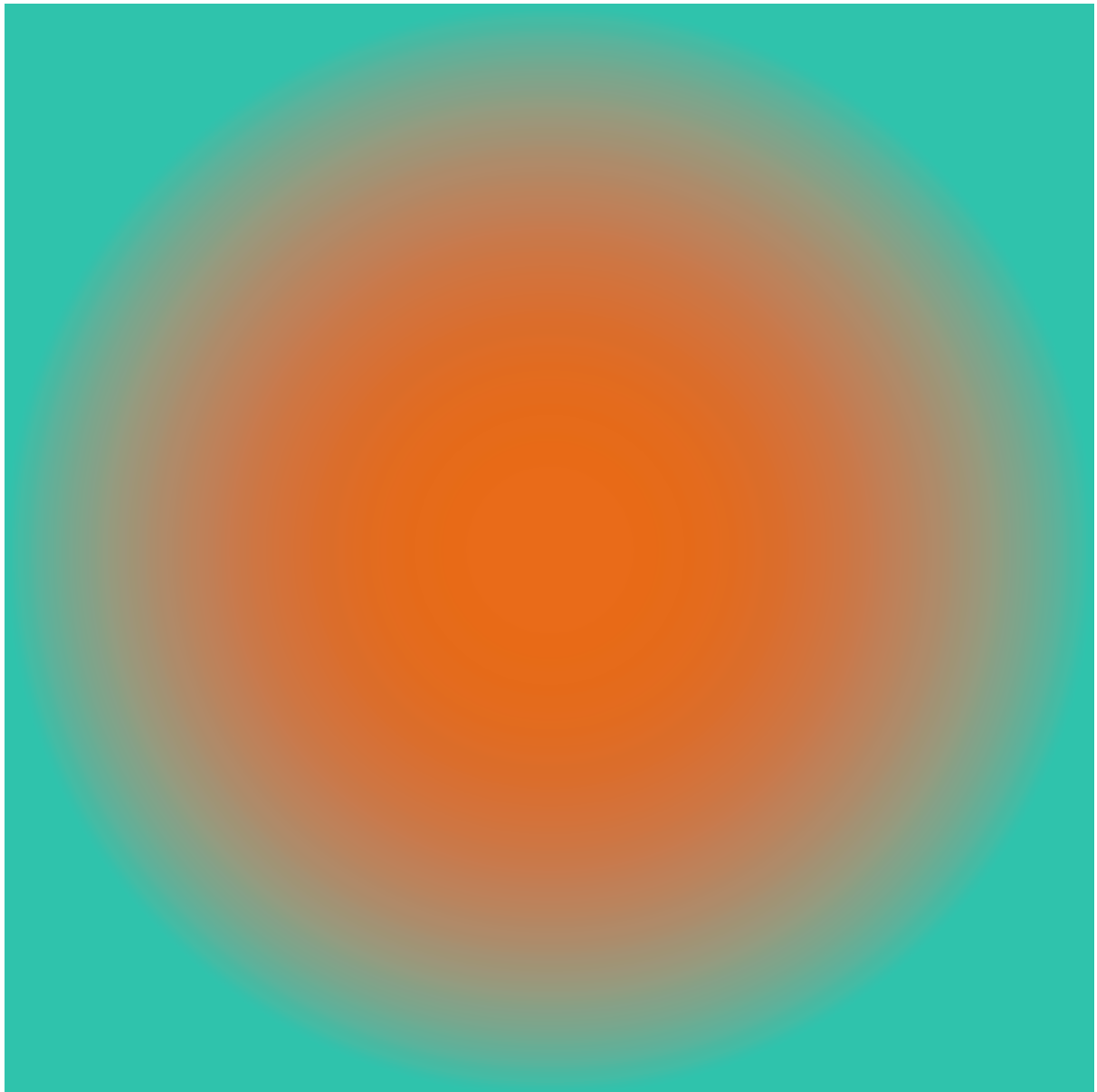


# LA CONCEPTION D'IMMERSION PAR LA COULEUR COMME PROCESSUS DE RÉCONCILIATION ENTRE L'INDIVIDU ET SON ENVIRONNEMENT QUOTIDIEN



**LÉA DUPLIERTO**

**2021/2022**

Directrice de Recherche : Delphine Talbot

Responsable Professionnel : Céline Caumon

Université Toulouse Jean-Jaurès - Institut Supérieur Couleur Image Design

Mémoire de Master 2 : Création Recherche et Innovation en Couleur et Matières



# LA CONCEPTION D'IMMERSION PAR LA COULEUR COMME PROCESSUS DE RÉCONCILIATION ENTRE L'INDIVIDU ET SON ENVIRONNEMENT QUOTIDIEN

**LÉA DUPLIERTO**

Directrice de Recherche : Delphine Talbot

Responsable Professionnel : Céline Caumon

Université Toulouse Jean-Jaurès - Institut Supérieur Couleur Image Design

Mémoire de Master 2 : Création Recherche et Innovation en Couleur et Matières

Année Universitaire 2021/2022





# REMERCIEMENTS



Je souhaite adresser mes remerciements à ma directrice de recherche, Delphine Talbot, pour m'avoir accompagné tout au long de ces deux années de Master.

Je remercie également ma responsable professionnelle, Céline Caumon, pour m'avoir aidé et conseillé dans le développement de mon projet professionnel personnel.

Un grand Merci à Manon Villanneau pour son soutien et les heures passées à me relire.

Merci à mes camarades au sein de l'ISCID pour les bons moments passés ensemble.

Enfin, je remercie chaleureusement mes parents pour leur soutien inconditionnel et tout ce qu'ils m'offrent au quotidien

# SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION</b> .....	P . 12
<b>I. L'EXPÉRIENCE DE L'ENVIRONNEMENT QUOTIDIEN</b> .....	P . 17
<b>1. Mécanismes et espaces de l'environnement quotidien</b> .....	P . 18
a) Penser l'environnant pour comprendre l'environnement quotidien .....	P . 18
b) Les espaces de l'environnement quotidien .....	P . 21
● Le territoire .....	P . 21
● Le lieu .....	P . 24
c) Les composants des lieux .....	P . 26
● Surfaces .....	P . 26
● Objets .....	P . 27
● Matières, Couleurs et Lumières .....	P . 28
<b>2. De l'assemblage à la transformation, la matière-couleur au regard de l'évolution des sociétés</b> .....	P . 32
a) Préhistoire et Antiquité, l'assemblage des ressources locales. ....	P . 32
b) Moyen-Âge, l'hybridation de savoir-faire localisés .....	P . 37
c) De la Renaissance à la fin des temps modernes, la diffusion comme accélérateur de l'industrialisation. ....	P . 40
d) Ere contemporaine, de l'illusion à l'épuisement des matières .....	P . 44
e) L'impact des symboliques locales et temporelles sur la perception de l'environnant .....	P . 47
<b>3) Unique et multiple, relater des expériences individuelles</b> .....	P . 51
a) Les mécaniques personnelles qui régissent la relation de l'individu à son environnement .....	P . 51
b) Le groupe, l'individu et la société .....	P . 55
c) Relater des expériences individuelles : l'échange et le partage .....	P . 58
<b>4) Expérience individuelle de l'environnement, un éventail de pratiques et de ressentis. Focus sur l'inconfort urbain.</b> .....	P . 62
a) Les mécaniques personnelles qui régissent la relation de l'individu à son environnement .....	P . 62

b) Les pratiques en fonction des typologies d'espace .....	P . 64
● L1 : La ville .....	P . 65
● L2 : Les lieux extérieurs expérimentables .....	P . 68
● L3 : Les lieux intérieurs expérimentables .....	P . 71
● L4 : les lieux de l'intime .....	P . 72
c) Les ressentis personnels dans la pratique de l'espace .....	P . 75
d) L'individu en ville, Inconfort, malaise et anxiété urbaine .....	P . 78
● Inconfort .....	P . 79
● Malaise et Oppression .....	P . 80
● Anxiété .....	P . 81

**5) Les variables sensorielles et sensibles de l'expérience des environnements quotidiens, vers une immersion totale.....** P . 83

a) Les cinq sens, composition d'une multisensorialité .....	P . 83
● La vue .....	P . 83
● L'ouïe .....	P . 85
● L'odorat .....	P . 87
● Le toucher .....	P . 89
● Le goût .....	P . 91
b) Contexte et affect : conditions de la sensibilité .....	P . 93
c) Ambiance et Immersion .....	P . 97
d) Immersion par la couleur .....	P . 101

**II. VERS DE NOUVELLES INTERACTIONS INDIVIDU / ENVIRONNEMENT, LE RÔLE DE LA COULEUR DANS L'EXPÉRIENCE DE L'ESPACE .....** P . 107

**1) Etude de la répartition des couleurs à l'échelle des distances.....** P . 109

a) Proxémie .....	P . 109
b) Etude et rapport à l'image .....	P . 110
● Distance Intime .....	P . 111
● Distance de Proximité .....	P . 116
● Distance de un à deux pas .....	P . 117
● Distance d'écartement .....	P . 122
● Distance de Recul .....	P . 123
● Distance d'éloignement .....	P . 128
● Distance lointaine .....	P . 129

● Distance d'oubli .....	P . 134
<b>2. Typologies de dispositifs d'immersion par la couleur : habitude et réaction, la couleur comme réveil d'un quoti- dien statique</b> .....	P . 135
a) Habitude et surprise, le plongeon de l'immersion .....	P .135
b) De l'association à l'effet .....	P . 137
c) Les typologies d'effets et de dispositifs d'immersion par la couleur .....	P . 152
<b>3. Incrustation paysagère : modeler le paysage urbain</b> .....	P . 157
a) Placer et guider : redéfinir le parcours de la ville .....	P . 157
b) Décorer : de l'évènementiel à l'action individuelle .....	P . 161
c) Recouvrir plutôt que construire .....	P .162
<b>4. Vers une application locale de la couleur : Revaloriser les espaces mal-aimés et adoucir l'expérience individuelle</b> .....	P . 166
a) Dispositifs d'ambiance : couleur locale et cohérence du lieu .....	P . 166
b) Créer un effet de surprise, pérennité et mise en place des dispositifs d'im- mersion par la couleur .....	P . 168
d) Valence des couleurs .....	P . 170

### **III. MÉTHODES DE DESIGNER COULEUR ET MATIÈRE POUR AGIR DANS LA RELATION INDIVIDU-ENVIRONNEMENT** .....

<b>1. Méthodes de designer couleur et matière pour agir dans la relation individu-environnement</b> .....	P . 176
a) Le designer couleur et matière, un intermédiaire par le matériau .....	P . 176
b) Les méthodes et outils du designer couleur et matière .....	P . 177
c) Création de nouveaux outils et méthodes de travail : concevoir à partir de l'individu.....	P . 180
<b>2. La conception de matières-couleurs vectrices d'ambiances</b> .....	P . 183
a) Sensorialité des matières, une sensibilité tactile .....	P . 183
b) Quand le motif fait lien, translation des structures urbaines .....	P . 185
c) Déclinaison de la couleur et couleur en variation, une infinité de propositions.....	P . 186



<b>3. Le vêtement : la conception quotidienne de dispositifs d'immersion par la couleur</b> .....	P . 191
a) S'habiller, un art de composer la couleur .....	P . 191
b) Attirer le regard, la fonction sociale du vêtement .....	P . 193
c) Exprimer ses états-d'âme, vers un vêtement intelligent .....	P . 196
 <b>CONCLUSION</b> .....	 P . 201
 <b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	 P . 210
 <b>WEBOGRAPHIE</b> .....	 P . 215
 <b>ANNEXES</b> .....	 P . 216



# INTRODUCTION



L'individu est la figure qui fait lien entre la personne et le groupe. Dans ce tiraillement ambivalent, la relation qu'il entretient avec son environnement quotidien est déséquilibrée. Par le respect des convenances imposées par la coexistence de masses anonymes, la personne qui réside en chaque individu perd le contact avec la transduction première et à l'origine de toute relation. La personne s'éloigne de ses affects et de sa sensibilité au profit de la fluidité sociale. Les dédales de territorialisation et de groupes livrent à l'individu un sentiment de sécurité que son expérience quotidienne des masses anonymes remet en question. La perte des échanges et du partage nourrit des incompréhensions quant aux divergences culturelles des individus. En l'absence de dialogue, se forment des inquiétudes souterraines. Une rupture se crée entre les individus et plus encore entre l'individu et son environnement quotidien. Les lieux et ses composants qui forment l'environnement quotidien de l'individu sont influencés par de multiples acteurs et facteurs. Tous prennent la trace des malaises qui peuvent surgir entre personne et groupe, et contribuent à leur accentuation. Ils relatent l'histoire des savoir-faire et des savoir-vivre, plus encore ils racontent l'histoire des relations humaines. La couleur et la matière leur sont intrinsèquement liés. Surfant entre l'intime et le collectif, entre le local et le global, la couleur et la matière sont, comme l'individu, au centre d'une relation complexe. Tous trois jouent un rôle de médiateur dans un monde fragmenté. Par extension, couleurs et matières s'imposent comme un angle de réconciliation entre l'individu et son environnement quotidien.

En tant que designer textile et couleur je suis autant hypnotisée par ma pratique que celle de l'espace. Les ponts entre textile, urbanisme et architecture sont nombreux. Pour preuve, les figures textiles sont fréquemment employées pour relater des problématiques de l'espace. On parle de tissage, de maillage, de tissu urbain, de liens, d'aller-retour, de patchwork, de couture, de tresser, de rapiécer, d'assemblages, de nœuds et de trames. Dans tous les cas, il s'agit d'agencement et de manières d'agencer, de construire la matière et de faire sens pour son usager. Le designer textile comme l'architecte et l'urbaniste pensent, en des échelles différentes, volume et structure. Ils calculent et organisent l'espace de la ville et du tissu, ils forment et répètent des motifs. Ils choisissent avec soin les matières et couleurs qui servent leur projet et sont armés de multiples savoir-faire pour les façonner. Ils savent que couleur et matières sont soumises à des variables externes et s'inquiètent de leur durabilité et de leur qualité. Tout textile est à la fois un produit fini et un matériau au service de la construction de projets futurs. De même, la ville et les bâtiments ne sont vraiment finis que quand ils sont habités et animés des usages individuels. Architectes et designers textile se soucient de la fabrique des ambiances, de la réceptivité de l'individu au lieu façonné. Après tout, l'un comme l'autre modèlent les lieux les plus intimes des individus. Toutefois, le textile a pour qualité une souplesse du matériau qui fait de tout tissu une matière adaptable à l'individu. La malléabilité du textile lui donne une sorte de vie et d'autonomie poétique, que l'urbaniste et l'architecte s'efforcent de trouver dans des effets de formes et de matières. Peut-être par ce mouvement

de la matière et son imprévisibilité, il est plus facile pour le designer textile de penser sensorialité et sensibilité dans la structure. Le textile comme la couleur ont une position de médiateur entre le palpable et le visible, entre la personne et le groupe, entre le local et le global. C'est pourquoi je pense qu'architecture, urbanisme, design de couleur et design textile sont des domaines complémentaires ayant beaucoup à gagner d'une collaboration.

La conception d'immersion par la couleur comme processus de réconciliation entre l'individu et son environnement quotidien est le propos principal de ce mémoire de recherche. Aussi, comprendre comment la matière-couleur permet d'agir en faveur de cette relation et de rétablir une sérénité dans les expériences spatiales est le questionnement auquel je tenterais de répondre.

Pour se faire, la première partie de ce mémoire se concentrera sur le sujet de l'expérience de l'environnement quotidien. D'une part, je chercherai à définir l'environnement quotidien par les lieux qui le compose et l'ensemble des éléments qui structurent et animent à la fois le lieu et l'environnement quotidien. Puis je me questionnerai sur l'évolution de la matière-couleur au fil des âges afin d'éclairer comment les savoir-faire ont de tout temps influencé la fabrication du lieu et le regard de l'individu sur son environnement. Par la suite, je chercherai des méthodes pour relater des expériences individuelles dans le dédale des groupes sociaux où elles sont ancrées. Je définirais plus amplement dans ce chapitre d'une part les mécaniques personnelles qui lient l'individu à son environnement direct, et d'autre part la place de l'individu entre la personne et les groupes sociaux. Une fois une méthode mise en place, je questionnerai les expériences spatiales de l'individu et l'éventail d'affects et de ressentis qui peuvent en émerger. Il s'agira d'étudier plus en profondeur la co-détermination des individus et de leur environnement de vie d'une part. Mais aussi de comprendre comment les activités qui rythment la vie sociale influencent grandement l'expérience de l'espace par des lieux et des codes de conduites leur étant associés. Je questionnerai ensuite les ressentis personnels dans les pratiques spatiales et notamment les inconforts, malaises et anxiétés urbains. Dans une suite logique, j'interrogerai le rôle des sensorialités dans l'expérience de l'environnement quotidien de l'individu et le processus de formation de la sensibilité de ce-dernier. Une fois ces notions dessinées, il sera alors possible d'introduire les phénomènes d'ambiance et d'immersion par la couleur comme champ d'action dans la relation que l'individu entretient avec son environnement quotidien.

La deuxième partie de ce mémoire explorera les caractéristiques de la couleur et de la matière dans l'espace, ainsi que de leur perception par l'individu afin de mieux définir les modes d'action qu'elles permettent. Premièrement, à partir de la pensée proxémique d'Edward Titchell Hall, je réaliserai une étude de la répartition des couleurs en fonction des distances qui séparent deux individus. Cette étude permettra d'une part de mieux comprendre comment se déploie la couleur dans l'espace et d'autre part comment l'individu la perçoit en fonction

d'une massification d'individus anonymes au sein d'un espace donné. Aussi cette étude me permettra d'enchaîner sur les notions d'habitude et de surprise comme facteurs de détachement entre l'ambiance et l'immersion. Puis, à l'appui d'un corpus de dispositifs immersifs, je mettrai en avant les associations d'effets qui les compose, avant de définir plus précisément des typologies de dispositifs immersifs, leurs effets, matières et dispositions spatiales. Après cette étude approfondie des dispositifs d'immersion par la couleur, j'exposerai les manières dont ils permettent de modeler le paysage urbain. Je montrerai dans ce chapitre les différents acteurs qui façonnent l'environnement quotidien de l'individu et comment par une méthode parfois similaire ils obtiennent des résultats dissemblables. Cela permettra par la suite de penser des modèles de cohésion entre ces acteurs afin de tendre vers un environnement quotidien cohérent et harmonieux. Aussi, je marquerai une distinction de complémentarité entre les dispositifs d'ambiance et d'immersion. En discutant davantage de leur implantation concrète dans le paysage, j'interrogerai la pérennité du dispositif immersif quant à la notion de surprise. Enfin, je m'intéresserai à la valence des couleurs et à leur effet sur la perception de l'environnement immédiat de l'individu.

Dans la troisième partie, je chercherai en tant que designer textile et couleur comment intervenir dans la relation que l'individu entretient avec son environnement quotidien. Je commencerai par questionner les méthodes et outils du designer couleur et matière ainsi que sa position intermédiaire au sein des projets, prônant alors la création d'outils nouveaux afin de davantage prendre en considération l'individu dans la conception. Puis, je m'intéresserai à la conception de matières-couleurs vectrices d'ambiance. Pour ce faire, j'expliquerai tout d'abord l'importance de la sensorialité dans le textile, notamment du sens tactile. Ensuite, je mettrai en avant comment des translations entre environnement et textile permettent de garantir une cohésion d'ambiance. Puis je m'attacherai à décrire comment, entre déclinaison et variation de la couleur, le designer couleur et matière dispose d'une infinité de possibilités dans la conception d'un matériau et se doit de relier à l'étude de terrain, ses outils et méthodes pour garantir une ambiance cohérente du lieu d'implantation du matériau. Finalement, je m'intéresserai au vêtement comme dispositif d'ambiance et d'immersion quotidien. Par l'art de s'habiller et la fonction sociale du vêtement, je décrirai l'impact des compositions de couleurs individuelles dans l'ambiance d'un lieu. Cela laissant apparaître le champ d'action dont dispose l'individu pour agir en son sein. Enfin, je mettrai en avant la fonction d'expression du vêtement et questionnerai l'apport des e-textiles et la création de vêtements intelligents dans la problématique de la relation individu-environnement.







PARTIE

L'EXPÉRIENCE DE L'ENVIRONNEMENT QUOTIDIEN



# I. L'EXPÉRIENCE DE L'ENVIRONNEMENT QUOTIDIEN

## 1. Mécanismes et espaces de l'environnement quotidien

Avant de réfléchir aux processus de réconciliation entre l'individu et son environnement quotidien, il est nécessaire d'établir un horizon précis de ce dernier. La dimension quotidienne que l'on attache à toute chose n'est pas anodine. Elle relève en réalité de multiples facteurs qu'il est nécessaire d'exposer avant de s'intéresser plus en profondeur à la fabrication du quotidien par l'individu. Elle relève notamment des relations que l'individu entretient, consciemment ou non, avec ce qui l'environne. Je propose d'étudier la fabrication de l'environnement quotidien par cet axe.

### a) Penser l'environnant pour comprendre l'environnement quotidien

L'environnant est la notion qui permet de concevoir l'environnement quotidien dans sa totalité. Comprendons l'environnant, dans cette étude, comme un périmètre traversant, comme une délimitation perceptive attachée à l'individu qui se déplace. Visualisez une sorte de crinoline fictive étendue de l'individu vers le lointain, un maillage scanner qui enregistre chaque entité qu'il parcourt. Edward Twitchell Hall explique dans *La dimension cachée*,

« Dès que nous nous libérons de notre aspiration à l'explication unique, et dès que nous parvenons à imaginer l'homme prolonger par une série de champs, à extension constamment variable et qui lui fournissent des informations de toutes sortes, nous commençons à l'apercevoir sous un jour entièrement nouveau. »<sup>1</sup>

Selon la même démarche, on envisagera tout ce qui est survolé par ce périmètre au fil des déplacements de l'individu dans sa journée, comme formant son environnant, cela au moment précis de la journée où il est survolé, traversé, perçu. Le total des environnants parcourus au cours de la journée, formant alors la dimension quotidienne de l'environnement quotidien de l'individu.

Cependant le quotidien perd tout son sens s'il s'agit d'étudier une seule journée. La somme des journées vécues, de tout ce que l'individu a traversé au cours de ces dernières, de tout ce dont il a fait expérience, tout ce qu'il a utilisé ou infiltré sans forcément en avoir conscience, forme son quotidien. La répétition est la variable du quotidien. Elle prend place à des échelles de temps variées. Prendre un petit déjeuner tous les matins, courir chaque samedi à 10h, assister à la réunion littéraire chaque mois, fêter son anniversaire chaque année, sont autant d'évènements qui ont vocation à être renouvelés dans le futur. Ils forment les habitudes qui rythment le quotidien, et qui d'une certaine manière poussent à l'expérience de l'environnement, à la fabrication de l'environnant.

---

1 TWITCHELL HALL, Edward *La dimension cachée*, Seuil, 2014 (1re éd. 1966), p.145

Chaque fois que ces activités sont effectuées, elles appellent à être répétées à une distance dans le temps calculée. Cette chorégraphie de rituels cycliques offre une stabilité temporelle qui forme l'essence du quotidien. Aller au concert de tel artiste le 29 novembre prochain ou faire du canoë kayak dans les calanques à l'occasion de vacances à Marseille sont des événements qui au contraire sont marqués d'un caractère unique. Ils répondent à la variable de l'imprévisibilité, ils sont les éléments perturbateurs du quotidien. Ces événements permettent de casser le rythme de l'habitude, de mettre en attente ou de couper la partition de l'invariable machinal. Imprévisible ou habituel, chacun de ces événements a lieu dans un contexte donné, dans un environnement palpable, matériel. Ainsi, toute matérialité usée dans l'habitude quotidienne forme l'environnant. Tout espace parcouru, par exemple pour aller au travail chaque jour ou à la boulangerie le mardi matin, y compris le lieu de travail et la boulangerie, fait partie de ces matérialités. Les composants de ces espaces comme la barre de métro, le bureau sur lequel je travaille, le sol de la boulangerie que je parcours à chaque pas, intègrent pleinement ces matérialités. A chaque déplacement ils sont intimisés, incorporés à l'environnement quotidien de l'individu. Tout objet utilisé, le lit dans lequel je m'allonge pour dormir ou le sac qui m'accompagne dans mes déplacements (ainsi que tout ce qu'il contient), jusqu'aux vêtements revêtus, fait également parti de ces matérialités quotidiennes. Il en va de même pour tout ce qui est consommé, nourriture, eau, air, odeurs, etc. Une multitude d'artéfacts qui échappent à la conscience immédiate de l'individu entrent dans cette matérialité des habitudes quotidiennes. Les couleurs, les matières et les proportions de ces artéfacts, leur orientation et les distances qui les séparent sont autant de caractéristiques qui forgent le plus intimement l'environnant.

Cependant chaque individu dans la singularité de son être et de ses habitudes s'enveloppe d'un environnant qui lui est propre. Un environnant qui au fil de son évolution et des différents rôles qu'il adoptera au cours de sa vie sera modulé. Comme l'écrit Michel Serres dans *Les cinq sens*, « Le temps de la conservation ou de l'usure ne bat pas comme celui de la vie »<sup>2</sup>. L'environnant quotidien d'un individu n'est donc pas fixe mais en perpétuelle fluctuation, et bien souvent désaligné avec le rythme de la vie humaine. Si bien que l'environnant quotidien de Mathieu à cinq ans, seize ans, trente-deux ans, ou soixante ans, ne sera pas le même. De plus les éléments qui le composent peuvent être dotés de vie (plantes, animaux de compagnie, etc.) et donc être amenés à évoluer depuis eux-mêmes, depuis leur propre souffle, à agir indépendamment, à vieillir selon leurs propres règles. Dans l'ensemble, vivant ou non, les éléments qui composent l'environnement quotidien sont soumis à l'usure et à l'exposition. Ils font partie d'un ensemble où chacun influe sur l'autre et est influencé par l'autre.

