la marque de la Société de Consommation. Ce système économique offre tant de produits à leur convoitise qu'elle secrète chez eux l'incapacité d'attendre. Ils veulent jouir immédiatement de la vie, jouir des infinis bonheurs qu'elle offre. Et « en jouir », c'est s'approprier sans attendre les choses ! Un tel appétit engendre au bout du compte l'amertume »⁴. La surabondance des choses et notamment de la consommation montre une société où l'action d'achats est à la fois son principe et sa finalité même.

La consommation se doit finalement d'aller au même rythme que l'accélération de la production, la fin de vie des produits n'est plus une nécessité pour les remplacer. À l'image de la ville de Léonie des *villes invisibles* d'Italo Calvino, ce sont les aspirations de la société qui sont questionnées : « on se demande si la véritable passion de Léonie est vraiment, comme ils disent, le plaisir des choses neuves et différentes, ou si ce n'est pas plutôt l'expulsion, l'éloignement, la séparation d'avec une impureté récurrente »⁵. Le regard sur le vieillissement se fait négatif tandis

3 PEREC Georges, *Les choses*, Paris, Pocket, 2006.

4 PARROT Philippe, « Georges Perec : Les choses », sur <http://philippe-parrot-auteur.com/litterature/litterature/gplc/>, consulté le 11/04/2019.

5 CALVINO Italo, *Les villes invisible*, Paris, Seuil, 1966, p. 139-140.

que le désir du neuf est aujourd'hui quotidien et dans les codes, correspondant davantage à quelque chose d'immaculé et sacré. « Il y a dans le monde une angoisse d'éternité. L'idée que tout doit resplendir comme avant. Puisque les choses s'abîment avec le temps ou restent inachevées, que ce soient les lieux, les objets ou les personnes, on essaie de les enfermer dans un éternel présent, souvent embaumé ou factice. Notre époque désire d'un côté l'infini et de l'autre s'effraie de la fragilité des personnes et des lieux »⁶. A l'intérieur de ce système se trouve donc des paradoxes à considérer.

Matière et relations à la surface

Roberto Peregalli soulève ceci : « Aujourd'hui les choses sont produites pour être éphémères et dans le même temps on les protège par des vernis ou autres substances, afin qu'elles paraissent éternelles »⁷. La consommation de masse inscrit la société dans un système où alors même que la recherche se penche sur des solutions plus durables pour des matériaux plus résistants qui se veulent durer dans le temps et donner des solutions sur un long terme, nos équipements sont remplacés plus fréquemment que nécessaire. Ce n'est pas l'aspect du neuf qui est vraiment recherché, comme disait Italo Calvino, ni même l'aspect des choses aillant vécues qui pose

6 PEREGALLI Roberto, *Les lieux et la poussière. Sur la beauté de l'imperfection*, Paris, Arléa, 2012, p.101.

7 PEREGALLI Roberto, *Les lieux et la poussière. Sur la beauté de l'imperfection*, *ibid.*, p.101.

problème puisqu'elles sont rendues résistantes à ces impacts du vieillissement et sont pourtant remplacées même en conservant leurs aspects de départ. Ce sont les rythmes des tendances qui définissent les durées de vie des produits qui ont vite fait de ne plus correspondre aux idées d'aujourd'hui et d'appartenir aux modes passées. L'obsolescence programmée est donc un des signes qui va dans le sens de cette consommation qui se doit d'être dans ce rythme effréné.

Les renouvellements incessants ainsi mis en place sont aussi liés à une manière de s'identifier. Les personnages du livre de Georges Perec voient en ces nouveaux objets une manière d'exister. Exister par la consommation, s'identifier par ces objets tendances et dans l'air du temps qui ne le sont plus dès que les nouvelles collections apparaissent. Comme le voit clairement Philippe Parrot à propos du livre de Georges Perec et d'autres comme le philosophe français Jean Baudrillard, la société vient définir l'homme à travers et par ce qu'il consomme. S'ensuit ainsi une course à la consommation pour correspondre aux codes de l'identité désirée que met en place cette société. Les personnages de George Perec finissent par comprendre qu'ils aiment courir après toutes ces choses et être entraînés par cette société de consommation même si cela ne les mène à rien. Il n'y a pas de réel sens dans ces désirs qui les poursuivent autre que le plaisir d'en assouvir toujours plus et d'en avoir d'autres. Et c'est là aussi des paradoxes qui se créent puisque cette recherche d'identité jamais inassouvie est irréaliste tant les tendances sont éphémères et les correspondances à ces

idéaux de standard ne durent pas. La perte de sens dans cette consommation va au détriment du réel goût des choses qui sont alors uniformisées. La société crée une illusion dans laquelle chacun a ses propres envies tandis que ce n'est qu'un suivi des tendances établies qui évoluent sans cesse. Et pour répondre à ces volontés de surconsommation, l'accélération de la production est nécessaire et passe par la standardisation qui permet une vitesse accrue et d'ancrer le monde dans les mêmes tendances dans les mêmes temps. Alors ces solutions aux temporalités de la société actuelle se veulent permettre la possibilité d'exister dans une société qui se définit par la possession des choses, rendant accessible ces objets de désirs, mais elles éloignent dans le même temps la possibilité d'une identification propre et d'un lien au produit de consommation qui est censé faire exister ses possesseurs. Si l'identification se fait par la consommation, elle est rendue plus difficile avec la standardisation qui homogénéise la production et en oublie nos goûts. Dans *Éloge de l'ombre*, Junichirô Tanizaki se demande pourquoi cela est rendu aujourd'hui si compliqué : « Je n'ai certes rien contre l'adoption des commodités qu'offre la civilisation (...) mais là je me suis demandé tout de même pourquoi, les choses étant ce qu'elles sont, nous n'attachons pas un peu plus d'importance à nos usages et à nos goûts, et s'il était vraiment impossible de s'y conformer davantage »⁸. L'inscription dans des tendances unifiées par la mondialisation se fait au détriment d'un réel sens et d'une personnalisation.

8 TANIZAKI Junichirô, *Éloge de l'ombre*, Lagrasse (Aude), Verdier, 2011, p.24.

Les objets n'ont pas d'histoire et il n'existe plus de lien affectif à ceux-ci dans cette normalisation. Dans une société où tout le monde cherche à la fois à se démarquer et à appartenir à des cercles spécifiques d'individus et de marques, ces désirs dépérissent à peine sont-ils assouvis. La perte de sens générée supprime la place de l'affect dans les processus d'achats et d'appropriation des choses pour lesquelles ne peuvent plus se développer une singularité propre pour chacun.

Cette pensée du temps apporte des avantages de confort et d'abondance qui posent donc tout de même des questionnements. Cette accélération donne la possibilité d'assouvir plus de désirs mais les rendent insignifiants par la même occasion. Une frustration se met en place avec l'évanouissement du plaisir se faisant lorsque de nouveaux désirs viennent remplacer les précédents, ceux-ci apparaissant dans des temps si courts mis en place par ce rythme accéléré. Et alors courir après le temps emporte notre ressenti à celui-ci. Il n'y a plus de prise de temps pour le ressentir lui-même et se satisfaire sur des durées plus agréables correspondant à l'humain.

Minimalisme positif

Des mouvements apparaissent allant dans un autre sens que cette pensée acquise du temps. Le courant littéraire du minimalisme positif, notamment avec Philippe Delerm montre une analyse du quotidien sublimée et très différente du

ressenti du temps à toute vitesse dans lequel se situe la société actuelle. Ces auteurs, dont parle Rémi Bertrand dans son essai *Philippe Delerm et le minimalisme positif* « entreprennent de déployer le réel, révélant l'intensité de chaque instant vécu, dont ils dévoilent des significations nouvelles. Le « minimalisme positif » désigne cette fragmentation du réel et ce que celle-ci implique : une manière spécifique d'être au monde, consacrant le présent comme temps unique et le quotidien comme seul espace d'accomplissement possible »⁹. L'inscription dans des temps présents rapporte au ressenti réel de celui-ci et non plus du temps qui s'échappe et où la seule volonté d'aller à l'instant d'après empêche de ressentir celui qui est vraiment vécu.

Ce retour à l'appréciation du temps est notamment un intérêt du courant *slow design*, venant du *slow life*, qui met le bien-être et le confort au cœur de l'art de vivre. Carolyn F. Strauss, fondatrice et directrice du *slowLab* reprend ces notions dans un entretien : « Être ici, à cet endroit, présent, là, dans notre propre corps, attentif aux échanges et aux interactions n'est possible que dans un temps – relativement – ralenti »¹⁰. C'est bien le concept des mouvements qui se dressent en réaction à ces temporalités accélérées de consommation. S'inscrivant dans une pensée du vivre « *slow* » qui est en fait un état d'esprit, le *design* appartenant à ce mouvement prône un ralentissement

9 BERTRAND Rémi, *Philippe Delerm et le minimalisme positif*, Monaco, Rocher, 2005, quatrième de couverture.

10 ABRIAL, Grégoire, « *Slow design / Des vertus de la lenteur* », *Étapes*, n°212, mars 2013.

de toutes ces chaînes, de la production à la consommation, pour un retour vers une appréciation du temps. Les projets qui en émanent promeuvent des valeurs temporelles dans leurs pratiques et dans leurs produits qui sont permises par une application de la lenteur. Dans l'essai *A Slow Theory* d'Alastair Fuad-Luke, un universitaire néo-zélandais, se trouvent les premiers principes de cette pratique du design. Il pense ces notions comme « un outil de réflexion à l'usage des designers, destiné à les aider à repenser leur démarche et à mieux définir les enjeux de leurs projets »¹¹. Les secteurs de la création sont donc aujourd'hui questionnés et repensés. Des nouvelles façons de faire apparaissent et de nombreux acteurs de terrains variés s'approprient ces principes. Partageant ces pensées en résistance aux tendances globalisantes et à leurs modes de pensée de l'accélération, le terme de « dé-consommation » est devenu courant et touche à la sensibilité des problèmes liés à la consommation de masse allant à l'encontre du bien-être des êtres, de la planète et des valeurs humaines.

Posture à contretemps

Il existe donc aujourd'hui une prise de conscience qui vient s'opposer à ce rythme mis en place dans la société et rentre dans le sens d'une attitude à contretemps. Être à contretemps c'est être dans un temps différent, dans une nouvelle manière de penser le temps et de considérer d'autres facteurs que

11 ABRIAL, Grégoire, « Slow design / Des vertus de la lenteur », *op. cit.*

ceux vantés par les codes établis de l'accélération. Le designer coloriste a lui aussi un rôle à jouer qui permet d'appréhender la couleur matière dans un temps différent. Il doit se poser les questions touchant à cette posture à contretemps et dans le design couleur, elles existent aussi bien, tant les couleurs mais aussi leurs matières sont inscrites dans des tendances en changement permanent. Alors est-il possible de conserver des couleurs dans une société en constant renouvellement ? Quel est notre regard actuel face aux effets du temps sur celles-ci ? Les enjeux du designer coloriste à contretemps se trouvent dans ces questionnements qui redéfinissent le métier. Il se doit d'avoir un autre regard sur les manières de vivre actuelles mais aussi de voir et de percevoir les choses et les couleurs. De nouvelles valeurs chromatiques sont possibles dans un monde où les tendances jouent d'elles et les écartent à peine elles ont fait leur temps, qui est comme tout dans la consommation de masse, très court. Des réponses peuvent se dégager lorsque redonner du temps aux choses est important. Donner du temps, c'est accepter d'observer les choses imprégnées de celui-ci. En partant de ce fait, la pensée du designer coloriste se tourne vers un regard des processus du temps qui questionne les colorations et les évolutions qu'ils amènent. Parler du vieillissement dans le temps n'est pas seulement une idée de ce qui est rendu obsolète, mais de l'apparence de ces choses qui deviennent usées et chargées de ces effets et de ces ressentis.

Usure positive

Aujourd'hui, l'usure¹² est décriée et si ce n'est pas seulement l'aspect du neuf qui est estimé, il est en tout cas apprécié de par son appartenance aux tendances tandis que l'usure sort de ces jugements. Le designer coloriste qui s'intéresse à l'usure chromatique peut déceler nombreuses de ces qualités. Du point de vue d'un coloriste, l'usure est d'abord un processus de coloration¹³ qui vient inscrire la couleur dans le temps. Elle ancre l'esthétique de l'usure dans une évolution particulière au rythme du temps qui passe. La couleur matière vient se redéfinir au fur et à mesure de la vie des choses et c'est là tout l'intérêt d'une relation aux tendances de la société qui effectuent des processus de renouvellement. L'observation de la coloration, qui est en fait la couleur en action définit par le coloriste, apporte de nouveaux regards des temporalités. Ces états en mouvements montrent un renouvellement jusqu'alors non considéré par la société qui met en avant une consommation de masse.

Ces transformations esthétiques révèlent donc de nouvelles propriétés qui sont données par le temps et qui offrent de la valeur à ces objets pourvus d'usure. Ces valeurs sont déjà utilisées par l'industrie de la consommation de masse. L'usure des matières peut être appliquée volontairement dans les tendances actuelles, être à la mode et ce parce qu'il est reconnu le fait qu'elle a le pouvoir d'évoquer des choses.

12 Définition personnelle (cf. p.21)

13 Définition personnelle (cf. l'usure comme phénomène)

Alors que ces usures sont simplement reproduites pour la mode dans des processus rapides qui viennent simuler les effets du temps, l'usure réelle transmet et communique, elle, de vrais ressentis et une histoire réelle qui donne davantage de profondeur recherchée par les acteurs d'une démarche à contretemps. L'esthétique chromatique de l'usure donne à voir un charme que seul le temps peut donner aux choses car il révèle le vécu de l'objet. Une narration se crée à la surface de la matière et enrichit de son sens les produits qui s'en voit parés. Les propriétés esthétiques des objets deviennent uniques et définissent les objets dans une identité qui cette fois est authentique de par la relation avec leur histoire. Un nouveau lien est alors possible entre l'utilisateur, l'objet et le temps qui définit une relation affective dans le sens que prennent les choses. Les valeurs sont redéfinies et une position face au temps ressenti est possible.

Le designer coloriste à contretemps adopte cette posture en démontrant ces faits dans sa pratique. Pour être à contretemps, il doit agir avec le temps. Son rôle se définit alors même au-delà de la conception et de la fabrication de ses produits. En repensant le temps par des projets utilisant des procédés se servant des processus d'usure et de ce qu'ils impliquent, il revalorise le temps dans lequel s'inscrivent les choses. Les temps de vie de ceux-ci sont ainsi modifiés et apportent de nouvelles manières de voir la couleur matière dans notre monde actuel. Le designer coloriste s'inscrit dans une temporalité anti-économie de masse contrairement aux objets pensés volontairement

en obsolescence programmée mécaniquement ou de par les tendances, mais prône un renouvellement et une identité que la société désire par l'usure chromatique.

Dès lors, il est possible de se poser des questions face à ces affirmations sur une usure repensée : Quel est le regard actuel face aux effets du temps sur la matière-couleur et quels enjeux se trouvent dans un regard positif ? Quelles sont les réelles valeurs chromatiques de l'usure et comment valoriser ce phénomène en projet ? Quel rôle le designer coloriste peut jouer après la conception ?

L'usure : Définition

L'usure est l'état d'une chose matérielle qui est altérée, détériorée progressivement par un usage prolongé ou sous l'effet d'actions physiques, chimiques, voir biologiques.

En outre, l'usure chromatique pour la comprendre dans son intégralité doit être définie comme ayant à voir avec la matière-couleur ou couleur-matière, c'est-à-dire qu'elle correspond à tout ce qui touche les propriétés de la couleur dans son ensemble de caractéristiques. Voilà pourquoi l'étude de cette usure chromatique va bien sûr plus loin que la simple teinte d'une chose mais concerne également son aspect. Le coloriste voit en sa définition l'ensemble des attributs qui participent à la perception de celle-ci, allant de la matière à ses ressentis visuels, haptiques, même poétiques et d'autres. La matière-couleur est redéfinie par son usure et au fil de ces pages par le coloriste, son regard et sa pratique.

L'USURE
COMME
PHÉNO-
MÈNE

L'usure comme phénomène

Les enjeux du processus

L'usure comme phénomène commun

L'usure est un phénomène qui occupe une place dans chaque matière qui est donnée à exister. Elle s'installe en toute chose et ceci fait d'elle un phénomène commun. À partir du moment où une chose entre dans une situation de marché ou de mise en relation à l'environnement, elle va commencer à vieillir. Sartre disait « La mort est inscrite dans les hommes, la ruine est inscrite dans les choses »¹⁴. Ce phénomène est tellement commun que si une attention lui est portée, sa vision est omniprésente dans l'environnement. Le fait, d'ailleurs, qu'il soit peu remarqué si une attention ou une conscience propre ne lui est pas donnée, démontre bien qu'il appartient assez au paysage pour qu'il ne détonne pas du reste.

Le mot « détonne » est particulièrement choisi ici, dans une pensée du coloriste, puisque cet écrit prend en considération justement les tonalités de l'usure qui, elles aussi, surprennent peu au regard de l'environnement. La notion de surprendre indique bien dans ce cas que le phénomène d'usure est assez

14 SARTRE Jean-Paul, *Le sursis*, Paris, Gallimard, 1945, p.22.

commun pour que sa présence dans les endroits du quotidien n'étonne pas. Et ses couleurs sont donc également communes dans le paysage puisque l'habitude de les y trouver est la même que le phénomène.

La chromaticité de l'usure comprend cependant des paramètres plus larges que la simple « couleur » et n'est donc pas simple à identifier. La couleur de l'usure n'est pas toujours différente de celle de la matière sur laquelle elle s'inscrit, ce qui ne perturbe pas le regard d'un point de vue chromatique mais peut parfois s'identifier comme des processus formels ou de textures. Ces phénomènes restent également reconnaissables et courants et ne sont donc pas déroutant au quotidien.

Ceci montre également l'étendu de l'usure, non seulement dans l'environnement mais également dans sa forme. Identifier l'usure n'est donc pas chose évidente puisque les types d'usure sont autant variés que les différents types de matières mais aussi en fonction des facteurs qui la provoquent ou de son intensité. Différents degrés d'usure sont donc distinguables, selon les matériaux, les couleurs, leur composition, les types d'agressions qui engendrent des vitesses de propagation différentes et des effets divergents.

Malgré le fait que l'usure n'agit pas de la même façon pour tous types de choses, elle rattrape toute matière inscrite dans un cycle de vie ordinaire. C'est en cela un constat s'inscrivant dans la banalité de la vie des choses qui en fait un phénomène commun. Elle fait partie du quotidien et plus encore de l'ordinaire.

Ne lui est alors pas donné de signification, que l'habituel et le banal. Ce pourtant, alors que parfois il lui est attribué communément des connotations le plus souvent péjoratives qui lui redonne dans ce sens un peu de considération même négative.

L'usure comme phénomène inévitable

Les considérations de l'usure qui l'amènent à être décriée en font d'elle un phénomène déploré et non souhaitable. Mais alors que ce phénomène est commun à tous types de choses, il l'est surtout parce qu'il est inévitable. Comme on ne peut empêcher la mort à l'homme, on ne peut empêcher l'usure aux choses. Ce processus est comparable au cycle de vie organique de l'être vivant qui vieillit petit à petit.

S'il est inévitable, il n'en est pas moins que l'homme recherche de la durée et de la permanence. Cette recherche de l'homme montre finalement que le phénomène est impossible à véritablement contrer. Karl Marx disait dans *Le Capital* (Livre I.), « L'usure matérielle de la machine est double. Elle résulte d'un côté de l'utilisation de la machine, de la même façon que des pièces de monnaie s'usent dans leur circulation, mais aussi d'autre part de sa non-utilisation, de la même façon qu'une

épée inemployée rouille dans son fourreau. »¹⁵. Si l'usure est liée à l'usage, elle est aussi liée au non-usage, ce qui rend difficile la préservation des choses.

Mais que ce soit pour les choses ou pour son propre organisme, l'homme recourt à des actions qui se veulent, si ce n'est contrer, compenser l'usure. C'est par l'entretien qu'il passe pour réduire au moins la vitesse de dégradations des choses. Ce système essaie de conserver au maximum les choses dans leurs états d'origine par des entretiens réguliers qui ramènent l'état d'usure à un niveau moins important.

Cependant, comme le souligne Rotor, « combattre une forme d'usure peut avoir pour conséquence d'en engendrer d'autres »¹⁶. Ainsi, le nettoyage d'une surface textile par exemple, qui a pour but de diminuer sa saleté peut entraîner sa décoloration progressive de par ces besoins d'entretien. Dans d'autres cas, « sous l'action de détergents trop puissants (ou à cause des matériaux trop vulnérables), les surfaces deviennent poreuses et laissent pénétrer l'eau, d'autres produits chimiques ou des dépôts de nature micro-organique, qui accélèrent la dégradation du matériau. L'aspect extérieur équivaut dans ce

15 Citation de MARX Karl, *Le Capital (Livre I)*, in BAUMANN Pierre et BEAUFFORT Amélie, *L'usure, la chaleur de l'usure*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux et Bruxelles, Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 2016, p.102.

16 ROTOR (Tristan Boniver, Lionel Devlieger, Michael Ghoot, Maarten Gielen, Benjamin Lasserre, Melanie Tamm & Ariane d'Hoop & Benedikte Zitouni), *Usus/ usures. Etats des lieux*, Bruxelles, Éditions Communauté française Wallonie-Bruxelles, 2010, p.11.

cas à un jaunissement caractéristique.»¹⁷.

Dans ces exemples, la couleur est touchée. C'est souvent un des éléments esthétiques qui témoigne de ce changement, de l'usure elle-même et donne l'information sur ces phénomènes qui ne seraient pas toujours visibles sans ces modifications chromatiques, révélant la fragilité et l'état de la matière.

Finalement ces entretiens sont souvent des artifices. S'ils arrivent à limiter certains types d'usure, elles n'en sont pas moins inévitables. Le paramètre qui est alors remodelé, d'après ces actions d'entretien, est le temps. La durée à l'usure est rallongée mais souvent l'entraînement d'autres usures prennent alors le dessus.

Ces processus ne sont pas sans rappeler la notion de couleurs « fards » qui ont pour fonction de dissimuler les choses, et ici le processus d'usure. La recoloration textile, par exemple, va avoir pour but de cacher la décoloration mais n'enlève rien aux autres phénomènes d'usure qui se sont produits, le textile reste endommagé, même peu, par l'utilisation. Et cela reste toujours une tromperie alors que : « on ne peut revenir en arrière. Restaurer, lorsqu'on veut redonner de l'éclat, est un leurre. On peut nettoyer, retirer la moindre trace de noir, comme sur l'argenterie. Mais rien ne peut faire disparaître le temps passé, les matériaux vieillissent. L'éternité est un mirage, non le salut »¹⁸.

Que ce soit, par la couleur ou par d'autres caractéristiques

17 ROTOR, *Usus/ usures. Etats des lieux, ibid.*, p.42.

18 PEREGALLI Roberto, *Les lieux et la poussière. Sur la beauté de l'imperfection*, Paris, Arléa, 2012, p.27.

de la matière qu'est dévoilée l'usure et qu'elle soit montrée apparente au regard, elle s'empare de nombreuses façons de toute chose. Ainsi tout tend vers ces phénomènes inévitables même les plus résistantes couleurs, les plus résistants matériaux. « La tendance à rejoindre le non-être est continuelle et universelle. Même les choses qui ont toutes les caractéristiques de la substance (celles qui sont dures, inertes, solides) n'offrent rien de plus que l'illusion de la permanence. (...) Tout s'use. »¹⁹.

L'usure correspond à différentes sortes de dégradations dans le temps et toutes actions sur la matière des choses peut en être responsable. Une réduction de ces impacts est possible par son entretien mais la connaissance des matériaux est d'abord ce qui donne la possibilité à l'homme de rendre ses productions davantage pérennes.