L'englobant permet de décrire au plus près ce système de variables qui se posent et animent tout artéfact, même fixe et qui devient alors artéfact en variation. Le temps qu'il fait et le temps qui passe semblent en être les variables les plus évocatrices. Tout sur la planète Terre

---

2      SERRES, Michel *Les cinq sens*, Grasset, 1985, p.321

est soumis au temps sous ces deux acceptions. Au fil de son évolution et par la sédentarisation, l'être humain a appris à se protéger des météos en bâtissant son environnement, il a même appris à les utiliser afin de se nourrir et produire différentes énergies. Via ces mêmes météos, l'être humain a développé la notion de temps qui passe. Les successions de nuits et de jours, d'hivers, de printemps, d'étés et d'automnes, l'ont amené à se repérer dans l'accumulation et la répétition d'éléments similaires qui s'imposent à lui. Parce qu'il subit les météos, parce qu'elles englobent et frappent sans concession tout ce qui se trouve sur leur chemin, l'être humain a appris à s'en protéger, à les prévoir et à les utiliser. Elles s'étalent sur une échelle si différente de la nôtre qu'il est difficile de la concevoir. Elles nous dépassent et c'est justement ce jeu d'échelle, presque de dimension, qui font d'elles des variables. A l'échelle d'une fourmi, l'affaissement du sable de la fourmilière, les pas des animaux plus gros qu'elles sont tout autant des variables que les météos. Elles en subissent autant les effets que nous.

Cependant toute variable n'a pas nécessairement à être englobante. Un englobé peut autant agir sur son englobant que l'inverse. L'être humain en est le parfait exemple. Il a appris à utiliser les météos et ses actions détruisent aujourd'hui les écosystèmes qui l'englobe. Mais il n'est pas le seul. Prenons le cas du parasite. Gauthier Chappelle dans *Le vivant comme modèle pour un biomimétisme radical*, le définit ainsi :

« Le parasite est de taille plus réduite que son hôte, et vit à ses dépens sans nécessairement le tuer [...] Le trait commun c'est l'asymétrie de la relation : une espèce en tire avantage, l'autre en souffre »<sup>3</sup>. Tout parasite donc influe sur son hôte en le consommant. L'homme serait alors le parasite de la planète, lui-même parasité par d'autres. Heureusement d'autres modèles de relations existent. Reprenons plus en profondeur les postures pensées par G. Chappelle. « Un nouvel acquis de la discipline se présente sous la forme d'un tableau, décrivant les relations possibles entre espèces se partageant le même espace et le niveau de bénéfice qu'elles tirent de cette relation. »<sup>4</sup>

Les relations entre espèces		
A	B	Relation
+	+	Mutualisme / Symbiose
+	0	Commensalisme
0	0	Coexistence
+	-	Parasitisme / prédation
-	-	Compétition

CHAPELLE, Gauthier et DECOUST Michèle *Le vivant comme modèle pour un biomimétisme radical*, Albin Michel, 2020 (1re éd. 2015), p.299

Le tableau ci-dessus expose plusieurs facteurs. Premièrement toute relation entre vivants qui se partagent un espace influe rétroactivement sur eux. Secondement, ces relations

3 CHAPELLE, Gauthier et DECOUST Michèle *Le vivant comme modèle pour un biomimétisme radical*, Albin Michel, 2020 (1re éd. 2015), p.300

4 Ibid., p.298

peuvent les affecter à des degrés positifs, neutres ou négatif. Troisièmement, ces vivants peuvent être englobants, englobés ou voisins. Or nous l'avons vu précédemment, l'environnant qui forme l'environnement quotidien d'un individu n'est pas fixe, il évolue dans le temps dans un tout ensemble où chacun influe sur l'autre et est influencé par l'autre. S'ajoute donc à cela les relations entre vivants ayant chacun un environnant propre qui se fond avec ceux des autres. Il apparaît alors une complexité d'influence par la multiplicité des variables en variation. Plus encore, il s'ajoute à cette complexité une notion de valence des influences qui impactent toutes l'expérience de l'environnement quotidien de l'individu. Les vivants, qui eux même se métamorphosent au fil du temps, sont influencés et agissent réciproquement sur leurs congénères, cela de manière paisible, neutre ou belliqueuse. La nature nous offre ainsi des clés de lecture des variables qui animent toutes choses et comment toute chose influe sur sa voisine. Elle enseigne que l'environnement quotidien est tracé de relations entre variables qui s'influencent réciproquement, dans une certaine valence d'affection.

De multiples facteurs participent donc à la fabrication de l'environnement quotidien. D'une part, toute ce qui environne l'individu au cours de ses déplacements ; cela de manière répétée et cyclique forme une base matérielle à la dimension quotidienne que l'individu attache à son environnement. Mais cette base est soumise à des variables car elle se place dans un espace-temps où chacun influe sur l'autre et est influencé par l'autre. Englobant, englobé et voisin sont des paliers d'un jeu d'échelle qui permet de mieux comprendre le système de variables qui nourrit et influence la fabrication de l'environnement quotidien.

## **b) Les espaces de l'environnement quotidien**

Maintenant que les fondements et le métabolisme de l'environnement quotidien ont été exposés, il est nécessaire de définir les espaces dans lesquels il se déploie. L'expression d'environnement quotidien accepte deux notions. Tout d'abord celle d'environnement, comme englobant centré à l'individu qui se déplace dans un espace structuré et animé par les êtres qui vivent en son sein, dans un territoire. Puis celle de quotidien, qui relate de la répétition de l'expérience d'un même lieu et de ce qui le compose. Cette répétition créant une accoutumance aux espaces et aux objets. On comprendra alors le territoire et le lieu comme les composantes spatiales les plus englobantes de l'environnement quotidien.

### **Le territoire**

Le territoire est une notion complexe car elle pose la question de l'échelle et de la parcellisation de l'espace. Autrement dit, elle interroge l'appropriation de l'espace par le vivant et des lectures qu'il pose sur celui-là. Or toute parcellisation traduit un vivant désunifié. Guy Di Méo dans *Introduction à la géographie sociale* explique « Ces jeux d'acteurs, constitués en systèmes d'action concrets, produisent des spatialités : discontinuités, bifurcations, ruptures

sociales, et spatiales qui génèrent à leur tour des fragmentations territoriales. »<sup>5</sup> Le partage et la dispute sont les revers d'une même pièce, ils font écho aux rapports plus originels, et j'entends par là presque plus sauvages, de soumission et de prédation.

Aussi commençons par décrire la territorialisation de l'espace, du plus englobant, au fragment le plus infime. Débutons par la division de l'espace au sens astronomique du terme. Notre inaptitude à y survivre nous territorialise au sein de la galaxie dans la planète Terre. (Territoire 1 : planète). La Planète à lecture humaine est donc le premier degré de ce que l'on peut appeler un territoire. Secondement, au sein de cette planète, se trouvent des zones d'ombres, inconnues car inaccessibles, invivables pour telle typologie de vivant. Les caractéristiques propres à chaque vivant poussent donc à une territorialisation de second degré que l'on nommera le milieu. J'entends par là les milieux terrestres, maritimes, tempérés, ect (Territoire 2 : milieu). Ensuite chaque milieu accueille des typologies variées de vivants, qui, nécessitent la consommation d'énergie pour rester en vie. Se met donc en jeu une chaîne de prédation et de soumission, une chaîne de concurrence. Aussi, afin de répondre à ces besoins et de survivre, des comportements de territorialisation se mettent en place, comme on l'entend en éthologie au sens de territoire de l'animal, mais également comme nous l'avons vue avec G. Chapelle, au sens de postures différentes vis à vis des autres espèces. Selon ces comportements et ces postures se déploient alors des parcellisations de l'espace en territoire, dans lesquels les espèces qui y règnent adoptent des contrats implicites de neutralité, d'entraide ou de concurrence. (Territoire 3 : territoire) Il semble donc que c'est la co-présence d'espèces vivantes variées au sein d'un milieu qui modèle les territoires, qui formule les appartenances territoriales.

Cependant, chaque type de vivant démontre un degré plus ou moins important d'individualisation, ce qui favorise une hiérarchisation interne plus ou moins marquée au sein de l'espèce. Edward Twitchell Hall dans *La dimension cachée* indique :

« Les oiseaux et les mammifères, non seulement possèdent des territoires qu'ils occupent et défendent contre les individus de leur propre espèce, mais observent également entre eux une série de distances constantes. »<sup>6</sup> Chaque espèce traçant un périmètre territorial, en plus de le défendre ou de le partager des autres espèces, adopte donc des postures singulières avec ses propres congénères en organisant et fragmentant un peu plus le territoire. Il se met alors en place des localités hiérarchiques propres à l'espèce. (Territoire 4 : localité hiérarchique) Dans le cas de l'espèce humaine, elles passent par la sédentarisation en des espaces donnés et par leur division si hachée qu'une multitude de typologies propres à l'être humain se dessinent. Georges Pérec dans *Espèces d'espaces* le traduit à la perfection : « Bref, les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés. Il y en a aujourd'hui de toutes tailles et de toutes sortes, pour tous les usages et pour toutes les fonctions. Vivre c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner. »<sup>7</sup>

Or justement, revenons sur cette question de passage entre les espaces. Dans la loi de la

---

5 DI MÉO, Guy *Introduction à la géographie sociale*, Armand Colin, 2014, p.122

6 TWITCHELL HALL, Edward *La dimension cachée*, Seuil, 2014 (1re éd. 1966), p.143

7 PÉREC, Georges *Espèces d'espaces*, Galilée, 2000, p.11

jungle, l'adaptation est la clé de la survie, ainsi aucun périmètre territorial n'est immuable. J'irai même jusqu'à dire que la notion de territoire est originellement mouvante. Par la perpétuelle concurrence de l'espace mais également du fait que de nombreuses espèces se déplacent de milieux vers d'autres, migrent afin de préserver leur reproduction, leur survie. Prenons l'exemple du flamant rose. Dans la vidéo *Flamants Roses de Camargue*, produit par Millesternes TV<sup>8</sup>, il est dit à 10 min 51 sec

« Les flamants sont grégaires. Ils pêchent, élèvent leurs petits, dorment en groupes et nichent en colonie. Cette communauté de vie leur offre ainsi une sécurité, même si leur seule arme de défense reste la fuite. » Puis il est ajouté à 12 min 10 sec « A l'automne, une grande proportion de flamants roses part vers le sud pour éviter les grands froids. Les flamants adultes et juvéniles hivernent en grand nombre en Afrique du Nord et en Afrique de l'Ouest. D'autres partent jusqu'à l'ouest de la Méditerranée. »

Que cela soit pour pêcher ou parader, on aperçoit d'ailleurs les flamants roses dans cette vidéo en perpétuel mouvement. De plus, la migration saisonnière des flamants rose indique que les variables météorologiques favorisent, elles aussi, la mobilité du lieu de vie et par extension, la territorialisation. Le partage ou la dispute de l'espace est donc en perpétuel mouvement. L'être humain étant, par sa dominance sur son milieu et par extension sur les autres espèces qui y règnent, le seul vivant à associer le territoire à une notion de fixité. Il est le seul à être si destructeur qu'il lui pousse l'assurance de ne jamais être détrôné de l'espace qu'il territorialise. C'est parce que l'être humain, à lui seul, domine le milieu terrestre et s'étend jusque dans les milieux aériens et maritimes ; parce qu'à lui seul, il recouvre mondialement la planète de sa présence, jusqu'au point d'influer sur la couche d'ozone, un milieu où il serait à l'état animal incapable de survivre ; c'est parce qu'il a su évoluer par l'appropriation et la transformation de son environnement, que l'être humain a bouleversé et fragmenté le territoire en localité.

Et c'est justement dans la localité que s'arrête la considération de territoire. Dès que l'individu pense lieu, local, il a tendance à faire abstraction de l'enchaînement des territoires englobants que nous venons d'explorer. Il se passe un changement de considération de l'espace, une transition du global au local, du détachement à l'implication, à la fusion tellement immédiate qu'elle prend le dessus sur le reste. Il se passe une reconnaissance du morceau de territoire immédiat en un tout englobant, en un lieu. Ce détournement d'attention est rendu possible par la sensation de sécurité qu'offre le territoire. L'ajout de barrières territoriales rend l'impression d'être hors de danger, il renforce un sentiment de sécurité. Il conforte et rassure l'individu. Il calme l'état d'alerte permanent propre aux lois de la jungle, il apaise le comportement de permanente adaptabilité. Le sentiment de sécurité influé par le lieu et les multiples barrières que sa fragmentation érige, en somme, la complexification du partage de l'espace dans son appropriation par l'être humain, marque l'avènement du lieu.

---

8 Flamants Roses de Camargue, Millesternes TV, Youtube, 20/05/2015. <https://www.youtube.com/watch?v=gc-UVoR09vs>

Mais à partir de quand l'individu pense-t-il lieu et non plus territoire ? Au fil des siècles, l'être humain s'est disputé l'espace et a forgé ses propres frontières territoriales : celles des terres, des mers et des airs ; ceux des continents, des pays, des régions, des départements ; pour enfin arriver à une plus petite notion de territoire géographique, la ville. Il me semble que la ville est le premier palier de ce que l'on pourrait appeler un lieu. Peu importe en effet si les frontières nationales bougent, ou que les régions soient reformées. La ville n'est pas seulement tracée sur une carte, elle est habitée. Elle est physiquement implantée en un endroit, en une localité, par son usage.

Mais elle n'est pas seulement ancrée dans un territoire. La ville, à l'instar du territoire, est elle aussi fragmentée. J'ai visité beaucoup de villes majoritairement en France et en Europe, bien que je me sois également aventurée aux Etats-Unis et au Japon. Une grande majorité d'entre elles répondent à un schéma relativement similaire. La plupart des villes moyennes que j'ai visité disposent d'un centre plus ou moins étendu et sont bordées de zones pavillonnaires puis commerciales. Elles s'estompent dans une périphérie au fil de laquelle les routes font office à la fois de délimitation d'un ensemble et de chemins vers un ailleurs. Dans des proportions augmentées, les plus grandes villes reprennent ce schéma de fragmentation, et chaque quartier semble indépendant de ses voisins tout en étant indissociable de ces derniers. Ils sont reliés par des réseaux de transports imposants (métro, tramway, ...) et des routes qui s'étendent jusqu'à leur abondante périphérie, avant d'également s'évanouir vers l'ailleurs. Les villes de moindre ampleur et relayées au statut de ville de campagne, de bourg ou encore de patelin, prennent davantage de formes. Etirées dans un vaste territoire, ou concentrées en un point précis, elles sont voisines des espaces autres. Ceux qui sont seulement traversés des réseaux routiers, ceux qui sont inoccupés ou qui ont été abandonnés, ceux qui sont vierges de toute empreinte humaine, si cela est encore possible au XXI<sup>e</sup> siècle. Ceux que Gilles Clément appelle les *tiers paysages*.<sup>9</sup> Un ensemble d'espaces qui, à moins d'être un randonneur chevronné, semblent difficilement accessibles au seul usage de nos pieds. Qui semblent même dangereusement inaccessibles vis à vis de l'habitude au confort de la ville et des infrastructures périphériques dédiées à la circulation automobile. Si la ville donc, dans ses différentes monstrations, semble à la fois condensée et particulièrement étendue, c'est précisément qu'elle est délimitée en zones, en quartiers, en spatialisations plus ou moins lointaines. Si bien que le centre et les espaces catégorisé "d'autres", sans fonction véritablement définie par le fait qu'ils soient impratiqués, semblent appartenir à des mondes différents. Ils sont séparés par une périphérie plus ou moins importante (de quasi-inexistante pour les villages à hyperdense pour les métropoles), qui les rendent inconnus l'un à l'autre. Le seul moyen de les relier étant le déplacement, l'extension.

## **Le lieu**

Continuons dans le zoom des composants de l'environnement quotidien. Si tout morcel-

9 CLÉMENT, Gilles *Manifeste du tiers paysage*, Sens & Tonka, 2014



lement du territoire produit ce que le regard humain appelle lieux, plusieurs choses sont à prendre en considération. D'une part, le lieu reste un englobant flou, une notion proprement humaine mais plus localisée, au sens de plus précisément définie et détaillée, que le territoire. Le détail, d'autre part, est justement ce qui permet au regard humain de composer le lieu. Plus que le détail, en tant que figure, c'est d'ailleurs davantage une gradation de lisible à complexe, d'aplat à ornementé, d'uni à détaillé qui forme le regard de l'individu sur le lieu. Car, je le rappelle, le lieu est une notion proprement humaine, seul son regard, sa considération de cette entité le forme. L'être humain est celui qui, par le groupement des fragments territoriaux qu'il dessine, va dans le processus d'appropriation définir des lieux et par contraste, des non-lieux, des espaces flous. Or, si le lieu est la focale du territoire, il est la dimension globale de l'individu. En ce point de zoom, on comprendra alors que les notions de local et global sont en réalité bien éphémères, elles dépendent d'où nous nous plaçons et traduisent en réalité une gradation distancielle de la lecture de l'espace. Plus encore, c'est l'attention de l'être humain portée aux détails qui composent chaque morceau de territoire, qui l'amène à localiser ou non les espaces. Une attention qui d'ailleurs se concentre sur ses besoins, sur les fragments importants à sa survie, à son organisation en groupes d'individus plus ou moins larges, en communauté.

Comment alors catégoriser le lieu ? Si la ville est le premier palier du lieu, le quartier en est le second. Mais jusqu'où se propage la considération de l'espace en lieu ? Une place, un magasin, un parc, une habitation, une maison, un banc, ou un canapé ? Il apparaît que le canapé et le banc sont des détails trop précis pour être qualifiés de lieux. Ce serait donc davantage à l'échelle du magasin, de la place ou du parc que se trouve la dimension du lieu expérimentable. Par dimension, j'entends à la fois la taille, la structure, et également, le rôle, les services proposés, et tout ce qui définit un espace dans sa forme et son usage. La connaissance de ce qui fait le lieu, de ses spécificités est ce qui permet sa reconnaissance en lieu. Par exemple, je sais en me promenant dans Paris reconnaître le Musée du Louvre par sa pyramide ou le centre Pompidou par son architecture distinctive, et je sais que ce sont des musées par les affiches d'expositions, les guichets, les files de visiteurs. Le lieu est donc une qualification du fragment territorial qui se construit comme englobant connu et reconnaissable à l'échelle du corps, de l'individu, et surtout des groupes d'individus, des communautés.

Cependant, il existe également une dimension intime du lieu. Les habitations, maisons, appartements, mobil-home et tout autre lieu approprié par un individu ou une famille d'individus, semblent relever d'un caractère plus personnel, confidentiel, jusqu'à privé, en somme un caractère caché à autrui. Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace écrit* « Car la maison est notre coin du monde. Elle est - on l'a souvent dit - notre premier univers »<sup>10</sup>. Cette citation démontre qu'il existe dans la figure de la maison, un lieu éminemment personnel, intime et foisonnant de secrets. Un lieu que l'on s'accapare, qui est nôtre. On parle bien de lieu pour dénommer le lieu de vie en tant que structure. Et c'est justement dans le caractère

---

10 BACHELARD, Gaston *La poétique de l'espace* [1957], éd. « Quadrige », Paris, PUF, 2020, p.24

privé je pense, qu'il se construit une distinction de lieux. Il y aurait le lieu public, traversable, et partagé de tous, dans lequel est installée une sorte de cordialité implicite. Puis il y aurait le lieu privé, propre à, privatisé pour, un lieu secret de replis dans lequel une forme de liberté individuelle est traçable. Un lieu caché et nécessaire pour se conformer aux lieux publics, qui davantage que publics sont des lieux en communs, dont l'usage est en commun avec nos congénères. Il y a donc un caractère éminemment territorial dans la notion de lieu privé, qui bascule en fonction des appartenances de chaque individu. Plusieurs échelles de lieux se présentent donc. La ville comme lieu unité ou demi-lieu/demi-territoire (L1). Les parcs, places, les marchés comme lieux extérieurs expérimentables (L2). Les magasins de vêtements, épicerie, salle de sport, musées comme lieux intérieurs expérimentables (L3). Les habitations comme lieu intime (L4). Au fil de ces paliers de lieux, se construisent alors les notions de publics ou privé, de montré ou caché, de connu ou secret.

Finalement, si le phénomène de territorialisation est commun aux vivants, le lieu est quant à lui proprement humain. Ce sont les lectures humaines d'échelles et de fragmentations de l'espace entre global et local, entre macro et micro, qui placent le lieu au sein du territoire, puis qui déclinent le lieu comme espace de vie, comme espace de prédilection de l'environnement quotidien. S'enchaîne alors à nouveau une fragmentation du lieu entre privé et public, par son usage et son partage. Il est alors nécessaire d'énumérer plus précisément et d'une certaine manière, plus intimement, les composantes spécifiques à ces espaces localisés qui participent à la fabrication de l'environnement quotidien.

### **c) Les composants des lieux**

J'ai précisé précédemment que le lieu est une notion proprement humaine, et que s'il est la focale du territoire, il est la dimension globale de l'individu. Plus encore, le détail est ce qui permet au regard humain de composer les fragments d'espace et de se les approprier en lieu. Ainsi, il est primordial de disséquer les composants de ce qui forme les lieux et par extension, l'environnement quotidien afin de mieux comprendre le processus de formation de ce dernier.

#### **Surfaces**

Poursuivons le regard en plongée des composants de l'environnement quotidien. Tout lieu, qu'il soit public ou privé, se différencie donc du territoire par ses proportions rapprochées à l'individu et par l'attention que ce dernier porte aux dimensions détaillées que l'on nomme lieux. Le lieu s'affirme à la différence du territoire par des surfaces visibles, presque palpables, si certaines d'entre elles n'étaient pas inapprochables par leurs hauteurs. Le lieu s'exprime par une identité qui lui est propre, par un imaginaire qui lui est attaché.

Les prochains passages se concentreront sur les lieux que j'ai nommé d'expérimentable et d'intime (L2, L3 et L4). Michel Serres dans *Les cinq sens* écrit « La définition du lieu deman-

derait des frontières, or il s'organise comme un nœud, ouvert et fermé, comme une étoile, ou un corps vivant »<sup>11</sup> Ainsi, Les habitations, magasins et diverses constructions qui composent la ville ne sont pas seulement des points sur des cartes mais des matérialités. Des blocs de matières établies, fixées et situées. Des masses de détails qui sculptent des formes et des contre-formes, des remparts et des voies, des enceintes et des creux. Au fil des routes, des façades, des grillages, des portes, des murs et des sols dessinés par ces masses, et qui structurent le lieu ; La notion de surface apparaît alors comme paramètre de la partition du lieu palpable. Tout est atteignable du regard dans l'expérience du lieu. Les surfaces, leur agencement, et leurs caractéristiques matérielles détaillent les lieux en unités spécifiques et spécifiées. Tel bâtiment devient musée, habitation ou épicerie distinctement de son voisin, à la seule pratique des surfaces. Elles construisent et réglementent l'espace à l'échelle du corps, de l'individu, et de la communauté. Elles délimitent les usages par une lecture donnée de la continuité de l'espace et des passages entre discontinuités. La pratique des surfaces segmente les zones intérieures comme extérieures en nœuds, en étoiles, en corps vivants.

### **Objets**

De plus, comme nous avons commencé à l'énoncer, l'expérience du lieu est formée de l'attention portée ou non par l'individu sur les multitudes d'objets qui le compose, les faisant rentrer dans l'ordre du détail ou du décor. Relayons pour plus tard la question de la perception et concentrons-nous sur ces objets qui composent les lieux. Il est avant tout primordial de préciser l'importante différence entre les objets relevant des lieux privés et ceux relevant des lieux publics. On relatera donc des objets spécifiques aux lieux publics, des objets communs aux lieux privés et publics et des objets spécifiques aux lieux privés.

Les objets qui peuplent l'espace public, sont relativement distinctifs en extérieur. Lampadaires, bancs, abri bus, poubelles, barrières, ce qui forme le mobilier urbain relève d'une fonction et d'une esthétique particulièrement reconnaissable. Car en effet, seuls y sont installés les objets strictement nécessaires, informatifs ou décoratifs. Tableau d'affichage, statue, fontaine s'ajoutent donc à la liste précédente. En intérieur, les objets qui composent les lieux en communs se rapprochent davantage de ceux des lieux privés. Chaise, tapis, canapé, bureau, ... Mais s'y ajoutent des objets spécifiques à chaque lieu : caisses enregistreuses, escalators, portants, armoires réfrigérées, présentoirs, ... De plus ces objets y sont souvent présents en quantité différente que dans les lieux privés : librairies chargées d'étagères, magasins de vêtements tracés de portants, cuisines de restaurants comportant plusieurs fourneaux, etc. Placés en intérieur ou en extérieur, les objets qui meublent les espaces publics sont donc fonctionnels, répétés et aisément reconnaissables. Certains objets placés en intérieurs se différenciant par leur spécificité locale, par leur usage propre à une pratique en un lieu donné, qui par la même occasion différencie le magasin de mode, de l'épicerie, du cinéma, du cordonnier, etc.