L'usure comme phénomène inégale

Passer par une connaissance des matériaux permet en effet de faire des choix en fonction des demandes. Par exemple dans un cadre urbain : « par souci de durabilité, les matériaux de la ville ne cessent de se durcir contre l'altération des usages humains et des impacts climatiques parce que ce qui est dur dure. (...) François Guery, le développe dans la revue « architecture et philosophie » dédiée au béton qui est la matière par excellence de la ville. (...) Les matériaux semblables comme le granit, la

¹⁹ KOREN Leonard, *Wabi-sabi, à l'usage des artistes, designers, poètes & philosophes*, Vannes, Editions Sully, 2015, (Coll. Le prunier), p.55.

pierre, les nouvelles générations béton, le verre, les plastiques et surtout l'acier sont conçus spécialement pour des mobiliers et équipements publics »²⁰. Et Junichirô Tanizaki présente aussi une réflexion sur la différence de durabilité et de résistance des matériaux face à l'usure : « Passe encore lorsque le tout est neuf, mais quand, les années passant, le grain du bois des planches et des piliers aura pris de la patine, et que le carrelage seul aura conservé son brillant blanc et lisse, l'on aura littéralement « marié le bois au bambou ». »²¹. Il nous livre ainsi des pensées qui doivent dans un projet avoir une place afin de mieux réaliser ces choix.

Ceux-ci sont possibles avec la connaissance nécessaire à ces phénomènes qui passent par plusieurs types de science et de mesures. Souvent, elles recherchent des matériaux dits résistants pour aller vers une absence de ces traces qui peuvent déranger.

Il existe des domaines spécialisés qui étudient cette résistance. Cela permet de pouvoir penser la matière face à son usage et montre également qu'il existe des inégalités entre chaque.

La tribologie, soit la science du frottement, fait partie de ces domaines d'étude. Elle permet de pouvoir étudier la durée de vie d'un matériau par rapport à l'usure du frottement. Cette science s'appuie sur la mesure des phénomènes d'usure

20 HAMARAT Yaprak, « La matière comme interface entre la ville et ses habitants, l'usure matérielle des équipements publics et la durabilité. », 17-18 mai 2011, http://www.vrm.ca/wp-content/uploads/Releve9_Hamarat.pdf, consulté le 15 septembre 2016.

21 TANIZAKI Junichirô, *Éloge de l'ombre*, op. cit., p.19.

notamment grâce à des tribomètres puis des études de surface des matières et de leurs vieillissements.

Il est possible aussi bien de vouloir réduire cette usure ou souhaiter ce frottement selon les problématiques industrielles, par exemple dans le pneumatique pour l'adhérence sur la route ou avec les freins. La tribologie permet d'adapter la matière à ces attentes. L'industriel peut également souhaiter exploiter ces sciences pour des fins d'obsolescence programmée²². Ceci étant un autre registre avec un rappel à la consommation de masse qui a été évoqué en introduction.

L'idée est que la connaissance des matériaux permet de mettre en avant qu'ils ne sont pas tous égaux face à l'usure. Certains seront plus résistants que d'autres selon les types d'agression. Chacun est sensible différemment aux facteurs extérieurs pouvant engendrer des dégradations.

Dans le cas de la dureté des matériaux, des systèmes de classifications ont également été mis en place. L'échelle de dureté de Mohs, un géologue allemand, mise au point en 1812 donne une idée de dureté des matériaux en les classant selon leur capacité à rayer. « Dix minéraux y sont classés afin d'estimer la dureté relative des uns par rapport aux autres. Le sommet de l'échelle est occupé par le diamant, qui peut rayer tous les autres matériaux. Le matériau le plus tendre est le talc, qui ne peut rayer aucun autre corps. Entre ces deux extrêmes se trouvent, par exemple, le gypse (2 : rayage à l'ongle) ou

22 VIDARD Mathieu, « La tribologie : la science du frottement », Emission du mercredi 21 janvier 2015 par Mathieu Vidard, <https://www.franceinter.fr/emissions/la-tete-au-carre/la-tete-au-carre-21-janvier-2015>, consulté le 04/12/2016.

l'apatite (5 : rayage au couteau). Les échelons proposés par Mohs n'ont pas tous la même taille et depuis, il existe aussi des classifications absolues de minéraux sur base de tests de laboratoire au moyen d'un poinçon de diamant de forme déterminée »²³.

Le principe de cette échelle montre la motivation importante à l'idée de résister à ce type d'agression, la rayure, la griffure qui laisse des marques. S'y référer peut donc amener des données techniques qui permettent des choix aux hommes pour aller dans un sens ou dans l'autre.

Également, il est noté que la rhéologie étudie le comportement de la matière face à des moyens de pression en relevant principalement les « déformations et l'écoulement de la matière »²⁴. Ici aussi, la classification des matériaux est possible donnant lieu à de potentiels sélections selon les besoins.

La possibilité de classer les matériaux selon des mesures les désignant plus ou moins capable de résistance à l'agression démontre que le phénomène d'usure se retrouve inégal devant des matières disposant de caractéristiques physiques différentes. Mais il faut préciser qu'un matériau plus résistant à un type d'usure qu'un autre, ne le sera pas forcément plus que cet autre soumis à un type d'usure différent. C'est le cas par exemple des métaux qui peuvent être plus résistant à la pression ou au choc que la céramique par exemple mais qui subissent la corrosion contrairement à ce dernier. Les types

23 ROTOR, *Usus/ usures. Etats des lieux, op. cit.*, p.31.

24 FUTURA SCIENCE, « Définition : Rhéologie », <https://www.futura-sciences.com/sciences/definitions/physique-rheologie-2093/>, consulté le 25/09/2018.

d'usure étant multiples, les échelles à la résistance et donc à l'inégalité face à elle, le sont aussi.

Il y a également dans le cas des couleurs une inégalité face à l'usure. C'est davantage leur stabilité qui est interrogée et ces processus sont notamment étudiés et visualisés dans les domaines de l'art avec la conservation des œuvres picturales. « Nombre de ces couleurs s'avèrent très instables et au cours de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, la question de la permanence des couleurs fit l'objet de multiples discussions »²⁵.

Les cycles de vie des couleurs rencontrent plus ou moins de modifications dans le temps et ce essentiellement de par leur composition. « Plusieurs académies d'art mirent en place des conférences sur la chimie ou même, comme à l'École des Beaux-Arts de Paris, un laboratoire afin de tester de nouveaux produits »²⁶.

Selon leurs pratiques, les peintres se fournissaient en couleur différemment et les inégalités de celles-ci se sont fait ressentir. Van Gogh qui se procurait des peintures broyées à la main, surtout par souci économique, était conscient de l'instabilité qu'elles subiraient : « Le temps, disait-il, ne les adoucira que trop »²⁷. Tandis que d'autres, comme Gauguin, utilisait des couleurs en général plus fiables que ce dernier.

25 GAGE John, *La couleur dans l'art*, Paris, Thames & Hudson, 2009, (Coll. Univers de l'art), p.117-118.

26 GAGE John, *La couleur dans l'art, ibid.*, p.118.

27 GAGE John, *La couleur dans l'art, ibid.*, p.118.

L'usure comme phénomène variable

Il a été abordé que l'usure dépendait de nombreux facteurs: les matériaux, leurs caractéristiques, les types d'actions, l'environnement, etc. La liaison de l'usure à ces paramètres donne lieu à différentes typologies d'usure. C'est donc un phénomène varié qui est lié à des variables.

L'usure est aussi variée que se trouve de qualificatifs qui l'évoquent : abîmée, accumulée, affaiblie, altérée, arrachée, broyée, cabossée, cassée, compressée, craquelée, déchiquetée, décomposée, décrépée, déformée, désagrégée, divisée, écaillée, effritée, encrassée, enfoncée, enlevée, entamée, fatiguée, fissurée, froissée, frottée, grattée, griffée, limée, marquée, pelée, raclée, rayée, recouverte, réduite, retirée, rongée, rouillée, salie, souillée, tâchée, ternie, tordue, putréfiée, surmenée, etc. Et ces adjectifs découlent des actions qui viennent inscrire l'usure dans la matière.

C'est tout d'abord une histoire de situation. L'usure est entraînée et influencée selon des variables locales qui peuvent conjuguer un grand nombre d'éléments. Il s'agit de tout ce qui participe à l'écosystème des choses soumises à l'usure ou interagissant avec celles-ci. Ces actions ou facteurs qui mettent en place une usure n'ont pas cette finalité. C'est-à-dire que les effets de ces variables provenant de différents scénarios ont d'autres buts ou donnent lieu à ces conséquences de manière involontaire. Parmi ces facteurs rentre en compte l'homme bien sûr avec ses

gestes et ses actions, « résultant tout à la fois de notre corps qui touche, frotte, poli, élime, transpire... »²⁸. Étymologiquement, le mot usure est « issu du latin *usare* – de « user », dérivé du latin classique *usum*, supin de *uti* « faire usage de, se servir de » »²⁹. L'usure, par sa définition étymologique, met en évidence l'interaction des choses usées avec leur milieu, et notamment avec l'homme. L'usage répété engendre donc nombre de conséquences et impact la matière qui voit l'usure s'installer en elle comme le confirme le groupe Rotor : « L'usure survient suite aux sollicitations de l'usage »³⁰.

Mais la matière réagit à d'autres facteurs extérieurs, des variables comme les phénomènes météorologiques par exemple, les UV, l'action des micro-organismes, et tous les autres agents qui peuvent avoir des conséquences sur la matérialité des choses. Dans la détérioration du textile par exemple, « les facteurs essentiels en sont la lumière, qui passe les couleurs et jaunit, la chaleur, l'humidité, ainsi que les micro-organismes, qui rongent et dévorent les fibres »³¹. Le bois quant à lui, se modifie notamment avec l'action des UV qui grisent sa teinte, les micro-organismes également qui consomment sa matérialité et l'humidité et la chaleur qui gonflent et fait « travailler » le

28 LEBLANC Emmanuelle, « Patines textiles : de la valeur cendre à la valeur or », *Seppia, couleur et design*, n°3, 1er semestre 2008.

29 BAUMANN Pierre et BEAUFFORT Amélie, *L'usure, Excès d'usages et bénéfices de l'art : dits et écrits*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux et Bruxelles, Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 2016, p.9.

30 ROTOR, *Usus/ usures. Etats des lieux*, op. cit., p.9

31 LEBLANC Emmanuelle, « Patines textiles : de la valeur cendre à la valeur or », *Seppia, couleur et design*, n°3, 1er semestre 2008.

bois qui a tendance à se déformer dans le temps.

« L'usure des matériaux due aux usages ou aux effets atmosphériques fait partie de la transformation de la matérialité dans le temps et dans l'espace »³².

Ces variables vont de pair avec des variables d'intensité. « Intensité encore, l'usure est indissociable d'une action, d'un geste, d'une opération mécanique, d'une manipulation conceptuelle, d'une spéculation monétaire ; l'usure ne va pas sans l'usage, c'est-à-dire sans la chose répétée (qu'on connaît, qu'on épuise, qu'on maîtrise à l'usage). Sa force tiendrait de son excès d'intensité, rapidement, du débordement, du frottement abusif, tribologiquement de la chaleur qu'elle dégage. Mais elle agit aussi lentement ; elle marque au fil du temps les esprits et la matière ; elle creuse, elle lisse, elle trahit l'usage, le contact, le toucher »³³.

L'usure varie encore donc de par les variables d'intensité qui donnent à voir des phénomènes différents selon son accentuation car plus l'usage est accumulé, plus les choses présentent une usure importante. De même, le cumul d'actions différentes entraînent l'usure sur la matière et donne lieu à un état dit davantage usée si celles-ci sont plus nombreuses et plus répétées.

32 HAMARAT Yaprak, « La matière comme interface entre la ville et ses habitants, l'usure matérielle des équipements publics et la durabilité. », *op. cit.*

33 BAUMANN Pierre et BEAUFFORT Amélie, *L'usure, Excès d'usages et bénéfiques de l'art : dits et écrits*, *op. cit.*, p.12.

Les situations d'usure sont multiples et l'identification de ces différentes typologies d'usure donne un aperçu de l'étendu des possibilités non seulement des causes mais aussi des effets qu'entraînent l'usure. De par ses causes, l'usure peut être répertoriée en différentes typologies : l'abrasion, le dépôt, la déformation et la fatigue faisant partie des dégradations physiques mais aussi les réactions chimiques venant dégrader et user la matière et les dégradations biologiques. De ces différents processus, il peut être fait une définition éclairant le contexte de ces phénomènes. En annexe³⁴ se trouve donc le champ lexical de l'usure et les définitions des typologies d'usure en s'appuyant sur différentes sources, comme le groupe Rotor ou encore le Larousse, CNRTL et Universalis, avec lesquelles est donné un lexique d'une sélection d'actions liées à chaque typologie.

Les actions de l'usure sont des mots qui évoquent les facteurs engendrant l'usure sur une surface, une matière. Ce lexique répertorie donc une sélection des gestes et des facteurs extérieurs qui viennent causer l'usure et qui correspondent à certaines typologies. Ces actions étant variées, leurs effets le sont également, ce qui fait de l'usure un phénomène infini.

Cependant, il est possible d'identifier ces variations en caractérisant les principales usures :

- L'abrasion est marquée par la notion de stratification. Étant une usure par enlèvement de matière, il intervient des processus de découverte et les couches inférieures sont ainsi

34 cf. Annexe 2 et 3

révélées.

- Par le dépôt, c'est l'ajout de matière qui est repéré. Il lui est attribué les tâches, la poussière qui sont souvent synonymes de salissure et d'accumulation.

- La déformation présente en la matière qui la subit des aspérités redéfinissant son esthétique d'origine : la quantité de la matière n'est pas modifiée mais c'est la forme qui est changée.

- Avec la fatigue, c'est de l'intérieur de la matière que provient l'usure. Elle donne lieu à différentes conséquences dans lesquelles se retrouvent notamment les fissures qui font office de rupture de la matière.

- La combustion est caractérisée par une destruction de la matière qui brûle et passe par des stades de colorations noirâtres et finit en cendres.

- L'oxydation des métaux vient ronger les matières et produisent en même temps de la rouille ou du vert-de-gris selon les métaux qui sont des usures très identifiables et chromatiquement très présentes.

- La décoloration est définie par un processus de changement de couleur au fil de l'usure. La matière perd peu à peu de son intensité chromatique.

« Les principales causes de l'altération des couleurs sont l'action des gaz de l'atmosphère et l'action des rayons chimiques de la lumière. »³⁵.

35 MOREAU-VAUTHIER Charles, *La peinture, les divers procédés, les maladies des couleurs, les faux tableaux*, Paris, Hachette, 1933, p.181.

L'usure s'installe donc sur la matière en intervenant dessus par des modifications qui affectent de nombreuses manières celle-ci. Ce sont tout aussi bien des combinaisons de facteurs qui peuvent engendrer plusieurs conséquences à l'usure qu'une seule action répétée. Ces variables influant sur la matière et provoquant son usure, amènent également des variables d'intensité qui jouent à leur tour sur l'effet donné.

La liaison au contexte de son apparition, la matière sur laquelle elle se dépose et tous ces éléments font de l'usure, bien que phénomène commun, un phénomène propre à chaque chose. Elle est toujours différente selon les éléments usés et révèle un grand nombre de variétés même dans ses typologies.

L'usure comme phénomène entropique

De la variabilité de l'usure apparaît la notion d'entropie. Déjà dans son développement comme phénomène, mais également dans sa manifestation esthétique.

L'entropie est la grandeur qui permet d'évaluer le degré de désordre d'un système. La tendance naturelle de toute chose à la désorganisation est vectrice de transformations considérées comme désaccordées. Les processus de l'usure rencontrant nombres de variations, elles sont à l'image de l'augmentation de l'entropie et donc de ce désordre.

Les systèmes de l'usure sont plein de cette complexité que met en place ce phénomène. En effet, la production de la matérialité

de l'usure donne à voir des systèmes « désharmonisés » et perdant de leur unité d'origine.

Les systèmes de dégradations et d'altérations sont des notions que questionnent les land artistes. À l'instar de Robert Smithson qui met l'entropie au cœur de sa pratique, les œuvres sont construites autour de référents géométriques pour ensuite se détériorer et se désorganiser. Dans *Spiral Jetty*, Robert Smithson, donne à voir la nature formelle de l'œuvre qui se perd peu à peu pour laisser place à l'entropie de celle-ci, emprise du terrain dans lequel elle se situe. Le caractère uniforme d'une pièce disparaît en privilégiant des variations qui créent une désunion de l'ensemble.

L'esthétique de l'usure montre bien ces caractéristiques qui viennent s'opposer à l'état d'origine en complexifiant la surface de textures chromatiques non uniformes. Si les choses sont organisées et construites dans une logique de départ, l'entropie de l'usure y échappe et tend plutôt vers la diversité des textures, le fragmentaire et des détails instables.

Les modifications entraînées par les variables, influant sur l'usure, sont la manifestation de ce désaccord. Ces variations sont des écarts à l'état d'origine des choses et portent en elles les notions d'indétermination et d'imprévisible qui participent de l'entropie. L'usure dépendant d'influences multiples, elle est incertaine quant à son devenir et c'est ce qui rend d'autant plus ce phénomène entropique.

L'irréversibilité de ces systèmes accentue également ces processus qui ne peuvent aller que vers un désordre plus



Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Land Art, Grand Lac Salé, États-Unis, 1970

grand. « Tout ce que l'on veut intemporel est générateur d'entropie »³⁶.

L'usure comme phénomène temporel

Le caractère irréversible de ces modifications imprègne les choses d'une temporalité propre à elles-mêmes. En effet, la matière qui s'use donne lieu à un processus de vie qui engage le facteur temporel. Cette notion ramène à l'éphémérité de la matière qui présente un état passager et temporaire.

François Jullien dit même : « Aussi loin qu'on remonte en sa vie, on a toujours commencé à vieillir »³⁷ et met en avant ce côté éphémère d'état qu'ont les choses. Ce vieillissement les inscrit dans un processus de vie comparable à celui des êtres vivants et il rend compte du rapprochement de ces existences de par des processus limités dans le temps. Lorsque Rotor parle d'architecture, il nous dit de son usure : « elle est ce qui la rend vivante (l'architecture), appropriable et l'humanise »³⁸. Tout comme Roberto Peregalli qui dit des ruines « elles nous fascinent parce qu'elles nous ressemblent. Elles ressemblent à notre être éphémère, à notre mortalité, à la soif de nos instants de bonheur »³⁹. La façon organique qu'ont les matériaux de

36 ROTOR, *Usus/ usures. Etats des lieux*, op. cit., p.53

37 JULLIEN François, *Les transformations silencieuses Chantiers. I*. Paris, Grasset, 2009, p.70

38 ROTOR, *Usus/ usures. Etats des lieux*, op. cit., p.7

39 PEREGALLI Roberto, *Les lieux et la poussière. Sur la beauté de l'imperfection*, op. cit., p.93

réagir et vieillir conforte cette comparaison. L'usure marque la matière et donne à voir son vieillissement au même titre que l'apparition des rides, des cheveux blancs qui dénoncent l'usure de notre corps.

Cela révèle l'inscription de la matière dans une forme de temporalité. Elle a une vie propre et évolue dans un état de mobilité. Bien que cette mobilité soit souvent lente et pas toujours perceptible dans l'instant, elle est bien présente au cours de ces phénomènes.

Et c'est la première trace d'usure laissée sur la matière qui est responsable de son passage dans ce nouvel état. L'usure s'immisce alors de manière continue et c'est un état non seulement d'altération mais surtout d'objet en cours d'altération. Les choses passent d'un état neutre, c'est-à-dire vierge de toutes traces d'usure, à un état en cours d'altération et se voient ainsi abandonner leur état initial de stabilité. Elle ramène à la définition du temps : « Milieu indéfini et homogène dans lequel se situent les êtres et les choses et qui est caractérisé par sa double nature, à la fois continuité et succession »⁴⁰. La matière passe dans un état de progression qui suit son temps propre. Alors, toute matérialité s'inscrit dans un processus d'évolution qui mène le sujet sur une voie de successions de modifications. C'est une annonce de nouvelles traces à venir et le début d'une suite de dégradations qui indiquent un vieillissement de l'objet qui se fera de plus en plus ressentir au cours de sa détérioration croissante.

40 Définition du CNRTL

Ce phénomène continu met en place des changements traduits par une reconfiguration de l'objet. Bien évidemment, à petite échelle, ces modifications seront moins perceptibles, mais pas moins présentes. Pour les biens concernés, ce seront toujours des transformations à considérer. Les transformations se succèdent et viennent créer au fil du temps un objet différent et en mouvement.

Le projet de Ari Jónsson démontre les capacités de la matière à évoluer en créant une bouteille en algues biodégradables. Tant que la bouteille contient de l'eau elle garde sa matérialité première puis une fois vide, elle commence à se décomposer. Les stades par lesquels passe le matériau sont bien visibles et l'évolution temporelle est marquante dans ce processus de dégradation qui donne à voir l'usure.



Ari Jónsson, *Algae Water*, Algues biodégradables, 2016

Ce processus de l'usure est un passage qui mène l'objet d'un premier état vers un autre continuellement. « Alors, l'usure est action. Elle appelle l'épuisement, voire l'emploi, du temps »⁴¹. Et comme François Jullien le fait remarquer : « la vie est-elle transition, dont chaque moment se découvre et compte à part entière, et est gros du suivant, ou bien est-elle traversée, dont ce qui compte à l'avance est l'arrivée ? »⁴². L'idée est bien cette transition temporelle où chaque transformation a son importance pour la matière qui se redéfinit et évolue dans un processus progressif, s'inscrivant clairement dans une temporalité sans rupture visuelle mais plutôt continue.

L'inscription de l'usure dans la matière va même plus loin puisqu'elle porte en elle la manifestation du temps. C'est le passé qui se manifeste par ses traces dans un présent qui fait déjà ressentir l'aller vers un avenir. Plus l'objet va et change vers ses états à venir, plus il manifeste sa traversée du temps passé. La vision de ces matières touchées par l'usure rend compte d'un seul état parmi tous ceux qu'elles pourront être durant le temps de son vécu, du plus ancien état du neuf au plus vieux avant sa destruction. Chacun de ses états présente des différences, même infimes liées aux traces de l'usure qui renouvellent continuellement l'objet et évoquent ce qui a provoqué ces modifications par le passé. Alors, la capture de ces états temporaires perceptifs sont éphémères et déjà

41 BAUMANN Pierre et BEAUFFORT Amélie, *L'usure, Excès d'usages et bénéfices de l'art : dits et écrits*, op. cit., p.14.

42 JULLIEN François, *Les transformations silencieuses Chantiers. I. op. cit.*, p.72-73.

n'existe plus. L'usure est un phénomène temporel qui joue de l'éphémère et des transformations continues de la matière.

L'usure comme phénomène de coloration

Les couleurs sont inscrites également dans un processus lié au temps. Goethe le remarque en précisant que la durée dans les caractéristiques des couleurs est un élément important et qu'elles se fixent « sur les corps de façon plus ou moins durable »⁴³. Cette vision des couleurs qui évoluent dans le temps a à voir avec les phénomènes temporels d'usure et le coloriste y voit un phénomène de coloration.

En reprenant la définition de Guy Lecerf dans *Le coloris comme expérience poétique*, la coloration correspond à la « couleur en projet », la « couleur-actrice ». Et il évoque des différences liées à la notion temporelle des termes de la couleur lorsqu'il dit « « couleurs de » indique que les domaines de couleurs sont inscrits dans une sorte de présent pérenne qui s'étend vers le passé ou vers l'avenir. (...) Il en va autrement lorsque les couleurs sont pensées en situation de projet, lorsqu'elles sont considérées comme des possibles (en parlant des « couleurs pour » soit les colorations) »⁴⁴.