---

11 SERRES, Michel *Les cinq sens*, Grasset, 1985, p.327

Un autre élément que nous ne devons pas omettre est la porte dans les objets des lieux publics. Justement car la porte se trouve à la frontière de deux mondes. Pérec dans *Espèces d'espaces* écrit à ce propos : « La porte casse l'espace, le scinde, interdit l'osmose, impose le cloisonnement : d'un côté, il y a moi et mon chez moi, le privé, le domestique [...] de l'autre côté, il y a les autres, le monde, le public, la politique. »<sup>12</sup> La porte est l'objet de passage entre le privé et le public, le montré et le caché, le connu et le secret. Elle est l'emblème même des objets partagés par les lieux publics et privés. Si bien qu'on ne la considère pas comme objet. Elle est fixée aux constructions enracinées dans nos sols sédentarisés et par ce fait, elle rejoint les murs, les sols, et les poteaux, les grillages dans cette catégorie étrange de construction non-objet mais usée chaque jour. Des non-objets-surfaces car d'autres comme le lit ou le tableau sont considérés comme objets-surfaces. Est-ce parce qu'on ne peut les déplacer qu'ils forment une catégorie autre, une catégorie si difficile à définir ? Ou est-ce justement car ils forment une limite, une sorte de frontière englobante par sa taille ?

La porte est une énigme, aussi vite oubliée que traversée. A moins qu'elle soit verrouillée. Incroyable casse-tête que les verrous. D'ailleurs, il est probable que le verrou, davantage que la porte, est celui qui, pour reprendre les mots de Georges Pérec, «casse l'espace, le scinde, interdit l'osmose, impose le cloisonnement». Il n'y a que par lui que la dimension que cache la porte est privatisée, infranchissable par autrui. Le verrou met en place une sorte de bulle ou de cocon replié sur lui-même et opaque à l'extérieur. Dans ce nid caché se trouvent des canapés, des tapis, des télévisions, des tableaux, des bureaux, des tables, des chaises, des cousins, des lits, des armoires, des couvertures, des serviettes, des savons, des brosses à dents, des chaussures, des vêtements, des bougies, des étagères, des livres, des stylos, des papiers, des statuettes, des jeux de société, ... En somme il s'y trouve une variété immense d'objets, tous de formes et d'esthétiques personnalisées à l'individu qui les possède, chaque famille d'individus ne possédant pas les mêmes objets. Cette abondance matérielle questionnant pleinement les usages du quotidien, les habitudes, les rythmes et par extension, l'environnement quotidien, ici personnel voir intime.

### **Matières, couleurs et lumières**

Plus encore, chaque surface et objet qui compose les lieux, qui forme l'environnement humain, présente des caractéristiques propres. Toute physicalité est revêtue d'une peau, d'une matière spécifique, aux chromaticités qui lui est propre et qui varie à la fois, selon les règles internes qui la régisse, et selon les extériorités qui la font fluctuer. Les matières traduisent des typologies, elles sont propres à des variétés multiples de vivants et de milieux, de chaque élément qui les forme. Elles permettent de spécifier chaque entité, elles racontent et détaillent chacune d'elle, elles forment leur authenticité. Elles permettent également de dégager des similarités entre les existants, de former des familles, des espèces. Les matières donnent des clés pour comprendre le monde, sa structure et son évolution.

12 PÉREC, Georges *Espèces d'espaces*, Galilée, 2000, p.54

Mais revenons aux composantes de l'environnement quotidien. Il s'agit ici d'explorer la surface au sens de couche matérielle qui caractérise tout élément premier. Par matière, j'entends tout d'abord le sens brut du terme. La laine du mouton, l'ivoire des défenses de l'éléphant, les pétales de la fleur, en sont des exemples. Et toute physicalité se meut par une matière de la sorte. Il serait donc beaucoup trop long de toutes les énumérer, si cela ne relève pas de l'impossible. De plus, il serait important de prendre en compte que des qualités extrêmement variées spécifient chacune de ces matières, les rendant à la fois uniques et multiples. On notera premièrement les qualités relevant de la texture de la matière (Q1) : mou, dur, souple, lisse, doux, rugueux, etc. ; puis celles qui transcrivent son âge et ses vécus (Q2) : neuf, usé, vieilli, usé, ravivé, etc. ; d'autres révèlent des transformations de la matière (Q3) : frotté, déchiré, coupé, fondu, tissé, haché, troué, poli, bosselé, etc. ; tandis que certaines donnent à voir des dispositions naturelles par motif (Q4) : uni, tacheté, rayé, ocellé, etc. ; toutes étant influencées par une dernière classe de qualité, qui est celle des effets d'absorption et de réflexion de la lumière (Q5) : luisant, mat, brillant, réfléchissant, etc. Cette dernière catégorie de qualité renvoyant directement à la perception des matières.

De plus, toute matière par sa composition biologique, expose à la vue des tons donnés pour les membres d'une même espèce. C'est à dire que deux moutons de la même espèce auront une laine de couleur similaire, quand bien même ils sont deux individus distincts. Il en va de même pour les plantes, minéraux et toute autre entité. Seulement, similaire ne rejoint nullement le terme identique. Il existe un degré de pigmentation plus ou moins important selon les éléments matériels, qui donneront à voir des couleurs différentes parmi ses homologues. Donc chaque matière est intrinsèquement liée à une gradation de couleur qui lui est propre. D'autant plus, qu'on ne perçoit jamais purement la couleur des matières. La matière ne se résume pas seulement à sa structure ou son toucher. Chacune manifeste des chromaticités qui lui sont propre. Dans *Que Sais-Je sur la couleur ?* La couleur est définie de telle manière, « La couleur, sensation physiologique est impérativement liée à trois dimensions : - la nature de l'objet ; la lumière qui l'éclaire et qui permet à l'œil d'en recevoir le message ; l'œil qui perçoit ce message et le communique au cerveau »<sup>13</sup>.

C'est à dire que d'une part, toute matière absorbe ou renvoie des ondes colorées dans des proportions qui lui sont propre. Que d'autre part la lumière qui éclaire cette matière permet à l'œil de la recevoir et en modifie la perception. Comme il est expliqué un peu plus loin dans le *Que sais-je sur la couleur* avec l'exemple d'un citron, une lumière colorée ne donnera pas à voir les mêmes tonalités d'un objet qu'une lumière blanche. Et finalement l'œil est l'appareil sensoriel qui récolte ces informations avant qu'elles soient traduites par le cerveau en sensation. Le schéma page 15 du même livre transcrit ce phénomène de perception de la couleur.

---

13 DÉRIBÉRE, Maurice *La couleur, "Que sais-je ?" n° 220*, Presses Universitaires de France, 2014 (1re éd. 1964), p.11

f) le tableau ci-dessous schématise ce chapitre :

	Termes photo-métriques et colorimétriques	Termes d'usage courant	Termes utilisés par les psychophysiologistes
(Source)	Luminance	Intense Faible	Liminosité Phanie
(Objet)	Facteur de luminance	Clair Foncé	Clarté Leucie
	Longueur d'onde dominante ou complémentaire	Vert Bleu Violet Pourpre Jaune Orange Rouge Vif Pâle Profond Rabattu	Teinte Tonalité (Chromie)
	Facteur de pureté	Pur (saturé) Lavé de blanc (lavé)	Pureté Saturation

DÉRIBÉRE, Maurice *La couleur*, "Que sais-je?" n° 220, Presses Universitaires de France, 2014 (1re éd. 1964), p.15

Aussi, toute couleur étant dépendante de la lumière qui la rend visible, il est nécessaire afin de mieux comprendre les composants de l'environnement quotidien, d'avoir à l'esprit que les englobants, englobés, voisins et plus précisément les environnants qui s'abattent sur chaque élément matériel en modifie la perception. Ainsi, il se met en place une sorte de dialectique du vivant, ou du moins de l'animé, où toute entité finit par influencer l'évolution de sa prochaine et vice-versa.

Les premières lignes du *Que sais-je sur la couleur* décrivent ces systèmes impalpables qui régissent nos perceptions.

« L'être humain comme tous les êtres vivants, se meut et se manifeste dans un monde qui baigne dans les vibrations de l'éther. Celles-ci provoquant de manières diverses, par émission, absorptions et réflexions, un complexe de radiations dont la répartition et l'équilibre sont indispensables aux êtres vivants qui s'y sont normalement adapté et dont les variations influencent profondément ces êtres »<sup>14</sup>

Ce livre centré sur la question de la couleur, entend par vibration « l'ensemble des radiations

14 DÉRIBÉRE, Maurice *La couleur*, "Que sais-je?" n° 220, Presses Universitaires de France, 2014 (1re éd. 1964), p.8

électromagnétiques pour lesquelles les yeux humains sont sensibles »<sup>15</sup>. Mais outre la couleur et la lumière, l'environnant est peuplé d'impalpables qui prennent également place dans l'environnement quotidien. Les milieux ne sont pas que matière. Ils sont aussi son, odeurs, air et sans doute une multitude d'autres artefacts inconnus car ils échappent à la perception humaine et ses savoirs. Georges Pérec dans les premières lignes d'*Espèces d'espaces* écrit « Mais enfin, au départ, il n'y a pas grand-chose : du rien, de l'impalpable, du pratiquement immatériel »<sup>16</sup>. Impalpable, immatériel, mais existant complexe, et d'une certaine manière, constitutif de tout. On pourrait s'enfoncer jusqu'à l'atome, au microscopiquement infime qui m'est aussi inconnu que l'infiniment grand. Mais il me semble avoir fini l'exploration de ce qui compose et fabrique l'environnement quotidien.

Finalement, espace, planète, milieu, territoire, ville comme demi-lieu, lieu expérimentable intérieur ou extérieur, lieu public ou privé, surfaces, objets, matières, couleurs, lumières, impalpables, vivants, englobants, englobés, voisins, valence positive, neutre ou négative ; L'ensemble de ces figures nourrit, agit, règle et fait fluctuer l'environnement de vie de l'individu, et par extension, il influence la fabrication de la dimension quotidienne de son environnement, son environnant. Ces figures sont donc autant de facteurs à comprendre et à prendre en compte dans l'expérience quotidienne de l'environnement, dans toute relation avec l'extérieur au corps.

J'exprimerais donc par environnement quotidien, l'environnant fabriqué et rythmé d'habitudes individuelles qui se déploient dans des localités territorialisées et au travers de matérialités multiples et complexes, toutes soumises à des variables elles-mêmes en perpétuelle métamorphose. Chaque individu ayant une dimension quotidienne propre d'un environnement partagé et/ou disputé par l'ensemble du vivant.

De plus, au travers des figures citées comme composantes de l'environnement quotidien, il est donné une lecture de l'évolution des êtres humains, du développement des cultures et des sociétés, des symboles et des langages. Le chapitre suivant s'intéressera donc à l'évolution des savoir-faire, de l'assemblage à la transformation, des matières -couleur au regard de l'évolution des villes.

---

15 Ibid., p.9

16 PÉREC, Georges *Espèces d'espaces*, Galilée, 2000, p.9

## **2) De l'assemblage à la transformation, la matière-couleur au regard de l'évolution des sociétés**

Comme présenté dans le chapitre précédent, l'environnement quotidien est peuplé de matières aux propriétés multiples, notamment chromatiques. Ces couleurs et ces matières, présentent des qualités propres qui informent sur l'évolution des cultures et des sociétés. Aussi, je m'intéresserais ici à ces évolutions, par le prisme de la matière-couleur, et en quoi cette dernière n'est pas neutre de sens, mais raconte l'humanité et engendre de multiples symboles.

### **a) Préhistoire et Antiquité, l'assemblage des ressources locales.**

Remontons à la nuit des temps, ou du moins à la préhistoire. L'homo habilis s'est différencié des autres vivants en partie par son ingéniosité. En apprenant à exploiter son environnement de vie et en se l'appropriant, il a développé un processus d'innovation. L'usage du silex et la découverte du feu sont les premières traces de création de l'outil, ou du moins, du détournement de l'existant en outil. Et l'outil est la première empreinte de savoir-faire. D'ailleurs qu'est-ce qu'un savoir-faire ? Chasser en est-il un ? Pêcher ? Chanter ? Émettre des sons ? Voir ? Nous savons tous faire tout cela, mais en sont-ils pour autant des savoir-faire ? Voir et émettre des sons sont des mécanismes biologiques innés, on n'apprend pas à voir, même si l'on peut toutefois éduquer le regard, et l'être humain possède des cordes vocales qui lui permettent d'alerter et de communiquer avec ses congénères, à l'instar de nombreuses espèces animales. Chanter dépend d'avantage d'une maîtrise de la voix, du corps. Chanter se fait également en référence à une mémoire et à une culture, on chante une chanson ou un air que l'on a mémorisé, qui nous a été transmis, ou alors on l'invente à partir des sons et des mots propres à notre langage. Il y a donc dans le chant une sorte de savoir-faire corporel et incorporé, une maîtrise du corps qui devient instrument d'expression. Pêcher et chasser sont les descendants directs, avec la cueillette, de la faim et du besoin de s'alimenter. Ils peuvent être effectués à la main, et étaient, fut un temps, réalisés de la sorte, mais toutefois mes yeux contemporains ne peuvent imaginer la chasse sans arc ou fusil et la pêche sans harpon, canne à pêche ou filet. Si pêcher et chasser sont des comportements ayant été développés afin de répondre à un besoin, ils ne sont apparemment pas des arts de faire. Pourtant, ils montrent une dextérité du corps que la panthère ou le lion possèdent tout autant dans leur chasse. Or, Jacques Pelegrin écrit,

« L'étude des pratiques techniques théoriques préhistoriques a suivi une allure plutôt discontinue, depuis la reconnaissance vers le milieu du siècle dernier d'une humanité « antédiluvienne ». Dès ce tout début, c'est en référence au domaine des techniques que se forme la trame des toutes premières classifications, comme celle de Thomsen en 1836 (succession des âges de la pierre, du bronze et du fer) et la distinction entre un paléolithique suivi d'un néolithique, termes créés par J. Lubbock en 1865 pour la



succession des âges de la pierre taillée puis polie... »<sup>17</sup>

Et justement, l'homme a développé des outils pour parfaire ses activités premières que sont la chasse, la cueillette, et la pêche : arc, couteau, harpon, puis fusil, charrue, filet. Dans le perfectionnement, la recherche d'efficacité, d'habileté, il a développé des savoir de faire. Il a associé à des manières de faire un degré de réussite, qu'il a intégré et qui a perduré au fil des générations, donc qu'il a transmis. A partir de son environnement de vie, il a développé des techniques qui traduisent son degré d'évolution, un âge de l'humanité. Plusieurs questions sont soulevées ici : celle de la transmission, celle de l'outil, celle des ressources et celle de l'évolution.

Tout d'abord, revenons sur la notion de savoir-faire. Le CNRTL définit le savoir-faire comme une « Pratique aisée d'un art, d'une discipline, d'une profession, d'une activité suivie ; habileté manuelle et/ou intellectuelle acquise par l'expérience, par l'apprentissage, dans un domaine déterminé. »<sup>18</sup> Ainsi, le savoir-faire peut autant relever de pratiques manuelles qu'intellectuelles, mais relate d'une expertise dans cette pratique. Le savoir-faire ne se contente pas des savoirs mais repose tout autant sur le faire avec ces savoirs. Il suggère donc un apprentissage, ou du moins une incorporation des savoirs et une capacité à les appliquer, à les reproduire et à les perfectionner. Marie-Noëlle Chamoux dans *La transmission des savoir-faire : un objet pour l'ethnologie des techniques ?* précise à partir d'une citation de Yves Barel,

« Le travail est d'abord une activité qui repose soit sur un savoir-faire incorporé, soit sur la maîtrise d'algorithmes. Un savoir-faire incorporé est un savoir-faire indissociable d'individus ou de groupes concrets : il est le résultat de leur apprentissage personnel, [...] Le travailleur sait faire, mais il ne sait pas complètement comment il sait. Le savoir-faire incorporé n'est donc pas transmissible par enseignement. Il n'est transmissible que par apprentissage c'est-à-dire par la reproduction plus ou moins à l'identique d'individus ou groupes au cours du travail lui-même. Le support du savoir-faire est humain et biologique. Mais quand le savoir-faire est analysable et décomposable jusqu'au bout le savoir et le faire peuvent se déconnecter. Le savoir s'incorpore alors dans un rapport non humain : un livre, un traité, un programme, une fiche d'instructions, un croquis etc. Le grand trend du travail depuis la fin du Moyen Age réside dans son algorithmisation croissante, liée à une impossibilité de pousser jusqu'à son terme cette algorithmisation : de nouveaux savoir-faire incorporés naissent de la dynamique même de l'algorithmisation. »<sup>19</sup>

Deux principales typologies de transmission du savoir-faire sont évoquées ici. D'une part une acquisition du savoir-faire par incorporation, par la pratique, le geste et l'observation, par une dialectique intérieure entre le corps et l'esprit. Et d'autre part, l'acquisition du savoir-faire via des supports de connaissances extérieurs à l'expérience de la pratique, via des représentations de la technique, du savoir. Cette citation indique également que le savoir-faire, en l'occurrence incorporé, peut être propre à un individu ou un groupe. Marie-Noëlle CHAMOUX écrit,

« Tous les savoir-faire ne sont pas transmis à tout le monde. Si les uns, savoir-faire généraux, sont bien

17 PELEGRIN, Jacques *Les savoir-faire : une très longue histoire*, Terrain, 16, 1991, pp. 106-113

18 Centre National de Ressources Textuelles

19 CHAMOUX, Marie-Noëlle *La transmission des savoir-faire : Un objet pour l'ethnologie des techniques ?*, Techniques & Culture, 54-55 | 2010, pp. 139-161.

communiqués à tous, d'autres, savoir-faire particuliers, ne sont transmis qu'à certaines personnes. Ces derniers se réfèrent à différents cas d'activités de spécialistes individuels ou collectifs. »<sup>20</sup>

Il y a donc une multiplicité de savoir-faire, sans doute autant que d'activités. Certains sont partagés par tous, notamment ceux liés à la survie et à la vie en communauté, je dirais presque les savoir-vivre. D'autres sont spécifiques et connus de peu d'individus ou de groupes d'individus. Il y a donc des savoir-faire communs et des savoir-faire rares.

Aussi, Marie-Noëlle Chamoux indique que l'algorithmisation du savoir-faire prend de l'ampleur à la fin du Moyen-Âge. Dans le cadre des hommes préhistoriques et en l'absence de support de transmission indirecte du savoir-faire à cette période, toute technique était donc acquise par incorporation, par une sorte de mimétisme entre expérience et observation. Mais n'existait-il réellement aucun support de transmission à cette époque ? La première image qui me vient en tête quand il s'agit de préhistoire est celle des grottes de Lascaux et des animaux qui parcourent ses parois. Sur les images ci-contre de la grotte de Lascaux, et au-delà de la représentation des animaux, c'est la composition de ces derniers sur le mur, leur mise en scène comme une sorte de scénario qui attire mon attention. Peut-être est-ce à cause de l'effet du temps, de l'affaissement de la roche, ou des volumes aléatoires qu'elle présente, mais les animaux peints dans la grotte de Lascaux me semblent presque animés, piqués sur le vif et reproduits dans leur action. Sur l'image n°2, le yack ou taureau représenté semble même en position de charge, et il se trouve devant lui un corps comme allongé sur le sol, mis à terre par la bête qui est striée d'un trait fin ressemblant fort à une flèche. A l'observation d'un tel scénario, je ne peux que douter de la fonction purement décorative de cette représentation. Et ainsi je me demande si elle ne consisterait pas en une sorte de manuel de chasse, ou du moins de panneau d'information ou d'avertissement, sur ce qui peuple l'extérieur de la grotte, de l'habitat ou réside une sorte de sentiment de sécurité, et de la dangerosité de ces entités. Denise Faucher, artiste Québécoise qui a exploré l'art rupestre écrit, « À cette époque, l'Homo sapiens se nourrissait essentiellement de rennes (89%), de cerfs (11%), de sangliers et de chevreuils. La faune alimentaire est donc étonnamment différente de la faune représentée dans la grotte : 59,5% cheval, 16,6% bovinés et 16,3% cerfs. »<sup>21</sup> Or sur l'image n°1, les bovinés sont représentés bien plus grands et surplombent les cerfs, on pourrait donc en effet penser que plus qu'une proie potentielle, les hommes préhistoriques y voyaient un danger. N'étant pas spécialiste de la question, cette dernière restera en suspens. Manuel de chasse, descriptif de l'environnement et de ses dangers, expression artistique, représentations métaphysiques, quelle qu'était l'intention des hommes préhistoriques à l'origine de ces peintures, elles ne restent pas moins un signe de communication.

De plus, les Grottes de Lascaux m'inspirent une autre question, celle de l'outil. Denise Faucher rapporte à ce propos,

---

20 Ibid., p.104

21 FAUCHER, Denise *La peinture dans les grottes de Lascaux*, site web mrugala.net, p.4



Grottes de Lascaux, image n°1



Grottes de Lascaux, image n°2

« Il utilisait du charbon de bois comme fusain et fabriquait des colorants en broyant des matières minérales (hématite, limonite, oxyde de manganèse) et en les délayant avec de l'eau. Il arrivait ainsi à obtenir toute une gamme de brun, ocre, rouge et jaune. Il fabriquait des pinceaux en crin de cheval, des brosses en touffes de poils et des tampons de fibre végétale pour peindre. Il construisait aussi des échafaudages pour atteindre les plafonds haut perchés des grottes. »<sup>22</sup>

« Broyant » et « délayant » transcrivent des gestes techniques, des savoir-faire spécifiques à l'obtention de peintures, à la transfiguration de la matière première, ici minérale. Et ces savoir-faire semblent ici, se faire à l'aide d'outils. Pinceaux, brosses, et tampons, relatent dans cette citation de la fabrication d'outils dédiés à la pratique de la peinture. Mais plus encore, les matériaux employés à la fabrication de ces outils, leurs propriétés et leur forme indiquent la recherche d'effets picturaux variés. Le crin du pinceau suggère un trait nerveux et fluide ; tandis que les touffes de poils des brosses indiquent un effet plus doux, lent et vaporeux ; alors que la fibre végétale utilisée à la fabrication des tampons, traduit un outil plus rond et plein, à utiliser par à-coups répétitifs. Aussi, ces outils préhistoriques ainsi que la fabrication des peintures soulèvent la notion d'assemblage. Ils sont fabriqués à partir d'éléments glanés, arrachés, découpés, qui sont par la suite réunis ou entassés, avant d'être attachés, ligotés, écrasés, mélangés, d'être assemblés les uns aux autres. Aussi, ce procédé préhistorique d'assemblage met en évidence le caractère local des ressources utilisées. Les premières traces de sédentarisation humaine apparaissent au début du Néolithique, soit environ 9 000 années av. J-C. Avant cette date, c'était au cours de ses déplacements que l'homme préhistorique récoltait ses matières premières, il pouvait donc au fil de son trajet avoir accès à des ressources variées. Cependant, le transport ne lui permettait probablement pas de garder des ressources très longtemps. A partir de la sédentarisation, il a dû apprendre à repérer les zones de ressources présentes dans son environnement et à développer des outils pour mieux les exploiter, ce qui a potentiellement été facilité par la possession d'un lieu où entasser les diverses trouvailles. Le début de la sédentarisation marque le passage à une reconnaissance, à une appropriation, à une exploitation, puis à une culture des ressources présentes dans l'environnement de vie de l'homme. Le début de l'agriculture irriguée notamment, des villes et d'une diversification des savoir-faire. Cette naissance de l'apprentissage de l'environnement et de son exploitation à des fins de survie, d'alimentation, de protection, puis de confort et enfin d'efficacité, a lancé au-delà de la diversification des savoir-faire, des processus d'innovation.

Finalement, l'homo habilis développe les premiers outils pendant la préhistoire. Les activités qui l'occupaient avant et qui relevaient notamment de sa survie ont dès lors gagné en technicité. Et par ce biais, l'outil questionne les savoir-faire. Mais il questionne également leur transmission, qui a priori en l'absence de support à l'enseignement et de vocabulaire suffisamment développé, se faisait majoritairement par incorporation. Bien que certains héritages de cette époque comme les grottes de Lascaux puissent questionner l'absence de support de transmission. De plus, les savoir-faire développés par l'homo sapiens pendant la préhistoire

22 Ibid., pp. 3-4

sont des savoir-faire techniques qui dépassent les activités strictement nécessaires à sa survie. Maîtrise du feu, taille de la pierre, peinture, à partir de cet âge, par expérimentation et expérience, il n'a de cesse de développer de nouveaux outils, d'innover. Les outils de cette époque étaient majoritairement fabriqués par assemblage des ressources glanées ou arrachées à son environnement ou aux autres vivants. A partir de la sédentarisation, les matières premières, servant au façonnage des outils et à la production de divers produits, ont été identifiées, appropriées et exploitées par l'homme dans un espace localisé. Il a donc su analyser les terrains et repérer les zones de ressources lui étant favorables avant de s'installer en fonction d'elles, de bâtir des villes, de mettre au point irrigation et culture, à la fois de la terre mais aussi au sens de culturel. Puis il n'a eu de cesse d'appuyer cette installation au cours de l'Antiquité.

### **b) Moyen-Âge, l'hybridation de savoir-faire localisés**

Si la préhistoire marque l'avènement de l'outil par assemblage de ressources récoltées au fil des déplacements de l'homo Sapiens, puis de manière locale via sa sédentarisation ; et que l'Antiquité appuie, prolonge et amplifie ces installations locales, ainsi que le développement de techniques dépassant le cadre de la survie et nourrissant des cultures; je m'intéresserais plus amplement ici au Moyen-Âge comme période d'affirmation des savoirs localisés apparus pendant l'Antiquité et comme transition vers une ouverture aux géographies inconnues à cette époque.