En effet, il voit plusieurs notions de « plateaux » pour le champ

43 GOETHE Johann Wolfgang, *Traité des couleurs*, Paris, Triades, 2017, (origine d'édition 1973), paragraphe 489.

44 LECERF Guy, *Le coloris comme expérience poétique*, L'harmattan, 2014, (Coll. Eidos), p. 100.

linguistique qui touche au domaine chromatique. Dans ceux-ci on retrouve les couleurs, les colorations et les coloris. Tandis que les couleurs correspondent davantage à l'idée des couleurs « matérialisées, calibrées, cartographiées »⁴⁵, et que le coloris a plus à voir avec la poétique de la couleur grâce à l'immersion et la perte de l'identité, les colorations, elles, « permettent les projets chromatiques, les jeux infinis de l'intensification, du contrastif, des combinaisons, des schèmes, des motifs et des configurations »⁴⁶, elles sont la couleur en action.

Ces phénomènes de coloration insistent sur un certain mouvement, une mise en scène des couleurs qui rappelle les notions de mobilité, d'entropie, de variabilité et de temporalité auquel l'usure se rapporte.

Pour rester dans le domaine langagier, la nomination des couleurs par dérivation participe de ces processus en faisant référence à la mise en action de celles-ci. Les désignations de couleurs par un de ses termes direct et une terminaison apporte des qualificatifs chromatiques redéfinissant les phénomènes de coloration. Elles correspondent à des nominations tels que rougir, verdâtre, noirci et d'autres termes encore pouvant amener ces notions. Dans ces noms de couleur se perçoivent des phénomènes et ils permettent de définir la couleur de façon à rendre compte de ses modulations. Le terme noirci, par exemple, peut correspondre à un noir qui s'est imposé petit à petit dans la matière. La pensée d'un bois brûlé sous

45 LECERF Guy, *Le coloris comme expérience poétique, ibid.*, p.6.

46 LECERF Guy, *Le coloris comme expérience poétique, ibid.*, p.15.

les actions de dégradation de la combustion, parvient dans ces termes à coïncider aux référents chromatiques. Bleuissant peut également ramener à un paysage en train de changer avec l'apparition de la couleur bleu. Des parterres de fleurs bleues par exemple qui commencent à émerger et qui se découvrent peu à peu sont, dans un autre domaine que l'usure, une manifestation de cette couleur en train de se faire. Les termes sont différents et font penser tous deux à des stades et des actions différentes de cette couleur actrice avec une couleur noire s'étant imposée à un élément dans le premier cas et une couleur bleu qui commence à se faire voir dans le second cas mais qui reste encore peut-être aux prémices de son action.

Tous ces processus de nominations restent des possibles et appartiennent comme l'usure à une indétermination des colorations en train de se créer. Ces nominations sont appropriables par le coloriste qui leur donne corps selon les projets ou les domaines d'étude chromatique des choses et ne sont pas arrêtés à des définitions strictes.

La coloration correspond de toute façon à l'action de colorer. Que ce soit le peintre qui dépose sa peinture et qui applique la couleur à son domaine d'application pour lui donner une existence de situation ou l'apparition d'une couleur dans la nature qui colore différemment le paysage, ces phénomènes sont de l'ordre de la coloration.



Miguel Angel Molina, *Less*, Peinture, Bruxelles , 2014

Dans l'œuvre *Less* de 2014 de Miguel Angel Molina, se retrouve ce phénomène qui parle directement de la couleur en dégradation. La peinture murale de l'artiste a été poncée pour donner un dégradé qui montre le processus de coloration qui s'opère de par les gestes de l'artiste.

Le dégradé en lui-même est un processus de coloration. S'il est un principe chromatique, il parle bien d'une couleur qui est mise en action, c'est la gradation d'une couleur allant progressivement vers une autre. Ces phénomènes qui peuvent s'opérer lors d'usure chromatique, de décoloration, mettent la couleur en action et sont des processus de coloration.

« En ce sens le dégradé coloré, s'il organise le plan autour de sa spatialisaton, de sa mise en relief, de sa modulation d'intensité, donne aussi à voir l'usure, la mise en ruine de la peinture par

l'éclipse progressive de son existence »⁴⁷. Le processus de dégradation par la réduction de la matière-couleur ramène également le phénomène à une coloration par perte. La peinture est actrice de l'œuvre, elle est mise en mouvement en s'échappant de l'œuvre qui démontre même ce processus de coloration.

Les colorations retranscrivent finalement surtout un changement d'état chromatique : le passage de l'achromatique vers le chromatique lorsque la couleur est en train de se faire ou en tout cas une chromaticité nouvelle qui émerge des choses. La production de rouille pendant l'oxydation des métaux exprime ces phénomènes par l'émergence d'une nouvelle couleur qui est en train de se créer sur la matière. Tandis que l'abrasion, en faisant perdre de la matière-couleur à une surface, en découvre une nouvelle de la même manière. Le cas de l'usure montre également que la coloration a à voir avec la matière des choses, dans le sens des caractéristiques même de la couleur qui de par tous ses attributs viennent à évoluer dans ce processus : l'émergence de la chromaticité physique.

47 BAUMANN Pierre et BEAUFFORT Amélie, *L'usure, la chaleur de l'usure, op. cit.*, p.75.

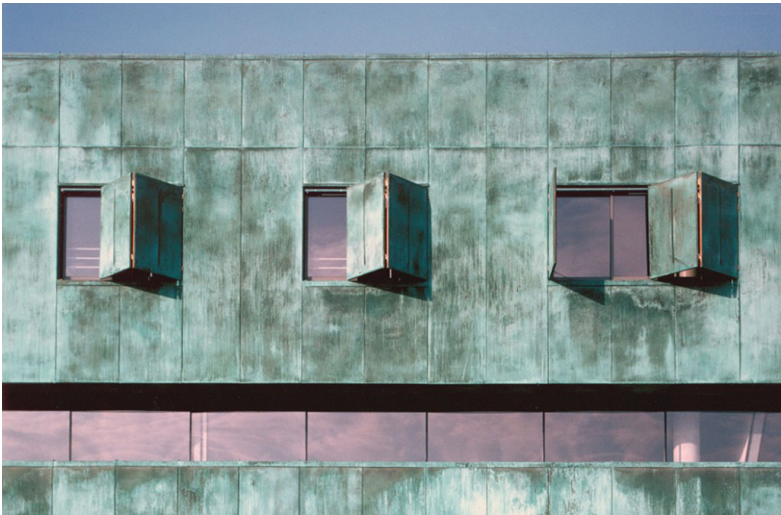
L'usure comme phénomène physique

Le domaine d'étude de l'usure permet d'appréhender ainsi le phénomène de façon physique. La notion formelle n'est pas le propos de ces processus qui sont libérés de ces contraintes. La matérialité des choses devient davantage couleurs ou motifs liés à ce qui les créent, à des choses dynamiques, des gestes ou des variables extérieures. S'insèrent ainsi dans les phénomènes d'usure des notions de rythmes, de mouvements et une forme de temporalité dans les liens de la matière à son milieu. Et ce sont donc plutôt des éléments physiques, dynamiques qui surgissent de par ces relations plutôt que des éléments géométriques, mathématiques.

Le rapport de la couleur aux phénomènes d'usure engage dans cette pensée de l'élément physique se posant davantage comme de l'ordre de substance. « L'usure nous invite là où le matériau et l'usage se rencontrent, quand des altérations apparaissent à la suite d'actions répétées, quand des transformations successives d'un objet le rend hybride au fil du temps. Étudier l'usure de manière empirique force ainsi à écouter la matière, à la regarder de plus près, à l'explorer afin de connaître ses qualités »⁴⁸.

La Maison des Arts, Université Montaigne à Bordeaux de Massimilio Fuksas est construite selon cette pensée physique de la matière qui se révèle selon plusieurs variables. Le matériau cuivre s'oxyde en vert-de-gris dans cet architecture et travaille

48 ROTOR, *Usus/ usures. Etats des lieux*, op. cit., p.15-16



Massimiliano Fuksas, *La maison des arts*, Université Montaigne, Bordeaux, 1994-1999

toute une gamme de vert par des variations chromatiques selon des variables lumineuses, d'orientation et de temporalité. Gilles Deleuze parlait de penser plutôt un champ de force qu'un champ de forme et c'est de cela qu'il s'agit lorsque la matière déroge à la forme pour donner elle-même sa substance et révéler ses caractéristiques propres qui la redéfinissent.

La pensée de l'usure amène dans ce sens à une pensée du « pli d'inflexion » définie par Gilles Deleuze dans son livre *Le pli*⁴⁹. Cette troisième catégorie de pli perd la notion d'éléments formels et géométriques, soit des processus de « boniformalisation » qui relèvent de la manière classique de concevoir et d'organiser les choses.

La sortie de cette logique évoque notamment des mouvements de l'art informel qui privilégient une pensée du matériau à une pensée de la forme. Les artistes tel que Jean Dubuffet partent de la matière pour donner une substance à l'œuvre et libèrent des contraintes formelles de celle-ci pour qu'elle s'exprime d'elle-même. La prédominance de cette pensée du matériau vise à informer plutôt qu'à se rapporter à une forme.

L'usure est un phénomène qui s'apparente à cette pensée du matériau, ce sont des processus qui travaillent la matière et parlent de l'informe de la couleur qui se produit au cours de ce phénomène. *Le peigne du Vent* de 1979 à Saint-Sébastien de Eduardo Chillida problématise le domaine des rouilles avec le matériau acier corten s'oxydant en surface. La sculpture

49 DELEUZE Gilles, *Le pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.



Eduardo Chillida, *Le peigne du vent*, sculpture en acier corten, Saint-Sébastien, 1979.

présentée ici participe d'une production de couleur qui imprègne l'environnement immédiat. La rouille s'étend par le phénomène d'altération sur les roches l'entourant dans une démarche de territorialisation et d'identification au site. L'intégration de la couleur dans ce processus n'est pas un élément formel mais bien plus un élément physique et informel. Les plis d'inflexion de ce phénomène sont en lien avec une pensée de la matière-couleur dérogeant avec l'aspect formel et plus sensible à une appréhension de la couleur et des textures. Les notions de tâches, de touches de couleurs, d'impacts selon les types d'usure sont des éléments importants de ces phénomènes. L'écart de ces modulations à des formes strictes donne de l'essence à ces rendus. Le pli d'inflexion se rapporte davantage à une valeur expressive lié à ces éléments plus

physiques.

Abraham Moles s'est intéressé à ces questions dans le domaine de l'art et à l'intégration des nouvelles technologies en pensant des règles de perception beaucoup plus inductive que les théories formalistes. Il s'agit de rechercher de nouvelles façons de rationaliser les choses qui produisent des effets expressifs. Ces plis d'inflexion opèrent par sensation et ce sont des processus de fascination que peuvent amener l'usure. C'est en allant à l'encontre de ce que disait Plin, en soumettant le dessin, la forme au pouvoir de la couleur qu'une redéfinition du phénomène de l'usure est possible.

L'usure se rapporte ainsi à l'expression de la matière qui se fait par l'émergence de la couleur en sa surface par les différents phénomènes qui émanent d'elle. C'est donc davantage un phénomène qui donne de la substance et son appréciation en est questionnée.

Se retrouve donc l'usure comme phénomène physique qui se rapporte au pli d'inflexion avec des valeurs d'expression forte liées à l'essence que dégage la matière-couleur libérée des contraintes formelles.

LES
VALEURS
DE
L'USURE

Les valeurs de l'usure

La perception de l'usure chromatique est évidemment liée à de nombreuses choses et ces dernières peuvent être étudiées afin de comprendre les multiples façons de caractériser ce phénomène sensible.

Le domaine chromatique de l'usure amène donc à étudier la sensibilité à l'usure et celle-ci passe par ses valeurs et sa valorisation.

Qu'est-ce que la valeur ?

Traiter de la valeur de ce phénomène implique de connaître ce terme qui renferme lui-même déjà plusieurs notions.

La première définition de la valeur dans la langue française est le « caractère mesurable prêté à un objet en fonction de sa capacité à être échangé ou vendu ; prix correspondant à l'estimation faite d'un objet. »⁵⁰ qui se rapporte donc à la valeur marchande d'une chose. Elle est aussi définie comme l'« évaluation d'une chose en fonction de son utilité sociale, de la quantité de travail nécessaire à sa production, du rapport de l'offre et de la demande »⁵¹.

Se rapproche également la valeur d'usage : « Qualité qu'a une marchandise ou un produit de satisfaire un besoin social donné »⁵² qui peut toucher directement les problématiques liées aux valeurs de l'usure puisque celle-ci est produite par

50 Définition du CNRTL

51 Définition du CNRTL

52 Définition du CNRTL

l'usage.

Mais la valeur correspond également à la « qualité intrinsèque d'une chose qui, possédant les caractères idéaux de son type, est objectivement digne d'estime »⁵³.

Il est possible d'ajouter le principe de valorisation qui se définit par la mise en valeur de quelque chose et le « fait d'accorder une importance plus grande, davantage de valeur à quelqu'un ou à quelque chose ». C'est le propre même de l'étude de l'usure qui se veut valoriser ses qualités pour lui donner à voir et pouvoir possiblement faire projet en suivant.

Ainsi, pour parler de valeur à l'usure, il semble important de considérer la valeur d'usage (qui se rapporte aux variables d'intensité) mais aussi la valeur temps (en rapport avec le temps de production de l'usure) et la valeur qualitative (liée à la sensibilité esthétique).

La mesure

Pour étudier ces valeurs, il est possible de les mesurer. « Or, pour que l'usure ait du sens, pour en mesurer sa valeur, il faut pouvoir l'identifier aussi précisément que possible. Lorsqu'il s'agit d'une érosion matérielle, d'une diminution de matière, aussi infime soit-elle, aussi lointaine soit-elle, c'est *a priori* faisable. L'approche peut être scientifique, objectivable, ce à quoi s'adonne la tribologie. Mais l'usure (...) nécessite des

53 Définition du CNRTL

outils de mesure et de perception qui dépassent largement l'emploi de dispositifs technologiques, et que la création (parmi tous les autres domaines que nous avons avancés (...), tels que la philosophie ou la psychanalyse) apporte. (...) Autrement dit, l'usure, en posant le problème de sa mesure, investit l'indissociable relation entre une recherche d'objectivité et un ensemble de valeurs subjectives »⁵⁴.

Ainsi, la possibilité de mesurer la valeur à l'usure se fait sur différents niveaux et le domaine du coloriste, de la création peut offrir une perception nouvelle de l'usure et de ses valeurs.

Des mesures non évidentes sont cependant nécessaires pour aborder les différentes facettes de ce phénomène : « Il y aurait dans la pièce de monnaie l'emblème de différentes phases de l'usure : sa propension à passer de main en main (l'usage), la transmission par contact (s'use lentement – au fond d'une poche), son inflation (hausse de valeur, s'use démesurément), sa déflation (perte des valeurs, s'use subitement) »⁵⁵. Le passage d'un état de valeur à un autre est toujours délicat et incertain. Les questionnements sur ce basculement sont compliqués et l'idée de savoir à quels moments les choses sont valorisées ou au contraire dévalorisées par l'usure est toujours difficile.

54 BAUMANN Pierre et BEAUFFORT Amélie, *L'usure, Excès d'usages et bénéfiques de l'art : dits et écrits*, op. cit., p.10.

55 BAUMANN Pierre et BEAUFFORT Amélie, *L'usure, Excès d'usages et bénéfiques de l'art : dits et écrits*, op. cit., p.11.

La dualité de l'usure

D'ores et déjà, l'usure est un processus qui divise.

« (...) on peut déchiffrer la double portée de l'usure : l'effacement par frottement, l'épuisement, l'effritement certes, mais aussi le produit supplémentaire d'un capital, l'échange qui, loin de perdre la mise, en ferait fructifier la richesse primitive, en accroîtrait le retour sous forme de revenus, de surcroît d'intérêt, de plus-value linguistique, ces deux histoires du sens restant indissociables »⁵⁶. Car en effet l'usure, dans la langue française, correspond à deux définitions différentes, voire opposées. D'une part c'est l'altération des choses, la perte et de l'autre c'est l'intérêt sur un prêt, le gain, qui sont déjà des mesures de valeurs inversées. Il est possible de parler de valeurs négatives et de valeurs positives.

« Ils (les matériaux) suscitent également, comme tout produit, une appréciation esthétique, voire affective. Les traces d'usure jouent un rôle décisif. Elles engendrent fréquemment de la répulsion chez les acheteurs potentiels mais aussi, occasionnellement, de l'attraction et même de la fascination »⁵⁷. L'usure inspire des sentiments opposés entre rejet et appréciation qui lui donne son caractère ambivalent. Son esthétique rapporte à cette dualité en se rapportant à un phénomène de dégradation. Dans le domaine chromatique aussi, des valeurs positives et négatives s'installent puisqu'il s'agit

56 DERRIDA Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p.250.

57 ROTOR, *Usus/ usures. Etats des lieux*, op. cit., p.15.

d'une dégradation tant qu'une gradation, avec des connotations de diminution et d'accroissement rappelant celles de perte et de gain.

Cette capacité à engendrer des sensibilités singulières a à voir avec l'esthétique de son phénomène mais également avec ce qu'elle transmet.

Signifiant – Signifié

Cette transmission passe par le langage et les définitions plurielles qui ont été exposées. Mais les définitions du phénomène sont également retranscrites par une étude de sens de la perception plastique.

L'usure se rapporte donc à la sémiologie, cette science qui étudie les signes et qui ramène au sens de l'usure de par la linguistique ou dans le domaine de l'art avec les notions de Roland Barthes qui pose les notions de *signifiant* et de *signifié*⁵⁸. Ces concepts aident à mieux appréhender les phénomènes de perceptions des processus de l'usure pour pouvoir ensuite en comprendre ses valeurs et son sens.

Louis Hjelmslev propose de donner pour signifiant le plan de l'expression ayant à voir avec l'aspect matériel et pour signifié le plan de contenu correspondant au sens conceptualisé.

58 BARTHES Roland. « Éléments de sémiologie, In Communications, 4, 1964. Recherches sémiologiques. pp. 91-135 » , https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1029.

Ces plans regroupent chacun différentes valeurs qui sont liées à la forme et à la substance de la matière-couleur subissant les phénomènes étudiés. La forme étant constituée des éléments qui viennent produire l'usure tandis que la substance est le produit de la matière-couleur informée.

L'interprétation de l'usure passe par ces différentes notions où ses esthétiques donnent à voir ses particularités d'expression et ses sens qui sont souvent de l'ordre du connotatif, et emmènent dans le domaine du coloris (défini par Guy Lecerf): « Le contenu interprété fait aller au-delà du signe originaire ; il est toujours ce qui ouvre à quelque chose d'autre »⁵⁹.

Le système de Hjelmslev permet de problématiser les productions de l'art. Se rencontrent ainsi dans le processus de l'usure des problématiques de production du phénomène auquel le coloriste peut venir y interpréter les signes.

Autour d'un travail de langage, l'étude de ce qui fait sens et comment cela fait sens permet d'étudier les valeurs de l'usure.

Le coloris

Au domaine chromatique, peut se substituer un système similaire en considérant la couleur comme matière-couleur, la coloration comme forme de production, comme les éléments acteurs de la matière-couleur et qui informent le coloris qui, lui, est une poétique du phénomène qui passe « de la

59 GUILLEMETTE Lucie et COSSETTE Josiane, « Les modes de production sémiotique », <http://www.signosemio.com/eco/modes-de-production-semiotique.asp>.

représentation à la dé-représentation »⁶⁰.

« La dénomination chromatique doit restituer la couleur dans ce qu'elle a de plus concret, la picturalité, mais aussi la rendre signifiante, en exprimer les connotations et la symbolique. Elle est image qui imite la réalité mais entraîne au delà, fictionnalise »⁶¹. Elle « devient un « coloris inachevé », fusion entre matérialité et imaginaire, poésie »⁶².

Ainsi, non seulement l'usure chromatique engendre différentes valeurs, mais celles-ci aussi sont multiples et à appréhender sur différents niveaux.

Traiter des valeurs de l'usure suit donc différentes pistes. Ici, l'étude des valeurs de l'usure s'attarde davantage sur la valorisation de ce phénomène et regarde en lui ce qui lui donne une valeur positive.

60 LECERF Guy, *Le coloris comme expérience poétique, op. cit.*, p.5.

61 LECERF Guy, *Le coloris comme expérience poétique, op. cit.*, p.8.

62 LECERF Guy, *Le coloris comme expérience poétique, op. cit.*, p.6.

VALEURS CULTURELLES

Penser l'usure dans sa dualité, c'est se poser la question du regard qui est posé dessus. Ce regard influe sur l'appréciation qui lui est accordée et se joue à des niveaux culturels. « Suivant les époques et les cultures, la patine est prisée ou méprisée, oscillant entre un dépôt – cette « crasse » – et supplément de qualité : l'apport du temps – cette altération porteuse d'une charge esthétique »⁶³.

La patine

La valeur positive de l'usure est associée au mot « patine ». Cette dénomination a une connotation plus avantageuse et contrairement à la dégradation, l'altération ou d'autres termes qui la représentent, elle est associée seulement à son esthétique et non aux côtés péjoratifs qui entraînent un rejet, tel que le non-fonctionnement. La patine a même pour traits les couleurs de l'usure comme ses principales caractéristiques. Ce « ton, coloration que prennent avec le temps, l'usure, l'encrassement »⁶⁴ peut souvent être quelque chose d'apprécié et qui provoque une prise de valeur sur les choses.

Dans le monde de la mode, les pratiques de reproduction d'usure sont employés pour donner une valeur aux vêtements :

63 LEBLANC Emmanuelle, « Patines textiles : de la valeur cendre à la valeur or », *op. cit.*

64 Définition du CNRTL

c'est « une tendance à « produire » de telles altérations à travers une recherche et une expérimentation très créative pour le design textile. Ainsi, la patine occupe aujourd'hui une place non négligeable dans le faisceau des techniques d'ennoblissement, métamorphosant l'œil et le toucher des étoffes »⁶⁵. Avant que ces phénomènes de reproduction se démocratisent, les jeans délavés artificiellement correspondaient à une « valeur ajoutée ». Cela se rapporte à des valeurs positives qui jouent sur les codes des courants vintages. Cette appétence pour produire de l'usure en indique une attirance pour le phénomène. Bien qu'ils soient artificiels et ne correspondent pas aux réelles valeurs temporelles de l'usure dans un monde où tout doit se produire vite et en série, ces procédés mettent en valeur la vision de l'usure alors qu'elle n'est pas toujours appréciée.

Valeur de qualité esthétique

C'est dans le terme d'ennoblissement qu'il est également possible de voir à quel point l'usure peut se référer à des valeurs positives. Les pratiques qui visent à ennoblir les surfaces sont aujourd'hui très peu courantes dans un parti pris allant davantage dans les idéaux du « less is more » (terme popularisé par Mies Van der Rohe) du minimalisme contemporain. Ces esthétiques modernes se placent en opposition à l'esthétique de l'usure qui amène du détail aux surfaces et les complexifie. En cela peut se comparer les ornements qui visent également un

65 LEBLANC Emmanuelle, « Patines textiles : de la valeur cendre à la valeur or », *op. cit.*

ennoblissement des objets et parent les surfaces en jouant sur un apport de décors. Très travaillées et géométriques, maîtrisées par l'homme, elles sont bien évidemment très différentes, mais se rapportent à la patine dans son sens étymologique qui la relie à une substance couvrante⁶⁶ (La patine se réfère de par son étymologie (*patina, patene*) à des éléments de vaisselles qui servaient à recevoir une substance.

L'usure peut en ce sens s'apparenter à un ornement de la matière en une multitude de détails chromatiques et texturales qui se concentrent sur une esthétique de la trace et de l'inscription du temps. Ces processus donnent une richesse à la surface avec une esthétique de l'ennoblissement par ces détails chromatiques qui, dans le cas de la rouille par exemple, peuvent se visualiser comme une réelle patine roussissante, brunissante et apportant un charme à son matériau. C'est en opposition au caractère brut des objets minimalistes que l'esthétique de l'usure se positionne et donne de nouvelles valeurs à son processus.

L'expression « prendre de la valeur » a tout son sens dans les processus de patine qui, réalisés grâce au temps, gagne de la valeur progressivement et se forme dans des notions d'ennoblissement et de sublimation de ces choses.

Tamsin Van Essen interroge les obsessions contemporaines sur la perfection des choses pures et astiquées. Dans *Medical Heirlooms*, il donne à voir des céramiques reproduisant les

66 LEBLANC Emmanuelle, « Patines textiles : de la valeur cendre à la valeur or », *op. cit.*

phénomènes d'usure du craquèlement et de l'effritement de la matière en surface. Il encourage les défauts, les imperfections et veut créer un nouveau regard qui ne serait pas forcément négatif dessus. Il donne une vision décalée pour découvrir autrement ce qui est visible dans notre quotidien et éloigner les préjugés qui s'accrochent à l'usure et aux imperfections de la matière.



Tamsin Van Essen, *Medical Heirlooms*, céramiques, 2017

Il y a ainsi une remise en question sur les rapports entretenus à l'usure et les *a priori* vite intégrés. Les regards sont tous différents selon ceux qui accordent une, même mince, attention à ces phénomènes d'usure, ce qui donne également cet enrichissement des points de vue. Écouter la matière, la regarder de plus près, l'examiner, la ressentir en vue de connaître ses qualités, touche au domaine de la sensibilité individuelle. Des foules d'usures se présentent sans qu'il soit possible de juger seul si elles sont négatives ou positives, bien ou mal perçues, intéressantes ou dérangeantes, mais cette attention qu'il est possible de lui donner autorise à changer les regards et commence à lui donner une nouvelle valeur.

Dégradation et gradation

La patine ayant à voir avec la couleur, sa chromaticité interpelle dans ce sens. Elle se dégrade avec le temps et crée des variations colorées et texturales qui « désuniformisent » les surfaces. Elle correspond à une dégradation de la couleur qui se définit autant comme une gradation. L'évolution de ces couleurs délavées, décolorées, passées, défraîchies, ternies, fanées se fait dans le temps par les processus de gradation ayant à voir avec les définitions de ces termes d'effets chromatiques⁶⁷. Ces processus de coloration sont des passages insensibles de tonalités à d'autres et peuvent être descendants tout comme ascendants, s'éclaircir ou foncer selon les usures exercées sur la matière-couleur.

« Le doré d'un cadre, d'un fauteuil, perd l'éclat diffus et uniforme

67 Cf. Annexe 4

qu'il avait à l'origine, il joue avec la poussière pour acquérir ombres et lumières, pour voltiger comme des flocons dans l'espace »⁶⁸. « De même, la peinture, l'enduit prennent vie en perdant vigueur dans les mailles du temps »⁶⁹. Ou encore, « le bois brut lui-même, avec les années, prend une belle teinte brune, et le grain du bois dégage alors un certain charme qui calme étrangement les nerfs »⁷⁰, « Des couleurs qui furent brillantes et saturées perdent de leur intensité et cèdent la place à des tons évoquant la glaise, ou les teintes grises de l'aube et du crépuscule »⁷¹. Il y va des exemples de matière se patinant, à l'usage, avec le temps, sous l'effet physico-chimique de variables qui impactent leurs couleurs et les rendent plus belles sous un regard de l'usure positive.

À l'usage, les choses se colorent et produisent à la fois des modulations de couleurs, des motifs chromatiques et texturales qui rendent nos objets, les surfaces des choses plus riches et les donnent à voir de nouvelles manières. Des designers ont utilisé ces procédés afin de faire valoir ces phénomènes et de montrer l'enrichissement chromatique des matières-couleurs. Les *tomettes millefeuilles* de Sandrine Clavel pour Jacques Brest Céramiques témoignent de cette position en affichant en leur surface des motifs de couleurs créés à l'usure. L'abrasion au

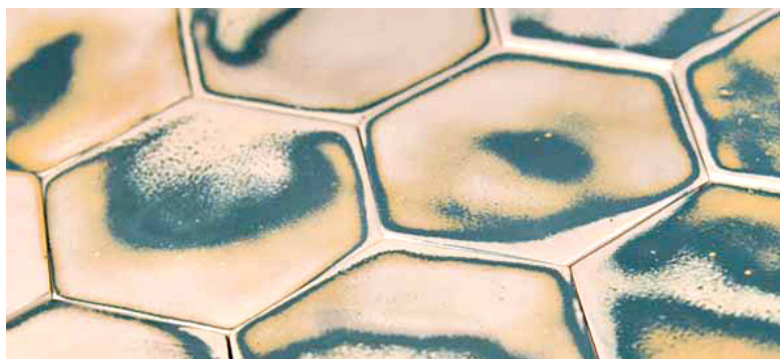
68 PEREGALLI Roberto, *Les lieux et la poussière. Sur la beauté de l'imperfection*, op. cit., p. 114.

69 PEREGALLI Roberto, *Les lieux et la poussière. Sur la beauté de l'imperfection*, op. cit., p. 114.

70 TANIZAKI Junichirô, *Éloge de l'ombre*, op. cit., p.23.

71 KOREN Leonard, *Wabi-sabi, à l'usage des artistes, designers, poètes & philosophes*, op. cit., p.78.

passage et aux frottements des pas sur le sol vient faire découvrir les nouvelles couches sous la première surface blanche des tomettes, créant ainsi des révélations chromatiques aléatoires. Il s'en trouve une valorisation du procédé créatif en plusieurs couches et de l'effet chromatique riche.



Sandreine Clavel pour Jacques Brest céramiques, *Tomettes millefeuilles*, céramiques.

Un autre projet de design valorise la patine en la pensant ici dissociable de son matériau d'origine. Yuma Kano avec *Rust Harvest* travaille la rouille et développe une technique de transfert de cette patine sur de la résine acrylique pour en conserver sa richesse chromatique. Elle déclare à propos de cet esthétique : « Si l'on jette un regard attentif sur la rouille, on y trouve une variété de motifs étonnamment beaux et des mélanges complexes de couleurs. La combinaison contrastée de matériaux naturels et synthétiques confère à ces meubles une



Yuma Kano, *Rust Harvest*, résine acrylique et rouille, 2017

qualité sculpturale fascinante. »⁷². Dans sa conception d'objets design qui intègrent la rouille comme élément esthétique, elle élève ce phénomène à un rang de sculpture, comme à une beauté qui doit être contemplée.

Cette élévation rappelle le phénomène de gradation qui ne déprécie pas l'usure mais la rehausse à une valeur positive. Cela donne à voir ainsi la sensibilité qui existe pour ces processus et leur reconnaissance en tant que qualité chromatique.

« Contrairement aux Occidentaux qui s'efforcent d'éliminer radicalement tout ce qui ressemble à une souillure, les Extrêmes-Orientaux la conservent précieusement, et telle quelle, pour en faire un ingrédient du beau. »⁷³.

Le caractère précieux de l'usure qui est donné, dans la culture orientale notamment, sublime ces notions d'usure et de patine qui se veulent entrer déjà dans de nouvelles caractéristiques du « beau ».

Le japon et la pensée du « wabi-sabi »

Car l'usure est une affaire culturelle où le Japon notamment, lui donne une place importante. Dans la culture orientale, il se peut observer des attentions particulières aux choses usées et cette culture de l'usure se révèle être liée à des valeurs.

72 JDD, « Collection « Rust Harvest », résine et métal oxydé par Yuma Kano », mis en ligne le 11/10/2018, <http://www.journal-du-design.fr/art/collection-rust-harvest-resine-et-metal-oxyde-par-yuma-kano-110440/>.

73 TANIZAKI Junichirô, *Éloge de l'ombre*, op. cit., p.33.

Une esthétique de la valorisation de l'usure

Junichirô Tanizaki met bien en évidence la différence des regards et des valeurs qui sont accordés à ce phénomène culturel de l'usure dans son livre *Éloge de l'ombre* : « Les Occidentaux usent, même pour la table, d'ustensiles d'argent, d'acier, de nickel, qu'ils polissent afin de les faire briller, alors que nous autres, nous avons en horreur tout ce qui respandit de la sorte. (...) nous nous gardons bien de les polir ainsi qu'ils le font. Bien au contraire, nous nous réjouissons de voir leur surface se ternir et, le temps aidant, noircir tout à fait ; il n'est guère de maison où quelque servante mal avisée ne se soit fait réprimander pour avoir astiqué un ustensile d'argent couvert d'une précieuse patine »⁷⁴. Cet engouement pour la patine est donc partagé dans cette culture qui la voit comme quelque chose de précieux à préserver et qui rapporte au wabi-sabi.

Le wabi-sabi est la caractéristique des choses qui font partie de ce qui représente la culture japonaise. La traduction la plus proche en français serait le mot rustique qui correspond déjà à une esthétique, mais réduit sa signification et ce qu'il contient. « Sabi signifiait à l'origine « froid », « maigre » ou « flétri », tandis que wabi désignait la misère de celui qui vit seul dans la nature, loin de la société, et suggérait un état émotionnel de découragement, d'abattement, de déprime. Vers le XIV^e siècle, les sens des deux mots commencèrent à se rapprocher de

74 TANIZAKI Junichirô, *Éloge de l'ombre*, op. cit., p.30.

valeurs esthétiques plus positives »⁷⁵.

La culture orientale a mis en avant l'usure de multiple façon. Il y a une pratique très répandue qui donne à voir cette mise en valeur de ce phénomène : le « kintsugi ». Il consiste à réparer des céramiques brisées au moyen de laques saupoudrées de poudre d'or. Cette pratique est donc non seulement valorisante pour le phénomène d'usure car elle implique une réparation de ces brisures au lieu de les jeter, mais elle la rend également visible en faisant contraster la matière réparatrice à celle de la terre utilisée pour la réalisation de céramique, cette première devenant plus importante que la seconde. La couleur de l'or est en effet synonyme de brillance et d'éclat qui vient sublimer l'ombre de la terre tout en apportant de la valeur aux fissures créées par la casse de la céramique. L'or a même en sa signification une valeur qui ne fait qu'accentuer ce que cette pratique met en place.

Le wabi-sabi donne une valeur à l'usure, elle valorise les matériaux et les couleurs qui évoluent, les choses qui marquent une certaine ombre et où se manifestent des traces d'usage et d'altération.

75 KOREN Leonard, *Wabi-sabi, à l'usage des artistes, designers, poètes & philosophes*, op. cit., p.26.



Pratique du kintsugi

Des valeurs complètes

Mais si le wabi-sabi donne déjà de la valeur au processus de l'usure dans son esthétique, la culture japonaise et son appréciation pour ce phénomène ne s'arrête pas là et il contient également des caractéristiques qui touchent d'autres perceptions.

Il indique bien des qualités matérielles qui rappellent la valeur positive de la patine en retrouvant une beauté dans l'irrégularité, les matières terreuses et sombres et bien sûr la suggestion de processus naturels de l'usure. Mais il invoque aussi des valeurs

d'autres domaines tel que des « valeurs spirituelles : la vérité découle de l'observation de la nature, la « grandeur » réside dans les détails discrets et négligés et la beauté peut être obtenue à partir de la laideur »⁷⁶ et aussi un « état d'esprit : l'acceptation de l'inévitable » , « un bien-être émotionnel »⁷⁷. Le wabi-sabi offre donc de nouvelles valeurs qui s'inscrivent dans un autre plan, de la conceptualisation des choses. Junichirô Tanizaki revient, lui aussi, sur les effets produits de l'usure sur le bien-être : « nous aimons les couleurs et le lustre d'un objet souillé par la crasse, la suie ou qui paraît l'être, et que vivre dans un bâtiment, ou parmi des ustensiles qui possèdent cette qualité-là, curieusement nous apaise le cœur et calme les nerfs »⁷⁸.

L'univers de cette culture du beau est donc composé de différents niveaux d'appréciation passant par le signifiant et le signifié.

Et le plan du contenu ramène également à ce à quoi renvoie le phénomène d'usure, s'il est apprécié c'est également pour la cognition qu'il dégage et qui passe notamment par une référence au temps : « Non point que nous ayons une prévention *a priori* contre tout ce qui brille, mais, à un éclat superficiel et glacé, nous avons toujours préféré les reflets profonds, un peu voilés ; soit, dans les pierres naturelles aussi

76 KOREN Leonard, *Wabi-sabi, à l'usage des artistes, designers, poètes & philosophes*, op. cit., p.58.

77 KOREN Leonard, *Wabi-sabi, à l'usage des artistes, designers, poètes & philosophes*, op. cit., p.58.

78 TANIZAKI Junichirô, *Éloge de l'ombre*, op. cit., p.33.

bien que dans les matières artificielles, ce brillant légèrement altéré qui évoque irrésistiblement les effets du temps.»⁷⁹.

LE TEMPS DE LA NARRATION

Cette évocation du temps par l'usure provoque une nouvelle perception qui peut se révéler source de sensibilité et d'émotion.

La mesure du temps

Il y va d'abord d'une certaine mesure de la temporalité. Les matériaux retranscrivent en eux le temps dans l'inscription des traces du passé par l'usure. Et « chaque êtres vivants, évènements, processus ou objet génèrent son temps propre, son rythme particulier, son *tempo giusto* (c'est-à-dire sa « juste mesure »)⁸⁰.

Man Ray et Marcel Duchamp explorent la valeur temporelle de la matière avec *Élevage de poussière* où Duchamp disait : « Ma façon de travailler était lente. (...) Cette lenteur est celle qui préside à l'Élevage de poussière, photo que Duchamp et Man Ray signent en 1920, élevage patient d'un matériau impossible à forcer, à contraindre et qui, de lui-même, a sa vitesse propre

79 TANIZAKI Junichirô, *Éloge de l'ombre*, op. cit., p.32.

80 TANIZAKI Junichirô, *Éloge de l'ombre*, op. cit., p.54.

qui est celle de la vie. »⁸¹. C'est une célébration de la lenteur et du temps nécessaire à l'usure qui crée la valeur par ses nécessités temporelles.



Man Ray et Marcel Duchamp, *Élevage de poussière*, photographie, 1920

Emmanuelle Leblanc parle de ces valeurs en faisant un point sur les différents matériaux : « L'action humaine, tout autant que l'histoire, a longtemps privilégié le solide, le dur, le lourd (le marbre ou le bronze pour les arts), qui échappent à l'altération immédiate et à la fragmentation – à ceux-ci, la patine confère une noblesse supplémentaire (patine de contact, polissage dans le cas du marbre, ou patine de dépôt en ce qui concerne le bronze) ; au détriment du mou, du mince, du léger, du

81 DELYE Hélène, « La revue des images : Élevage de poussière, une image de 1920, et des images d'aujourd'hui », émission du 05/11/2015, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-revue-des-images-d-helene-delye/elevage-de-poussiere-une-image-de-1920-et-des-images-d>.

fibreux, matériaux de faible durée, plus prompts à se dégrader et se trouver relégués du côté du « déchet ». Dans le cas des premiers – matériaux épais, profonds, denses – la patine n'est qu'une altération superficielle, telle qu'on la conçoit ordinairement, n'atteignant que rarement le cœur des objets qu'elle recouvre et dans des temporalités relativement lentes ; contrairement au textile, qui désigne déjà en lui seul une surface (mince, souple, biface, tactile), qu'altèrent d'une manière plus immédiate le corps et les objets qui l'environnent – caresses, attouchements, abrasion. »⁸². La valeur temporelle à l'usure rend donc compte des différenciations qu'il faut y faire. Une usure lente et plus difficile à mettre en place dans le temps, a plus de valeur qu'une chose s'altérant rapidement.

La résistance au temps est alors une mesure des valeurs de l'usure, plus le matériau lui résiste et elle a du mal à apparaître en sa surface plus elle le valorise. C'est alors assez paradoxal, mais le fait que le matériau puisse retranscrire le temps dans une plus grande période avant de disparaître, joue. L'idée d'une patine ancienne émeut davantage que celle qui s'est produite hier. Cela se ressent notamment dans le temps et la notion romantique qu'il est possible de lui appliquer.

Le romantisme des ruines

Le mouvement du romantisme dans les arts a eu pour grande caractéristique la mise en avant des sentiments et émotions dans sa visualisation, plutôt que la raison, où l'expression du

82 LEBLANC Emmanuelle, « Patines textiles : de la valeur cendre à la valeur or », *op. cit.*

passé et de la mélancolie notamment ont été très développés. Les ruines étaient des « terrains fertiles pour les rêveurs, les écrivains, les peintres. Une vision typique du romantisme »⁸³.

Aujourd'hui encore cette vision est exploitée dans les pratiques du design. Il est possible de voir l'utilisation de l'usure pour les décors et notamment des décors en ruine. Souvent il est aperçu des murs délabrés et des environnements paraissant abandonnés à l'usure du temps dans des photographies de mise en scène. Même une certaine tendance à l'art de l'urbex, qui consiste à photographier des zones abandonnées et propices à l'installation d'une usure massive, provoque une affluence de ces photographies. Ainsi, des photos de modes ou de produits design mettent en avant un contraste des temporalités entre élément usée et élément dénué de toute trace d'usure, entre corps retouchés ou objets neufs et décors en pleine déchéance. Ces visuels plongent le ressenti dans des valeurs temporelles qui s'amplifient et jouent des mises en valeurs mutuelles entre décors pittoresque et objets qui se veulent communiquer une image « intemporelle ».

Le contraste de ces temporalités résonne avec la société actuelle qui est en passe de cette absence des effets du temps. La ruine déplace ces valeurs et joue de la sensibilité des perceptions.

83 PEREGALLI Roberto, *Les lieux et la poussière. Sur la beauté de l'imperfection*, op. cit., p.94.



Erwin Olaf pour IDEAT, *Belle Table* de Sebastien Herkner et vase *scarabée* de Jean-Baptiste Fastrez, photographie



Emmanuel Tecles, sans titre, photographie urbex

L'aspect pittoresque des ruines capte l'attention et ne laisse pas indifférent ; il y a une certaine fascination dans le romantisme pour l'usure qui se met en place et qui trouve des valeurs positives dans son pouvoir d'évocation, sa beauté et ses couleurs qui prennent sens.

« Elles sont dans l'éternel présent qui nous entoure le signe d'une attendrissante temporalité, de la fragile inconsistance des choses. La beauté de l'instant »⁸⁴. Et c'est ce qui émeut, l'usure nous montre le caractère éphémère des choses en même temps qu'elle retranscrit une émotion du temps qui donne place à une attirance inexplicable : elles « conservent une âme qui est leur vie. L'incurie du temps les a transformées en des lieux qui renferment un charme irrésistible. Sans doute,

84 PEREGALLI Roberto, *Les lieux et la poussière. Sur la beauté de l'imperfection*, op. cit., p.99.

s'ils étaient parfaitement entretenus, ne sécrèteraient-ils pas ce même mystérieux enchantement »⁸⁵. L'expression du temps en ces lieux donne à la fois cette perception de quelque chose d'éphémère tourné vers une déchéance certaine et à la fois exprime la vie, la vie qui fut et qui résiste. « Ce qui reste est aussi ce qui résiste »⁸⁶ et c'est ce qui transmet tant de cet émoi et ne laisse pas insensible à cette manifestation.

Mémoire

« Le travail du temps suscite des effets dont la perception se trouve sensiblement modifiée par l'appréhension de ce qui fut, en place de ce qui est donné à voir. (...) l'attention portée aux ruines est corrélative d'un double étonnement : l'un s'attache à la vue d'une érosion, l'autre est tourné vers la représentation mentale, plus ou moins hésitante, de ce qui manque à la structure et au décor »⁸⁷. Il en émane un pouvoir suggestif des ruines qui donne à l'absence des choses une certaine présence. Le pouvoir de la restitution du passé se rapproche de la notion de mémoire.

Poser le regard sur les traces d'usure ramène aux contextes de leurs apparitions, de leurs inscriptions. Elles évoquent un

85 PEREGALLI Roberto, *Les lieux et la poussière. Sur la beauté de l'imperfection*, op. cit., p.90.

86 Citation NANCY Jean-Luc, *Les Muses* in BAUMANN Pierre et BEAUFFORT Amélie, *L'usure, la chaleur de l'usure*, op. cit., p.40

87 GUILLERME Jacques, « La ruine factice comme cas de traitement poétique du temps », in DUFRENNE Mikel (Dir.), *Recherches poétiques II Le matériau*, Paris, Klincksieck, 1976, p.182.

autre temps, confrontent à une mémoire associée à des faits antérieurs. Une double histoire apparaît : celle de l'objet, de l'espace, du bâtiment et celle de ceux qui les ont pratiqués, utilisés ou ce qui a provoqué leurs usures, les variables.

Retracer ces histoires intéresse les tribologues, qui grâce à la science des frottements, font de l'usure un des domaines de leurs études. Ils peuvent travailler avec des archéologues afin d'étudier les techniques employées par nos ancêtres en examinant ces traces d'usure sur les objets ou les outils par exemple. Cette collaboration permet aussi aux archéologues de replacer ces usures dans le temps. Un passé plus ou moins proche peut ainsi se révéler et une identification plus claire de l'usure en ressort. Les analyses précises de ces traces sont un repère pour définir d'où et de quoi elles proviennent. Un retour vers des gestes ou mouvements passés est alors possible. « Le projet se fait enquête et ausculte le présent pour en extraire le passé. On identifie alors les traces dans le but de retrouver une logique interne au site – au lieu et à son histoire – puis on choisit de suivre quelques-unes de ces traces »⁸⁸.

C'est dans l'histoire de l'objet étudié que ces traces viennent s'inscrire, elles l'ont marqué ou le marque encore, créant ainsi le souvenir. Ces dégradations peuvent dévoiler plusieurs couches dans un même objet, un même élément. Le plus souvent, la matière s'enlève par l'usure, alors nous pouvons parler de strates, ce qui nous réfère aussi à l'archéologie. Ce lien met en

88 TIRONI Giordano, *Paysage, lieu du temps. Les forces à l'œuvre dans le paysage et son architecture*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2016, p.197.

rapport les différents temps, les strates sont creusées et il s'agit de reprendre le cours du temps durant lequel elles l'ont été. Il s'agit de fouiller dans le passé de l'objet mais aussi dans celui des actions ayant causé les traces pour dérouler leur histoire également.

Il est possible de raconter l'histoire de ces choses usées par le temps, remettre en scène les éléments en les rassemblant, et un récit dans l'espace et le temps peut se deviner.

Parfois une présence est révélée bien qu'elle ne soit déjà plus. Ce phénomène est perceptible dans le projet des *Tomettes millefeuilles* de Sandrine Clavel où, positionnées au sol, les tomettes vont s'user; notamment à la suite du passage des gens. Les frottements des pieds sur les tomettes viennent ôter de la matière-couleur pour en dévoiler une différente sous la première couche en surface. Un tracé se dessine et indique une circulation, la plus souvent fréquentée étant la plus marquée. Un « chemin des ânes » dont parlait Le Corbusier est alors représenté et montre les passages les plus empruntés et souvent les plus courts et les plus évidents, d'autant plus si les traces au sol viennent les inscrire dans l'espace.

D'autres phénomènes mettent en avant ce processus de dégradations qui indiquent une présence passée. Les traces aux murs dans les vieux appartements indiquent la présence de tableaux restés longtemps à un même emplacement. Les murs se décolorent autour du tableau à cause des rayons UV de la lumière, et laissent ainsi un rectangle de couleur plus intense derrière le tableau qui révèle ce passé une fois que le

tableau est enlevé. Ce sont des traces de vies puisque ce sont les traces d'un vécu, d'une existence de faits, qui caractérisent les éléments dans leurs histoires propres. C'est la mémoire de l'objet qui est interrogée, une mémoire visible mais à déchiffrer.