Le Moyen-Âge est une période riche en rebondissements, si bien qu'elle est divisée en trois périodes. Le haut moyen-âge, le moyen-âge central et le moyen-âge tardif. Le Haut Moyen-Âge couvre la période de transition entre l'Antiquité et le Moyen-Âge et se réfère aux territoires ayant appartenus à l'Empire romain. La date de début de cette période est contestée, certains la fixe aux invasions germaniques et à la destitution du dernier empereur d'Occident en 476, tandis que d'autres préfèrent 300 ou 395. Cette période voit l'avènement de l'empire carolingien avec Pépin Le Bref en 753, puis la réorganisation progressive des territoires de l'Europe après la mort de Charlemagne en 814. La chute de l'empire carolingien en 987 au profit des capétiens est synchronisée avec de nouvelles migrations en provenance de Scandinavie. Le Moyen-Âge central fait suite à cette période et s'étend du XIe au XIIIe siècle, il se distingue par une expansion de la population et de son organisation en centres politiques et économiques. L'amélioration des techniques agricoles, la multiplication des seigneureries, la construction des châteaux forts et des cathédrales, ont grandement contribué à l'accroissement démographique à cet âge. Il signe par ailleurs la propagation en Europe du Royaume de France et du Saint-Empire romain germanique. L'Eglise à cette période est puissante et commande les croisades, par ailleurs de nouveaux mouvements religieux voient le jour comme les chartreux et les cisterciens. De plus, les moulins à vent, les lunettes de vue ou encore la charrue sont autant de nouveaux objets qui apparaissent aux XIe et XIIIe siècles. Les armes à feu quant à elles

commencent à voir le jour à la toute fin du XIIIe siècle, même si leur expansion sera un peu plus tardive. Plus encore le XIIe et le XIIIe siècles marquent l'avènement de nouvelles formes de commerce dont les foires et les prêteurs sur gage qui permettent un échange accru des marchandises en provenance notamment de la Méditerranée. C'est avec la peste noire, la famine, un exode massif des populations et de nombreux conflits dont la guerre de Cent Ans que prend fin le Moyen-Âge central. Le Moyen-Âge tardif débute donc dans des conditions fragiles. La peste noire s'accompagne de périodes de famines provoquées par une période climatique froide appelée le «petit âge glaciaire» à partir du début du XIVe siècle. La plupart des villes voient leur population en forte baisse. Un peu plus tard, la propagation des guildes de marchands et le développement de routes commerciales entre la Méditerranée et l'Europe du Nord contribuèrent à un renouveau démographique, notamment dans de grandes villes comme Venise, Naples, Paris et Constantinople. La fin du Moyen-Âge est marquée par le renouveau des arts et des sciences marquant la Renaissance italienne, ainsi que par la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb en 1492 à la suite de la chute de Constantinople en 1453 qui oblige les européens à trouver d'autres voies de commerce maritime.

D'après ces rappels historiques, je retiens que le Moyen-Âge est une période de migrations progressives. Les invasions germaniques, scandinaves, puis la mise en place de voies commerciales permettant de marchander avec la Méditerranée, n'ont de cesse de provoquer un échange de biens et de techniques. Liliane PÉREZ et Catherine VERNA dans *La circulation des savoirs techniques du Moyen-âge à l'époque moderne. Nouvelles approches et enjeux méthodologiques* écrivent à propos de la transmission des techniques,

« En premier lieu, les intermédiaires et les communautés d'accueil ne sont pas neutres ou passifs ; au contraire, ils ont toujours adapté et traduit les techniques qu'ils ont transmises ou reçues. La création d'hybrides – l'« imitation créative » – est intrinsèque à la diffusion, dans la mesure où chaque communauté locale suit son propre chemin. [...] La teinture à la garance, par exemple, qui trouve son origine en Inde, a nécessité plusieurs importations entre le XVIe et le XVIIIe siècle, avant d'être apprise et adoptée en Europe. Les mythes des origines masquent souvent l'absence de linéarité en attribuant un savoir technique à un territoire ou un peuple, ou encore un transfert technique à un groupe ou même à un individu. Déconstruire ces mythes constitue un défi pour l'historien.»<sup>23</sup>

L'imitation technique forme donc par à-coups successifs une hybridation des spécificités techniques culturelles. De nouveaux savoir-faire sont ainsi créés et enrichis au Moyen-Âge. Simultanément une forme de perfectionnement technique d'une part et d'innovation d'autre part s'accroissent en une forme d'énergie autonome en croissance permanente.

Cependant, si les échanges migratoires ont contribué à l'avènement de techniques nouvelles, c'est sous forme d'artisanats locaux qu'ils se sont développés. C'est en fonction des savoir-faire situés et de leur transmission par l'objet que des interprétations techniques ont donné le

---

23 PÉREZ, Liliane et VERNA Catherine *La circulation des savoirs techniques du Moyen-âge à l'époque moderne. Nouvelles approches et enjeux méthodologiques*, Tracés. Revue de Sciences humaines [En ligne], 16 | 2009

jour à de nouveaux procédés. Le déplacement restant difficile et limité à l'époque médiévale, les artisans étaient circonscrits la plupart du temps aux ressources locales, présentes puis cultivées, développées. D'autant plus que les objets importés étaient relativement luxueux à cette époque, donc chers. Les communications entre les multiples localités de par la migration des travailleurs notamment, accentuait ces hybridations, entre matières et entre techniques à un rythme lent. Larissa Noury rapporte « Le Moyen-Âge voit sa palette de couleurs s'enrichir considérablement. Aux matériaux hérités de l'Antiquité viennent progressivement s'ajouter, puis se substituer, de nombreux pigments et colorants mieux adaptés aux nouveaux supports.»<sup>24</sup>. Il y a donc d'une part des innovations techniques qui enrichissent la palette du faisable, d'autre part parmi ces faisables se trouvent des matériaux nouveaux, capables eux aussi, par leurs propriétés, de nourrir des techniques pour en créer de nouvelles. Les savoir-faire n'ont eu de cesse de se complexifier de la sorte sous forme d'artisanats régionaux et cette évolution a amené à des plasticités nouvelles. Ces dernières permettent de libérer l'expression au travers de l'avènement de nouvelles esthétiques. Les représentations classiques s'en voient progressivement modelées. Qu'elles soient picturales, architecturales ou autre, ces innovations plastiques apportent un regard nouveau et contribuent à former l'esthétique de la société qui la voit naître à un âge donné. Les cathédrales sont les bâtiments les plus emblématiques du Moyen-Âge, en en voyant une, on sait deviner par son style architectural, qui lui-même traduit des savoir-faire donnés, son âge. « Aucun vitrail depuis le Moyen-Âge n'a égalé l'intensité des rouges et des bleus des verreries de Chartres ou de Notre-Dame de Paris. Non seulement, elles laissent passer la lumière, mais elles la dirigent grâce aux bulles et aux impuretés du verre, ce qui lui donne la luminosité des bijoux. »<sup>25</sup> Avec cette phrase, Larissa Noury exemplifie l'appartenance culturellement et géographiquement centrée des savoir-faire, cette fois-ci par sa perte. Nos techniques ont tant évolué, toujours dans la recherche d'un perfectionnement, qu'il nous est devenu impossible de reproduire les prototypes passés reposants sur des techniques oubliées, car non transmises, gardées secrètes.

Mais une société n'évolue pas seulement sur le plan technique. Tout un complexe d'acteurs la fait fluctuer et s'influencent mutuellement. Aussi, au fil des évolutions de la pensée d'une époque, une technique donnée ne sera pas utilisée aux mêmes escients. Prenons l'exemple de la peinture. Pendant longtemps elle a servi à représenter des scènes religieuses, alors qu'aujourd'hui son utilisation peut autant relever du loisir, de l'expression que de la représentation et n'est nullement attachée à un corpus ou à des acteurs donnés. Les goûts esthétiques évoluent eux aussi au fil des siècles, au Moyen-Âge, la religion prenait le dessus, et a dirigé les goûts. Aussi l'association de la lumière à une idée de Dieu, a accentué comme le rapporte Michel Pastoureau, à l'occasion d'une initiation à l'histoire des arts en 2012 au Louvre, au cours de sa conférence portant sur les pigments et les colorants, un goût pour l'éclat des matières avant de celui pour la couleur.

24 NOURY, Larissa Symbolique La ville en couleur, Ed du Huitième jour, 2010, p. 54

25 Ibid., p. 61

« Les matériaux c'est ce qu'on admire le plus de l'époque carolingienne et même plus en amont, jusqu'à l'aube des temps modernes, c'est vraiment cela qui est classé en premier. Ensuite viendrait pour les objets et ce que nous appelons nous les œuvres d'art, le rapport à la lumière, l'éclat, la clarté, la brillance, la luminosité, [...] Au Moyen-Âge on est très attentifs à les distinguer. Par exemple St. Bernard au 12e siècle est un grand admirateur de la clarté mais il a horreur de la brillance. [...] En certain nombre de mots, le lexique latin ici particulièrement développé, souligne cette importance non seulement des matériaux mais aussi de l'éclat, de la luminosité desdits matériaux. Et en troisième position seulement vient la couleur. C'est la troisième chose que l'on admire, Mais c'est plus important que, quatrième niveau, le pouce, l'opéra, le travail de l'artiste.» 2min26.

L'ordre de ce classement ne serait plus du tout le même aujourd'hui. Mais plus encore, le fait que l'association de Dieu à la lumière puisse faire prévaloir l'éclat à la couleur et au savoir-faire note bien ici que le courant de pensée de l'époque influe ce qu'elle produit. Le contexte d'idée de la création influence ses choix esthétiques. Ce contexte de pensée oriente également la réception des créations, les tendances, les penchants ou aversions d'une société à un âge donné pour tel ou tel goût.

Ainsi, le développement progressif du commerce, notamment maritime, son expansion ainsi que celle des populations, et la transmission des savoir par l'objet et sa copie, sont autant de facteurs qui ont contribué à faire du Moyen-Âge l'ère de la spécification locale et de la situation des savoir-faire. En se nourrissant mutuellement, les techniques entre elles, les matériaux et les techniques, les sociétés et les matériaux, les sociétés et les techniques, les sociétés entre elles, ont formé un processus d'innovation en perpétuelle croissance que la Préhistoire avec l'avènement de l'outil avait d'ores et déjà annoncé. Par la suite, je m'intéresserais à la complexification des hybridations du savoir-faire en vis à vis des grandes découvertes et de l'accélération du commerce maritime.

### **c) De la Renaissance à la fin des temps modernes, la diffusion comme accélérateur de l'industrialisation.**

La matière couleur pendant la Préhistoire s'exprime par l'assemblage de ressources naturelles et glanées. Tandis que le Moyen-Âge est l'ère des hybridations de savoir-faire locaux, et le goût est davantage porté sur la matière et son éclat que sur sa couleur et le savoir-faire de l'artisan. Le début des temps modernes avec d'une part l'invention de l'imprimerie par Gutenberg en 1453, d'autre part la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb en 1492, et en parallèle de l'affaiblissement la Renaissance italienne, est une période qui a marqué un tournant pour l'humanité. Dans l'angle de la diffusion des matières couleurs et de la transmission des savoir-faire, ils sont des bouleversements totaux.

D'une part l'imprimerie insuffle de nouvelles méthodes de transmission des savoirs et des savoir-faire : la transcription par écrit, par explication, par schémas, par représentation, par algorithmisation comme le dirait Marie-Noëlle Chamoux. La trace écrite des savoirs accen-



tue une caractéristique de la transmission. Elle permet la diffusion de savoir locaux en des contrées lointaines, et par cela l'hybridation de savoirs qui étaient jusqu'alors inconnus, et dont la destinée ne semblait pas d'être liés l'un à l'autre. La diffusion mondialise les savoirs. La réception culturelle étant différente d'une société à l'autre, la diffusion expose également les savoirs à des critiques, positives, négatives, constructives, qui permettent leur remise en question d'une part, mais également leur amélioration d'autre part. La diffusion met également en concurrence les modèles similaires, poussant encore plus loin l'envie de perfection et d'efficacité. Par extension, la diffusion des savoirs les rend inoubliables. Pour reprendre la figure de Larissa Noury sur les rouges des vitraux de Notre-Dame que l'on ne sait plus reproduire, ces savoirs ont été perdus au fil de l'évolution des techniques par un manque de transmission, d'annotation des étapes, des procédés de fabrication et sans doute aussi par la perte de l'outil qui permettait de le produire. La diffusion permanente des savoirs et savoir-faire semble être la trace indélébile à l'opposé des pertes de savoir-faire. Mais l'ère de l'imprimerie et de la diffusion, du tout hybridable, a évolué comme le rapportent Liliane PÉREZ et Catherine VERNA,

« De plus, la signification du secret a évolué depuis le Moyen-Âge, de la possession collective de savoir-faire à l'apparition d'une propriété individuelle des techniques, à mesure notamment que les inventions techniques ont été intégrées à des stratégies commerciales ou à des politiques économiques gouvernementales. Ce changement n'est pas sans conséquence pour le secret et l'ouverture des savoirs au sein des corporations et des communautés. La frontière est étroite entre l'apprentissage de nouvelles techniques au sein d'un métier et l'imitation des procédés entre maîtres concurrents. Dans la soierie lyonnaise au XVIIIe siècle, les autorités montrent une certaine ambivalence : doivent-elles poursuivre en justice les copieurs comme des fraudeurs ou, au contraire, les encourager à faire circuler les techniques nouvelles qui appartiennent à la communauté (Pérez, 2008b) ? Même quand la propriété privée des inventions se généralise, l'opinion reste divisée sur ce que l'on peut montrer au public et sur ce qui doit rester caché. Les codes de sociabilité conduisent ainsi les industriels des Lumières à accueillir des visiteurs sur les sites manufacturiers et commerciaux ; des entrepreneurs comme Matthew Boulton développent des stratégies sophistiquées pour dissimuler certaines technologies et en dévoiler d'autres, trouvant là un moyen de contrôler l'information (Robinson, 1969). »<sup>26</sup>

Tirailé entre disposition et appartenance, il se crée face à la surexposition un besoin d'ombre. Les savoir-faire ont été, face à la concurrence et la diffusion, progressivement enfermés dans le secret, dans l'opacité, d'autant plus qu'ils se complexifiaient et que étudier un objet ne suffisait plus forcément à en déceler les secrets de fabrication.

Aussi, si le début du capitalisme fait débat, il est important de noter que l'imprimerie est suivie de peu de la découverte des Amériques et de l'accélération du commerce maritime, qui lui aussi, en plus d'importer des produits inconnus des européens jusqu'ici, a contribué à la diffusion des savoirs. Tout à cette époque signe le renouveau et l'expansion. Mais l'accélération de ce développement signe le début d'un colonialisme massif. L'invasion et l'appropriation culturelle ont changé en profondeur les sociétés le subissant et le provoquant. L'hy-

---

26 PÉREZ, Liliane et VERNA Catherine *La circulation des savoirs techniques du Moyen-âge à l'époque moderne. Nouvelles approches et enjeux méthodologiques*, Tracés. Revue de Sciences humaines [En ligne], 16 | 2009

bridation ne s'est pas arrêtée aux objets ni aux savoir mais a été jusqu'aux territoires, et les territoires étant fixés à une matérialité pleine et immuable, ce n'est pas tant l'hybridation que la réunion qui est ici en jeu. L'objectif n'est pas tant de questionner les responsabilités/impacts du colonialisme sur le développement des pays mais plutôt de s'intéresser à ses effets sur l'environnement humain. D'un côté comme de l'autre, le colonialisme a formé des échanges, volontaires ou subis, qui ont bouleversé par l'apport de produits inconnus les savoir-faire locaux. La diffusion, au-delà de surexposer, déracine. Elle arrache puis greffe. Elle découvre et approprie. Elle dématérialise les origines et lance à qui veut toute information.

Parallèlement, la Renaissance italienne s'étale dès la fin du Moyen-Âge et au début des temps modernes. Suite à la chute de l'empire byzantin, des penseurs orientaux gagnent l'Italie, quasiment simultanément avec l'arrivée de l'imprimerie. Les avancées techniques du Moyen-Âge et la découverte de matériaux nouveaux, sont autant de facteurs qui font de la Renaissance l'âge d'or de la peinture. L'invention de la peinture à l'huile au XVe siècle vient progressivement détrôner les techniques de détrempe. Giorgio Vasari, peintre, écrivain et architecte toscan, attribue l'invention de la peinture à l'huile à Jean de Bruges soit un des frères Van Eyck, bien qu'en vérité des textes antérieurs relatent de cette invention. Cependant, les frères Van Eyck sont les premiers à trouver l'équilibre des proportions et les justes ingrédients pour que cette peinture difficile à fabriquer à l'époque connaisse un franc succès. Les peintres de la Renaissance vont utiliser des pigments faits à base de plantes ou de minéraux. Pour leur utilisation, les minéraux sont lavés par la technique de débouillage puis une fois séchés et pulvérisés ils sont triés pour leur finesse. On appelle le mélange des pigments avec le liant "broyage". On broie le matériau issu de la nature en poudre afin d'obtenir une peinture. Cette technique se faisait à l'aide d'une pierre polie et d'eau afin de ne pas perdre la poudre ou directement à l'huile pour ne pas perdre la couleur du pigment. Puis on broyait à nouveau à l'huile pour obtenir une peinture à l'huile. Pour obtenir des teintes plus sombres, ils ont perfectionné la technique de calcination qui consistait à brûler la matière jusqu'à sa combustion en un pigment plus sombre. Elle se faisait sur une plaque métallique ou dans un caisson fermé afin d'obtenir une totale combustion. La Céruse ou blanc de plomb était un pigment blanc opaque qui une fois calciné donnait un jaune massicot. Mais elle fut remplacée au XIXème siècle par le blanc de titane en cause de sa toxicité. Ernst Hans Gombrich dans *Histoire de l'art écrit*,

« Vers 1520, l'opinion en Italie était que la peinture avait atteint l'apogée de la perfection. En fait, des artistes comme Michel Ange, Raphaël, Titien, Léonard avaient atteint tous les buts que s'étaient proposées les générations précédentes. Aucun problème de dessin ne semblait plus présenter de difficulté, aucun sujet ne semblait offrir de complication insoluble. On était parvenu à la règle d'or de la beauté et de l'harmonie et on était même persuadé d'avoir surpassé les chef-d'œuvres de la statuaire antique. »<sup>27</sup>

Ces esthétiques quasi mathématiques héritées de la Grèce antique ont donc été surpassées

---

27 GOMBRICH, Ernst Hans *Histoire de l'art*, Phaidon, 2001 (1re éd. 1950), p.361

techniquement au cours de la renaissance. Mais pas seulement par le génie des peintres. La Renaissance marque non seulement l'apogée de l'esthétique antique mais également le perfectionnement de l'utilisation de techniques millénaires. Je l'ai énoncé précédemment, l'homo Sapiens peignait déjà sur les murs avec des terres. Mais l'utilisation des pigments par le peintre et sa transformation par calcination indique il me semble l'avènement de l'époque moderne, indique également la transformation des matières millénaires par des techniques toujours plus poussées, par la succession d'étapes complexes, pour finalement arriver à un produit fini, lui-même matériau. Il y a finalement dans la manière de préparer les pigments des peintres de la Renaissance, les premiers signes d'industrialisation.

De la fin de la Renaissance à l'époque contemporaine, une succession de mouvements picturaux se sont suivis. Tous indiquent une ambiance de la société qui le voit naître et reflètent son état d'esprit. Ils donnent à voir des facettes différentes des temps modernes. En lisant entre les lignes des arts on peut comprendre l'histoire. Est-ce un hasard que la montée en flèche de l'industrie au XVIIIe siècle soit bercée de peintres tels que Gainsborough ou Fragonard ? Qu'en plein succès d'une élite bourgeoise les peintures de Copley séduisent ? Ou encore qu'aux premières révolutions industrielles, Turner, Delacroix puis Courbet apparaissent ? Au XVIIe les industries textiles : manufacture des Gobelins, Aubusson, sont les premières à voir le jour. Au XVIIIe siècle le mouvement s'amplifie, les industries liées à la vapeur et au charbon se développent, les transports, notamment la locomotive à vapeur, connaissent un véritable essor et contribuent grandement à l'expansion de l'industrie. Les matières et les couleurs de l'environnement quotidien connaissent un bouleversement. Les quartiers se multiplient, de même que la démographie et que la classe ouvrière. Par ailleurs une sorte de rationalisme s'installe dans l'architecture comme le rapporte Larissa Noury,

« Les architectes renoncent à la couleur «aérienne» sur les façades de la ville bourgeoise : leur blancheur doit contraster avec les façades noires et enfumées de la ville des ouvriers. Une autre idée importante apparaît vers 1750 : l'idée qu'une architecture et sa polychromie doivent exprimer la fonction du bâtiment par la façade, ce postulat étant surtout valable pour les édifices publics. »<sup>28</sup>

Il est étonnant de constater la clarté de l'annonce des soulèvements historiques à venir au travers de l'architecture de l'époque. Les environnements de vie sont socialement marqués. D'un côté les bourgeois aux architectures classiques de marbre blanc et aux intérieurs rococo se placent en position de supériorité. Tandis que l'exode rural amène les ouvriers dans des usines aux bâtiments recouverts de suie et aux intérieurs de fer forgé. L'industrialisation amène son lot de matériaux et de normes. Le matériau technique prend le dessus sur le naturel et l'artisanal. A cette époque sont développés des pigments synthétiques nouveaux. Le jaune de chrome voit le jour en 1820. L'outremer quant à lui est développé en 1828 par J-B. Guimet. Puis en 1856 Perkin mis à jour la mauvéine. Les chimistes allemands continuèrent avec la synthétisation de la garance et de l'indigo qui mirent à plat ces exploitations. Ces nouveaux

---

28 NOURY, Larissa *Symbolique La ville en couleur*, Ed du Huitième jour, 2010, p. 77

colorants étant bien plus rentables que les plantes de couleur correspondante. Quant aux savoir-faire, le développement des classes ouvrières est le reflet de leur division. Le savoir-faire est dématérialisé de son contexte, il est aseptisé en usine, où progressivement la main de l'artisan se voit décomposée en geste de l'ouvrier.

Une réelle complexification des savoir-faire et des matières s'installe donc progressivement de la Renaissance jusqu'à la fin des temps modernes. Le succès du commerce maritime et de l'imprimerie marque l'avènement de la diffusion en masse des savoirs et savoir-faire. Tout s'accélère alors. L'objet produit comme la technique sont noyés dans une multitude d'étapes de conception et de fabrication qui les éloigne de leur état d'origine de ressources naturelle, plus encore, les nouveaux matériaux créés font de l'ombre aux anciens. L'environnement humain s'en voit grandement changé mais sur des plans séparés selon les classes sociales formées par l'essor de l'industrie et de la bourgeoisie.

#### **d) Ere contemporaine, de l'illusion à l'épuisement des matières**

Si les temps modernes marquent l'accélération de la diffusion et la transition vers des matériaux et des techniques nouvelles qui bouleversent en profondeur les sociétés par leur industrie. L'ère contemporaine est l'héritière de ces mouvements hâtifs. Elle en récolta les responsabilités sociales mais également économiques. La date de fin de l'époque moderne diffère selon les historiens, pour certains elle est marquée par la révolution industrielle en 1840, notamment en France. Pour d'autres, la Première Guerre Mondiale sonne le passage à l'époque contemporaine. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agira ici de questionner l'impact de l'industrie sur les matières-couleur et les divers champs de conception qui en ont découlé.

L'implosion faisant suite à l'accélération des temps modernes, amplifie les découvertes techniques. L'écart technologique entre les deux guerres mondiales montre bien la perte de contrôle de cette croissance perpétuelle et destructrice. Les ravages de ces guerres font naître simultanément aux apports techniques et technologiques, une soif de renouveau. Des courants de pensée, notamment en architecture voient le jour et participent à une révolution des codes esthétiques. Larissa Noury explique,

« Les architectes du Stijl ont commencé à «déconstruire par la couleur» et ont admirablement démontré qu'il était tout à fait possible de nier, par des jeux optiques, l'ossature, les caractéristiques «anatomiques» de l'architecture en faisant du coin, de l'articulation des plans architecturaux eux-mêmes (mur, sol, plafond) une continuité spatiale. »<sup>29</sup>

Entre rigueur scientifique et recherche d'un souffle nouveau, les esthétiques, les processus, et les concepts bougent. La destruction apparaît comme une problématique de la création et la fonction s'impose à la forme. De même que les guerres déclenchent une profonde mutation des classes sociales et que l'émancipation d'après-guerre se synchronise avec la pétrochimie

29 Ibid., p. 99

et les couleurs de synthèse. « A partir du XXe, on utilise des couleurs de synthèse extraits du charbon et du goudron. »<sup>30</sup> relatent Michel Pastoureau et Dominique Simonnet dans *Le petit livre des couleurs*.