La mémoire est ancrée dans l'inscription du passé des traces d'usure. Italo Calvino disait de la ville de Zaïre « Mais la ville ne dit pas son passé, elle le possède pareil aux lignes d'une main, inscrit au coin des rues, dans les paratonnerres, les hampes des drapeaux, sur tout segment marqué à son tour de griffes, dentelures, entailles, virgules. »⁸⁹. Ainsi, l'usure possède une valeur mémorielle, elle inscrit les manifestations du passé et crée l'histoire de l'objet.

La poétique de la matière

Narration

« Pour que ces objets ordinaires, assimilables à des reliques, des fétiches ou à des objets de collection, deviennent des « objets-souvenirs », il ne suffit pas qu'ils soient inscrits dans une histoire, encore faut-il que leurs propriétaires soient disposés à les considérer sous cet angle, qu'ils en repèrent la valeur ou qu'ils leur en donnent une. »⁹⁰.

La matière-couleur qui porte en elle la narration de la mémoire

89 CALVINO Italo, *Les villes invisible*, *op. cit.*, p.16.

90 GARNIER Julie, « Véronique Dassié, Objets d'affection. Une ethnologie de l'intime », mis en ligne le 23/10/2014, <https://journals.openedition.org/teth/261>.

de l'objet se révèle que s'il y a quelqu'un pour l'imaginer. Alors sous son statut de phénomène, l'usure peut emmener ailleurs, passer outre la réalité de la représentation de la matière-couleur et faire récit, roman.

« Les matériaux (...) sont clairement soumis aux effets du vieillissement ou de leur utilisation. Ils enregistrent le soleil, le vent, la pluie, la chaleur et le froid sous la forme de jaunissement, de rouille, de ternissure, de tache, de gauchissement, de rétrécissement, de racornissement et de fissure. Leurs ébréchures, écornures, bosses, rayures, creux, écailles et autres marques d'usure sont le témoignage de leurs usage et mésusage. »⁹¹. C'est donc cet enregistrement en la matière-couleur qui a pour fonction de témoigner du passé et laisse des indices et tel une enquête, il faut les traduire en un récit qui fera langage. Une narration s'installe autour de la matière qui peut raconter sa vie ou seulement faire hypothèse d'une histoire qui se lie à l'objet. « Ces derniers (les matériaux) sont les mots du langage architectural, leurs capacités à se transformer et à réagir font partie de leurs sémantiques qui interpellent nos sens, notre interprétation (Hegger, 2007 ; Weston, 2003) »⁹².

Cette traduction est propre à la sensibilité de chacun et pour l'appréhender, il faut passer outre les images de surface. Ce

91 KOREN Leonard, *Wabi-sabi, à l'usage des artistes, designers, poètes & philosophes*, op. cit., p.72.

92 HAMARAT Yaprak, « La matière comme interface entre la ville et ses habitants, l'usure matérielle des équipements publics et la durabilité. », op. cit.

langage est imaginaire, il est lié au coloris dans le sens où un potentiel poétique est attaché à cette capacité de récit. La valeur de l'usure dans ce sens échappe à sa réalité matérielle et emmène sur quelque chose de différent.

Imaginaire de la matière

Les Eaux et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière de Gaston Bachelard donne une indication dans l'interprétation possible de cette valeur de l'usure chromatique. « Une fois l'imagination maîtresse des correspondances dynamiques, les images parlent vraiment »⁹³.

C'est par une contemplation approfondie que doit se jouer la traduction qui donne accès au coloris de la matière. Il faut laisser place à ce déroulé d'images plus profondes qui viennent alors parler, raconter l'imaginaire même de ce phénomène : « s'évertuer à trouver, derrière les images qui se montrent, les images qui se cachent, aller à la racine même de la force imaginante »⁹⁴.

Ce n'est alors plus les couleurs, et les colorations qui viennent à la vue mais le coloris qui transportent la vision. Le coloris qui est « définit comme une poétique réalisée dans ces « moments forts » de la « respiration poétique » pendant lesquels, dans la mise à distance, s'effectue l'oscillation, la fusion,

93 BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Une édition numérique réalisée à partir du livre : Paris, Librairie José Corti, 1983 : http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/eau_et_les_reves/eau_et_les_reves.html, p.261.

94 BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, *ibid.*, p.3.

la perte d'identité, le passage de la représentation à la dé-représentation, à la re-création. Et ce coloris, cette poétique se fait après-coup, loin de la présence matérielle, lorsque les choses ne sont plus et que pourtant elles demeurent »⁹⁵.

Elles s'associent à des contraintes fictionnelles que l'usure chromatique a en elle. « Plus les choses se rapprochent de la non-existence, plus exquises et évocatrices elles deviennent »⁹⁶.

« Finalement, le véritable domaine pour étudier l'imagination, ce n'est pas la peinture, c'est l'œuvre littéraire, c'est le mot, c'est la phrase »⁹⁷. L'usure est elle-même langage, elle raconte, elle est expression de sens qui se poétise. C'est en racontant l'usure, son histoire, traduisant son langage que vient la poésie de sa nature et se met en place l'imagination créatrice de la matière-couleur et se découvre sa valeur narrative et imaginaire.

Elle se place alors en tant que substance dont parle Louis Hjelmslev et qui se rapporte à son mode d'expression : « La prégnance de la « substance d'expression » (qui est déjà formelle) est de plus en plus forte à l'époque contemporaine, où il n'est guère de réalité concrète, vécu, qui au romancier

95 LECERF Guy, *Le coloris comme expérience poétique*, op. cit., p.5.

96 KOREN Leonard, *Wabi-sabi, à l'usage des artistes, designers, poètes & philosophes*, op. cit., p.58.

97 BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p.252.

ne s'offre en termes de langage »⁹⁸. L'usure chromatique se rapporte ainsi à l'acte d'écriture, en tout cas de parole qui raconte et emporte vers une fiction et une poésie.

« Quand bien même appartiendrait-il au langage/structure de l'inconscient, le matériau est porteur d'un sens en germe, d'une sémantique qu'il appartient au romancier de développer, d'explicité. L'activité d'écriture permet alors de reconnaître le matériau comme structural et structurant »⁹⁹.

Lorsqu'il en est d'au-delà de l'imagination formelle, où elle devient substance, l'imagination devient matérielle. Le regard posé sur l'usure donne à penser; à s'évader dans ce coloris. Il en est la possibilité au regardeur de ce phénomène de percevoir en lui sa narration, de la reconcevoir et de la « fictionnaliser » : « Ces images de la matière, on les rêve substantiellement, intimement, en écartant les formes, les formes périssables, les vaines images, le devenir des surfaces. Elles ont un poids, elles sont un cœur »¹⁰⁰. Alors se retrouve le coloris qui s'adonne aux rêves et ce rapprochement des références, met en avant l'idée de transformation de la matière en langage, du langage en poésie : « Avant d'être un spectacle conscient tout paysage est une expérience onirique. On ne regarde avec une passion

98 ZÉRAFFA Michel, « Matériau dans le romanesque, romanesque dans le matériau », in DUFRENNE Mikel (Dir.), *Recherches poétiques II Le matériau*, Paris, Klincksieck, 1976, p.63.

99 ZÉRAFFA Michel, « Matériau dans le romanesque, romanesque dans le matériau », in DUFRENNE Mikel (Dir.), *Recherches poétiques II Le matériau*, Paris, Klincksieck, 1976, p.45.

100 BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p.2.

esthétique que les paysages qu'on a d'abord vus en rêve »¹⁰¹.
« Au cours de ce processus, que j'appellerai déplacement dans le rêve, je vois aussi l'intensité psychique ou affective de l'idée latente se transformer en agitation matérielle ; et alors que je serais tenté de prendre pour essentiel ce qui est le plus clair, je m'aperçois que c'est au contraire dans un détail obscur qu'il faut voir le substitut de l'idée essentielle du rêve »¹⁰².

La fiction se met ainsi au service de la poétique. La matière-couleur est devenue coloris comme pour la définition de Guy Lecerf et nous offre une création d'images nouvelles, la création de nouvelles valeurs à l'usure qui se rapportent jusqu'aux rêves où il est possible de déceler la force évocatrice de l'usure et son pouvoir qui convoque fragmentation, récit, imaginaire et psychologie qui devient substance de la rêverie. Il s'offre une fascination qui est propre à ce phénomène, il apparaît un paysage où se plonger devient immersif et lie d'intimité cette imagination particulière.

En transposant l'idée d'une poétique matérielle sur l'usure chromatique, il est possible de voir en elle son corps, son âme et sa voix. Elle est complète dans sa composition poétique qui vient à l'imaginaire. Les images de surface et le phénomène de coloration qu'elle représente, ramènent à une narration qui fait récit, donnent la parole à la matière-couleur composée de

101 BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p.6.

102 Citation de FREUD Sigmund, *L'interprétation des rêves*, chapitre V, in BAUMANN Pierre et BEAUFFORT Amélie, *L'usure, la chaleur de l'usure*, op. cit., p.25.

sa mémoire. Alors il y a un apport de nouvelles images plus profondes qui donne à voir cette valeur poétique qui se doit d'être visualisée et traduite en son expression immersive et sémantique.

« Rien n'est banal en ce monde ni en l'autre. C'est l'homme rationnel, suffisant, qui, voulant écarter illusions et rêveries, assène des concepts froids et des explications qui ont pour effet de tuer l'imaginaire et de ruiner tout élan amoureux. A l'illusion qui endort les mortels le remède n'est pas la raison, qui possède ses propres pièges et mensonges, mais l'illumination : éveil du cœur et de l'intelligence aux réalités éternelles et à un amour suprême »¹⁰³.

Se pencher sur le coloris nous donne à voir tout ce monde fascinant qui se lie à la fiction de l'usure chromatique. Ce nouveau langage de la narration que crée les traces du passé, éveille les sens dans une perception plus riche encore de valeur pour ce phénomène ouvert à l'imaginaire.

INDIVIDUALITÉ ET DURABILITÉ

Identité

La matière s'exprime ainsi par les différentes composantes de sa chromatocité qui se crée au fil du temps. Cette expression

103 KELEN Jacqueline, *Une robe de la couleur du temps, Le sens spirituel des contes de fées*, Paris, Albin Michel, 2014, (Coll.A.M. Hors coll), p.329-330.

se fait identité même de l'objet dont la matière-couleur s'use.

Le lien que l'usure entretient à l'histoire de l'objet et qui raconte son passé le relie non seulement à son histoire personnelle, mais rend compte d'une certaine esthétique qui le rend unique. L'usure varie énormément face aux différents facteurs qui la provoquent. Ainsi, chacune est propre à ce qui l'entoure et vient interagir avec elle, la matière-couleur réagit donc inégalement et il y a autant d'usures distinctes que d'actes d'usures mêmes. Chaque trace correspond à une vie différente, d'un être ou bien d'un évènement singulier vécu par l'objet, la surface. Rotor parle notamment de son caractère révélateur : « Si l'usure est secondaire à d'autres critères de (dis)qualification (...) elle s'avère en être un des plus complexes et parlants. Elle est à la fois révélatrice quant à la vie de l'artefact, à sa matière, à son emploi, à son contexte et à ses usagers »¹⁰⁴. En effet, c'est une découverte de textures, de couleurs, de surfaces, de couches, de matières toujours distinctes et uniques. L'usure permet une meilleure lisibilité des choses sur lesquelles elle apparaît.

Imperfection

« à mesure que les choses commencent à se désagréger et à se rapprocher de l'état primordial, elles deviennent de moins en moins parfaites, de plus en plus inégales »¹⁰⁵. L'inégalité dont il est question ici transforme les objets en de nouvelles choses,

104 ROTOR, *Usus/ usures. États des lieux*, op. cit., p.13.

105 KOREN Leonard, *Wabi-sabi, à l'usage des artistes, designers, poètes & philosophes*, op. cit., p.56.

qu'ils deviennent grâce à l'usure. Et c'est grâce à elle, car il en est d'une valeur positive que de se renouveler et de se voir transformer en des éléments qui seront différents. C'est la diversité que l'usure offre qui fait d'elle des identités singulières. Si au départ, il y a une production qui uniformise les choses, l'usure les rend uniques et permet à chaque chose de se recréer et d'obtenir ainsi sa propre identité. L'imperfection permet cela tandis que la perfection dont il est question au départ n'en ait pas forcément une, selon le regard qui y est porté, et ne fait que rendre les choses lisses et dont la substance ne présente aucun sens. Il est même possible de dire qu'elle « prive les choses de leur vie, les dénature et les transforme en marchandises bonnes à digérer »¹⁰⁶. C'est davantage dans une volonté de neutralité et dans une fabrication de tout à l'identique que la perfection joue.

Alors s'il est question d'une production d'imperfection en la matière-couleur des choses avec l'usure, ces imperfections peuvent donc obtenir un autre statut quand elles sont valorisées. Laisser se développer ces variations montre un certain aspect sauvage qui suit ses propres lois, contrairement aux contraintes qui sont imposées aux matériaux qu'il est souhaitable de garder dans une certaine perfection. Seulement la liberté qu'offre l'usure permet de leur donner la possibilité de trouver leur propre évolution, leur identité. C'est un développement des variations et de cette diversité propre à l'espace et au temps qui rendent l'usure chromatique comme caractéristique de

106 PEREGALLI Roberto, *Les lieux et la poussière. Sur la beauté de l'imperfection*, op. cit.

cette valeur identitaire.

Rareté

Ce caractère unique que donne l'usure aux choses est synonyme d'une certaine préciosité liée à la rareté. En effet, l'idée que l'usure crée avec elle des pièces rendues uniques produit également toute une attention particulière.

Se ramène ainsi la valeur qui est faite par ce travail du temps. Les choses qui ne peuvent s'établir qu'en mettant en place une certaine temporalité sont souvent plus précieuses car plus complexes à produire, mais surtout avec l'usure, touchent aussi à des notions de variations. Ces notions-là rapportent l'usure à ce qui la rend unique dans son esthétique et l'histoire de l'objet qui touche donc à l'identité. Ces pièces ne sont donc visibles qu'en un seul exemplaire puisque chacune prend et inscrit en elle une identité propre.

La rareté qu'entretient ces processus est donc évidente. Et cela présente tout un intérêt dans le domaine qui se rapporte à l'antiquaire. Le temps que met en place l'usure met en avant le caractère de rareté des choses. Les antiquaires jouent parfois avec la patine pour donner cette illusion d'ancienneté aux objets. Cela les rend plus intéressants pour l'acheteur qui voit en eux une valeur, parce qu'ils sont anciens donc rares, puisque beaucoup de choses se perdent avec le temps. De plus, ces matières-couleurs de l'usure racontent des choses qui sont liées directement à leurs passés et à leurs identités, ce qui leur donne un caractère si précieux.

La rareté de l'identité de l'objet se fait valoir par son unicité et

donne ainsi à voir des objets de caractère.

Charge affective

Personnalisation

L'usure chromatique crée une identité de la matière-couleur sur les choses qui en sont pourvues. Cette identité découle bien évidemment d'une personnalisation de l'objet dans le cas où l'interaction de l'homme en constitue les variables qui l'influent.

Dans *Slalome Coffee Set* de Antonio Murado, il est mis en évidence cette interaction par les traces colorées sur l'assortiment à café. Si elles peuvent évoquer le sang et nous relier à des perceptions de l'ordre du cognitif, ces empreintes sur la vaisselle ramènent aux gestes qui sont pratiqués et qui retracent un touché de chaque objet. Ces marquages sont présents pour créer ce rappel et envisager différemment les actes qui lient les usagers à l'environnement dans le quotidien. Ils mettent en évidence l'impact possible sur ce qui fait partie des alentours de l'individu de manière violente par la couleur rouge.

Les gestes qui interagissent avec les choses sont à questionner dans le sens où ils viennent faire partie de l'histoire de l'objet qu'ils rencontrent. Cela met en avant la responsabilité des traces qu'ils laissent et leurs influences dans la lisibilité de l'histoire de l'objet et leur individualité. Ces gestes personnalisent l'objet, tant bien même qu'ils y inscrivent directement ou non une empreinte.

Les choses se transforment ainsi selon les habitudes de leurs



Antonio Murado, *Salome Coffee Set*, céramiques

propriétaires et il y a une personnalisation de celles-ci.

Cette personnalisation inscrit donc un lien direct entre la matière-couleur de l'objet et l'individu qui y contribue. Il « suggère que la beauté est un évènement dynamique qui se produit entre vous et quelque chose »¹⁰⁷. L'histoire que l'objet contient se rapproche également de ce lien créé et permet ainsi d'y entrevoir une charge affective.

Affect

« (...) ce que j'appelle une patine d'usage, (...) La plus-value qu'elle réalise ne correspond pas forcément à des critères d'ordre esthétique, mais bien plutôt à l'affirmation d'une haute

107 KOREN Leonard, *Wabi-sabi, à l'usage des artistes, designers, poètes & philosophes*, op. cit., p.58.

charge affective entretenue entre soi et son vêtement »¹⁰⁸. L'usure chromatique voit sa valeur positive en des choses de l'ordre du signifié qui a plus à voir avec le contenu conceptuel. Ces objets portent un discours d'identification et les choses qui en font partie s'apparentent à « des objets qui n'ont point d'utilité [...] mais qui représentent l'invisible, c'est-à-dire sont dotés de significations »¹⁰⁹.

En effet, la possibilité de se lier d'affect avec les objets, le monde matériel environnant, se crée avec l'usage. Ce lien réfère au vécu et à la signification qu'entretiennent ces choses pour l'usager. Serge Tisseron dans son livre *Comment l'esprit vient aux objets* parle des rapports qu'entretient un individu à ses objets. Il expose notamment le rapport personnel qui touche à l'intimité : « le domaine le plus méconnu pour son importance et sa richesse. Si, en tant que consommateur on se choisit un « Laguiole » ou un « Opinel » à cause de signes culturels qui nous situent par rapport aux autres, une fois en poche, ces signes s'effacent derrière les souvenirs qu'il éveille, et qui sont propres à chacun. Un riche imaginaire se met alors en branle: souvenirs d'enfances, moments heureux de l'existence... Tout objet devient ainsi une sorte d'aide-mémoire, avec un rapport intime et unique lié à chacun »¹¹⁰.

108 LEBLANC Emmanuelle, « Patines textiles : de la valeur cendre à la valeur or », *op. cit.*

109 POMIAN Krzysztof, *Collectionneur, amateurs et curieux*, Paris, Gallimard, 1987, p.42

110 « Synthèse : «Comment l'esprit vient aux objets» et «petites mythologies d'aujourd'hui» de S. Tisseron », www.econovateur.com/rubriques/gril/lre011002.shtml.

Il y a une création de sens autour de l'existence de ces choses qui parle de différentes manières à tous. Des objets pouvant avoir de l'importance pour certaines personnes n'en ont pas pour d'autres. Cela est intéressant en termes de valeur, puisqu'elle ne peut se « mesurer » ou plutôt s'appréhender qu'au cas par cas, avec des significations comprises uniquement par l'utilisateur. L'usage donne ainsi des valeurs aux choses qui s'usent et inscrit directement en sa matière-couleur le lien, l'interaction entre l'utilisateur et la chose utilisée.

« Le rapport intime et complexe que nous entretenons avec les objets, les images, peut être très profond. Ceux-ci sont en fait, à notre insu, des prolongements de notre esprit, assimilés à des fragments de soi »¹¹¹. Ces objets deviennent presque des symboles qui sont attachés à l'expérience psychique qui existe dans ce rapport.

Cette expérience ramène à la valeur de l'imaginaire de l'objet, renvoyant à ce qui a été dit précédemment. Le caractère psychique de cette relation rend ce rapport profond et intime et amène plus loin que l'objet, plus loin que son usure chromatique, vers son histoire où encore dans cette charge affective.

Il est possible de voir cette transposition de l'esprit et de l'immatériel dans l'objet du « doudou ». C'est un objet qui accompagne les individus dans leur enfance et qui peut les

111 « Synthèse : «Comment l'esprit vient aux objets» et «petites mythologies d'aujourd'hui» de S.Tisseron », *ibid.*

suivre dans le temps avec son usure souvent très visible. Si l'usage est moins important en grandissant, il en résulte autant de significations. Il s'agit d'une relation spirituelle qui s'installe et entre en compte, alors l'imaginaire de la matière emporte le propriétaire du « doudou » ailleurs, plus loin que dans sa simple matérialité. Cet objet, producteur de sens et témoin de souvenirs de cette relation prend une valeur particulière, qui, si elle n'est pas monétaire, devient même parfois plus importante.

Valeurs économiques, écologiques et sociales

Par les notions de valeurs de l'usure chromatique ainsi abordées, il est possible d'en dégager de nouvelles, d'ordre plus économiques.

Les valeurs du phénomène d'usure donnent à voir de nouvelles façons de penser la matière, les objets et l'environnement. Il en va de la durabilité des choses : « Pourtant, critiquée et redéfinie, la durabilité des matériaux n'est plus uniquement liée aux cycles de vie techniques, à sa permanence et continuité dans le temps. Les usagers et leurs usages des équipements, des architectures, des installations définissent également leurs durabilités. Des aspects comme l'attachement, l'appréciation esthétique, la capacité à transcrire l'histoire découlent directement des matériaux (Verbeek, 2005) »¹¹². La conservation des choses

112 HAMARAT Yaprak, « La matière comme interface entre la ville et ses habitants, l'usure matérielle des équipements publics et la durabilité. », *op. cit.*

passé aussi par la charge affective, l'esthétique et la narration, qui prône même parfois sur la fonction réelle aux choses.

Junichirô Tanizaki montre ces valeurs de la pensée de l'usure par la culture orientale : « nous cherchons à nous accommoder des limites qui nous sont imposées que nous nous sommes de tout temps contentés de notre condition présente ; nous n'éprouvons par conséquent nulle répulsion à l'égard de ce qui est obscur, nous nous y résignons comme à l'inévitable (...) Mieux, nous nous enfonçons avec délice dans les ténèbres et nous leur découvrons une beauté qui leur est propre »¹¹³. Il met ainsi en avant le fait qu'il n'y a, contrairement à l'occident, pas de lutte contre l'usure et son caractère qui dérange. C'est aussi une économie.

Et la conservation de ce phénomène dans leur société rapproche également de ce qui pourrait faire échos aux valeurs de sens dont il est question.

Manzini Ezio encourage ces objets qui peuvent être produits et dit : « à côté des produits sphères (produits jetables qui ont une bonne raison d'exister) il faut qu'il apparaisse « une nouvelle génération de produits durables : des produits qui, contrairement à ce qui se passe aujourd'hui, sachent vieillir lentement et avec dignité, qui puissent devenir des compagnons de notre vie, des supports pour notre mémoire »¹¹⁴. En cela,

113 TANIZAKI Junichirô, *Éloge de l'ombre*, op. cit., p.65-66.

114 EZIO Manzini, *Artefacts : vers une nouvelle écologie de l'environnement artificiel*, Paris, Centre Pompidou, 1991, (Coll. Les Essais), p. 127.

il s'agit d'aller dans des temporalités anti-économie de masse. Un attachement aux objets se crée avec des produits qui transposent des valeurs liées à l'usure chromatique et parle de ces temporalités différentes de la consommation actuelle. Ce sont des objets qui donnent envie d'être gardés, conservés et qui appellent à toutes ces valeurs esthétiques, temporelles et affectives.

D'une part, la diversité que met en place ces objets, la patine valorisée qui donne une variété infinie au paysage quotidien, remplace la monotonie de l'uniforme mis en place par la production industrielle.

D'autre part, l'inscription de la mémoire et l'évocation au temps passé que donne à voir l'usure chromatique en ses traces, apporte une poésie du coloris qui joue de l'imaginaire et transporte plus loin que la simple représentation matérielle de l'usure comprise comme négative. Sa valeur narrative fascine et donne de la sensibilité à ces objets singuliers.

Et enfin, l'identité et la charge affective qui lient les objets à l'individu de manière personnelle, rencontre une relation qui fait sens.

Li Edelkoort, par le biais de sa *Wish List*, est « capable de faire naître le désir de l'amateur, face à des pièces dont la singularité déconcerte »¹¹⁵. Elle fait une sélection d'objets

115 MICHEL Aurélie, « Formes des cabinets de curiosités dans les productions contemporaines, Questionner le temps de la collection », mis en ligne le 27/01/2018, <http://www.revue-proteus.com/articles/ProteusI1-8.pdf>.

design ou d'œuvres d'art qu'elle met ensuite aux enchères publiques orchestrée par Pierre Bergé & associés à Bruxelles, en 2009¹¹⁶. « La Wish List parvient à modifier la vision de l'objet, à évincer la somme d'éléments utilitaires, qui sont aussitôt jetés après leurs usages et dont la durée de vie est extrêmement courte. Elle s'oppose totalement aux préceptes de la consommation de masse. Même si les objets présentés sont pour la plupart des œuvres d'art et des pièces design en petites séries ou en pièces uniques, vendus à des prix très élevés, ils génèrent une reformulation des structures même de l'objet, un renouvellement des formes standards »¹¹⁷. La modification de perception par cette démarche entraîne de nouvelles valeurs qui, si ne sont pas dans la même catégorie que l'usure chromatique, en rejoint le sens : la volonté de « faire une pièce d'exception renfermant des symboliques et un imaginaire puissants »¹¹⁸

C'est donc toutes ses valeurs qui changent la donne quant à l'appréciation de l'usure chromatique et qui d'une contemplation permet un voyage et un lien fort de sens.

Manzini Ezio pense au développement de « la culture de l'attention aux choses » qui est une « demande de produits plus «durables» et plus «profonds» aussi bien au sens physique

116 MICHEL Aurélie, « Formes des cabinets de curiosités dans les productions contemporaines, Questionner le temps de la collection », *ibid.*

117 MICHEL Aurélie, « Formes des cabinets de curiosités dans les productions contemporaines, Questionner le temps de la collection », *ibid.*

118 MICHEL Aurélie, « Formes des cabinets de curiosités dans les productions contemporaines, Questionner le temps de la collection », *ibid.*

que culturel, mais aussi de produits qui font appel à l'habilité et à la participation de leur utilisateur »¹¹⁹. Il y a un passage vers une culture où au quotidien, il en va d'une valorisation de l'attention aux choses. Il est ainsi possible de penser que l'usure chromatique, dont les valeurs sont caractéristiques, a une place et même un rôle à jouer.

119 EZIO Manzini, *Artefacts : vers une nouvelle écologie de l'environnement artificiel*, Paris, Centre Pompidou, 1991, (Coll. Les Essais), p.245.

LE
PROCÉDÉ
DU
DESIGNER -
COLORISTE

Le procédé du designer - coloriste

Travailler avec les processus de l'usure peut intéresser le designer coloriste qui veut mettre en place dans sa création les valeurs qu'elles amènent. Jouer de ses valeurs permet de se positionner face à la société actuelle dans un contretemps significatif par une consommation qui devient différente.

Le procédé du designer, pour installer dans sa création et sa pratique les caractéristiques du phénomène, se base sur plusieurs étapes et démarches qui le conduisent vers un design temporel.

RECHERCHES

Observation

Les premières phases de la recherche-crédation dans le design couleur se basent très souvent sur l'observation.

Dans le cas de l'usure, il est possible d'intégrer dans cette recherche une observation de terrain, car l'usure se situe partout et surtout là où l'étude en laboratoire ne permet pas d'en identifier toutes les complexités et variations. Tout comme Henry D. Thoreau, c'est en « accumulant des observations

précises au cours de ses promenades quotidiennes »¹²⁰, qu'il est possible de créer un inventaire, bien que non-exhaustif, des visualisations du phénomène d'usure chromatique.

Il a été vu que l'usure présente une variété infinie de possibilité, l'idée n'est donc pas de toutes les répertorier, mais d'accéder à une idée de ses représentations.

J'ai, pour ma part, effectué de nombreuses balades dans la ville qui m'ont permis par un protocole photographique d'évaluer, non seulement l'immensité des variations de l'usure, mais également les typologies de phénomènes.

À cela s'ajoute un regard de designer coloriste. Dans ma série photographique, où une sélection est présentée en annexe¹²¹, je joue des points de vue et des échelles pour tromper le regard afin de le transformer et de déjà valoriser ce phénomène.

Dans la même optique, Henry David Thoreau « consacre des heures à explorer quelques endroits sauvages encore préservés. En opposition au courant dominant d'une époque préoccupée de modernité technique et commerciale, ses écrits sur la nature s'efforcent de faire comprendre la valeur qu'il attache à tout ce qui est sauvage, une valeur essentielle tant pour lui que pour l'avenir de l'humanité »¹²².

120 THOREAU Henry David et GRANGER, Michel, *Les pommes sauvages*, Barcelone, Le mot et le reste, 2018, (Coll. Litteratures), p.7.

121 cf. Annexe 5

122 THOREAU Henry David et GRANGER, Michel, *Les pommes sauvages*, op. cit., p.9.

En changeant de point de vue, j'ai commencé à porter un autre regard sur les phénomènes d'usure. Photographier en enlevant le contexte autour de ces traces et zoomer sur la matière pour l'observer et avoir une vision non habituelle d'elle-même me permet de chercher vraiment à voir de nouvelles valeurs. En visualisant de cette manière mes photographies, il est possible d'être amené ailleurs. Un rapport d'échelle se crée entre le micro et le macro et cette perte de repère donne d'autres perceptions pour éloigner du sujet. Cela redonne une certaine richesse à ce qui est considéré comme pauvre.

Dans une démarche de « construire un bonheur à partir de rien »¹²³, il est possible en repensant aux volontés du minimalisme positif d'appréhender de nouvelles manières, non seulement de penser, mais aussi, de travailler l'usure.

Ce procédé qui passe par l'observation, se doit d'adopter une approche qui joue d'un regard différent, d'un regard en design couleur qui permet d'accéder à une nouvelle forme de penser et donc par-là une nouvelle façon de vouloir faire projet.

Penser, classer

La phase d'observation ne se cantonne pas à des balades qui permettent d'ouvrir le regard à ces phénomènes, d'appréhender ces processus dans leur globalité et de les

123 THOREAU Henry David et GRANGER, Michel, *Les pommes sauvages*, op. cit., p.10.

percevoir différemment. Le designer coloriste de retour dans son atelier, l'endroit où il peut réunir ses recherches, peut alors redéfinir ce phénomène par un procédé de penser /classer.

Les coloristes et les penseurs de la couleur ont établis des systèmes de classification qui permettent de penser la couleur de par sa position, sa codification. La couleur appartenant à beaucoup de domaines d'étude (physique, physiologie, chimique, psychologique, culturelle), chacun y va de ses propres méthodes pour l'aborder. Johann Wolfgang Goethe est le premier à s'intéresser aux couleurs en dépassant le volume scientifique de la question (et en s'opposant à Isaac Newton). Mais c'est Michel Eugène Chevreul qui classe la couleur pour la première fois dans un système à trois dimensions. Albert Henri Munsell invente plus tard le système Munsell qui s'appuie sur le système de codification et classification de Teinte Luminosité Saturation. Il invente la notion d'Atlas qui répertorie physiquement, de manière logique, les couleurs sur la base de la perception humaine de celles-ci.

L'étude des couleurs a été développée historiquement et amène aujourd'hui à penser, classer la couleur pour mieux en faire projet et comprendre ses qualités. Les précurseurs du métier de coloriste-conseil comme Jacques Fillacier ou Jean Philippe Lenclos ont ensuite créé des méthodes et des modèles sur lesquels il est possible de travailler la couleur aujourd'hui.

Cependant à chaque domaine, il faut pouvoir repenser les systèmes où la logique de perception n'est pas la même.

Cette classification se fait avec un travail d'échantillonnage en amont. Il consiste en la création d'échantillon de l'usure chromatique, en des récoltes et des relevés de terrains comme la prise photographique ou la récupération d'échantillons, mais aussi en appliquant directement une pratique sur la matière qui permet de sortir des usures de plusieurs catégories.

Dans une approche comparable à la *verb list* de Richard Serra, il est possible d'appliquer les actions correspondant aux variables de l'usure qui influent et impactent la matière pour obtenir des relevés d'exemples de ces phénomènes.

J'ai catégorisé ces actions appliquées à des matières selon les typologies d'usure qui ont été présentées dans la première partie. J'ai ensuite pu tirer des conclusions sur les effets produits selon les typologies d'actions et de variables.

Bien que certains effets se rencontrent et qu'ils soient possible d'accumuler plusieurs actions en une matière-couleur, la classification de ces actions et typologies, permet d'en étudier les processus.

Ces relevés rendent compte d'une « démarche d'atelier et de laboratoire, d'une activité de création-recherche soutenue, où se rencontrent et éventuellement s'hybrident différentes pratiques artistiques et différents terrains scientifiques »¹²⁴.

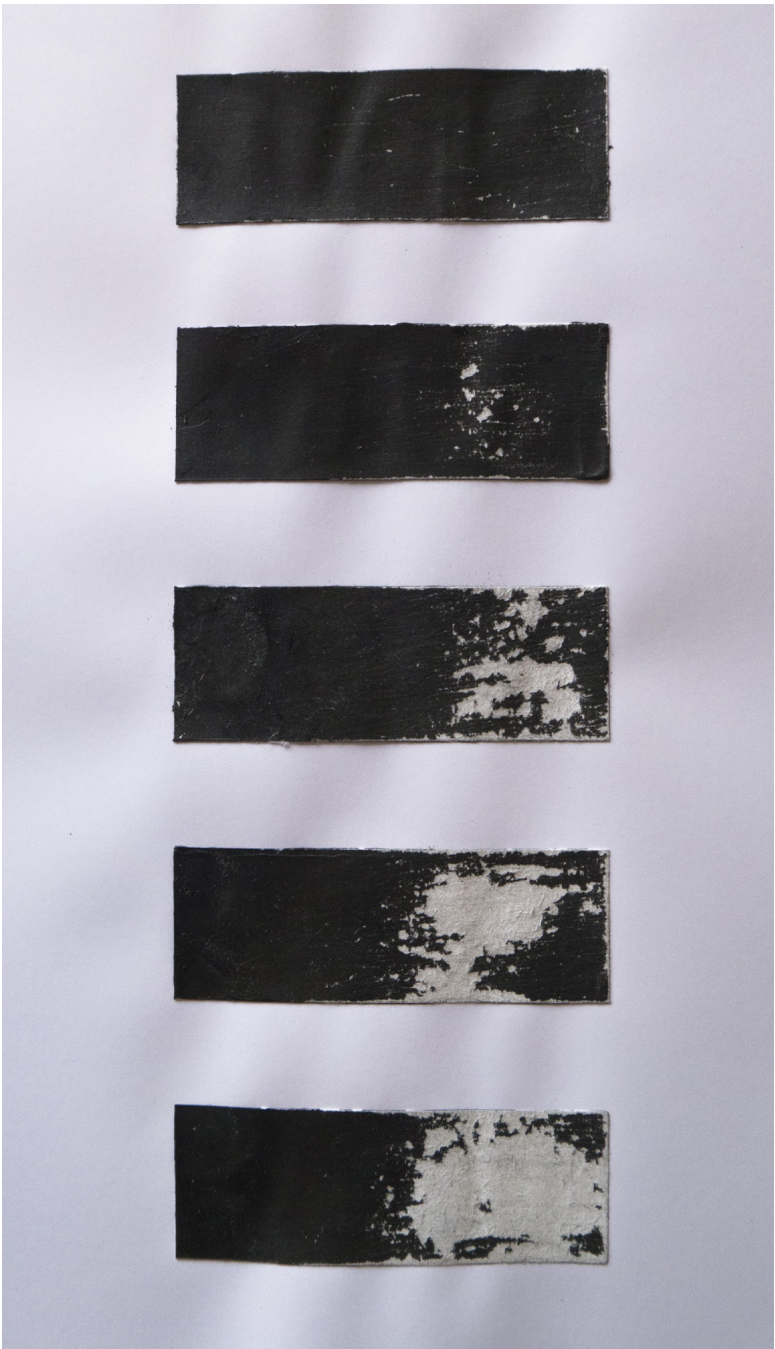
124 BARRES Patrick, « Autopoïèse et conception en architecture », mis en ligne le 17 juillet 2015, <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01177558>.

Pour cette réalisation d'échantillons, rentrent en compte des échelles spécifiques à la coloration par l'usure : le temps et l'intensité. Dans les extraits de recherches mises en place présentées ici, nous pouvons voir ces échelles qui sont proportionnelles l'une à l'autre : plus le temps de l'action de l'usure est long, plus l'intensité d'usure est grande sur l'échantillon.

Ces analyses de différentes intensités d'usure en fonction du temps peuvent être analysées en termes d'effet avec la réalisation d'une cartographie.

J'ai créé cette cartographie d'effets de l'usure chromatique en plaçant un axe indiquant la production ou la suppression de matière-couleur sur la surface usée et sa mise en relief ou non. La cartographie présentée démontre la diversité d'effets possibles à l'usure. Selon que la matière craquèle et perd de la matière, si elle brûle et qu'elle noircit en produisant de la couleur ou si elle se détruit à force d'intensité de la combustion, il y a tout un panel de champ du possible pour envisager l'usure différemment.

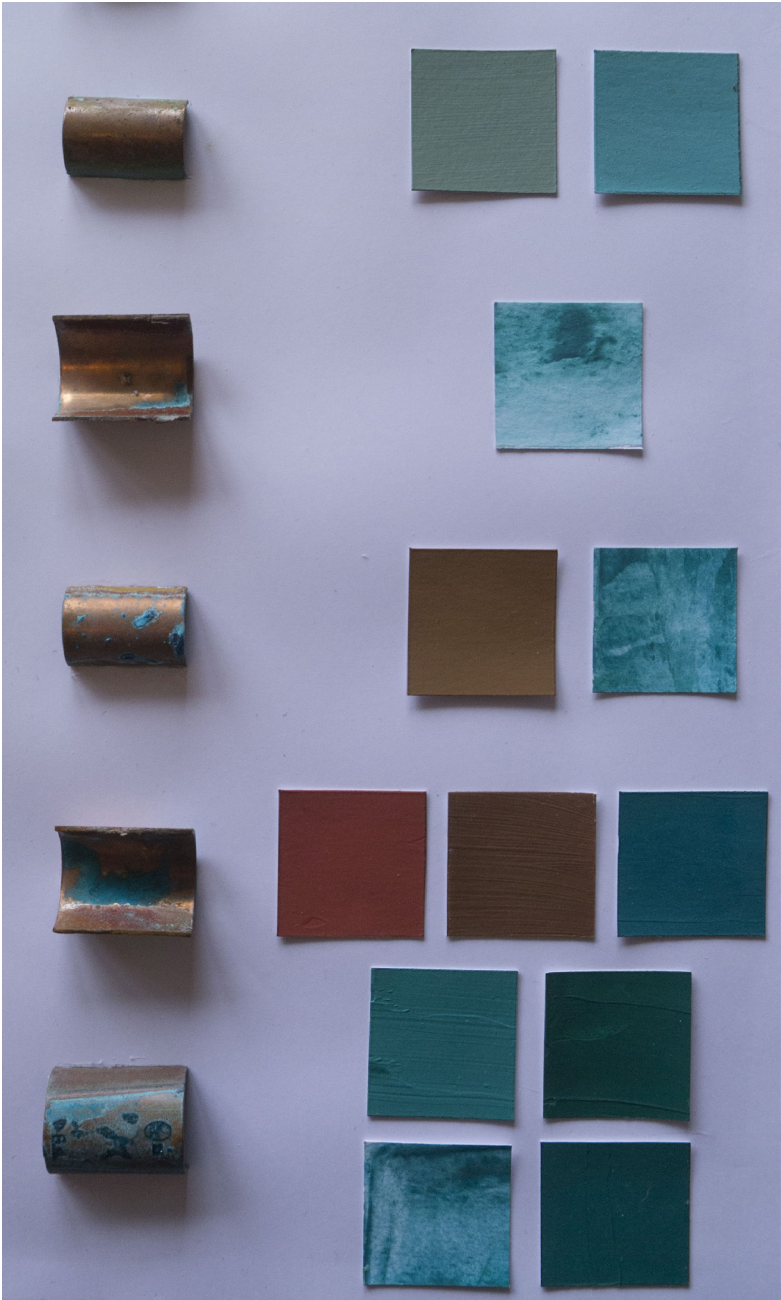
Pour pouvoir appréhender l'usure de manière précise et complète, il faudrait continuer d'identifier les possibilités selon les actions qui amène de l'usure, cela est un travail qui peut s'étendre. Ainsi, le travail d'un designer coloriste devient infini, il y a toujours de nouvelles choses à explorer, de nouveaux effets à connaître, observer et développer.



Photographie personnelle sur des études de variations entre temporalités et intensités

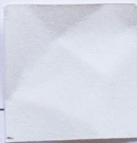


Photographie personnelle sur des études de variations entre temporalités et intensités

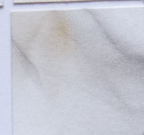
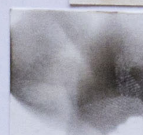
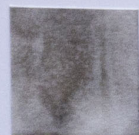
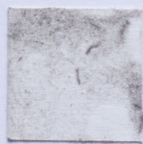
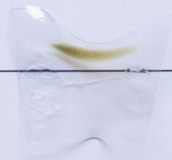


Photographie personnelle sur des études de variations entre temporalités et intensités

Cartographie personnelle sur les effets de l'usure



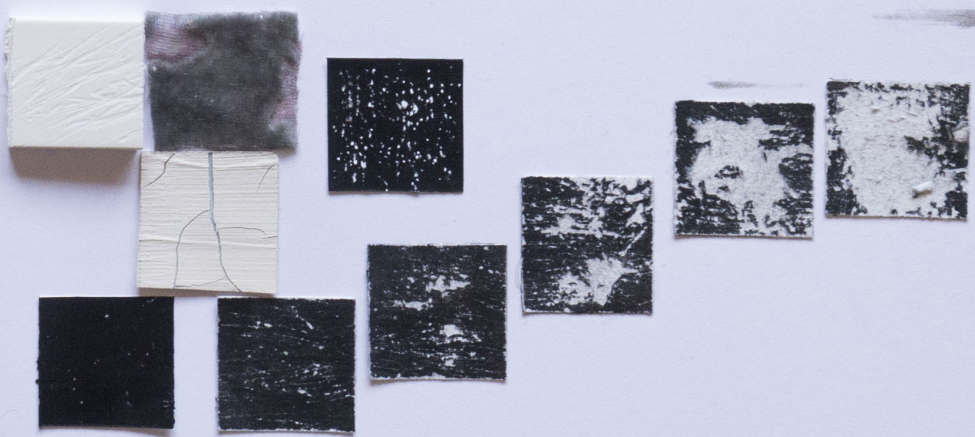
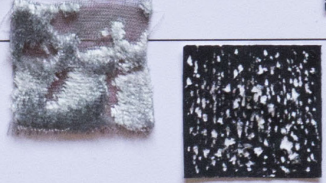
AJOUT DE MATIERE
- COULEUR



RELIEF



PERTE DE MATIERE
- COULEUR



LISSE



En analysant le domaine chromatique de l'usure et en me concentrant uniquement sur ses couleurs, j'ai aussi pu remarquer que ce champ était très vaste et comprend finalement tous les domaines du cercle chromatique.

Puisque pour peu qu'une couleur ait commencé à se décolorer, dans sa plus faible intensité, cette dégradation s'applique à tout type de couleur avec même des effets qui ne relèvent pas de la simple dégradation chromatique et peut être entraîné en des matières-couleurs de tous ces domaines.

L'étendu est vaste, c'est pour cela qu'il est important de considérer le couple matière-couleur avec toutes ses qualifications dans l'étude de l'usure chromatique.

Penser projet

Cette première phase de recherche-crédation permet d'avoir une connaissance de l'usure chromatique. Cette base de connaissance permet au designer coloriste d'adapter, d'appréhender et de pouvoir anticiper ces phénomènes en ses créations. Selon tel type d'usage pour lequel se prédestinent les objets ou les projets qu'il entreprend, il est possible d'entrevoir une prévision de l'usure en ceux-ci.

Et ainsi, comme le conseille Rotor « Accepter l'usure des matériaux et en tirer parti, ce serait inscrire véritablement l'architecture dans la durée »¹²⁵. Ainsi, tirer parti de cette connaissance est un atout pour la pensée de projet qui peut

125 DIDELON Valéry. « Trente ans après : la présence du passé. » *D'architectures*, n°194, Octobre 2010.

dans le temps voir des qualités à travailler et s'inscrire en sa matière-couleur.

LA PLACE DE L'APRES-CONCEPTION

La particularité du design couleur qui utilise le processus d'usure est qu'il comprend une temporalité de création à la suite de la mise sur le marché du projet.

C'est une prise de posture que de s'intéresser au devenir de l'objet et de laisser libre à l'évolution après sa conception.

Cette posture comprend des processus d'appropriation et de déconstruction qu'il faut prendre en compte dans le projet et dans le processus même de l'usure. « Il nous faut rêver à ce qui est encore à venir »¹²⁶.

La place du praticien

Dans la conception d'un projet, le designer doit penser celui-ci en termes d'usage. Il y a une incertitude qui ne permet pas de planifier dans le phénomène d'usure. Cette incertitude est liée au fait que l'idée est que le projet soit livré à l'expérience de ceux qui en font usage et qui y interviennent.

Cet usage de l'objet, de l'espace qui est donné à l'expérience

126 PEREGALLI Roberto, *Les lieux et la poussière. Sur la beauté de l'imperfection*, op. cit., p.20.

relève plus du fait de pratiquer, comme l'entend Bernard Stiegler. Il fait une distinction entre l'usage et la pratique. Pour lui, l'usager est quelqu'un qui suit ou s'accommode d'une prescription d'usage tandis que le praticien est quelqu'un qui va adopter une saisie plus individualisée des objets et des espaces et qui va assortir à cela ce que Stiegler appelle des saveurs, c'est-à-dire quelque chose qui soit à son goût.

Les projets que je veux réaliser par rapport à ma propre pratique en design couleur de l'usure sont liés au praticien qui redéfinit mes projets. Je ne pense pas mes projets comme quelque chose qui se représente mais quelque chose qui se redéfinit.

Il en va d'un questionnement même de la fonction des choses. Michel Serres dans *les cinq sens* disait : « Ce sont les circonstances qui font les lieux »¹²⁷ et pour chaque projet ce sont les praticiens qui les définissent.

Les démarches de Gilles Clément ou de Michel Corajoud vont dans ce sens. Gilles Clément dans sa conception du Jardin en mouvement parle de créer un espace que les êtres vivants viennent animer de par leurs interactions dans le temps qui créent une évolution et ne figent pas les choses. « Le paysage, en réalité, ne fait que changer puisqu'il est constitué pour une large partie d'êtres vivants, qui ne sont là que temporairement, qui transforment le paysage. Toute la vie est une dynamique, elle

127 SERRES Michel, *Les cinq sens*, Paris, Grasset, 1985.

invente constamment. On ne voit pas comment on pourrait avoir sous les yeux un paysage immobile et figé »¹²⁸. Il pense le jardin libre en mouvement où se développent les choses et les chemins qui, par exemple, se déplacent et c'est l'utilisateur (ou le praticien plutôt) qui les crée et les réinvente. Celui-ci n'est pas mis à l'écart dans ces espaces conçus à expérimenter.

Cette posture a une forte résonance politique et engage le designer à des responsabilités. Il s'agit de produire des objets ou autres projets à l'adresse de praticien pour leur donner la liberté de s'en saisir et d'en faire ce qu'ils veulent, contrairement aux projets qui ont des protocoles d'usage définis. C'est la valeur d'usage qui est revisitée par cette posture du designer coloriste qui pense dans son projet la notion d'appropriation par le praticien.