L'ère ouverte par la succession de crises et des guerres, par la diffusion et l'accélération des transmissions, par la concurrence, est une ère de débordement en tous sens. L'ère pendant laquelle le monde forgé par l'être humain le dépasse. Bernadette Bensaude-Vincent explique :

« À l'image traditionnelle de l'homme maître et souverain de la nature, Carson oppose la vision d'un homme prisonnier d'une spirale qui le met face au défi de s'adapter au propre environnement qu'il a créé. Les remèdes inventés pour lutter contre de petites nuisances (insectes ou autres pestes) causent des maux bien plus graves que ceux qu'ils veulent combattre. »<sup>31</sup>

Les dégâts causés par l'être humain sont multiples et s'aggravent progressivement. Ils s'étendent de toute part, tel un virus. Les processus de survie de l'homme mis au service de l'asservissement de tout ce qui l'entoure, au-delà d'écraser de son poids tout concurrent naturel, son environnement de vie est devenu une menace pour lui-même. Les guerres mondiales sont le début des prises de conscience sur le caractère irrémédiable de certaines actions de l'être humain. Bernadette Bensaude-Vincent poursuit,

« Les produits factices qui sortent des premières manufactures chimiques changent fondamentalement le rapport à la nature. D'abord ces dernières bouleversent le paysage et polluent l'atmosphère. De plus, ces produits factices étant souvent inventés pour diminuer la dépendance à l'égard des sources de matière première, ils permettent de s'émanciper à l'égard de la distribution géographique des ressources naturelles. Bref, dans la culture des chimistes, le naturel est ce qui est à purifier, à dépasser, et dont il faut s'affranchir.»<sup>32</sup>

En ce qui concerne les matières-couleurs, le succès de la chimie a donc fini de bouleverser les savoir-faire locaux et exploitations millénaires, au profit de synthèses matiérées, de copies, d'imitations au rendement avantageux. L'ère contemporaine débute par l'offre d'illusions de matières, qui causera l'abandon de certaines matières premières cultivées par l'homme et vouées à se raréfier voir à disparaître sans son activité. D'autant plus que la production des matières nouvelles et aux propriétés extraordinaires ne sont pas neutres. Leur impact écologique finira l'extinction de certaines espèces. J. Pange explique :

« La rareté de certaines matières premières, et la hausse du prix de la main-d'œuvre, ont amené dans nos industries contemporaines le développement de la catégorie de produits à laquelle les Allemands ont donné le nom d' « ersatz ». A la matière première employée jusque-là pour la fabrication d'un objet, il s'agissait de substituer une matière de provenance totalement différente, capable de rendre à peu près les mêmes services. Simple contrefaçon avant la guerre, cette méthode est devenue un procédé courant, et il serait oiseux d'énumérer tous les produits que nous employons et qui, de la matière dont

---

30 PASTOUREAU, Michel et SIMONNET Dominique *Le petit livre des couleurs*, SEUIL, 2007, p. 98

31 BENSAUDE-VINCENT, Bernadette *Matière à penser Essais d'histoire et de philosophie de la chimie*, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2008, p. 20

32 Ibid., p. 19

ils devaient être composés, n'ont gardé que le nom.»<sup>33</sup> p78.

Non seulement le succès de la chimie a raréfié et remplacé de nombreux produits, mais en s'imposant elle est devenue le goût d'une époque. La société dans sa globalité après la seconde guerre mondiale a coulissé dans une aseptisation progressive, l'expansion des technologies ouvrant d'autant plus la voie vers des scénarios utopiques et de science-fiction. Le soft-power en puissance a maintenu une concurrence permanente. D'une part, il nécessitait une industrie efficace après les ravages des guerres mondiales, la chimie étant la clé d'un rendement et d'une innovation perpétuellement renouvelés. De plus, la guerre froide a fait du cinéma et l'expansion de la publicité des sources de diffusion importantes, renforçant l'image de la femme moderne et enjolivant l'image des tissus techniques, des imitations, des produits issus de la pétrochimie.

La mouvance consumériste ainsi impulsée en Europe, mais aussi aux Etats-Unis s'est progressivement étalée dans le monde par la globalisation et l'installation d'une paix durable, ou du moins d'un soft power omniprésent, favorisant les échanges. Les nouvelles technologies et le succès d'internet ont joué un grand rôle dans cette «diffusion douce», dématérialisant toujours plus les savoirs et savoir-faire tout en les démocratisant. Sous le joug des conséquences écologiques, la chimie elle-même a muté comme le rapporte Bernadette Bensaude-Vincent,

« Tout autant que les impératifs de protection de l'environnement, c'est l'élaboration de nouveaux matériaux toujours plus légers, plus « techniques », qui semble avoir changé le regard des chimistes sur la nature dans les années 1970-80. À la stratégie de production en masse de matériaux à faible prix de revient s'est substituée la stratégie du « sur mesure » ou du matériau « by design », conçu pour être adapté à une application précise. »<sup>34</sup>

La chimie se téléportant vers les registres de la technicité et la performance, une sorte de réveil sur les artisanats perdus a refait surface. L'héritage d'un mode de concevoir la forme par la fonction face à l'urgence climatique trouve une certaine forme d'économie du matériau. Après l'ère de l'illusion du matériau, l'épuisement du matériau amène de nouveaux idéaux de conception. Plus engagées et responsables quant aux impacts des productions humaines, les sociétés actuelles imposent à l'industrie un respect de l'écologie, au du moins une transition. Bien que souvent contournée ou embellie, la responsabilité écologique devient une norme de conception. Réemploi, upcycling et recyclage s'annoncent avec un retour aux savoir-faire oubliés et aux matières naturelles, face à la performance et la technicité de la chimie. Les démarches en design surfant entre ces deux pôles.

Le succès de la chimie et des matériaux plastiques suite aux guerres mondiales, talonné de peu par la montée en flèches des technologies, des nouvelles esthétiques forme-fonction et de la démocratisation des objets marque une période d'illusions. Illusion d'une paix, d'une li-

33 de PANGE, J. *Ersatz et contrefaçons préhistoriques en Alsace*, In: *Bulletin de la Société préhistorique de France*, tome 18, n°3, 1921. p. 78

34 BENSAUDE-VINCENT, Bernadette *Matière à penser Essais d'histoire et de philosophie de la chimie*, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2008, p. 20

berté, et de « besoins » toujours plus nombreux. Les environnements de vie, à cette période de soft power omniprésent, ont été révolutionnés d'une polychromie et d'un hétéroclisme progressif au fil du renouvellement insatiable de la consommation. Les imitations de matériaux surpassent les versions originales par leur rentabilité et les remplacent petit à petit. Puis entre crise économique, sociétale et écologique, les nouveaux matériaux face aux poussées capitalistes et globalisantes ont été au centre d'une dépression menant à un changement radical des modes de conception. La raréfaction des matières premières et la perte de savoir-faire millénaires trouvent alors un écho dans le développement d'un design écologiquement plus responsable écartelé d'une part dans une chimie technique et performante au service de produits hauts de gamme, et d'autre part dans des idéaux de conception nouveaux et soucieux des conséquences des productions humaines. Il se met alors en place une sorte de retour aux méthodes d'assemblage préhistoriques, cherchant la pureté du produit non plus dans son lissage chimique, mais dans sa forme originelle, avant transformation, dans la matière brute.

#### **e) L'impact des symboliques locales et temporelles sur la perception de l'environnant**

De la préhistoire à l'ère contemporaine une multitude de ressources locales puis exportées, de savoirs faire secrets puis diffusés et enfin privatisés, ainsi qu'une multiplication des techniques et technologies se sont succédées, suivant l'évolution des territoires, des pays, des sociétés. Chacune de ces étapes de l'évolution a contribué à la formation de l'environnement humain tel qu'on le connaît aujourd'hui, et tel qu'il sera dans le futur. Par extension et à l'échelle de l'individu, les multiples fragments assemblés, détruits ou rénovés au fil des âges forment son environnement de vie, son environnant. Mais chacun de ces éléments est porteur d'un sens. Ou plutôt, par ses connaissances et son vécu, par sa culture aussi, l'être humain associe aux objets qu'il connaît une signification, des symboles. On se demandera alors en quoi ces derniers influent sur la perception de l'environnant de l'individu.

Tout d'abord les symboles prennent de nombreuses formes. Ils peuvent être associés à des objets, des couleurs, des expressions. Mais c'est dans toute production locale que se trouve une forme d'authenticité associée à son origine et qui fait symbole. B. Decharneux et L. Neufontaine définissent le symbole à partir de la pensée de A. Lalande,

« D'abord, le symbole est signe concret : il est une réalité vivante qui achemine elle-même à ce qu'elle désigne, à la différence du signe conventionnel, qui indique seulement quelque chose selon une convention arbitraire. Le symbole part d'un lien naturel, d'un enracinement dans la nature. Evoquant quelque chose d'absent, il va au-delà de l'espace et du temps immédiats. Renvoyant à quelque chose d'impossible à percevoir, il permet l'appréhension de réalités que la raison livrée à elle-même ne peut atteindre. »<sup>35</sup> p50.

Il y a donc bien dans le symbole une sorte de renvoi à partir du concret, une sorte d'évocation à la fois ancrée dans le réel et dans des temps multiples, dans la mémoire et l'imaginaire. Les symboles jalonnent le quotidien, en tout il est possible de trouver un symbole, un renvoi à

quelque chose d'absent. Toutefois, si chacun peut trouver un symbole en toute chose, nombre d'entre eux sont culturels, partagés et intériorisés. M. Pastoureau et D. Simonnet relatent dans le petit livre des couleurs « En russe, Krasnoï veut dire «rouge» mais aussi «beau» (étymologiquement, la place rouge est la «belle place») »<sup>36</sup>. Il y a donc déjà dans le langage une certaine forme de symboles partagés. Mais si le rouge est intrinsèquement figure de beauté en russe, ce n'est pas le cas dans toutes les langues. On remarquera cependant que la couleur davantage que d'autres artéfacts est souvent associée à des symboles, comme le confirment M. Pastoureau et D. Simonnet « car une couleur, c'est un ensemble de symboles et de conventions. »<sup>37</sup>. Plus encore, je pense que la raison de ce systématique attachement de symboles aux couleurs s'explique par le fait qu'une couleur est toujours attachée à une matérialité, perçue grâce à la lumière et aux objets qui la réfléchissent.

De plus, les symboles diffèrent en fonction des pays, des cultures, des éducations, mais aussi des vécus. Pourtant Berlin & Key dans *basic color terms* ont déduit de leurs études de divers pays et sociétés 11 termes de couleurs particulièrement saillants et à vocation universels, en fonction de l'évolution des sociétés/pays étudiés. Or si nombre de symboles sont associés aux couleurs, cela signifie que les pays n'ayant pas encore nommé des couleurs selon Berlin & Key, auraient logiquement soit moins de symboles, soit d'autres artéfacts pour faire symbole. D'après cette étude les symboles culturels associés aux couleurs apparaîtraient alors selon des stades d'évolution et des transitions démographiques et non pas selon des savoirs et des pratiques locales. Aussi si cette étude fut une avancée en anthropologie par l'angle de l'étude des couleurs, elle fut remise en question par son caractère généralisateur et occidental-centrée. Guy Lecerf relate les écrits de Lü Ching-Fu en réponse aux *basic color terms*, « Plutôt que d'envisager d'autres fictions comme la variabilité de la culture de la couleur et, plus largement, de la culture humaine, les auteurs préfèrent typer les différentes cultures, les positionner selon leur stade d'évolution et trouver, pour leur propre culture, une position avantageuse. »<sup>38</sup>. La remise en cause de l'étude de Berlin & Key démontre la pluralité des cultures et des vocabulaires, car si en effet des savoirs similaires sont apparus sur tous les continents, il n'en reste pas moins qu'avant toute globalisation, ils étaient développés localement et relataient de pratiques et de pensées situées. Chaque région de par les spécificités de son environnement a de surcroît dû faire face à des épreuves et des climats différents et utiliser des ressources leur étant propres pour y répondre. Aussi, les migrations progressives, les guerres, le commerce, puis la globalisation sont des facteurs du mélange des cultures. Parce que les différentes cultures humaines se sont entrecroisées au cours de leur évolution, des similitudes sont apparues et des singularités se sont renforcées. Un jeu de contraste des symboles se met en place avec le colonialisme et le capitalisme par la diffusion volontaire ou imposée participant à l'effacement des spécificités locales. M. Pastoureau écrit

---

36 PASTOUREAU, Michel et SIMONNET Dominique *Le petit livre des couleurs*, SEUIL, 2007, p. 31

37 Ibid., p. 109

38 LECERF, Guy *Le coloris comme expérience poétique*, Collection Eidos, L'Harmattan, Paris, 2014, p. 63



« C'est en faisant du papier le principal support des textes et des images que l'imprimerie a introduit une équivalence entre l'incolore et le blanc. Ce dernier se voyant alors considéré comme le degré zéro de la couleur, ou comme son absence. »<sup>39</sup> Ainsi, l'évolution des savoir-faire et le développement des techniques puis des industries participe également à réécrire les symboles. D'une part car les pensées humaines changent et d'autre part car les symboles sont des connaissances intériorisées et dictées par les courants de pensées. Les symboles sont alors réinventés au fil des âges et des cultures.

Pour revenir à la question de l'impact des symboles sur la perception de son environnement par l'individu, il est important de retenir la mouvance des symboles exprimée précédemment. Car si de nos jours les êtres humains, en tout cas en Europe, vivent majoritairement dans des villes de plus ou moins grande ampleur, rares sont celles, hormis les villes nouvelles, ayant été bâties d'un seul tenant. Beaucoup sont l'héritage architectural de siècles d'ouvrage et de savoir-faire multiples ; des agrandissements face à l'augmentation de la démographie mélangeant des styles d'époques données ; des rénovations et améliorations modifiant par une sorte d'hybridation les esthétiques urbaines. Il résulte dans les villes contemporaines une lisibilité de l'évolution humaine par l'hétéroclisme des styles architecturaux et une polychromie certaine des matériaux employés. Le brouillage, devient une unité architecturale nouvelle. Aussi à chaque matière-couleur et façonnement technique de cette dernière correspond une époque où une culture, un atelier de fabrication, une patte locale comme l'exprime J. P. Lenclos dans ses livres consacrés à la géographie de la couleur. Chacun de ces artéfacts fait alors symbole pour l'individu sachant les reconnaître. Et l'addition de ces symboles dans l'environnement de l'individu forme son atmosphère. Larissa Noury va même encore plus loin, « L'atmosphère spécifique créée par les combinaisons colorées, peut transformer l'environnement et produire des conditions de vie psychologiquement favorables ou au contraire défavorables. »<sup>40</sup>. L'atmosphère perçue des combinatoires de matières, couleurs et assemblages qui jalonnent l'environnement de l'individu serait alors capable d'influencer positivement ou négativement l'expérience de son environnement quotidien. Or, M. Pastoureau et D. Simonnet écrivent, « Ce n'est pas notre appareil sensoriel qui a changé, mais notre perception de la réalité, qui met en jeu nos connaissances, notre vocabulaire, notre imaginaire, et même nos sentiments, toutes choses qui ont évolué au fil du temps. »<sup>41</sup>. Il y a donc dans la perception de l'environnement quotidien un écho à la mémoire, à l'imagination et aux connaissances, plus encore aux sentiments, aux émotions, et ce serait là la clé de la valence émotionnelle associée à l'expérience. Les symboles étant les guides de ce cheminement, les influenceurs de l'expérience.

Les symboles associables à tout objet et pour beaucoup, communs à des cultures intériori-

---

39 Ibid., p. 48

40 NOURY, Larissa *Symbolique La ville en couleur*, Ed du Huitième jour, 2010, p. 7

41 PASTOUREAU, Michel et SIMONNET Dominique *Le petit livre des couleurs*, SEUIL, 2007, pp. 15-16

sées, sont donc des traces des âges passés et de l'évolution humaine. Les symboles font écho à l'absence, par la mémoire, les connaissances et l'imagination. Au niveau de l'individu, ils influencent toute expérience en participant à la formation d'une valence émotionnelle, dont la réception de l'environnant se voit modifiée.

Si avec des ressources glanées, le façonnement d'outils par l'homo habilis signe les premiers jets d'innovation, il faudra attendre le Moyen-Âge pour que s'affirment des savoir-faire locaux basés sur les matières disponibles et cultivées dans l'environnement direct de l'homme. Les invasions, les migrations et les quelques routes commerciales développées à cette époque marquent le début de la diffusion qui révolutionnera la transmission des savoirs. C'est avec l'imprimerie et les grandes découvertes que tout s'accélère. Des matériaux inconnus jusqu'alors se propagent et des hybridations de toute part s'accroissent. Petit à petit l'environnement humain transmute et les ressources locales deviennent marchandises ou matières premières. L'écart des classes sociales s'accroît plus encore à l'ère moderne avec la division des savoir-faire, et le succès de l'industrie. Vapeur et charbon favorisent les transports, puis la chimie progressivement synthétise, transforme, remplace. Une rupture totale s'installe en période d'après-guerre. Tout est reconstruit, le succès de la forme-fonction et de la pétrochimie s'installent dans la recherche de rendement et finit d'effacer les savoir-faire millénaires, le soft power oblige. La polychromie et l'hétéroclisme plastique ne sont cependant que de courte durée. La conscience des impacts environnementaux et sociétaux de ces industries se développe et laisse place aujourd'hui à un revirement de la chimie vers des matières techniques, tandis que de nouveaux idéaux de conception plus attentifs aux impacts de la production se déploient en démarches de réemploi, de recyclage et d'upcycling. En quelque sorte, à l'âge de la conscience des ressources et des savoirs perdus, la boucle se referme par un retour au naturel et le développement de démarches plus respectueuses de l'environnement de vie.

De plus, l'ensemble de ces époques sont jalonnées de goûts, de courants de pensées et de savoir-faire propres qui influencent grandement la modification puis la production des couleur-matières, associées notamment à des symboles. Ressources naturelles, assemblées, hybridées, transformées, prototypées, reproduites, illusoires, recyclées. Les environnements humains en ont été grandement modifiés et il en résulte aujourd'hui des environnements hétéroclites et singuliers aux ruptures importantes. Les symboles hérités de ces évolutions étant à l'échelle de l'individu, les guides de son expérience de l'espace, et de la formation de son environnant.

Cependant, si comme je l'ai évoqué avec les symboles, la ville, lieu du pluriel, est compréhensible par l'échelle de l'individu, il devient alors nécessaire pour mieux comprendre et étudier les relations entre l'individu et son environnement quotidien, de questionner comment relier des expériences individuelles entre unique et multiple.

### 3) Unique et multiple, relater des expériences individuelles

L'individu est une figure à la fois générale et singulière. Si tout être humain est individu, chaque individu est unique. Cette ambivalence entre l'unique et le multiple est le nœud auquel il est nécessaire de faire face afin de pouvoir agir dans la relation qu'entretient l'individu avec son environnement quotidien. Tout d'abord, je tenterai de comprendre l'individu en questionnant les mécaniques qui lui sont propres. Puis je replacerai l'individu au sein du groupe, de la société, pour mieux déceler les organisations des multiplicités d'uniques. Enfin, je mettrai en évidence les manières qui me semblent les plus fiables pour étudier l'individu.

#### a) Les mécaniques personnelles qui régissent la relation de l'individu à son environnement

Le CNRTL<sup>42</sup> pose de nombreuses définitions sur l'individu : « Tout être concret, donné dans l'expérience, possédant une unité de caractères et formant un tout reconnaissable. » ou encore « Chaque être appartenant à l'espèce humaine. » et « L'être humain considéré isolément dans la collectivité, la communauté dont il fait partie. » De la diversité de ces définitions ressort avec évidence le conjointement du « tout » et du « chaque », de l'être et de l'humain, de l'impersonnel et de l'intime. L'individu est une notion frontière, un mot permettant de placer l'être-humain dans un entre-deux, entre soi et autrui. L'individu permet simultanément d'atteindre chacun dans sa spécificité et de traiter de la généralité des multiples. De plus l'individu dans ces définitions est « considéré » et « reconnaissable », c'est à dire que ses caractéristiques propres, d'une part signent sa singularité et le rendent reconnaissable, tandis que d'autre part cette singularité reconnue l'isole du groupe, de la communauté. Ces définitions sous-entendent donc l'effacement de l'individu dans le collectif, et son esseulement dans l'affirmation des « unités de caractères » qui le spécifient. Plus encore, l'individu serait « donné dans l'expérience ». Ce serait donc par l'expérience que l'individu reconnaissable dans le tout, dans l'effacement de ses singularités, serait ainsi considéré. L'individu n'existe qu'en vis à vis du multiple, de la collectivité, d'autrui. Mais si le groupe tend au lissage des caractéristiques de l'individu, ce sont justement ces dernières qui m'intéressent ici. Car davantage que l'individu, c'est la personne cachée dans cette notion qui fait expérience de l'environnement, avant d'être effacée, lissée. Je me demande alors quelles sont les mécaniques personnelles qui entrent en jeu dans la relation individu/environnement ?

Tout d'abord, certaines caractéristiques peuvent être communes à plusieurs individus, mais la fusion de chacune des caractéristiques spécifiques qui forment un individu le rendent unique. Il me semble par ailleurs que l'individu en tant que personne se précise par son monde intérieur. Les caractéristiques les plus intimes de tout être humain sont celles qui le définissent en profondeur, et qui déterminent son rapport au monde. Les émotions, la mé-

moire, les connaissances et l'inconscient sont autant de clés pour comprendre l'individu plus étroitement. Guy Di Méo dans *Le désarroi identitaire* écrit,

« Les lieux (cadres sociaux, matière sociale) participent de la continuité du sujet par l'intermédiaire de sa mémoire. La mémoire s'avère identitaire, tant pour l'individu que pour les sociétés dans lesquelles il s'inscrit. La mémoire établit des interactions incessantes entre l'individu, ses groupes et leurs terres d'appartenance. Elle procède d'un rapport permanent du sujet à l'altérité. »<sup>43</sup>.

Plusieurs choses sont énoncées ici. Tout d'abord la mémoire est identitaire, elle participe à la formation de l'identité, et l'identité est un artéfact tant de l'individu, que des groupes d'individus, que des territoires. Plus encore elle est un lien entre ces entités. Les lieux étant des déclencheurs de la mémoire. Mais l'information manquante de cette citation est que l'identité pousse à la reconnaissance. Aussi si la mémoire est identitaire cela signifie d'une part que les lieux sont des déclencheurs d'identité. D'autre part, que l'individu, le groupe et les terres d'appartenance étant des entités reconnaissables par des identités différentes bien que joignables, il y a plusieurs échelles de mémoires et d'identité. Je distinguerai donc l'échelle personnelle, l'échelle partagée et l'échelle héritée. Par échelle personnelle j'entends celle de la mémoire de l'individu propre à ses vécus, ses expériences, ses connaissances conscientes et incorporées. J'entends l'identité totale formée de ces artéfacts multiples. Par échelle partagée je trace les mémoires communes à des groupes d'individus, ce qui ne les empêche nullement de différer en d'autre point, là est le propre de l'individualité. Plus que les mémoires, ce sont les valeurs, les symboles, les croyances, les habitudes que les individus ont en commun qui les réunissent en groupes identitaire. Un individu pouvant répondre de plusieurs de ces groupes. Par échelle héréditaire, je comprends en réalité une précision des deux précédentes. L'échelle personnelle héréditaire serait au niveau de l'individu l'ensemble des caractéristiques qu'il a hérité biologiquement mais aussi culturellement à son insu. L'échelle héréditaire partagée étant alors les caractéristiques héritées biologiquement ou culturellement à l'insu des individus et en commun à plusieurs d'entre eux, leur léguant des appartenances et des identités communes. Concernant l'individu en tant que personne la mémoire a donc un double effet, celui d'affirmer ses singularités d'une part et celui de le placer dans un contexte de groupes d'autre part. De relier les individus par des caractéristiques, connaissances, valeurs, situations ou intérêts communs.

Aussi, la mémoire met en évidence que tout individu dépend d'une culture. Si l'individu a incorporé des valeurs que d'autres ont en commun, c'est qu'il y a un partage de ces valeurs, et que par extension, il se joue une transmission, une relation, une situation commune. L'individu, en effet, ne s'est pas construit seul. Il est le fruit biologique d'une union, en une situation donnée, qu'elle soit géographique, sociale ou culturelle. Plus encore il est éduqué, et ces ensembles de variables influent sur son développement. Michel de Certeau dans le tome 1 de *L'invention du quotidien* écrit « Le travailleur immigré n'a pas, devant les images de la télé, le

---

43 DI MÉO, Guy-*Le désarroi identitaire une géographie sociale*, L'Harmattan, 2016, p. 29

même espace critique ou de création que le cadre moyen français »<sup>44</sup>. Plus encore, le cadre culturel engendre des inégalités selon les situations dans lesquels se trouve l'individu, il y a donc une pluralité de cadres et de situations, participant tous à la caractérisation de l'individu. Toute expérience de l'individu est donc orientée par un cadre le caractérisant et le formatant selon une situation originelle. Edward Twitchell Hall dans le *Langage silencieux* explique, « A l'étranger, la libération soudaine des sensations contradictoires crée des situations confuses. Nos sens sont submergés par une langue inconnue, des odeurs différentes, des gestes, des signes, des symboles différents. »<sup>45</sup>. La confrontation à l'étranger, à l'inconnu, qu'il s'agisse d'un lieu, d'une langue, d'un individu, d'un objet, fait prendre conscience du caractère situé de son propre cadre culturel. Mais cette confrontation ou plutôt rencontre, en tant qu'expérience nouvelle, est une donnée enrichissante. En remettant en cause les évidences du cadre intériorisé, elle le fait évoluer, lui donnant le choix de retenir, rejeter, adjoindre, de modifier la matrice de l'individu. Le cadre de base de l'individu n'est donc pas immuable. Par ses expériences, l'individu enrichi et construit son cadre culturel. Il se joue une sorte d'appropriation par l'expérience ou d'adhérence en fonction des situations nouvelles. Ainsi par l'expérience, l'individu retient ou rejette les composants de son cadre culturel. Plus encore, l'environnement de vie de l'individu, matériel comme social, travaille grandement à ce développement en perpétuelle mutation. Hall explique « la culture s'établit sur trois niveaux, formel, informel et technique ; »<sup>46</sup> Le niveau formel étant celui des idées et connaissances manipulables par l'individu. L'informel, celles incorporées à son insu dans son cadre culturel. La technique étant un niveau situé de la culture, situé par le travail, l'occupation, le rôle de l'individu d'une part, et par sa situation matérielle, la typologie d'environnement dans lequel il évolue d'autre part. L'individu est donc tiraillé entre une mécanique consciente, une inconsciente et une situationnelle. Plus encore, ces mécaniques se nourrissent les unes les autres. Gilbert Simondon dans *L'individuation psychique et collective* explique,

« Le psychisme n'est ni pure intériorité ni pure extériorité, mais permanente différenciation et intégration, selon un régime de causalité et de finalité associées que nous nommerons transduction, et qui nous semble un processus premier par rapport à la causalité et à la finalité, exprimant les cas limites d'un processus fondamental. L'individu s'individue dans la mesure où il perçoit des êtres, constitue une individuation par l'action ou la construction fabricatrice, et fait partie du système comprenant sa réalité individuelle et les objets qu'il perçoit ou constitue. La conscience deviendrait donc un régime mixte de causalité et d'efficacité, reliant selon ce régime l'individu à lui-même et au monde. L'affectivité et l'émotivité seraient alors la forme transductive par excellence du psychisme, intermédiaire entre la conscience claire et la subconscience, liaison permanente de l'individu à lui-même et au monde, ou plutôt liaison entre la relation de l'individu à lui-même et la liaison de l'individu au monde. »<sup>47</sup>

Cette citation confirme que par la confrontation avec le différent, l'inconnu, l'étranger, il se

44 DE CERTEAU, Michel *L'invention du quotidien*, 1. : Arts de faire, Gallimard, 1990 (1re éd.1980), p.XLIII

45 TWITCHELL HALL, Edward *Le langage silencieux*, Seuil, 1984 (1re éd. 1959), p.192

46 TWITCHELL HALL, Edward *Le langage silencieux*, Seuil, 1984 (1re éd. 1959), p.83

47 SIMONDON, Gilbert *L'individuation psychique et collective à la lumière des notions de formes, information, potentiel et métastabilité*, Aubier, 2007, p.98

crée une mécanique jouant sur des plans à la fois conscients et inconscients, créant et modulant le psychisme de l'individu. Cette opération autonome et «fondamentale» est ici appelée transduction. Le caractère situationnel de l'individu relie alors le caractère conscient du psychisme au faire et par extension, à la perception des objets, au monde palpable. L'affect et l'émotion étant les transports entre la conscience du monde palpable et du monde psychique, sont les formes de la «transduction».

Au-delà de la culture personnelle, partagée et/ou héritée, l'individu se particularise donc dans des mécaniques d'affect et d'émotion. Son psychisme est en permanence relié à la perception du monde palpable d'une part et de son monde intérieur d'autre part, son cadre culturel. L'un et l'autre s'influencent dans toute expérience de son environnement par l'individu. Au cadre culturel sont associés l'affect et l'émotion ; ou plutôt le cadre culturel de l'individu oriente l'affect et l'émotion de l'individu dans ses relations au monde. Cependant, Sander et Scherer dans *La psychologie des émotions* expliquent

« L'émotion de peur en tant que telle, et le fait d'en prendre conscience, résulteraient alors de la cohérence entre les composantes 1) d'évaluation cognitive (par exemple, «l'évènement est potentiellement dangereux et difficile à maîtriser»), 2) d'expression motrice (par exemple, «forte ouverture des yeux et de la bouche dans l'expression faciale»), 3) de réaction du système nerveux autonome (par exemple, accélération cardiaque) et 4) de tendance à l'action (par exemple, «préparation à la fuite»). Par conséquent, selon cette approche, la tendance à l'action de fuir, à l'origine du comportement de fuite, contribue à l'émotion, tout en étant déclenchée par une de ses composantes (la composante d'évaluation cognitive). »<sup>48</sup>

Ainsi, l'émotion selon son intensité et sa typologie influe grandement le rapport au monde direct de l'individu, le renvoyant dans une instantanéité outrepassant son cadre culturel, bien qu'étant en partie défini par lui. De même que le cadre culturel de l'individu oriente l'affect et l'émotion dans ses relations au monde, l'affect et l'émotion, notamment dans l'instantanéité de la situation dans laquelle se trouve l'individu, modifient le cadre culturel dans ses relations au monde. Ainsi, cadre culturel, affect et émotion sont interdépendants et variables dans le rapport de l'individu au monde, à son environnement de vie, à son quotidien.

Plus encore, ces cadres culturels, émotionnels et affectifs, par leur association lèguent à la mémoire une vie des scénarios incorporés. Guy Di Méo dans *Le désarroi Identitaire* explique, « La mémoire et ses souvenirs occasionnels fonctionnent à l'image d'un principe unificateur du sujet dont certains moments de l'histoire personnelle ne ressurgissent, de manière épisodique et séquentielle, que pour concourir à sa consolidation identitaire présente »<sup>49</sup>. Et cette consolidation identitaire se déploie en significations attachées aux objets, sujets, situations propres à l'individu, à la personne éprouvant le monde. L'imaginaire résultant des mécaniques identitaires est propre à chaque individu, en nutrition et variation constante, en dialogue permanent dans la *transduction* qui définit les relations de l'individu au monde. Bachelard dans

48 SANDER, David, et SCHERER Klaus.R *Traité de psychologie des émotions*. Dunod, 2019, p.38

49 DI MÉO, Guy-*Le désarroi identitaire une géographie sociale*, L'Harmattan, 2016, p. 26

la *Poétique de l'espace* ajoute,

« Il semble alors que s'est par leur «immensité» que les deux espaces : l'espace de l'intimité et l'espace du monde deviennent consonants. Quand s'approfondit la grande solitude de l'homme, les deux immensités se touchent, se confondent. Dans une lettre, Rilke se tend, de toute son âme, vers «cette solitude illimitée, qui fait de chaque jour une vie, cette communion avec l'univers, l'espace en un mot, l'espace invisible que l'homme peut pourtant habiter et qui l'entoure d'innombrables présences». Combien concrète est cette coexistence des choses dans un espace que nous doublons de la conscience de notre existence. Le thème leibnizien de l'espace, lieu des coexistants, trouve en Rilke son poète. Chaque objet investi d'espace intime devient, dans ce coexistentialisme, centre de tout l'espace. Pour chaque objet, le lointain est le présent, l'horizon a autant d'existence que le centre. »<sup>50</sup>

Les fusions de l'intime et de l'extérieur, de la culture personnelle partagée et héritée, des émotions et affects, de l'instantanéité, des situations, sont autant de mécaniques qui dans la transduction de l'être au monde forment l'identité et les identités de l'individu, qui l'unifient et le fragmentent, qui l'affirment et l'effacent.

Finalement, toute personne se meut dans une mécanique de transduction qui lie sa conscience du monde palpable à son monde intérieur, qui lie culture intériorisée et partagée, qui précise les identités personnelles et regroupe au sein d'identités collectives. La mémoire est une condition de la transduction, l'affect et l'émotion en sont sa forme, l'imaginaire est sa conséquence. La mécanique de transduction est à la fois passage et traduction entre l'individu et le groupe, elle est le phénomène permettant toute relation.

## **b) Le groupe, l'individu et la société**

Si la transduction est le phénomène qui transforme la personne en individu, qui la relie au groupe, lui permettant d'être à la fois unique et multiple, je m'intéresserai ici davantage aux postures de l'individu au sein du groupe.

Si l'individu agit d'abord en tant que personne et est une personne au sein du groupe, il n'empêche que la somme des individus s'organise en société. Sa dépendance à ce mode de vie influence sinon dirige ses actions. Si une marge de liberté est donnée à l'individu, lui permettant de vaquer à ses occupations, d'explorer et d'exprimer sa personne, c'est toujours en vis à vis de ses congénères, en vis à vis de la société dont il fait partie, d'un monde auquel il appartient. Guy Di Méo dans *Le désarroi identitaire* explique,

« D'une part, l'identité est une réalité incontournable, une nécessité vitale aussi bien pour les individus que pour les groupes qu'ils forment. Les rapports sociaux, indispensables au déroulement de la vie quotidienne, supposent en effet une identification des individus entrant en interaction : une sorte de

garantie de reconnaissance. »<sup>51</sup>.

Or si l'identité de l'individu, permettant sa reconnaissance, est indispensable aux rapports sociaux, à l'interaction, à la vie quotidienne, c'est que la reconnaissance permet l'assimilation, permet la formation des groupes sociaux. Parce que l'individu est identifiable et identifié de manière sélective par ses congénères, la multiplicité de ses caractéristiques se voit fragmentée, chaque morceau devenant critère d'assimilation ou caractère à gommer pour correspondre aux normes imposées par la société. Le lourd fardeau de l'individu étant de devoir se conformer au groupe tout en étant intimement soi. La survie sociale engendrée par les normes sociétales est le prix à payer pour vivre en société, pour appartenir à des groupes certes contraignants pour l'épanouissement personnel mais augmentant le champ des possibles, le champ des comforts, le champ des consommables. Les groupes donnent accès à l'individu à un monde qui lui serait impossible de bâtir seul et sans lequel sa survie non plus sociale mais vitale serait remise en question. Cette violence originelle du groupe est celle poussant l'individu à devoir faire face à l'acceptation ou au refus, à trouver des groupes d'individus partageant des caractéristiques similaires aux siennes et d'une certaine manière à survivre et à s'adapter socialement.

Guy Di Méo continue son discours sur l'identité cette fois-ci dans *Introduction à la géographie sociale*,

« Cette disposition à repérer le même et le différent (c'est cela l'identité), dans l'espace et dans le temps, est indispensable à la reconnaissance de soi et des autres. C'est elle qui autorise le sentiment, éprouvé par chaque individu, d'appartenir à un ou à plusieurs ensembles sociaux et territoriaux cohérents. Elle se caractérise au niveau des groupes sociaux, par une communauté plus ou moins solide de valeurs et de traits culturels, d'objectifs et d'enjeux, par l'usage (en général, mais pas forcément) d'une même langue et par la mémoire d'une même histoire. De manière moins obligatoire, mais néanmoins fréquente, elle se manifeste aussi par l'appropriation (au moins affective) d'un territoire commun : quartier, ville, agglomération, pays, ... l'idée est répandue qu'une identité sociale engendre une gamme de comportements assez voisins, bien que nullement automatiques ni stéréotypés, chez les personnes qui la partagent. »<sup>52</sup>

Le sentiment d'appartenance aux ensembles sociaux et territoriaux rendu effectif par les groupes sociaux dont parle Di Méo révèle une pluralité d'échelles des groupes sociaux. La famille, les amis, puis les voisins, les collègues, les connaissances, forment je pense une première échelle de groupe social, celle d'individu à individu. La famille est le sous-groupe le plus intime et les connaissances le plus extérieur. Ensuite, la ville, le métier, l'entreprise, l'association, sont des exemples d'une deuxième échelle de groupe social, celle qui met en relation l'individu à un groupe d'individus. Tous les habitants de Paris sont Parisiens, mais tous les Parisiens ne se connaissent pas nécessairement. Se dire de telle ville relève d'un groupe d'appartenance. Et se dire Parisien revient à se mettre en relation, à exprimer une appartenance

---

51 DI MÉO, Guy-*Le désarroi identitaire une géographie sociale*, L'Harmattan, 2016, p.9

52 DI MÉO, Guy *Introduction à la géographie sociale*, Armand Colin, 2014, p.89



commune à tous les autres Parisiens, à un groupe dont on ignore les éléments connexes mais auquel on s'identifie par une similitude certaine, factuelle, indéniable. Cependant, plus les groupes grossissent, de ville on passe à département, puis région, puis pays, continent, plus les groupes auxquels on appartient s'agrandissent d'une part et se mélangent d'autre part. Plus l'individu se retrouve assimilé à d'autres dont il diffère, un peu, beaucoup, en tout point ou presque. Plus le groupe social tend au groupe territorial puis au groupe global, plus il se transforme en une entité distante et non représentative de la personne cachée dans l'individu. Plus le groupe s'agrandit, plus il devient simple formalité administrative, moins il est identitaire. Aussi l'échelle du groupe formel serait celle qui relie des groupes d'individus à des groupes d'individus dans une sorte de jeu de zoom, dézoom, au gré de la perte de sens. Il me semble que c'est par l'élargissement du groupe social, qu'à effacer l'individu, on en perd totalement la trace. Qu'on s'éloigne de l'humain et que l'on se rapproche d'une dilution de la personne. C'est ainsi il me semble également que l'on est arrivé à ce que Michel de Certeau relate

« La figure actuelle d'une marginalité n'est plus celle de petits groupes, mais une marginalité massive : c'est cette activité culturelle des non producteurs de culture, une activité non-signée, non lisible, non symbolisée, et qui reste la seule possible à tous ceux qui pourtant paient, en les achetant, les produits-spectacles où s'épelle une économie productiviste. Elle s'universalise. Cette marginalité est devenue majorité silencieuse. »<sup>53</sup>

L'individu à l'ère de la marginalité silencieuse est noyé dans des groupes et sous-groupes qui le définissent autant qu'ils l'effacent, ils le libèrent autant qu'ils l'enferment. L'individu est une personne prisonnière de postures imposées par la société.

Or si l'on peut appartenir à plusieurs groupes sociaux, on ne dispose que d'une seule individualité. Comment alors en tant que personne individualisée se placer dans le dédale du groupe social ? J'ai écrit plus haut « Cette violence originelle du groupe est celle poussant l'individu à devoir faire face à l'acceptation ou au refus ». Cependant l'acceptation ou le refus peuvent autant venir du groupe social que de l'individu. L'individu peut choisir d'adhérer ou de s'arracher au groupe, de même qu'il peut choisir de s'effacer ou de s'imposer dans un cas comme dans l'autre. Toutefois s'il s'extirpe du groupe social, il peut choisir de créer un nouveau groupe ou de (se) défaire de ceux auxquels il appartenait. L'individu, par de multiples comportements, peut se placer pour ou contre, diriger ou être dirigé. Cependant, il existe une dernière position consistant à ne pas choisir, ne pas agir. Mais vis à vis des groupes sociaux, cela revient à se laisser porter par le courant, à ne pas être maître de sa propre transduction ou au contraire de n'agir que par elle. Tout dépend du caractère éclairé ou subi de cette position. Caractère important puisque à ne pas choisir de ne pas agir, on se laisse manipuler. Parallèlement, choisir de s'extirper d'un groupe social pour en créer un nouveau, résulte du refus d'appartenance à ceux existants. Cela signifie que l'individu pourrait y adhérer, mais face à la réunion des diversions que l'élargissement des groupes provoque, l'individu peut finir par se sentir

---

53 DE CERTEAU, Michel *L'invention du quotidien*, 1. : Arts de faire, Gallimard, 1990 (1re éd.1980), p.XLIII

non-représenté par un groupe social auquel il appartient ou appartenait. Cela le menant alors soit à rejeter ce groupe et à adhérer à d'autres, soit en l'absence de groupes où il se sentirait représenté, à la création d'un groupe nouveau. Le sentiment de non-représentation, de perte identitaire au sein du groupe social pousserait d'une certaine manière à trouver de nouvelles postures, à innover dans un retour au groupe social circonscrit aux similarités, d'individu à individu, vers l'échelle locale de l'individu, plutôt que vers l'échelle globale des formes administratives peu significatives éloignées de la personne.

L'individu, encore une fois figure de l'unique et du multiple, est également la matière première du groupe social, l'huile du rouage des sociétés. Si la personne se trouve entièrement noyée à cette échelle, il n'en est rien de l'individu qui en tant qu'élément fondamental, est élément décisionnel. En vis à vis de la survie sociale enclenchée par ses besoins vitaux, l'individu dans le dédale des groupes sociaux est acteur et maître de ses choix. Aussi, comment dans le profond anonymat des échelles d'études placées sur l'individu, réussir à relater des expériences individuelles, sans tomber dans la formalité globale ?

**c) Relater des expériences individuelles : le sondage, le récit, l'écoute ... l'anonymat, trouver des similitudes ? Prendre en compte la diversité/les différences.**

Si l'individu d'une part se meut dans une mécanique de transduction qui lie sa conscience du monde palpable à son monde intérieur, et que d'autre part l'individu est un élément fondamental et décisionnel dans le groupe social, c'est qu'il est acteur au quotidien de son environnement de vie. Mais je l'ai écrit maintes fois, l'individu est autant unique que multiple. Cela signifie outre mesure que le champ de décision et d'appartenance de l'individu, est extrêmement large si ce n'est infini. Comment alors relater des expériences individuelles à l'origine d'une part de l'évolution de l'individu et d'autre part de la formation de son environnement de vie ? Comment réussir à traiter le multiple sans tomber sous le joug de la formalité administrative ? Comment prendre soin de la personne dans l'étude de l'individu et comment rapporter de l'humain dans l'étude du formel ?

Il me semble que M. De Certeau dans les deux tomes de *l'Invention du quotidien* tient les clés de l'étude de l'individu dans la multiplicité de ses formes et de sa réunion en groupes. L'étude des pratiques, des manières de faire au quotidien, qui régissent ce-dernier, est un angle permettant d'aborder l'individu tant dans sa singularité que dans sa généralité, dans ses expériences personnelles que dans la similitude des expériences individuelles. Si dans le tome 1 *Arts de faire* De Certeau établit les bases nécessaires à la compréhension du quotidien par les arts, les manières de faire ; dans le tome 2 *Habiter, cuisiner*, il étudie intimement le quotidien dans ses manifestations presque banales mais omniprésentes.

« Apprendre à regarder ces manières de faire, fugitives et modestes, qui sont souvent le seul lieu d'inventivité possible du sujet : inventions précaires sans rien qui les consolide, sans langue qui les articule, sans reconnaissance qui les exhausse ; bricolages soumis à la pesanteur des contraintes économiques, inscrits dans le réseau des déterminations concrètes. »<sup>54</sup>

Le regard plus que l'étude, de gestes et des habitudes comme seule réelle sphère d'invention de l'individu, serait là alors la clé de sa compréhension. Il me semble en effet que c'est en partant de et en regardant la personne et son quotidien, dans son rapport au monde, qu'il devient possible de relater des expériences individuelles. Il me semble également que dans le récit et dans l'expression de l'individu se trouve le nœud de son bien ou mal être, de l'intelligibilité de ses expériences et valeurs humaines. Cela explique également le succès des autobiographies, ou des documentaires sur la vie de telle ou telle autre personne. Le sentiment de proximité avec le sujet étudié, et d'ailleurs plus que le sentiment, l'ouverture du sujet dans une proximité me semble être la clé de sa compréhension intime, de l'intelligibilité de la personne cachée dans l'individu. A condition bien sûr que la proximité installée ne soit pas invasive, dans quel cas cela reviendrait à une irruption dans l'intime, dans ce qui est le plus profond en une personne, et serait d'une violence ultime. Le regard et la proximité qu'il introduit n'est honnête et respectueux que dans un partage, un échange confident. Ce partage ou échange n'a pas nécessairement à être verbal, ni même conscient, mais en aucun cas il ne doit être invasif.

Puisque finalement l'individu est le seul, dans sa transduction, à avoir la main sur ses informations intérieures et les informations que l'extérieur posent sur lui. Il serait le seul capable de son analyse et de son entière compréhension, le ramenant à la solitude du vivre. Cependant, De Certeau dans le tome 1 *De l'invention du quotidien* écrit,

« Comme celui des poètes ou des peintres, le savoir-faire des pratiques journalières ne serait connu que par l'interprète qui l'éclaire dans son miroir discursif, mais qui ne le possède pas non plus. Il n'est donc à personne. Il circule de l'inconscience des pratiquants à la réflexion des non-pratiquants, sans relever d'aucun sujet. C'est un savoir anonyme et référentiel, une condition de possibilité des pratiques techniques ou savantes. »<sup>55</sup>

Ainsi l'entière compréhension est impossible face au phénomène d'intériorisation des informations, comme le dit De Certeau, «le savoir-faire des pratiques journalière» devient un «savoir anonyme». Autrement dit, les actions quotidiennes de l'individu qui forment son environnement matériel sont un savoir anonyme, dont seul le regard peut révéler des fragments amenant à leur compréhension. Pouvant être étudiées et réfléchies mais jamais réellement saisies, les manières de faire seraient un savoir perpétuellement fuyant, comme si leur forme de transmission, même algorithme pour reprendre la pensée de M.M. Chamoux sur les savoir-faire, ne suffisait pas à les saisir. Les manières de faire seraient l'essence même du *savoir-faire incorporé*.

---

54 DE CERTEAU, Michel *L'invention du quotidien*, 2. : Habiter, cuisiner, Gallimard, 1990 (1re éd. 1980), p.220

55 DE CERTEAU, Michel *L'invention du quotidien*, 1. : Arts de faire, Gallimard, 1990 (1re éd.1980), p.111

Cependant, si le partage et l'échange confident sont des manières d'étudier l'individu dans son rapport au monde, et de poser une réflexion sur ses savoir-faire incorporés, tout en le respectant et en prenant soin de la personne cachée dans l'individu, relater des expériences individuelles, d'une certaine manière, ne peut se faire sans questionner le temps de l'expérience. Edward Twitchell Hall dans *Le langage silencieux* écrit,

« Nous avons découvert qu'il existe trois sortes de temps : le temps formel, connu, reconnu et expérimenté par chacun dans la vie quotidienne ; le temps informel, lié à des références situationnelles et imprécise du genre «dans un moment», «plus tard», «dans une minute», etc. ; et le temps technique, système totalement différent utilisé par les scientifiques et les techniciens et dont la terminologie détourne le profane. »<sup>56</sup>

Aussi pour reprendre les catégorisations du temps d'E-T Hall, les pratiques journalières de l'individu, ses manières de faire quotidiennes comme forme concrète de son action dans son environnement de vie et comme formation de son environnement matériel ; ce phénomène d'action s'étale dans une dimension formelle du temps, dans l'instantanéité de la transduction. Toutefois, il apparaît qu'en tant qu'individu, en tant que membre d'un groupe social, et à partir du moment où la proximité, le partage et l'échange s'installent, une partie de l'expérience de l'individu bascule dans le temps informel. Tenir au courant l'autre à partir du moment présent est indispensable à la vie quotidienne en communauté. Dès que la personne est individu, qu'elle adhère à un groupe, qu'elle est partie intégrante d'une société, les temps formels et informels se superposent. Ainsi, toute présence extérieure dénature ou du moins influence les expériences quotidiennes de l'individu. Les manières de faire s'encrent encore plus dans l'anonymat, cette fois-ci de l'aléatoire des rencontres et du multiple qui en résulte. Il paraît dès lors difficile de relater des expériences individuelles dans la généralité, à moins d'en définir les conditions mais cela reviendrait à étudier des expériences individuelles scientifiquement contraintes et non quotidiennes, librement journalières dans la sphère d'innovation de l'individu. Aussi, regarder intimement mais jamais de manière invasive ; puis établir des liaisons par les similarités observées, partagées, presque éprouvées à distance ; cela forme la méthode la plus adjacente à la personne pour étudier l'individu dans sa généralité, pour maintenir des fragments de la personne dans l'étude de la pluralité des individus et de leurs relations.

Finalement, l'individu figure de l'unique et du multiple, de la personne et du groupe social répond d'une mécanique personnelle de transduction dont la mémoire est la condition, l'affect et l'émotion sont la forme, l'imaginaire est la conséquence. Cette mécanique lie son monde intérieur au monde palpable, elle est le phénomène à l'origine de toute relation, celui qui permet le groupe. Au sein du groupe social, l'individu se confond dans un dédale de groupes social, du plus intime au plus administrativement formel. Cependant, sa condition de matière première du groupe le place comme acteur et maître de ses choix personnels au

---

56 TWITCHELL HALL, Edward *Le langage silencieux*, Seuil, 1984 (1re éd. 1959), p.83

sein du groupe, lui permet d'y adhérer ou de le rejeter. Face à la multiplicité des manières d'être au monde, des cadres culturels personnels et des positionnements sociaux, relater des expériences individuelles semble alors être un défi insurmontable, d'autant plus si par individu on s'intéresse à la fois au particulier de la personne et au général du groupe. Toutefois, Michel De Certeau nous apprend dans l'invention du quotidien à regarder au plus près, à partir de l'individu personnel, de ses manières de faire, pour enfin dégager des similitudes d'expériences individuelles. Aussi je pense que la proximité résultante du regard porté sur le savoir-faire incorporé, que sont les pratiques journalières, introduit un partage et un échange confident comme méthodes honnêtes et respectueuses de l'étude de l'individu dans sa relation au monde.

Aussi, par la méthode du regard, du partage et de l'échange confident, je tâcherai dans la sous-partie suivante d'étudier les expériences individuelles de l'environnement par l'éventail de pratiques et de ressentis qui en résulte, en me focalisant par la suite davantage sur l'inconfort urbain.

#### **4) Expérience individuelle de l'environnement, un éventail de pratiques et de ressentis. Focus sur l'inconfort urbain.**

J'ai précédemment abordé l'individu en tant que figure de la relation, comme le passage entre la personne et le groupe social ; faisant alors apparaître les mécaniques personnelles des individus d'une part et les dédales de groupes sociaux d'autre part. Je me suis alors demandé comment aborder la multiplicité d'unique résultante du dialogue de l'extériorité et de l'intériorité, de la transduction comme définie par Gilbert Simondon. Avant cela, j'ai également abordé la question de l'environnement quotidien : d'une part en traçant une compréhension de l'environnement humain par les multiples espaces qui le jalonnent et leurs composantes ; d'autre part en éclairant l'environnant comme grille intériorisée de l'espace, nourrie et formée des expériences du monde palpable par l'individu.