C'est aller vers les scénarios que François Roche énonçait : « j'ai entendu parler d'une chose qui ne se constitue qu'au travers de scénarios hétérogènes, multiples et contradictoires, d'une chose qui refuse l'idée même qu'une prévision puisse être émise quant à sa forme de croissance, quant à la détermination de son futur »¹²⁹. Ces scénarios singuliers sont tout à fait représentatifs des processus de l'usage que le designer peut envisager dans ses procédés de création.

Il s'agit de pouvoir penser une conception différente où

128 CLÉMENT Gilles, *Toujours la vie invente, Réflexion d'un écologiste humaniste*, La Tour-d'Aigues (Vaucluse), Éditions de l'aube, 2008, p.30.

129 BARRES Patrick, « Autopoïèse et conception en architecture », *op. cit.*

la définition physique de l'objet n'est pas pensée en amont mais pensée comme une matière-couleur qui va émerger en réaction aux interactions singulières que l'objet subira. « Les propriétés physiques constructives prennent le pas sur les schèmes géométriques structurants »¹³⁰.

Cette appropriation rendue possible avec la pensée de l'usure chromatique qui s'adapte, rend la matière-couleur libre d'expression et peut jouer des valeurs de l'usure chromatique qui vont augmenter l'appréciation de ces projets.

La création par la déconstruction

La déconstruction pour la construction rejoint le régime d'instabilité que met en place l'usure chromatique.

C'est un procédé aventureux qui permet d'aboutir à quelque chose de nouveau et redéfinit l'usage. Le terme de la notion de « destruction créatrice » abordé par l'économiste autrichien Joseph Schumpeter nous parle déjà de ce phénomène dans son domaine, où les innovations viennent prendre la place à d'autres processus anciens, en se rendant plus efficace et venant les remplacer:

« Dès lors, écrit Christian Bonnefoi, la question n'est plus simplement d'arriver au terme d'une forme mais par le biais d'un mouvement régressif dont l'usure est un des noms, de faire en sorte que la forme informe le processus, c'est-à-

130 BARRES Patrick, « Autopoïèse et conception en architecture », *op. cit.*

dire le transforme en créant un nouvel espace de réflexion et de visualisation par l'introduction de ce que j'appelle des machines »¹³¹. Il « oppose le faire du processus plastique au défaire de l'usure comme des temporalités différentes qui œuvrent par forces contraires »¹³². Le processus plastique de création, la poïétique, doit donc amener à mettre en œuvre le processus d'usure qui, lui, viendra donner à voir ce qui fera vraiment œuvre : le processus lui-même et la transformation, la construction continue de l'objet.

C'est cette déconstruction du processus de l'usure qu'il faut considérer, car elle défait ce qui a été fait, l'appropriation du praticien passe par ce démantèlement pour pouvoir reconstruire l'objet en quelque chose qui lui correspond.

Kairos

Le kairos correspond à ces moments opportuns où des ruptures se mettent en place : « Transféré à l'univers de la création, le kairos symbolise le moment idéal où l'artiste doit agir afin de donner forme à son œuvre »¹³³. Si c'est transféré à la création par l'usure, ce sont tous les moments de coloration qui se mettent en place et qui rejoignent l'idée d'une modification bénéfique. « Dans de tels systèmes, une

131 BAUMANN Pierre et BEAUFFORT Amélie, *L'usure, la chaleur de l'usure*, *op. cit.*, p.100.

132 BAUMANN Pierre et BEAUFFORT Amélie, *L'usure, la chaleur de l'usure*, *op. cit.*, p.100.

133 MICHEL Aurélie, « Formes des cabinets de curiosités dans les productions contemporaines, Questionner le temps de la collection », *op. cit.*

petite perturbation s'amplifie, des trajectoires initialement voisines divergent. L'instabilité introduit des aspects nouveaux essentiels »¹³⁴. Ils correspondent alors à des renouvellements. Ces renouvellements en annoncent d'autres et c'est alors à une nouvelle construction que le *kairos* contribue.

Le chaos fait écho à la fin de quelque chose mais aussi donne un aperçu de l'espoir, le nouveau. « Soit les choses se détériorent jusqu'au non-être, soit elle se développe à partir du non-être »¹³⁵. La catastrophe est une manière de penser. L'enjeu du designer coloriste, c'est d'anticiper cette perturbation et d'intégrer le désordre qui s'organise grâce aux valeurs de l'usure.

La conception du projet se comprend en différents temps et c'est ce qui donne richesse à celui-ci et l'inscrit dans une temporalité puisqu'il n'a jamais fini de se reconstruire. Ainsi, le phénomène d'usure est pensé en amont du projet, il va se percevoir dans sa vie postproduction et se saisir de la matière dans ses moments d'inscription. La valeur temporelle de ces projets comprend le passé, le futur et le présent tout en touchant à une irréversibilité des choses. « Nous voyons une chose, et déjà elle n'est plus. Là réside sa beauté suprême »¹³⁶.

134 PRIGOGINE Ilya, *Les lois du chaos*, Paris, Flammarion, 2008.

135 KOREN Leonard, *Wabi-sabi, à l'usage des artistes, designers, poètes & philosophes*, op. cit., p.46.

136 PEREGALLI Roberto, *Les lieux et la poussière. Sur la beauté de l'imperfection*, op. cit., p.13.

J'admets qu'il existe une place au hasard dans le processus qui vient après la conception. Ce hasard, c'est le sujet de mon projet, c'est le chaos qui ressort dans son imprévisibilité, et il donne à voir des choses spéciales, qui apportent une contemplation positive, faisant partie de l'imaginaire des éventualités.

En tenant compte du chaos qui apparaîtra après la conception, et en informant la matière-couleur en amont, il est possible de créer un design temporel.

CONCEPTION ET METHODOLOGIE POUR UN DESIGN TEMPOREL

Liberté de la matière

L'idée est de laisser une liberté à la matière de s'informer elle-même à partir de ces processus temporels et de chaos. L'aléatoire est forcément pris en compte et inscrit dans ces temporalités et il y a un rapport à la notion de sérendipité qui positive ces processus. C'est un art de faire des découvertes dans le hasard, dans ce cas le hasard lié aux variables des phénomènes d'usure produit une esthétique nouvelle à chaque instant de *kairos* et redécouvre à chaque fois la matière-couleur de l'objet.

Je veux construire mon projet avec une volonté de « laisser faire » pour accéder à une expression de la matière qui fait poésie et sens.

C'est dans cette liberté que la matière peut donner à voir ce qu'elle exprime, dans une pensée liée au travail des artistes informel, la matière informe la forme et c'est davantage cela qui est recherché dans le design temporel pour lequel la substance se recrée successivement.

La matière-couleur de l'usure vient se concevoir au-delà du processus poïétique, il en ressort le design temporel car le design ne s'arrête pas une fois l'objet conçu, la matière s'exprime, vit et informe la forme. C'est en cela que le design se poursuit et s'intègre dans une temporalité d'après-conception.

La poïétique du design temporel

La construction du projet de méthodologie de recherche création se fait dans une pensée en trois étapes : Matériau – processus de mise en forme – pratique. Cette pensée s'oppose à la méthodologie de recherche création habituelle de design : Forme – matériau – usage. Ce qui permet « de sortir d'une formalisation excessive des procédures, de quitter les approches normatives et de laisser de côté les règles de bonnes conduites » comme disait Mancebo.

Cette méthodologie, que je privilégie, part du matériau et

problématise les processus de mise en forme pour aboutir à des notions de pratique qui posent le questionnement de la notion de fonctionnalité.

Les expérimentations de la matière pour introduire des projets sont indissociables de cette méthodologie qui demande au préalable des recherches sur ce qui est possible d'envisager même si la part de hasard rentre en compte. En cela, le travail de designer n'est pas nécessairement une invention de forme. Ce design par la matière-couleur demande de nouveaux procédés de recherche qui passent par des développements de matière.

Il faut penser les scénarios possibles en laissant une liberté qui puisse diverger des possibles envisagés. Les concepts d'indétermination, de fragmentaire, de multiple, de temporalité rejoignent les notions vues précédemment qui constituent les procédés de conception à partir des processus d'usure.

La poïétique se fait dans la conception de la forme qui est pensée dans son processus d'usure futur et la conception de l'objet avec sa mise en forme et sa pratique sont questionnés par le temps et l'appropriation du praticien. Même si le designer intervient que dans la partie de conception, il n'est pas indifférent aux autres étapes d'après mise sur le marché. Il est même présent de par ces choix de matériaux, la composition matière-couleur qu'il en a fait en pensant les possibilités de dégradation et de mise en couleur – forme de la matière.

Même si une part de hasard persiste et rend l'objet intense de

signification, le designer coloriste a fait des études et des choix au préalable pour que cela fonctionne.

« Les trois entrées « poïétique », « plastique » et « méthodologique » constituent les lignes de force et fixe les voies dialogiques (relation de complémentarité) du processus autopoïétique :

- Au niveau du processus, une dialogique de l'indétermination et de l'autodétermination, attachée à une autopoïétique générative et évolutive,
- Au niveau du régime plastique, une dialogique de la variété et de la variation, attachée à une autopoïétique morphologique,
- Au niveau méthodologique (de l'interface fonctionnelle homme-machine), une dialogique de l'expérience et du programme, attachée à une autopoïétique systémique.»¹³⁷.

« Roche intègre ainsi les problématiques actuelles de l'architecture, du design et de la création numérique, caractérisées par un renouvellement des démarches de création : l'intégration de facteurs d'indétermination, la valorisation d'une « autopoïèse », une redéfinition des usages.»¹³⁸.

La pensée qu'énonce Patrick Barrès se base sur des processus autopoïétique qui se définissent par des notions ayant à voir avec l'usure : entre indétermination et autodétermination de la mise en forme de la matière-couleur, entre variété du processus et

137 BARRES Patrick, « Autopoïèse et conception en architecture », *op. cit.*.

138 BARRES Patrick, « Autopoïèse et conception en architecture », *op. cit.*.

variation de l'esthétique et, plutôt dans le cadre de l'usure, entre l'expérience et le processus même de l'usure. « Cette pratique en quelque sorte « générative » concilie avec l'indétermination et articule avec l'autodétermination les différentes voies du scénario poïétique et du scénario d'usage»¹³⁹.

La matière-couleur émergente

Dans la mise en application de ses méthodologies se trouve une notion dominante de la matière-couleur émergente. Il en est d'une pensée de processus de mise en forme qui produit de la couleur. C'est une pensée de la couleur-matière comme instauration.

L'agence R&Sle(n) a mis en place ce système de couleur émergente dans le projet *Waterflux*, *Cairn* de François Roche. L'architecture du musée de la glaciologie et de la géologie en Suisse est conçue avec une structure enveloppante adapté à la retenue de la neige et à la formation de la glace. L'enveloppe n'est pas définie comme un système second de l'architecture mais au contraire se tourne vers l'extérieur et accueille des éléments. Elle peut être considérée comme une manière de redéfinir (non plus de représenter) une proposition couleur. Elle impulse quelque chose qui prend forme en une instance poïétique de la couleur du blanc. Ce projet aborde l'instauration de la couleur indépendamment de la forme dans un scénario temporel qui comprend un développement fictionnel. Le

139 BARRES Patrick, « Autopoïèse et conception en architecture », *op. cit.*

bâtiment est transformé selon le cycle des saisons et à la suite d'une approche de scénario, une appropriation des individus est possible dans un usage non prédéfini mais personnel. Il y a donc deux temps à voir dans l'œuvre un progress de François Roche : un en amont lié à la conception et la production, l'autre davantage sur la formation de la couleur et ses usages.



Agence R&Sle(n), François Roche, *Waterflux*, architecture, Cairn (suisse)

La couleur peut donc émerger des cycles naturels des éléments de variables extérieures qui sont accueillis par la structure pensée en conséquence au préalable. Mais il est aussi possible de faire apparaître la couleur par des processus différents.

Martin Ruiz de Azua a expérimenté les processus liés au temps, au chaos de la nature et l'émergence de la couleur ; il a conçu avec son projet *natural finish* de 1998, des porcelaines aux motifs composés d'algues, de lichens et d'autres sédiments. En critiquant l'uniformisation et les vitesses de la production, il pense la recherche création en intégrant non seulement une part importante au hasard dans la répartition aléatoire de la colonisation de la vase mais aussi dans un temps de création qui suit celui des vases elles-mêmes et se composent selon les variables des milieux de culture.

Le matériau couleur se crée de par les variables de l'environnement et d'interaction, suivant une mise en forme lié à l'indétermination et au processus de vie des éléments avec un temps poétique en adéquation avec les phénomènes.

Le designer coloriste peut adopter cette posture d'aveugle avec ce rapport à cette instauration de la couleur, il décide de ne pas présupposer la couleur mais de la laisser venir. C'est ce qui fait toute la richesse des projets mis en place en apportant toutes les valeurs qui ont été décrite dans la partie précédente. Ces processus créatifs apportent un renouveau de la poétique qui permet cette élaboration des valeurs de couleurs et matières.



Martin Azua, *Natural finish*, porcelaine, 1998

Andy Goldsworthy joue du temps et de processus de transformation de la matière dans son œuvre *River on Earth* au musée de Digne en 1999. Andy Goldsworthy disait de sa pratique : « En appliquant l'argile sur un mur, je me suis rendu compte que le réseau de craquelures se formait en fonction de ce qu'il y avait dessous. J'ai alors décidé de faire un mur sur lequel la couche d'argile serait plus ou moins épaisse selon les endroits afin que, lors du séchage, une forme apparaisse dans les craquelures. (...) Le processus de séchage est quelque chose d'extraordinaire au cours duquel l'œuvre se révèle peu à peu. Une paroi de bois a été construite sur le mur du bâtiment. Ensuite, ce mur a été enduit grossièrement afin que l'argile puisse y adhérer. L'argile a été appliquée en plusieurs couches, en y mélangeant des cheveux pour la lier »¹⁴⁰. L'artiste développe un processus de recherche création par l'étude de la matière, l'expérimentation qu'il traduit ensuite, avec la production d'une structure, par l'instruction donnée à la matière pour qu'elle révèle ses caractéristiques qui lui donne sa forme. Car l'usure est bien une affaire de caractéristiques, selon les matières, leurs réactions aux variables ne sont pas les mêmes et peuvent être étudiées pour être induites.

Dans ma démarche, l'étude des usures selon les variables permet de présupposer un ordre de colorations qui comporte des qualificatifs de motifs, de temporalité et

140 PORTAIL MUSEE MEDITERRANEE, «River on earth», http://www.musees-mediterranee.org/portail/collections_fiche.php?menu=6&num_musee=9&num_coll2=139&limit=5#ancre_coll_11.

de domaine chromatique qui permettent d'associer les pratiques et les formes afin de composer au mieux l'histoire de la matière-couleur qui se révélera et se singularisera.



Andy Goldsworthy, River on Earth, argile, musée de Digne, 1999

VERS UN PROJET PROFESSIONNEL PERSONNEL

La recherche création que je développe aujourd'hui se base sur ces procédés énoncés. Pour en comprendre le cheminement, je propose d'informer dans un premier temps sur mon projet qui rend compte de mes envies en tant que designer coloriste travaillant avec le processus d'usure.

J'ai décidé de travailler l'usure après une recherche d'observation qui m'a permis d'approfondir ma connaissance sur ce phénomène qui comporte une multiplicité de variations. Cette observation m'a apporté, en plus d'une connaissance sur les processus d'usure et ce qu'il implique, un nouveau regard qui m'a amené à me questionner sur les valeurs de l'usure.

Percevant dans ce phénomène de nombreuses qualités, esthétiques, temporelles, cognitives, narratives, identitaires et encore, affectives, j'ai voulu retranscrire cela en un projet professionnel personnel.

Je décide d'élaborer une collection d'objet se basant sur les principes des procédés de l'usure, c'est-à-dire une conception d'objet par le designer coloriste utilisant le processus de l'usure.

Les expérimentations que j'ai produites, dont des extraits sont visibles précédemment, me permettent de qualifier des typologies d'usure en termes d'effets d'émergence de

la couleur-matière selon la pratique réalisée et le matériau employée. Ces qualificatifs peuvent créer des catégories qui me permettent de situer des possibilités de coloration pour faire projet.

Ma collection d'objet se constituera en séries définies par cette catégorisation.

En des couleurs pensée, classée, les catégorisations se créent et je peux imaginer des histoires différentes pour mes séries : un rapport à la trace et aux influences des objets entre eux, une modulation de la couleur en strates et une découverte des couches par agression ou encore une sensibilité de la matière-couleur aux données atmosphériques, etc. Tout cela replace les objets dans un contexte à imaginer.

La pratique possible des objets est donc questionnée sans pour autant établir des prescriptions d'usage. Les histoires des objets restent singulières et l'individu qui veut expérimenter ses objets en fait une pratique personnelle.

Je crée seulement des histoires par la composition de série qui se veulent raconter quelque chose, dévoiler leurs colorations possibles par un jeu d'action. Les scénarios ne sont définis que partiellement et il reste à inventer, l'usager se fait praticien.

J'encourage donc ceux-ci à mettre à mal mes productions, à les redéfinir, à se les approprier, par des principes qui mettent en place un chaos non prédéfinis, une

indétermination et une autopoïèse de la matière informée.

« Comment les artistes épinglent-ils les enjeux de l'usure et comment agit-elle au sein des processus créatifs ? L'usure y est profondément féconde parce qu'à partir des défaillances rythmiques, des interruptions, des blackouts, elle engendre des formes inattendues, des échappées »¹⁴¹.

La construction du langage pour donner une ouverture à l'imaginaire est importante pour l'élaboration des séries et de la collection. Les dénominations de couleurs en action, grâce à la dérivation permettent de définir la couleur de façon à rendre compte au mieux des phénomènes ou des modulations qu'elle retranscrit. Un objet en métal qui voit une rouille émerger en sa surface sera alors roussissant par la découverte progressive de cet effet chromatique. Il est possible de recréer un imaginaire de par une communication sur les objets qui se veut évocatrices sans pour autant fixer le devenir.

Ce langage et la composition des séries permet d'introduire une poésie à mes objets qui donne des pistes aux usagers pour en faire usage et développer celle-ci tout en les liant à eux. Le processus se fait au niveau du développement de la matière-couleur à la surface des objets par des phénomènes d'usure dans le temps. Ainsi, l'action que je mène se situe en amont par la conception de matière

141 BAUMANN Pierre et BEAUFFORT Amélie, *L'usure, Excès d'usages et bénéfices de l'art : dits et écrits*, op. cit., p.10, p.15.

« à dégrader », j'étudie les matériaux à mettre en place, leur composition (en strates de couleurs par exemple qui viendront se découvrir) ou leurs possibles échanges. Ces pratiques rejoignent la création de gammes car c'est de cela qu'il s'agit en réalité dans mes séries, une création de gamme à pratiquer et à réinventer.

Mélangant imaginaire, sensibilité, histoires, combinatoires, matières, je valorise l'usure chromatique et l'incite à se développer.

Tout comme les pièces de Peter Soriano, les objets ainsi créés « se donnent à penser non plus comme des objets qui résultent d'une série d'actions passées, mais comme des énoncés d'une suite possible d'opérations à venir »¹⁴². Les temporalités se confrontent alors et en cela une pensée différente du temps dans la recherche création est envisagée.

Mes objets ne se terminent pas quand j'ai fini de les concevoir, ils continuent à se créer bien après et un design temporel est alors d'actualité.

« Il (le designer) se projette continuellement dans le futur, stimule sa curiosité, suggère des possibilités et aimerait que tout ce qui est soit pensé, vibrant et signifiant »¹⁴³.

142 BAUMANN Pierre et BEAUFFORT Amélie, *L'usure, la chaleur de l'usure*, op. cit., p.77-78.

143 MIDAL Alexandra, *Design, Introduction à l'histoire d'une discipline*, Paris, Pocket, 2009, (Coll. Agora n°322).

NO-SUCCESS

L'usure chromatique et le designer coloriste

L'usure chromatique est un phénomène naturel qui se révèle plein de qualifications et de processus différents. C'est un processus complexe à étudier et qui présente une ambivalence propre à elle-même. Elle suscite le rejet mais aussi l'appréciation et ces sentiments sont liés à ses manières de développement.

L'usure chromatique est une libération de son processus de coloration induit par des variables indépendantes à la conception du designer coloriste.

Cependant si le designer coloriste veut utiliser son processus pour ses projets, il se doit de tenir compte de ces éventualités.

La forme n'est pas la finalité du projet, le designer coloriste adopte une approche par la matière-couleur émergente qu'il se doit d'inciter à apparaître par elle-même dans le temps.

Cette libération montre les enjeux de l'usure qui se situent à des niveaux différents, entre valorisation esthétique, renouvellement permanent, valeur narrative et de personnalisation. Elle permet à l'utilisateur de se lier à ses objets par un gain de sens et de significations de ceux-ci.

Le designer coloriste pense les matériaux pour pouvoir les diriger vers une usure volontaire qui donnera à l'objet toutes

ses qualités. S'il détient un rôle avant la mise sur le marché, il anticipe aussi le devenir de ses objets. Il crée le design temporel qui agit sur le passé, le présent et le futur : le designer conçoit son objet pensé comme un devenir, l'objet ainsi créé se voit évoluer au cours de sa vie et l'utilisateur peut intervenir sur ses évolutions. L'objet est inscrit dans une temporalité et il n'est pas « fini » lorsque le designer n'est plus en train de le concevoir. Sa conception va au-delà et c'est ce qui l'inscrit dans le temps.

Les cycles de vie des objets peuvent en être repensés et le designer peut réellement concevoir des histoires dans le temps et qui sont singulières à chacun.

Le designer devient romancier et oriente la vision vers une narration qui se veut rêverie. Les processus de coloration se lient au coloris et amènent de nouvelles perceptions.

Le designer coloriste qui utilise l'usure chromatique met en jeu l'interaction des objets avec l'utilisateur et le temps et rend compte des valeurs appliquées à ce phénomène pour repenser la société actuelle et se positionner dans une démarche d'un design temporel.

B I B L I O G R A P H I E

OUVRAGES

AUGÉ, Marc. *Non lieux, Introduction à une anthropologie à la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, (Coll. La librairie du XXIe siècle).

BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Une édition numérique réalisée à partir du livre : Paris, Librairie José Corti, 1983 : http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/eau_et_les_reves/eau_et_les_reves.html

BAUMANN Pierre et BEAUFFORT Amélie, *L'usure*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux et Bruxelles, Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 2016, (Premier volume : *la chaleur de l'usure*. Second volume : *faits et gestes, excès d'usages et bénéfiques de l'art : dits et écrits.*).

BERTRAND Rémi, *Philippe Delerm et le minimalisme positif*, Monaco, Rocher, 2005.

CALVINO Italo, *Les villes invisible*, Paris, Seuil, 1966.

CLÉMENT Gilles, *Toujours la vie invente, Réflexion d'un écologiste humaniste*, La Tour-d'Aigues (Vaucluse), Éditions de l'aube, 2008.

CAUMON Céline, HOUSSARD Frédérique, LECERF Guy, LING Lucie, OLLIER Xavière, *Recherche action par la création artistique et design*, Saint-Denis, Connaissances et savoirs, 2016.

DELEUZE Gilles, *Le pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.

DÉRIBÉRÉ Maurice, *La couleur*, Paris, Que sais-je ?, 2014, (Coll. Encyclopédique).

DERRIDA Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.

EZIO Manzini, *Artefacts : vers une nouvelle écologie de l'environnement artificiel*, Paris, Centre Pompidou, 1991, (Coll. Les Essais).

FORSTER Robin et WHITTAKER Tim, *La patine du temps*, Paris, Hoëbeke, 2004.

GAGE John, *La couleur dans l'art*, Paris, Thames & Hudson, 2009, (Coll. Univers de l'art).

GOETHE Johann Wolfgang, *Traité des couleurs*, Paris, Triades, 2017, (origine d'édition 1973).