##### **a) Individu, environnant et altérité : L'aléatoire source d'altération des pratiques individuelles de l'espace**

J'ai commencé à introduire précédemment que la co-présence d'individus, de personnes cachées et noyées dans les groupes sociaux, engendre au fur et à mesure que les groupes sociaux s'agrandissent une diversion de valeurs portées par les individus regroupés et une cassure du sentiment d'appartenance, un sentiment de non-reconnaissance, d'identité sociale autre. Concrètement dans l'environnement de vie quotidien de l'individu, dans l'expérience de son environnant, il résulte de cette co-présence en fracture progressive une superposition des environnants individuels imposés par la vie en communauté, par la masse anonyme d'individus appartenant à un même groupe administrativement formel, mais qui s'ignorent. Ils s'ignorent comportementalement comme ils s'ignorent par leur non-connaissance de la personne cachée dans l'autre individu, se contentant de sa reconnaissance. Aussi, les infinies possibilités de relations anonymes engendrées par la co-présence des individus se traduit, outre l'extrême complexification de l'animation du monde humain et au-delà du monde dans son entièreté, par la production permanente d'un aléatoire social faisant varier les pratiques individuelles de l'environnant même les plus habituellement répétitives. Cet aléatoire social étant renforcé par un aléatoire spatial et un aléatoire culturel comme je le déduis de ce passage du *Langage silencieux* de E.T. Hall,

« Littéralement, des milliers d'expériences nous prouvent que l'espace est un moyen de communication. Pourtant, on ne serait pas pleinement conscient de cet état de fait si l'on n'avait pas réalisé la différence d'organisation spatiale de chaque culture. Les associations et les sensations éprouvées par un membre d'une culture ont, presque invariablement, un sens différent dans une autre culture. Quand nous disons que certains étrangers sont «entreprenants», cela ne signifie rien de plus qu'une association qui se fait dans nos esprits à propos d'une utilisation de l'espace différente. »<sup>57</sup>.

57 TWITCHELL HALL, Edward *Le langage silencieux*, Seuil, 1984 (1re éd. 1959), p.191

Les différentes utilisations de l'espace influencées des cadres culturels personnels et de la situation immédiate des individus en co-présence, nourrissent davantage encore l'aléatoire des mélanges et des réactions personnelles en en résultant. Hall met ici en évidence que les «membres d'une culture», les individus, éprouvent des associations et des sensations, finalement nouvelles, par l'expérience d'une différence de l'organisation spatiale culturellement informée, plus encore par l'expérience de l'étranger. Les appartenances et représentations culturelles influencent les associations et les sensations de l'individu, aléatorisent davantage les relations de co-présence, de masse anonyme, car elles provoquent des ressentis nouveaux par la rencontre de l'inconnu et le mélange.

De plus, Michel de Certeau décrit,

« Le quartier se définit comme une organisation collective de trajectoires individuelles ; il est la mise à disposition, pour les usagers, de lieux «à proximité» dans lesquels ceux-ci se rencontrent nécessairement pour subvenir à leurs besoins quotidiens. Mais le contact interpersonnel qui s'effectue dans ces rencontres est, lui, aléatoire, non calculé à l'avance ; il se définit par le hasard des déplacements appelés par les nécessités de la vie quotidienne : dans l'ascenseur, chez l'épicier, au marché. [...] Ce rapport entre la nécessité formelle de la rencontre et l'aspect aléatoire de son contenu conduit l'usager à se tenir comme «sur ses gardes» à l'intérieur des codes sociaux précis, tous centrés autour du fait de la reconnaissance, dans cette sorte de collectivité indécise - donc indécidée et indécidable - qu'est le quartier. »<sup>58</sup>

Je comprendrais alors qu'au hasard des déplacements de nécessité formelle, les infusions de cultures au sein des relations interpersonnelles se colorent donc d'un aléatoire, d'une imprévisibilité de l'advenable poussant à se «tenir sur ses gardes», à une méfiance légère, à un enfermement de la personne dans l'individu, à une forme de coquille. Les codes sociaux centrés sur la reconnaissance, même de l'inconnu ou du différent, étant le seul fil de conduite ramenant dans cet indécis aléatoire social, pourtant concrètement situé, une prévisibilité des rapports, une convenance rassurante. Pour se prévenir des impacts des ressentis nouveaux provoqués par la rencontre et le mélange, la personne se protège donc par une armure individuelle, une carapace anonyme donnant à la reconnaissance ce qu'elle veut bien laisser paraître. Cette carapace devenant d'autant plus nécessaire que les convenances, dernier filet de sécurité dans la coexistence des individus, sont aisément outrepassables ; davantage même du fait qu'elles sont apprises et intériorisées. De Certeau écrit,

« Les cheminements des passants présentent une série de tours et de détours assimilables à des «tournures» ou à des «figures de styles». Il y a une rhétorique de la marche. L'art de «tourner» des phrases a pour équivalent un art de tourner les parcours. Comme le langage ordinaire, cet art implique et combine des styles et des usages. Le style spécifie «une structure linguistique qui manifeste sur le plan symbolique [...] la manière d'être au monde fondamentale d'un homme»; il connote un singulier. L'usage définit le phénomène social par lequel un système de communication se manifeste en fait ; il renvoie à une norme. Le style et l'usage visent tous deux une «manière de faire» (de parler, de marcher, etc.), mais l'un comme traitement singulier du symbolique, l'autre comme élément de code. Ils se croisent

pour former un style de l'usage, manière d'être et manière de faire. »<sup>59</sup>

Si les convenances, en plus d'être apprises et intériorisées, sont des interprétations stylistiques. Dans la transduction du style de l'usage, l'aléatoire encore une fois instaure l'instabilité rejetant les derniers cadres d'anticipation au chaos de la vie en coexistence de la multiplicité, de l'infinie altérité. L'aléatoire instaure des manières d'être et de faire où le ressenti est dilué au profit de la fluidité des pratiques de l'espace. De même que plus le groupe social s'agrandit, plus le sentiment d'appropriation se fracture ; plus le nombre d'individus dans une spatialité donnée est important, plus il se massifie, plus la méfiance s'agrandit et plus il est nécessaire de déployer une carapace anonyme afin de préserver le monde intérieur personnel de la froideur administrative et pressante non plus du groupe mais de la masse. La carapace devenant signe d'adhérence ou de rejet des groupes sociaux. Ainsi, plus les spatialités se massifient, plus l'aléatoire altère la transcendance personnelle et contraint l'individu à un anonymat dans lequel finalement, seul le style de la marche traduit les fragments en surface de sa personne intérieure, permet la reconnaissance, aussi minime que maximale, des convenances intestines de la coexistence.

Or, si les comportements individuels sont contraints par l'aléatoire qui altère les manières d'être au monde et de faire, et que parallèlement l'advenance de l'aléatoire grandit au fil que se massifie la co-présence d'individus dans une même spatialité, c'est que d'une certaine manière, les spatialités de par leur capacité d'accueil, leur taille structurelle et les règles qui régissent les comportements en leur sein, influencent les pratiques de l'espace, les pratiques de l'environnement, la formation de l'environnant.

## **b) Les pratiques en fonction des typologies d'espace**

Précédemment, en tentant d'éclairer par le territoire des typologies de lieux publics et privés, j'ai écrit que « Dès que l'individu pense lieu, local, il a tendance à faire abstraction de l'enchaînement des territoires englobants que nous venons d'explorer. Il se passe un changement de considération de l'espace, une transition du global au local, du détachement à l'implication, à la fusion tellement immédiate, qu'elle prend le dessus sur le reste. » mettant alors en exergue la fragmentation des lieux et une gradation du lieu du plus englobant et inconsciemment vécu au plus intime et consciemment vécu. « Plusieurs échelles de lieux se présentent donc. La ville comme lieu unité ou demi-lieu/demi-territoire (L1). Les parcs, places, les marchés comme lieux extérieurs expérimentables (L2). Les magasins de vêtements, épiceries, salle de sport, musées comme lieux intérieurs expérimentables (L3). Les habitations comme lieu intime (L4) » Je vais maintenant tenter de démêler les pratiques de l'espace par le lieu, à partir des typologies préalablement définies, en fonction de la condition de l'individu comme pont entre la personne et les groupes, et par le facteur aléatoire que la co-présence



insémine dans les pratiques spatiales.

Premièrement, face à la massification des individus dans les spatialités, l'altération par l'aléatoire de la transduction initiale de l'individu au monde est décuplée et modifiée, je dirais même oppressée. C'est à dire que le rapport de la personne à son environnement est animé de variables favorisant l'imprévisibilité de l'advenant et augmentant la profusion d'affects et d'émotions, rompant la tranquillité pourtant sensée être instaurée par la sécurité, ou du moins le sentiment de sécurité, assurée par la vie en ville. Tout au contraire, la co-présence par l'aléatoire enclenche une insécurité et c'est l'illusion de son inexistence dans nos sociétés contemporaines qui amplifie l'altération de la transduction. Car quelles que soient les variables intérieures et extérieures, il y a transduction. Mais l'illusion engendrant la fausseté des informations, la transduction s'effectue en étant trompée. Il en résulte un rapport au monde altéré, par la fausseté. Aussi, l'altération produite par l'illusion de sécurité me conduit à penser que la massification des espaces influence fortement les comportements individuels en leur sein, favorisant l'inquiétude ou le bien-être, par la co-présence anonymement menaçante ou la co-présence familièrement rassurante. Le sentiment de confiance étant la clé de ces rapports. Je commencerai donc par traiter des pratiques en ville (L1), puis des pratiques dans les lieux extérieurs expérimentables (L2), par suite je m'intéresserai aux pratiques dans les lieux intérieurs expérimentables (L3), et enfin aux lieux intimes (L4).

### **L1 : La ville**

Guy Di Méo dans *Introduction à la Géographie Sociale* écrit,

« Le corps n'échappe jamais à un contexte spatial qui incite l'individu à telle ou telle posture : se dévêtir pour prendre le soleil sur une plage ; se détendre ; assis, à la terrasse d'un café ... Ces spatialités du corps traduisent des sensations de bien-être ou de mal-être. Elles témoignent de sa stimulation ou de son inhibition par des éléments extérieurs, eux-mêmes spatialisés. »<sup>60</sup>.

Cela confirme que toute spatialité est un contexte à la co-présence des individus, à leur relation anonyme. Les pratiques de ces spatialités contextuelles sont codifiées, elles sont fortement influencées par le rôle social et la structure du lieu. Plus encore la spatialité agit en profondeur sur l'individu par le phénomène de transduction. Dans le cas de la ville, dont l'échelle la place à cheval sur le territoire par son caractère englobant, les pratiques sont structurellement influencées. D'une part il y a des voies tracées en fonction de la mobilité de l'individu : piéton, vélo, voiture, etc. D'autre part il y a les blocs spatiaux fermés, maisons, magasins, immeubles, j'entends par là, en rupture par le mur ou par la privatisation. Michel de Certeau écrit,

« De même, le marcheur transforme en autre chose chaque signifiant spatial. Et si, d'un côté, il ne rend effectives que quelques-unes des possibilités fixées par l'ordre bâti (il va seulement ici, mais pas là), de l'autre il accroît le nombre des possibles (par exemple, en créant des raccourcis ou des détours) et celui des interdits (par exemple, il s'interdit des chemins tenus pour licites ou obligatoires). Il sélectionne donc. L'usager de la ville prélève des fragments de l'énoncé pour les actualiser en secret. Il crée ainsi du

---

60 DI MÉO, Guy *Introduction à la géographie sociale*, Armand Colin, 2014, p.91

discontinu, soit en opérant des tris dans les signifiantes de la «langue» spatiale, soit en les décalant par l'usage qu'il en fait. Il voue certains lieux à l'inertie ou à l'évanouissement et, avec d'autres, il compose des «tournures» spatiales «rares», «accidentelles» ou illégitimes. Mais cela introduit déjà dans une rhétorique de la marche. »<sup>61</sup>

Ainsi l'individu comme usager de la ville, peut choisir de la pratiquer en respectant les normes implicites de son parcours, mais par son exploration ou sa connaissance du lieu, il peut préférer tracer un chemin lui étant personnel, emprunter des raccourcis ou au contraire, allonger son parcours par flânerie. Mais comme le rapporte l'INRS dans une étude portée sur la traversée piétonne à Drummondville, cet affranchissement des parcours dans certains fragments spécifiques de la ville peut faire courir un danger vital à l'individu.

« En termes de comportements à proscrire, ce sont 15 % et 16 % des piétons qui ont traversé sur la main rouge en juin et en août et 20 % et 19 % qui ont débuté leur traversée sur la silhouette blanche, mais qui ont terminé sur la main rouge, signe d'un manque de temps pour traverser. Considérant que ces comportements peuvent mettre les piétons en danger, ce sont des proportions assez préoccupantes. Le comportement de traverser en diagonale ou en L s'élève à 9 % en juin et 10 % en août des piétons observés. Bien que le mode protégé confère une certaine « protection » aux piétons qui décident d'avoir ce type de traversée, il demeure illégal. »<sup>62</sup>

La déviance des pratiques implicitement imposées en des fragments spatiaux spécifiques est donc loin d'être un fait anodin et relève des styles d'usages de chacun pressés des événements de vie. Toutefois, il est important de relever que les fragments spatiaux qui composent la ville, présentent des dangers de degré différent. Cela vouant des lieux à «l'inertie» et d'autres à une multitude de «tournures» spatiales socialement motivées, jusqu'à la transgression de la règle comportementale des espaces communs et au risque de l'accident, de la réalisation du danger dissimulé par l'illusion de sécurité.

La ville comme demi-lieu est donc le premier nœud pour s'attacher au port des pratiques individuelles. Elle est un lieu de transit, elle est le maillage en couloirs entrecroisés qui met en évidence l'indépendance des parcours urbains et la jointure d'espaces d'activités définies. Activités en fonction desquelles les pratiques de l'espace se meuvent en style. L'objectif d'activité de l'individu influence fortement son style de marche, de faire transit entre les blocs spatiaux fermés. Ainsi, dans l'espace de repos ou voué à l'inertie, l'individu aura davantage tendance à la flânerie, au ludique, à la détente. En ville, il prendra plus son temps, s'arrêtant en chemin, contemplant. Tandis que le lieu de travail demandant concentration, sérieux, efficacité, influera la pratique de l'individu s'y rendant par un rythme cadencé, sans mouvements superflus et pouvant tendre en deux comportements. Le premier étant la prise de raccourcis, l'adaptabilité permanente au profit du temps et au défaut de la règle. Le second étant la répétition des trajectoires par habitude du rythme rituel imposée par le lieu de travail et les normes sociales qui

---

61 DE CERTEAU, Michel *L'invention du quotidien*, 1. : Arts de faire, Gallimard, 1990 (1re éd.1980), p.149

62 Rapport de l'Institut National de la Recherche Scientifique, *Évaluation avant-après de l'expérience piétonne à deux intersections de la Ville de Drummondville*, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2022, p.11

en incombent. Ces deux comportements pouvant être associés ou disjoints selon les profils individuels du rapport à la règle, à la norme, à la convenance. De plus, le rythme normé des travailleurs les pousse, plus les contraintes se font lourdes, à la visite de lieux spécifiques. Il oriente les usages. Par exemple l'employé à l'occasion de la pause déjeuner ira probablement à la cantine ou à la boulangerie voir en supérette s'acheter un sandwich, plutôt que de préparer son repas la veille et de le réchauffer sur place.

Ensuite, les sorties permettant de parvenir aux premières nécessités (courses, promener le chien, rentrer chez soi, etc.) selon le rapport au temps de l'individu se fera de manière différente. L'objectif étant de remplir la mission, ce sont les contraintes extérieures qui en fonction de la place temporelle qu'elles occupent influenceront sur le style de marche de l'individu occupé à subvenir à ses premières nécessités. Les nombreux questionnaires basés sur le chrono type est la preuve des multiples rapports au temps de nos sociétés contemporaines et de la manière dont les activités qui nous occupent l'influencent. L'individu selon la marge dont il dispose pour «prendre son temps» à l'occasion des activités de première nécessité, pourra par exemple dans le cadre des courses : flâner dans le magasin et prendre le temps de découvrir des produits, de tester de nouvelles choses; ou bien par habitude enchaîner les rayons qu'il connaît par cœur en ajoutant petit à petit à son caddy les produits notés sur sa liste de course; choisir d'utiliser un panier, un caddy, des sacs, de passer en caisse rapide, en scan libre, ou en caisse normale; ou bien de commander ses courses et de les récupérer soit par le drive, soit en décidant de se les faire livrer à domicile. Il en demeure toutefois que ces activités, peu importe la forme dans laquelle elles se déploient, répondent à des besoins vitaux et s'imposent donc à l'individu. Les activités ludiques quant à elles, relevant autant d'aller au restaurant à midi qu'au cours de badminton le jeudi soir, sont pour une partie d'entre elles ancrées dans des temporalités définies. L'individu de manière répétée se rendra tous les jeudis, sauf urgence exceptionnelle, à son entraînement de badminton en empruntant, a priori, le même parcours avec le même mode de transport. Les normes sociales temporelles comme les vacances peuvent être dans ce cas précis une exception. La seconde partie des activités ludiques répond quant à elle d'un caractère occasionnel. Faire du shopping, une randonnée, aller au parc d'attraction ou au cinéma, sont des activités pouvant devenir cycliques en fonction des hobbies mais s'installent dans le temps libre de l'individu, sans nécessité ou obligation rendant impératives ces activités censées être récréatives. L'individu en route pour son divertissement sera probablement bien plus détendu et conciliant que l'individu se rendant au travail et stressé par les normes sociales. Il sera lui aussi plus apte à la flânerie.

Les activités qui rythment la vie de l'individu sont donc les clés de sa pratique de la ville. Elles influencent son état d'esprit et par extension son style de marche. Aussi comme le dit Michel De Certeau, « L'alliance de la ville et du concept jamais ne les identifie mais elle joue de leur progressive symbiose : planifier la ville, c'est à la fois penser la pluralité même du réel

et donner effectivité à cette pensée du pluriel ; c'est savoir et pouvoir articuler. »<sup>63</sup> Les activités qui rythment la vie des individus doivent donc être considérées dans le façonnement des fragments d'espaces utilisés selon ses activités. Etant donné qu'elles influencent également les styles de marche, les choix de parcours de la ville, il est nécessaire de prendre en compte les espaces de liaison entre les différents lieux d'activités dans la conception des villes, afin de valoriser les lieux d'activités et par extension le plaisir de l'activité.

## **L2 : Les lieux extérieurs expérimentables**

Les lieux extérieurs, c'est à dire non couvert, en plein air, que j'appelle expérimentables, sont ceux facilement accessibles aux individus à pied, à vélo, en bus, en voiture, etc. Je tiendrais ici éloignés les tiers lieux, à l'exemple de la forêt profonde et perdue dans les profondeurs de montagnes inexplorées. J'entends davantage comme lieu expérimentable extérieur les parcs, les plages, les parkings, les places, etc. ; des lieux relevant du paysage par leur ouverture. Quelles sont alors les pratiques individuelles des lieux-paysages ?

Il me semble tout d'abord qu'il existe des lieux-paysages dans lesquels la nature prédomine, tandis que d'autres lieux-paysages sont des points spécifiques au sein des villes. Le parc étant une figure à cheval entre ces deux définitions. Proche ou englobé par la ville mais dans lequel la nature, généralement végétale mais également minérale, prédomine. Nathalie Long et Brice Tonini écrivent à propos des parcs urbains,

« Quelques travaux d'enquêtes ont mis en évidence la demande sociale de nature. En 2008, l'Union Nationale des Entrepreneurs du Paysage (UNEP) a mené en collaboration avec l'institut de sondage Ipsos, une enquête sur les usages et attentes des Français en matière d'espaces verts en milieu urbain et périurbain. Parmi les différents résultats, plusieurs soulignent sans équivoque le caractère désormais central de la nature en ville. Ainsi, « 7 Français sur 10 choisissent aujourd'hui leur lieu de vie en fonction de la présence d'espaces verts à proximité de leur habitation » et « 3 Français sur 4 fréquentent de façon périodique ou quotidienne, les espaces verts de leur commune ». Si les raisons de cet engouement sont diverses, la volonté de soit se relaxer, de rencontrer les autres habitants et/ou de pratiquer un sport est régulièrement avancée. »<sup>64</sup>

Ainsi les espaces verts et plus largement naturels sont une catégorie de lieux-paysages nécessaires au confort urbain, une alternative temporaire au comportement citadin. Cette nécessité de lieu de pause, se traduit par un comportement d'inertie, de flânerie ou encore d'activité ressourçante au sein de ces espaces. Les individus se rendant en cette catégorie de lieu-paysage, que je dirais presque insonorisée des énergies urbaines, adoptent des pratiques de repos, de détente et de divertissement. Ils s'approprient le lieu comme un personnage s'installerait dans une peinture de paysage, en relation avec l'environnement qui les entourent, jusqu'à l'union avec la nature. Plus loin Long et Tonini rapportent,

---

63 DE CERTEAU, Michel *L'invention du quotidien*, 1. : Arts de faire, Gallimard, 1990 (1re éd.1980), p.143

64 LONG, Nathalie et TONINI Brice *Les espaces verts urbains: étude exploratoire des pratiques et du ressenti des usagers*, VertigO, Volume 12 Numéro 2 | septembre 2012, p.23

« D'une manière générale, les usagers restent quelques heures dans le parc. Au regard de la raison évoquée de leurs venues, les usagers du Grand Blottereau recherchent principalement une rupture avec la ville/un contact avec la nature (40 %) ainsi qu'une zone de calme, sans bruit (25 %). En d'autres termes, le parc est perçu comme un havre de paix au sein du tumulte urbain. »<sup>65</sup>.

Cette recherche d'union avec la nature comme havre de paix est donc l'affaire de quelques heures seulement. Les parcs sont alors en quelque sorte des terres d'accueil temporaires face aux énergies urbaines ; des entre-deux permettant non pas la coupure mais la pause, le retour aux sources afin de mieux appréhender la vie urbaine.

Cependant, si le parc est une figure à cheval entre le lieu paysage à prédominance naturelle et celui urbainement ancré. Les plages quant à elles, images d'entre deux au premier abord, sont en réalité le passage vers le lieu-paysage pur, la mer. L'espace de la plage et de la mer sont des espaces, outre privatisation, relativement plats, sans repères structurels si ce n'est les dunes et les rochers qui délimitent les étendues du sable du reste du monde. Contrairement au parc systématiquement sculpté, inséminé de plantes et de cailloux pour tracer les chemins, pour modeler en formes mouvantes au fil des saisons les masses végétales qui le compose ; la plage est étendue plane. Les quelques ponts qui en donnent une lisibilité sont présents dans les zones les plus touristiques de la plage puis s'étiolent. La plage est un lieu-paysage bien étrange, elle fluctue au gré du vent. A vrai dire, c'est comme si le sable soufflé dans une danse insaisissable effaçait toujours toute empreinte s'étant posée sur lui. Même le sable humide finit par s'assécher, et la cadence des vagues redessine en permanence la frontière entre la mer et la plage. Le sable imbibé d'eau saline est aussi sensible qu'il fuit pour reprendre place. Pourtant, autant que le parc, la plage est un lieu visité. Plus encore des activités spécifiques lui sont associées comme le bronzage, la promenade et la baignade. La plage attire, ressource, divertit et comme tout espace-paysage, elle est partagée par l'ensemble de ses usagers. Valentin Guyonnard et Luc Vacher ont étudié les distances que les individus entretiennent à la plage, ils expliquent que

« Les usagers choisissent des emplacements à des distances qu'ils considèrent comme acceptables, puis au moment de la densification de l'occupation, ils acceptent généralement sans état d'âme que les distances se réduisent. La répartition en deux pics des distances au plus proche voisin peut d'ailleurs être liée à ce phénomène de remplissage. S'il est possible que l'occupation de la plage se fasse dans un premier temps sur la base de distances très lâches avec des écarts de 7-8 m, très rapidement le remplissage de l'espace se fait sur une base de distances « acceptables » de 4 à 6 m dessinant un maillage régulier. Il s'agit là de distances consensuelles permettant un partage de la plage sur des bases définies et partagées par une majorité de plageurs comme étant convenables afin que chacun puisse bénéficier au mieux de l'espace de pratique. Si la fréquentation augmente, les espaces interstitiels de ce maillage se remplissent, produisant une nouvelle trame organisée par des distances inter-cellules de 1,5 à 3 m. Ces distances de la proximité sont alors des distances tolérées en lien avec l'occupation de la plage, mais ne sont pas recherchées par la majorité des usagers. Mais, si on peut trouver de l'insatisfaction chez certains plageurs quand la densité augmente, le phénomène reste modéré tant qu'il n'y a pas empiètement dans l'enveloppe de la cellule. Les distances définissant ce périmètre deviennent les distances

65 Ibid., p.8

de la gêne quand les « droits » (Goffman, 1973) sur l'espace territorialisé sont remis en cause par l'intrusion d'une personne extérieure. »<sup>66</sup>

Ainsi en termes de pratique, la plage en l'absence de repère structurel s'organise par à-coups au fil de la massification d'individus. La distance devient alors un révélateur des périmètres d'environnants individuels et des mesures intérieurement enregistrées comme respectueuses, comme fidèles aux conventions implicites qui accordent les individus au sein du groupe face à l'infini possibilité des advenables. C'est comme si l'absence de règle de la plage, dès lors que la co-présence advient, ramenait les individus à appliquer les règles du groupe comme structure de la plage, du lieu paysage. En l'absence de repères, l'individu construit le paysage pour le faire lieu.