GUILLERME Jacques, « La ruine factice comme cas de traitement poïétique du temps », in DUFRENNE Mikel (Dir.), *Recherches poïétiques II Le matériau*, Paris, Klincksieck, 1976, pp.181-190.

HONORÉ Carl, *Éloge de la lenteur*, Paris, Marabout, 2018, (Coll. Marabout Psycho).

JULLIEN François, *Les transformations silencieuses Chantiers. I.* Paris, Grasset, 2009.

KELEN Jacqueline, *Une robe de la couleur du temps, Le sens spirituel des contes de fées*, Paris, Albin Michel, 2014, (Coll. A.M. Hors coll).

KOREN Leonard, *Wabi-sabi, à l'usage des artistes, designers, poètes & philosophes*, Vannes, Editions Sully, 2015, (Coll. Le prunier).

LECERF Guy, *Le coloris comme expérience poétique*, L'harmattan, 2014, (Coll. Eidos).

MIDAL Alexandra, *Design, Introduction à l'histoire d'une discipline*, Paris, Pocket, 2009, (Coll. Agora n°322).

MOREAU-VAUTHIER Charles, *La peinture, les divers procédés, les maladies des couleurs, les faux tableaux*, Paris, Hachette, 1933.

PEREC Georges, *Les choses*, Paris, Pocket, 2006.

PEREC Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2008, (Coll. Titres).

PEREGALLI Roberto, *Les lieux et la poussière. Sur la beauté de l'imperfection*, Paris, Arléa, 2012.

PETIOT Cloé, *Éloge de la couleur*, Paris, Co-éditions : Paris, Editions du Centre Pompidou, Roubaix, La Piscine – Musée d'art et d'industrie André Diligent, Aire-sur-la-lys, Atelier galerie éditions, 2017.

POMIAN Krzysztof, *Collectionneur, amateurs et curieux*, Paris, Gallimard, 1987.

PRIGOGINE Ilya, *Les lois du chaos*, Paris, Flammarion, 2008.

ROTOR (Tristan Boniver, Lionel Devlieger, Michael Ghoot, Maarten Gielen, Benjamin Lasserre, Melanie Tamm & Ariane d'Hoop & Benedikte Zitouni), *Usus/ usures. Etats des lieux*, Bruxelles, Éditions Communauté française Wallonie-Bruxelles, 2010.

RUBINI Constance, *Oh couleurs ! : Le design au prisme de la couleur*, Bordeaux, Confluences, 2017.

SARTRE Jean-Paul, *Le sursis*, Paris, Gallimard, 1945.

SERRES Michel, *Les cinq sens*, Paris, Grasset, 1985.

TANIZAKI Junichirô, *Éloge de l'ombre*, Lagrasse (Aude), Verdier, 2011.

THOREAU Henry David et GRANGER, Michel, *Les pommes sauvages*, Barcelone, Le mot et le reste, 2018, (Coll. Litteratures).

TIRONI Giordano, *Paysage, lieu du temps. Les forces à l'œuvre dans le paysage et son architecture*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2016.

ZÉRAFFA Michel, « Matériau dans le romanesque, romanesque dans le matériau », in DUFRENNE Mikel (Dir.), *Recherches poétiques II Le matériau*, Paris, Klincksieck, 1976, p.33-64.

ARTICLES DE PERIODIQUES / REVUES

ABRIAL, Grégoire, « Slow design / Des vertus de la lenteur », *Etapas*, n°212, mars 2013, p.130-145

DIDELON Valéry. « Trente ans après : la présence du passé. » *D'architectures*, n°194, Octobre 2010, p.28-33.

LEBLANC Emmanuelle, « Patines textiles : de la valeur cendre à la valeur or », *Seppia, couleur et design*, n°3, 1er semestre 2008, p.99-106.

NIVET Soline. « « Form follows fiction » : marques et récits de territoires. » *D'architectures*, n°234, Avril 2015, p.38-59.

SITES WEB

BARRES Patrick, « Autopoïèse et conception en architecture », mis en ligne le 17 juillet 2015, <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01177558>, consulté le 26/02/2019.

BARTHES Roland. « Éléments de sémiologie, In Communications, 4, 1964. Recherches sémiologiques. pp. 91-135 », https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1029, consulté le 09/06/2019.

FUTURA SCIENCE, « Définition : Rhéologie », <https://www.futura-sciences.com/sciences/definitions/physique-rheologie-2093/>, consulté le 25/09/2018.

GARNIER Julie, « Véronique Dassié, Objets d'affection. Une ethnologie de l'intime », mis en ligne le 23/10/2014, <https://journals.openedition.org/teth/261>, consulté le 04/06/2019.

GUILLEMETTE Lucie et COSSETTE Josiane, « Les modes de production sémiotique », <http://www.signosemio.com/eco/modes-de-production-semiotique.asp>, consulté le 09/06/2019.

HAMARAT Yaprak, « La matière comme interface entre la ville et ses habitants, l'usure matérielle des équipements publics et la durabilité. », 17-18 mai 2011, <http://www.vrm.ca/wp-content/>

uploads/Releve9_Hamarat.pdf, consulté le 15 septembre 2016.

JDD, « Collection « Rust Harvest », résine et métal oxydé par Yuma Kano », mis en ligne le 11/10/2018, <http://www.journal-du-design.fr/art/collection-rust-harvest-resine-et-metal-oxyde-par-yuma-kano-110440/>, consulté le 09/06/2019.

MICHEL Aurélie, « Formes des cabinets de curiosités dans les productions contemporaines, Questionner le temps de la collection », mis en ligne le 27/01/2018, <http://www.revue-proteus.com/articles/Proteus11-8.pdf>, consulté le 18/07/2018.

PARROT Philippe, « Georges Perec : Les choses », sur, <http://philippe-parrot-auteur.com/litterature/litterature/gplc/>, consulté le 11/04/2019.

PORTAIL MUSEE MEDITERRANEE, « River on earth », http://www.musees-mediterranee.org/portail/collections_fiche.php?menu=6&num_musee=9&num_coll2=139&limit=5#ancree_coll_11, consulté le 11/06/2019.

VIDARD Mathieu, « La tribologie : la science du frottement », Emission du mercredi 21 janvier 2015 par Mathieu Vidard, <https://www.franceinter.fr/emissions/la-tete-au-carre/la-tete-au-carre-21-janvier-2015>, consulté le 04/12/2016.

DELYE Hélène, « La revue des images : Élevage de poussière, une image de 1920, et des images d'aujourd'hui », émission du

05/11/2015, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-revue-des-images-d-helene-delye/elevage-de-poussiere-une-image-de-1920-et-des-images-d>, consulté le 22/02/2017.

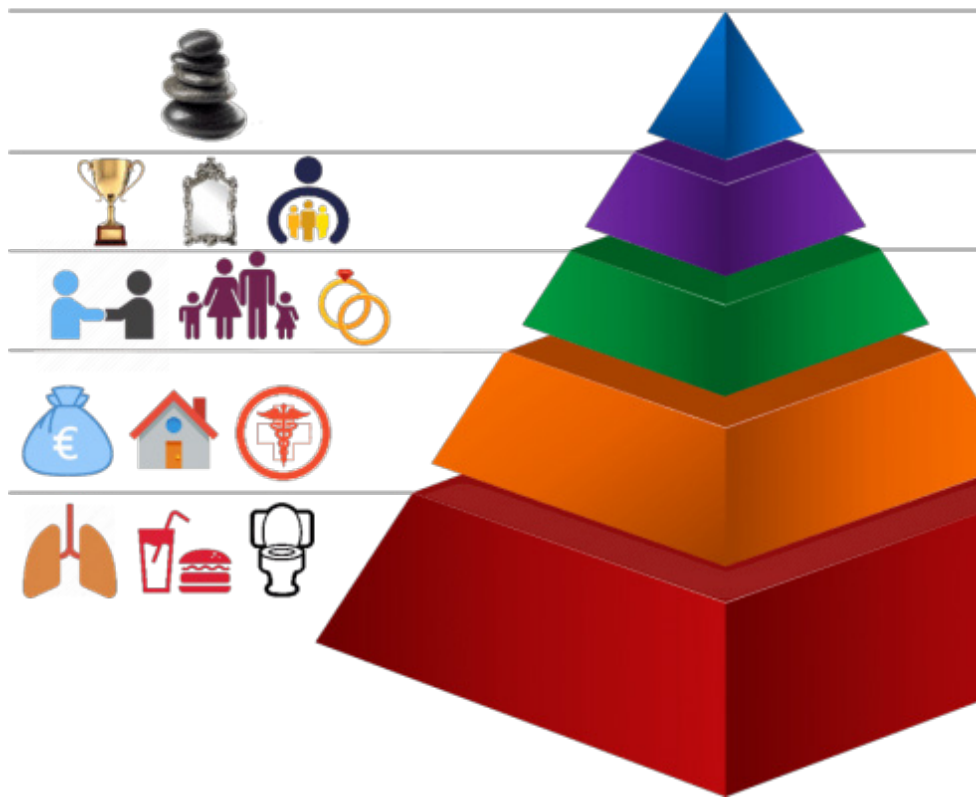
« Synthèse : «Comment l'esprit vient aux objets» et «petites mythologies d'aujourd'hui» de S.Tisseron », www.econovateur.com/rubriques/gril/lre011002.shtml, consulté le 02/07/2018.

AN-

NEXES

ANNEXE I :

La pyramide des besoins selon Maslow



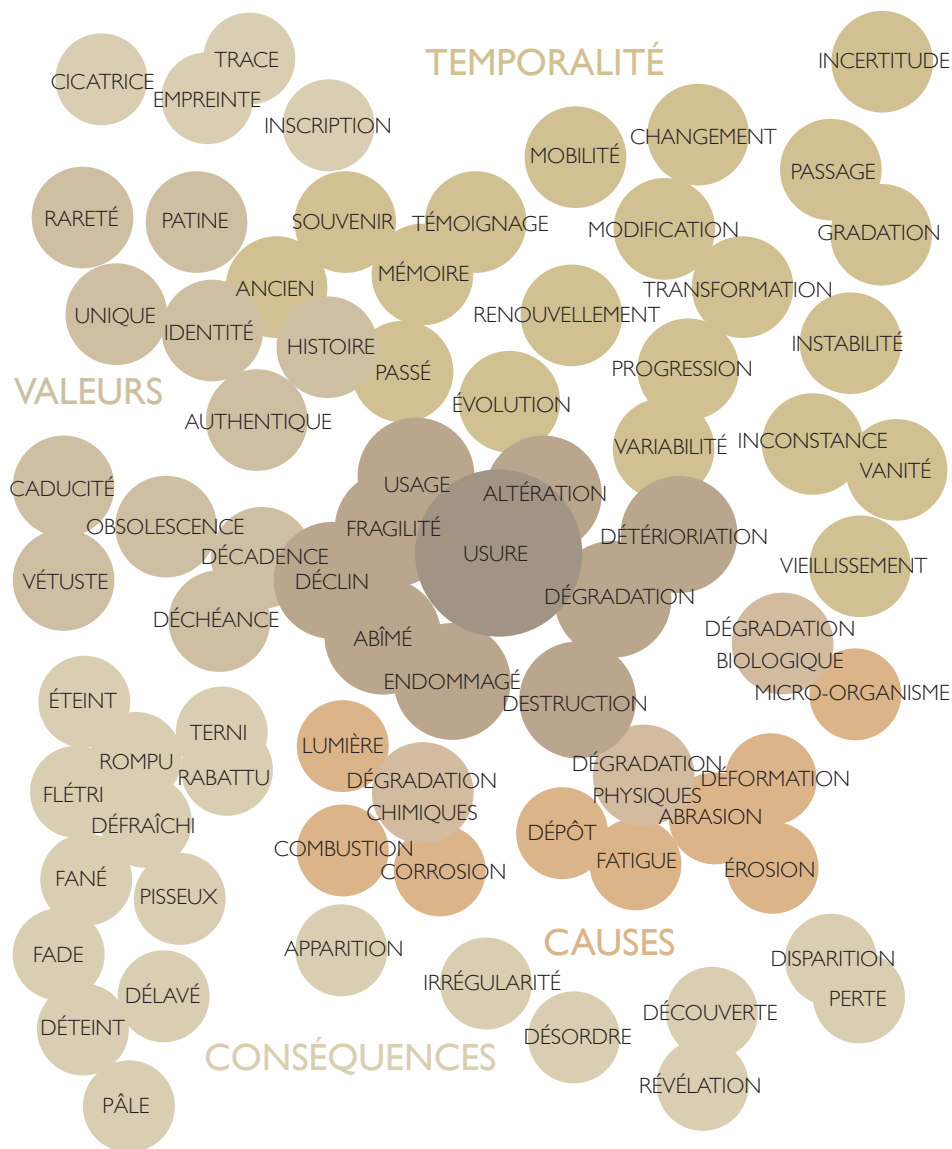
5	Accomplissement personnel
4	Estime de soi (<i>Confiance, Indépendance, Responsabilités...</i>)
3	Appartenance (<i>Amitié, famille, collègue, couple...</i>)
2	Sécurité (<i>Physique et morale, revenus, habitation, santé...</i>)
1	Physiologique (<i>Respiration, soif et alimentation, sexualité, sommeil, excrétiions...</i>)

Besoins secondaires
« ETRE »

Besoins primaires
« AVOIR »

ANNEXE 2 :

Champ lexical de l'usure



ANNEXE 3 :

Lexique des typologies d'usure

DÉPÔT

Le dépôt est une forme visible d'altération des éléments provoquée par l'accumulation (...) d'une matière sur une autre jusqu'à recouvrement partiel ou total. (...) Le dépôt est souvent qualifié d'encrassement ou de salissure à la surface d'un bien.

(Usus / Usures. Rotor)

ACCUMULER

Amasser progressivement des choses ou de la matière.

EMPOUSSIÉRER

Couvrir de poussière.

ENCRASSER

Recouvrir quelque chose d'une couche de crasse, de saleté.

MOUCHETER

Action de salir et de marquer de petites tâches une surface.

POISSER

Imprégner, enduire d'une matière visqueuse, gluante.

RECOUVRIR

Couvrir, répandre, superposer de la matière sur quelque chose d'autres.

SALIR

Rendre sale en diminuant la netteté de ce que l'on sali par contact avec autre chose qui tâche, souille ou appose une substance étrangère.

SOUILLER

Salir, polluer, couvrir d'une matière ou de quelque chose qui tache.

TACHER

Action de salir quelque chose en faisant une ou plusieurs marques de couleur différente à sa surface par une substance salissante.

ABRASION

L'action d'user la plus fréquente, ou du moins la plus visible, est certainement l'abrasion. Elle se définit par l'enlèvement d'une partie de la matière constitutive d'un corps par frottement de ce corps contre un autre sous une pression donnée. Elle se perçoit, entre autres, à travers les rayures, le ternissement d'une surface brillante, l'adoucissement d'une surface rugueuse, ou encore la disparition d'une couche entière de matière.

(Usus / Usures. Rotor)

BROYER

Réduire en poudre, en fines particules un corps en le soumettant à des chocs ou une pression.

ÉGRATIGNER, ÉRAFLER

Déchirer, abîmer légèrement une surface avec quelque chose d'aigu, de pointu.

FROTTER

Passer un objet, une surface sur une autre en appuyant dans des mouvements souvent inversés et pouvant être répétés.

GRATTER

Entamer une surface en la frottant avec un outil dur, rugueux, râpeux ou pointu.

GRIFFER

Donner des coups de griffes ; Marquer

de raies en égratignant une surface avec un objet aigu.

LIMER

Entamer une surface avec une lime pour dégrossir et réduire les aspérités de celle-ci.

POLIR

Donner à une surface un état lisse et brillant par action d'abrasifs.

PONCER

Décaper une surface, une matière avec une substance abrasive pour la lisser.

RAYER

Action d'entamer une surface, de la marquer d'une ou plusieurs raies en enlevant de la matière sur celle-ci avec un corps rugueux ou pointu.

DÉFORMATION

La déformation désigne l'altération de la forme ou de la taille d'un objet sous une force donnée (continue ou ponctuelle). Elle se différencie de l'abrasion ou du dépôt dans la mesure où elle ne modifie pas la quantité de matière d'un objet. Elle la redistribue sous une autre configuration physique.

(Usus / Usures. Rotor)

ARRACHER

Enlever, détacher quelque chose avec efforts ou avec violence de ce à quoi il tient.

BOSSELER, CABOSSER

Déformer par des bosses ou des enfoncements.

BRISER, CASSER,

DÉTRUIRE

Action de mettre quelque chose en morceaux, le détruire volontairement ou non, par choc, par pression ou par mouvement violent.

COURBER

Rendre quelque chose courbe, l'infléchir.

COMPRESSER

Serrer, exercer une pression sur quelque chose fortement en le comprimant.

COUPER, FENDRE,

TRANCHER

Sectionner une surface d'un coup sec.

DÉCHIRER

Diviser du papier, du tissu en les mettant en pièces, en lambeaux en tirant dessus.

DIVISER, SÉPARER

Partager un corps en plusieurs parties libres.

ÉCRASER

Exercer une forte pression ou un choc sur une chose qui vient l'aplatir de manière violente.

ÉFFRITER

Rendre friable, réduire progressivement en poussière, en miettes ou en petits fragments une surface.

ENTRECHOQUER

Action de faire se heurter, créer un choc, une opposition entre deux choses l'une contre l'autre.

FRAGILISER

Action de rendre une chose fragile, en augmenter la fragilité, l'amener dans un état très vulnérable à la destruction.

FROISSER

Endommager un papier, un tissu, une matière souple en le chiffonnant par compression ou frottement sur lui-même.

PLIER

Rabattre sur elle-même une partie d'une matière souple afin de donner

plusieurs épaisseurs.

TORDRE

Soumettre à une torsion, une rotation dans le sens transversal qui vient déformer la matière.

FATIGUE

Contrairement à d'autres formes d'usure qui altèrent les corps en surface, la fatigue prend place à l'intérieur de la matière. En général, la fatigue entraîne la formation de micro-fissures dans un élément soumis à une contrainte externe ; celles-ci se répandent peu à peu dans la masse jusqu'à finalement mener à la rupture. La fatigue est en effet provoquée par l'accumulation et la répétition d'efforts autour de quelques points particuliers du matériau, spécifiques à chaque pièce produite : les aspérités, les micro-fissures, les petits défauts, etc.

(Usus / Usures. Rotor)

CLOQUER

Se bomber, se boursoufler dans l'épaisseur d'une couche de peinture, de revêtement.

ÉCAILLER

Faire se détacher une surface en petites plaques minces dans un motif semblable à des écailles.

CRAQUELER

Production de légères fentes à la surface d'une chose, fendiller une matière souvent sous forme de réseaux.

FISSURER

Constituer de petites fentes à la surface de quelque chose provoqué par une rupture de l'élément

DÉCRÉPIR

Enlever le crépis, l'enduit d'un mur.

PELER

Enlever l'élément de surface constituant de quelque chose par morceaux.

RÉACTIONS CHIMIQUES

Outre les réactions mécaniques, l'usage peut aussi enclencher des réactions chimiques.

Ici, la transformation touche aux propriétés de la matière au niveau moléculaire. L'utilisation de produits de nettoyage, par exemple, peut entraîner une altération des surfaces sur lesquelles ils s'appliquent. Aussi, l'action de toucher laisse des traces de graisse ou provoque une réaction liée à l'acidité de la peau. La chaleur ou la lumière peuvent être des facteurs déterminants ; c'est le cas de la décoloration de certaines encres au soleil, ou du durcissement d'un plastique exposé à la chaleur.

(Usus / Usures. Rotor)

BRÛLER

Détruire par le feu ou par l'action d'un agent corrosif.

DÉCOLORER

Altérer, modifier la couleur d'origine de quelque chose en l'affaiblissant, l'effaçant.

DÉLAVÉ

Atténuer, faire perdre de sa couleur sous l'effet de l'eau ou d'une autre substance appropriée.

DÉTEINDRE

Faire perdre de sa couleur ou sa teinture à quelque chose en la transférant à autre chose.

ÉRODER

Ronger un métal, un matériau de manière lente.

HUMIDIFIER

Mouiller une surface, l'imprégner d'eau ou d'un autre liquide.

OXYDER

Recouvrir d'une couche d'oxyde, provoquer une réaction chimique souvent provoqué par de l'oxygène.

RONGER

Désagréger quelque chose de manière progressive, en altérer la substance.

ROUILLER

Produire de la rouille par oxydation d'un métal ferreux exposé à l'humidité.

VERT-DE-GRISER

Couvrir de vert-de-gris du cuivre, du bronze, du laiton par oxydation de ces métaux.

DÉGRADATIONS BIOLOGIQUES

Les dégradations biologiques sont toutes les évolutions d'une matière qui touchent le domaine organique. Il en va comme exemple la moisissure ou bien l'intervention des micro-organismes rongant le bois ou d'autres matières.

C'est une forme que nous n'étudierons pas en deuxième partie de ce classeur mais elle existe bien et nous pourrons y faire référence dans la définition chromatique de l'usure.

DÉCOMPOSER

Altérer une matière organique et, en particulier, la putréfier, c'est-à-dire la faire pourrir.

champignons, semblable à une légère mousse blanchâtre ou verdâtre.

CROUPIR

Subir une décomposition de par une atmosphère humide.

POURRIR

Action d'une matière organique qui se décompose, qui se gâte souvent dans une atmosphère humide, sous l'effet de bactéries, de champignons.

MOISIR

S'altérer, se gâter par l'action de l'humidité, en se couvrant d'une végétation cryptogamique, dû à des

RONGER

Attaquer, détruire une matière en l'absorbant.

ANNEXE 4 :

Lexique des effets chromatiques

EFFETS CHROMATIQUES

Lexique se rapportant aux conséquences chromatiques et aux adjectifs employés pour désigner une couleur ayant vieilli et subi les effets d'usure.

BLÊME

Qui est d'une couleur pâle, terne et triste, blafard.

Végétal ou une chose, une couleur dont la fraîcheur et l'éclat a été altéré par un assèchement ou un autre effet.

DÉCOLORÉ,ÉE, DÉLAVÉ,ÉE,

DÉTEINT

Dont la couleur est affaiblie, estompée, enlevée. Souvent une couleur qui s'use en s'éclaircissant.

FLÉTRI,IE

Se dit de quelque chose de défraîchi, fané, ayant perdu sa vitalité et ses formes d'origine dans un aspect vieilli.

DÉFRAICHI,IE

Ayant perdu son aspect neuf en perdant de sa fraîcheur, son éclat, qui a passé.

OMBRÉ

Couvert par l'ombre de quelque chose, d'une couleur plus sombre.

ÉTEINT,E

Devenir moins intense, décroître, affaiblir l'éclat.

PÂLE

Ayant perdu ou n'ayant pas un niveau très éclatant, intense, franc en couleur, qui a faibli en valeur de couleur.

FADE

Peu agréable à la vue et provoquant peu d'intérêt par son manque d'éclat et de caractère.

PASSÉ,ÉE

Qui a perdu sa couleur initiale dans son intensité, sa vivacité, sa fraîcheur, son éclat. Souvent lié à une dégradation dû à la lumière, les couleurs passées évoluent en une transformation de ton qui n'est pas forcément un éclaircissement.

FANÉ,ÉE

PISSEUX

Dont la teinte est jaunie, passée, ternie et délavée.

RABATTU,UE

Teinte ternie par l'ajout d'une autre couleur. Ton sombre et peu saturée.

ROMPU,UE

Ton atténué.

TERNI,IE, TERNE

Se dit de quelque chose qui a perdu de son intensité, sa luminosité dans sa couleur. Rendu plus gris, moins vivace.

TROUBLE

Se dit de quelque chose de ternie, de voilée. Dont les couleurs tendent vers une impureté tel que «verdâtre», «jeaunasse»...

ANNEXE 5 :

Sélection photographique, enquête de terrain