Cependant, comme j'ai commencé à l'introduire, il existe une deuxième typologie de lieu-paysage, celle centrée en un fragment situé du lieu urbain. La place en est l'exemple de prédilection. La place est un point de repos, de pause cette fois-ci non pas naturelle mais spatiale. Par cette approche, plus qu'un lieu-paysage, elle serait presque un non-lieu central. Toutefois, la place par son caractère statique dans la mouvance urbaine se transforme en point d'observation du temps pressé, du paysage citadin. Elle est au sein du maillage urbain une station de respiration spatiale. Plus encore, la place en termes de pratique est souvent un lieu d'évènements et de rencontres. Par l'absence de structure, par la libre disposition rendue possible par l'absence de construction, simplement par la place au sens d'espace, la place devient lieu des imprévus, lieu de la création sociale des villes. Les marchés, brocantes, manifestations ou encore spectacles de rues, prennent la liberté d'investir cet espace. L'évènement devient alors l'investigateur d'un lieu éphémère. Mais la place n'est pas le seul fragment localisé de la ville permettant sa transformation en lieu paysage. Michèle Jolé dans *Quand la ville invite à s'asseoir : Le banc public parisien et la tentation de la dépose* écrit,

« S'asseoir en ville, en public, est un comportement à la fois banal et délicat. Banal, parce que les occasions de s'asseoir sont nombreuses, particulièrement dans les situations d'attente [...] Il est banal aussi de s'asseoir pour le plaisir, pour une pause, plus délibérée et arbitraire que l'attente contrainte : jouir de la ville, dans son mouvement, dans son spectacle, acteur et spectateur ; y être pour faire autre chose (lire, manger, rêver, converser, rire, écouter de la musique, téléphoner, tricoter, regarder...) »<sup>67</sup>

Le banc tout autant que la place peut se transformer en observatoire de la vie urbaine, en une sorte de tableau vivant. Il offre par sa situation dans les lieux de transits, un espace à occuper le temps d'une contemplation. Le banc est lui aussi objet de la pause, de l'éphémère. On s'assoit sur un banc le temps d'un instant, ou pour quelques heures. Il est également objet social. Se conforme-t-on aux conventions en s'asseyant sagement sur le côté droit, laissant le côté gauche à qui veut ? S'y assieds-t'on seul ou à plusieurs ? Etalons nous nos jambes sur le

66 GUYONNARD, Valentin et VACHER Luc *Penser et mesurer les distances de l'interaction sociale dans l'espace de la plage*, L'espace Géographique, 2018/2 (Tome 47), p.176

67 JOLÉ, Michèle *Quand la ville invite à s'asseoir : Le banc public parisien et la tentation de la dépose*, Les Annales de la recherche urbaine, N°94, 2003, L'accueil dans la ville, p.108

banc ou nous allongeons-nous dessus le temps d'une sieste ? Si quelqu'un est présent sur le banc où l'on vient s'asseoir, lui adressons nous un sourire, un bonjour, quelques mots ou rien du tout ? Le banc urbain est un objet social et d'usage, il est un des seuls objets présents et avec lequel il est possible d'interagir dans l'aridité structurelle du maillage urbain. De plus, dans le cadre du banc comme de la place, c'est le contraste temporel encore une fois, qui entre la cadence rapide de l'énergie urbaine et la mélodie latente d'observation du paysage, trame une distinction portant la ville de demi-lieu à lieu-paysage. La position statique au contraire de l'expérience de la marche, introduit par l'observation, et je dirais même par la contemplation, une dialectique qui poétise la ville. Elle consiste en un changement de point de vue qui recatégorise l'idée qu'on s'en était faite, elle distancie et remodèle les affects passant d'une instantanéité active à une instantanéité passive.

### **L3 : Les lieux intérieurs expérimentables**

Par lieu intérieur expérimentable, j'entends les blocs spatiaux fermés traçant en contreforme le maillage urbain. Mais au-delà de blocs, il s'agit de lieux couverts, répondants également à un maillage, ou du moins à un parcours interne. Par lieu intérieur expérimentable, je veux en réalité dire lieu d'espace commun couvert. Car un autre type de lieu intérieur est expérimentable, le lieu privatisé, l'habitation. Mais ce-dernier sera détaillé plus tard. Par lieu intérieur expérimentable, j'entends en réalité les lieux intérieurs accessibles a priori de tous à partir de la voie publique, à l'exception pour certains de devoir payer un prix d'entrée. Epicerie, boulangerie, boutique de vêtement, les magasins en général en sont des exemples. Mais les musées, les piscines, les cinémas, les salles de concerts, les mairies, les salons de coiffure ou encore les restaurants en sont d'autres, parmi une grande richesse d'exemples.

Pour beaucoup, se sont d'ailleurs des lieux permettant de répondre aux premières nécessités et pour les autres des lieux d'activités et/ou de divertissement. Ces lieux proposent des produits ou des services, mais plus encore ils proposent des expériences. Tous prennent la forme d'un parcours, d'une visite. On entre, pour au bout d'un moment en ressortir, enrichi de l'expérience, appauvri de son exécution pour la plupart de ces lieux. Dans la pratique, ils sont régis de règles et amènent à une circulation précise par une signalétique infusée dans le lieu. La piscine par exemple, est un lieu structuré de telle manière qu'une fois passée l'entrée, on est obligé de s'arrêter dans la cabine pour se changer, par le casier pour y déposer nos affaires, par la douche pour l'hygiène collective, par les bains à hauteur de pieds en premiers pour accéder au bassin, avant d'enfin pouvoir disposer de la piscine intérieure, petit bassin, grand bassin, et finalement de la piscine extérieure, souvent placée en extrémité de l'enchaînement des fragments d'espace qui composent le lieu piscine. Une fois les activités d'eau effectuées et l'heure de repartir arrivée, le chemin inverse se produit. Il faut repasser par toutes les cases du parcours pour enfin sortir du lieu piscine et rejoindre la rue, la ville, changer de lieu.

Les lieux intérieurs expérimentables sont tous liés à une activité précise. Nager à la piscine, acheter des vêtements à la boutique de mode, changer de coiffure au salon de coiffure, etc. Tous répondent également d'une architecture spécifique en fonction des objets nécessaires à ces activités. Pour la piscine, douche, casiers, cabines et grands bains (piscine objet structurel) sont les éléments strictement nécessaires à sa construction et dont l'architecte ne peut faire fi. Il y a également des objets communs aux lieux intérieurs expérimentables. Le cabinet de toilette par exemple est le fragment de lieu nécessaire à tout lieu intérieur public dont l'activité est longue, il impose au minimum une cuvette de wc, un lavabo, du papier toilette et du savon. Il faut ajouter à cela que ces lieux en commun, ne sont pas des lieux d'habitation. Par conséquent même les individus qui les entretiennent et qui participent à son fonctionnement, la plupart du temps en tant qu'employé, finissent par quitter le lieu au bout d'un temps défini. Deuxième conséquence, tous les objets spécifiques au lieu répondent d'un métier. La piscine emploie des maîtres-nageurs, la caisse demande des caissières, les ciseaux du salon de coiffure ne servent à rien sans coiffeur. Ainsi les lieux intérieurs expérimentables ou lieux intérieurs en commun répondent d'une mécanique et d'une structure bien précise, spécifique à l'activité qu'ils proposent. Les individus en font expérience en respectent les étapes ritualisées imposées par cette mécanique structurelle et structurée. Toutefois, il y reste une marge de créativité sociale et stylistique à l'instar des pratiques de la ville. Cependant, l'individu traversant l'espace intérieur commun, s'il peut ruser et détourner les parcours imposés au profit d'autres chemins, ne peut s'adonner à d'autres activités en leur sein sans étonner ses congénères, si ce n'est tomber dans l'illégalité des convenances voir de la loi. Chacun des lieux intérieurs expérimentables demande donc le respect de conduites implicites, de convenances liées aux activités du lieu.

#### **L4 : les lieux de l'intime**

Les lieux intérieurs expérimentables privatisés, que je préfère appeler lieux de l'intime, regroupent l'ensemble des habitations. Maisons, immeubles, péniches, caravanes dans lesquels les individus, au fil de leurs périples urbains, viennent se retrouver en tant que personne. Pour sûr les individus dans leurs habitations y dorment, et s'y nourrissent. Pour beaucoup le divertissement y est présent par des objets spécifiques comme le livre ou la télévision. Mais la contrainte de l'entretien de ce lieu qui nous incombe est elle aussi bien présente. Les tâches ménagères prennent un temps certain et sont nécessaires à l'instauration d'une sérénité, à un sentiment de confort. Cependant, l'habitation est autant le lieu de la personne que de la famille. Guy Di Méo dans *Géographies tranquilles du quotidien. Une analyse de la contribution des sciences sociales et de la géographie à l'étude des pratiques spatiales* écrit :

« Ainsi, en fonction des pratiques sociales qu'elle abrite et qu'elle suscite, la maison familiale est « régionalisée » en étages et en pièces. Ces dernières font à leur tour l'objet de zonages plus spécifiques. Les unes sont réservées à la vie diurne, les autres au repos nocturne. Cette division s'opère parfois par niveau ou, dans le cas d'un appartement, par une porte de séparation entre sa « partie nuit » et sa «



partie jour ». La démarcation du logis entre les régions du jour et celles de la nuit traduit une contrainte biologique de l'espèce humaine. Elle définit aussi une frontière d'activités sociales. Pour Giddens, le concept de « région », tout en se référant aux lieux, comporte toujours « la connotation d'une structuration des conduites sociales à travers l'espace-temps ». <sup>68</sup>

A partir du moment où l'habitation est partagée, elle n'est plus totalement le lieu de la personne, mais plutôt le lieu des familles de personnes individuées. Les rapports y sont plus fusionnels que dans les autres lieux. Déjà parce qu'il y a rapport, mais souvent car il y a attachement ; attachement du sang et/ou attachement social et affectif. L'attachement étant la conséquence de l'échange et du partage régulier si ce n'est permanent. Les personnes avec qui on partage notre lieu de vie, d'une certaine manière sont omniprésentes à la pensée. Mais étrangement dans le passage cité de Guy Di Méo on ne peut que constater la reproduction des schémas de la ville à une moindre échelle dans celui de la maison familiale. La répétition de ces schémas dans l'espace de l'intimité traduit que même avec les personnes de la famille, du cercle le plus restreint de notre sociabilité, celles à qui on expose un morceau de notre personne, il faut conserver des distances de respect, une limite à la fusion intime du vivre ensemble. Je pense donc que la chambre est le lieu ultime du rapport à soi. Le lieu intime de la personne au monde, celui où la transduction est la plus apaisée par la connaissance intériorisée et consciente à la fois de tous les éléments qui jalonnent cet espace et en l'absence d'altérité. Il y a dans l'expérience de l'environnement de la chambre l'expression d'un phénomène de familiarité. La chambre est le lieu par excellence dans lequel l'environnant est fixe. Il englobe l'entièreté de la pièce, du visible et il en connaît tous les composants. Mais dès que la chambre est partagée, seul le lieu de repli, devient possible pour la personne, celui de la salle de bains. L'espace que l'on peut verrouiller et où on peut se mettre à nue. En l'absence de lieu où se retrouver face à soi, la salle de bains est l'offre d'un espace éphémère de coupure au monde.

L'expérience en ces lieux est privatisée par l'interdiction de passage. Georges Pérec raconte

« La porte casse l'espace, le scinde, interdit l'osmose, impose le cloisonnement : d'un côté, il y a moi et mon chez moi, le privé, le domestique (l'espace surchargé de mes propriétés : mon lit, ma moquette, ma table, ma machine à écrire, mes livres, mes numéros dépareillés de la Nouvelle Revue Française...) de l'autre côté il y a les autres, le monde, le public, la politique. » <sup>69</sup>.

Ainsi par le passage du public au privé, par la traversée de la porte, l'individu embrasse son monde personnel, celui jalonné des objets qu'il possède et nécessaires aux activités auxquelles il s'adonne. Mais plus encore il y a dans les habitations une esthétique propre à la personne qui l'habite. La décoration du chez soi reflète un état d'esprit. Bachelard dans *La poétique de l'espace* écrit « Car la maison est notre coin du monde. Elle est - on la souvent dit - notre

---

68 DI MÉO, Guy *Géographies tranquilles du quotidien. Une analyse de la contribution des sciences sociales et de la géographie à l'étude des pratiques spatiales*, Cahiers de géographie du Québec, Département de géographie de l'Université Laval, 1999, p.83

69 PÉREC, Georges *Espèces d'espaces*, Galilée, 2000, p.54

premier univers. »<sup>70</sup> Souvent, on cherche alors à se sentir bien chez nous, plus encore dans notre chambre, qui me semble être l'espace de fusion entre la personne et son monde le plus intérieur. La chambre est le lieu du rêve. Coccia dans *La vie sensible* écrit à ce propos « Le rêve est la forme suprême de l'intimité pour chaque être vivant, mais cette intimité absolue plonge le sujet dans la matière de toutes les choses. »<sup>71</sup>. La chambre comme lieu rêve est donc par extension celui de la forme suprême de l'intimité. Chacun le sait ou du moins le sent, c'est pourquoi la chambre plus que toute autre pièce est celle de l'expression personnelle. La chambre est la pièce que l'on décore de la manière la plus agréable pour nous, elle est la pièce d'un laisser-aller si délicat, qu'il devient fragile à tout mélange. Par le rêve, il y a fusion entre soi et le tout du monde, chaque élément présent dans l'environnement direct du rêve a possiblement lieu de l'influencer. C'est pourquoi il y dans l'expression de la chambre la recherche d'un confort pouvant s'exprimer par une sobriété ou au contraire une profusion, selon les goûts personnels et ce qui place l'individu dans un sentiment de confiance, de sérénité. La décoration est alors la modulation du lieu structurel maison pour le transformer en chez-soi, en lieu de confort et de bien-être. Aussi relater des pratiques en ces lieux me paraît impossible, puisque par essence, l'intime est le secret d'un rapport. Il est caché du reste du monde. Je préfère dans le cadre des pratiques de l'espace de l'intime rejoindre la vision d'Emanuele Coccia dans *Philosophie de la maison*,

« les maisons n'existent pas; seul existe le faire-maison, un très long ballet de domestication réciproque de choses et de personnes. La maison correspond à une autodomestication de nous-mêmes pour nous adapter au monde dans lequel nous vivons, et inversement, à la domestication du monde pour le transformer en un vêtement, un costume qui adhérerait à nous jusqu'à se confondre avec notre anatomie et notre image. »<sup>72</sup>

Finalement, comme pressenti, les lieux influent les pratiques car ils sont normés. De la ville au lieu intime, seule la chambre solitaire ou la salle de bains permettent à la personne d'échapper totalement au joug de l'altérité. Cela explique le besoin de nature, d'espace ressource représenté par les espaces extérieurs expérimentables (L2) qui transforment même le maillage de transit qu'est la ville en lieu-paysage. Dans la ville d'ailleurs, mis à part les rares pauses statiques la transformant en sujet d'observation, les individus circulent en fonction des lieux d'activités vers lesquels ils se dirigent, et cela module leur style de marche. Les lieux intérieurs expérimentables ou lieux d'activités quant à eux normalisent les comportements en leur sein. Tandis que dans les lieux de l'intime, il se reproduit à une échelle moindre les maillages urbains et la famille prend place de groupe social intime plaçant des limites interpersonnelles à respecter dans la fusion du cercle restreint. Si les pratiques de l'espace relèvent de mécaniques complexes et multiples, il est notable que toutes ont en commun la répression de la personne cachée dans l'individu. Seul le lieu-paysage, la chambre et la salle de bains

---

70 BACHELARD, Gaston *La poétique de l'espace* [1957], éd. « Quadrige », Paris, PUF, 2020, p.24

71 COCCIA, Emanuele *La vie sensible*, Payot et rivages, 2018 (1re éd.2010), p.42

72 COCCIA, Emanuele *Philosophie de la maison*, Payot et rivages, 2021, p.17

semblent être des spatialités propices à la dialectique intérieure, summum de l'intimité. Aussi dans le passage suivant, je m'intéresserais aux ressentis personnels dans les pratiques de l'espace.

### c) Les ressentis personnels dans la pratique de l'espace

Si les pratiques de l'espace sont influencées par le lieu qui les accueille et les activités qu'il impose, il ressort avec évidence que les ressentis personnels ont peu de lieux où s'exprimer. Ainsi, je me m'intéresserais ici à l'advenance des ressentis dans les pratiques de l'espace et à comment leur donner davantage de place sans pour autant renverser l'ordre social de cohésion de la co-présence.

Dans toute pratique de l'espace, le phénomène de transduction défini par Gilbert Simondon advient. Il produit affects et émotions dans son action permanente qui englobe la personne dans une immédiateté perpétuellement renouvelée. Bachelard dans *La poétique de l'espace* écrit, « Même quand un poète évoque une dimension de géographe, il sait d'instinct que cette dimension se lit sur place parce qu'elle est enracinée dans une valeur onirique particulière. »<sup>73</sup> Les affects et émotions, disons les ressentis éprouvés par la relation de l'individu à son environnement de vie, produisent donc en permanence du sensible. Le ressenti couplé au cadre culturel produisant un imaginaire, un onirisme latent, permet de poétiser le monde, de le narrer également. Rémy Ailleret, dans *Poétique de la ville, urbanisme et architecture* ajoute,

« Nous élaborons chacun un cheminement psychique particulier à partir duquel se reconstitue et s'ordonne notre connaissance de la ville. Cette cartographie toujours teintée d'affectivité même pour les esprits les plus rationnels, est une forme de représentation intime, unique, de notre cadre urbain. »<sup>74</sup>

Ainsi, la production des ressentis et de l'imaginaire nourrit une connaissance du lieu, elle intimise le lieu par un phénomène d'appropriation psychique et affectif. Car après la connaissance vient la reconnaissance, puis la familiarité. Cette pensée se poursuit avec Guy Di Méo dans *Introduction à la géographie sociale*,

« En conséquence, les lieux ne revêtent pas de sens en eux-mêmes, ils sont avant tout dépositaires de vécus et de souvenirs, d'imaginaires personnels. Au total, les lieux et les territoires de l'identité comptent sans doute moins pour leur cohérence géographique (leur continuité spatiale n'est pas de mise) que pour la contribution qu'ils apportent à la constitution du fil continu qui tisse le canevas de l'histoire personnelle. Ce qui compte pour l'individu, ce sont les relations tissées entre ces lieux, le sens qu'ils prennent à ces yeux, les uns par rapport aux autres. »<sup>75</sup>

A ce stade, il n'est plus possible de se voiler la face. L'individu dans sa vie quotidienne ne pense nullement à la culture qu'il a intériorisée, ni même aux convenances induites par la vie

73 BACHELARD, Gaston *La poétique de l'espace* [1957], éd. « Quadrige », Paris, PUF, 2020, p.171

74 AILLERET, Rémy *Poétique de la ville, urbanisme et architecture*, Editions Universitaires de Dijon, 2020, p.109

75 DI MÉO, Guy *Introduction à la géographie sociale*, Armand Colin, 2014, p.93

en communauté ou à l'impact des groupes sociaux sur sa personne. L'individu vit. Il fait en permanence l'expérience de l'espace et des relations aléatoirisées qui s'y nouent. Il fait l'expérience des groupes sociaux et des convenances sans en avoir conscience, il les agit plus qu'il les réfléchit. Le territoire et les lieux dans le concret de l'expérience quotidienne de l'individu se transforment en actes et en relations formant l'univers de l'individu, formant son champ de pratique et le style avec lequel il les déploie. François Laplantine écrit dans *Le social et le sensible Introduction à une Anthropologie modale*, « « La cordialité », c'est cette capacité à réagir par le sentiment, le cœur et, peut-être plus encore par le corps, que par la tête et l'élaboration intellectuelle des émotions. »<sup>76</sup> Il me semble que c'est exactement cette cordialité qui est au centre de toute expérience de l'espace pour l'individu. Qu'il l'accepte ou le refoule, c'est parce qu'il ressent par le cœur et le corps que l'individu s'adapte au perpétuel aléatoire advenant. C'est par ce chemin qu'il développe l'imaginaire et affectif, qu'il fait l'expérience du sensible et que par là il devient capable de répondre au monde, d'y agir, de s'y exprimer. C'est parce que l'individu ressent le monde qu'il peut y vivre. C'est parce que d'instinct il sait reconnaître le changement de l'émotion qui l'accompagne, c'est parce qu'il réagit aux stimuli qui adviennent et qu'il développe des sentiments, que l'individu survit au monde. Les ressentis sont la clé de l'adaptabilité, de la réponse au danger permanent de l'extériorité, que les sociétés dans lesquelles on vit aimeraient bien nous faire oublier, par l'illusion d'un bien-être collectif inné et d'un blâme du mal-être personnel. Arne NÆSS dans *Une écologie pour la vie* écrit, « Les affects sont sous-estimés dans les affaires de la vie - bien qu'ils occupent une place centrale dans presque tous les contextes sociaux et privés. »<sup>77</sup> Il y a bien ici la preuve de la dévalorisation du ressenti dans nos sociétés contemporaines. On les tait et les oppresse au profit d'une vie en communauté et des groupes sociaux alors qu'ils sont le point de départ de toute relation. Société, communauté et groupes ne sont pas des relations ni des expériences, ce sont des organisations, des classifications d'organisation permettant de dématérialiser des liens sociaux. Ils sont une algorithmisation de l'échange et du partage, ils sont l'épidémie de la personne dans son lien à son environnement et autres.

Comment alors relier des ressentis alors que d'une part se sont des phénomènes intériorisés et d'autre part qu'ils sont tus et opprimés par les convenances de la vie en communauté ? Il me semble cette tâche impossible et plus encore dangereuse, il serait extrêmement intrusif de déceler dans une totale compréhension les secrets d'un tel phénomène et dangereux de les dévoiler à tous au vu de la rapidité avec laquelle tout aujourd'hui s'algorithme et devient manipulation par l'illusion. Toutefois il me semble intéressant d'étudier les effets des ressentis sur l'individu et les comportements induits par ces derniers dans le but de rétablir la justesse de sa relation au monde et par extension de tendre vers une forme de sérénité entre le monde et son expérience. Edward Twitchell Hall dans ses études autour de la proxémie

---

76 LAPLANTINE, François *Le social et le sensible introduction à une anthropologie modale*, coll. "L'anthropologie au coin de la rue", Téraèdre, 2005, p.23

77 NÆSS, Arne, *Une écologie pour la vie. Introduction à l'écologie profonde*, Seuil, 2017, p.192

a observé des échelles de distanciations respectées selon les situations sociales aux Etats-Unis. Il distingue ainsi la distance intime entre 15 et 45 cm, la distance personnelle de 45cm à 1m35, la distance sociale de 1m20 à 3m70 et enfin la distance publique supérieure à 3m70. Si ces distances sont culturellement et socialement influencées, et que les écarts de distance convenus pour chacune de ces figures est différente d'une culture à l'autre, il n'en demeure pas moins qu'elles résultent à l'origine d'un réflexe de fuite. La distanciation est la traduction sous le joug de l'oppression du ressenti et de son expression, de la réaction à l'inconnu et au potentiel danger qui peut en advenir. Ainsi, si la forme du comportement de distanciation, de l'écartement est culturellement et socialement infusée, le fond de ce comportement est tapissé du ressenti individuel. La gradation du ressenti selon les individus, provoquant ici une multiplicité de résultats advenables. Comme le dit Bachelard dans *La poétique de l'espace*,

« Entre ces deux pôles de la domination et de la dispersion, que de nuances on trouverait si l'on tenait compte de l'humeur du rêveur, des saisons et du vent. Et toujours on trouverait des nuances entre les rêveurs que la plaine apaise et ceux que la plaine inquiète, nuances d'autant plus intéressantes à étudier que la plaine est souvent considérée comme un monde simplifié. »<sup>78</sup>

Si je l'admets dans la cohésion des relations de co-présence il semble compliquer de prendre en compte les ressentis de chacun et que l'anonymat d'une certaine manière est une facilité bien plus sûre. L'anonymat par l'oppression qu'il installe déconseille toute expression. Si l'effusion du particulier est trop mais que le silence du vide pas assez, peut-être serait-il temps de trouver un entre-deux viable. Sander et Scherer dans *La Psychologie des émotions* reconnaissent dans la profusion des émotions positives et négatives mais également actives et passives. Ainsi les ressentis, ici émotions, sans avoir à rentrer dans le microcosme personnel et singulier, est socialement engageable par l'énergie globale ressentie. Concrètement, une personne ressentant une émotion plutôt négative et passive, disons une tristesse, si elle pouvait la communiquer sans avoir à rentrer dans la précision de son état ou si au minimum elle pouvait l'exprimer sans craindre les réactions environnantes, éviterait probablement d'aggraver son ressenti en le gardant opprimé. Le cas contraire aggraverait la négativité de son émotion et la potentielle souffrance lui étant liée.

Ainsi si l'affect et l'émotion sont omniprésents dans toute pratique de l'espace, il est temps de les libérer du joug oppressif du groupe, loin d'apporter du danger, ils sont la sécurité nous permettant de les repérer. Ils sont l'alarme interne induisant un comportement adapté aux situations d'autant plus qu'à l'ère contemporaine ils sont infusés des cultures et sociabilités. Il y a dans l'énergie associée à l'émotion et les comportements induits de sa fusion avec la convention, des brins de solution pour réanimer l'expression du ressenti personnel dans la pratique de l'espace.

---

78 BACHELARD, Gaston *La poétique de l'espace* [1957], éd. « Quadrige », Paris, PUF, 2020, p.185

#### **d) L'individu en ville, Inconfort, malaise et anxiété urbaine**

Dans le cadre de cette étude, je m'intéresse particulièrement aux ruptures entre l'individu et son environnement quotidien. Transcrit par un inconfort, puis envenimé par des sensations de malaises, voir des oppressions, des anxiétés, jusqu'à l'inaptitude à pouvoir expérimenter les espaces. La rupture entre l'individu et son environnant prend des formes multiples. Elle est sous-jacente car oppressée dans la volonté d'une illusion de bien-être collectif. Elle est omniprésente dans nos sociétés contemporaines. Arne NÆSS écrit

« La société définit, en tant que telle, un cadre qui détermine ce que chacun doit pouvoir ressentir et la façon dont il ou elle est censé(e) l'exprimer ou ne pas l'exprimer. Le fait que les sentiments soient si peu valorisés dans notre société, tel que je perçois les choses, nous empêche bien souvent de donner une expression franche de nos affects. Que nous jugions ce cadre trop contraignant ou pas assez, nous devons admettre que le refoulement des affects peut conduire nombre d'entre nous à des dépressions et à d'autres états psychologiques indésirables. »<sup>79</sup>

Le fait de définir un cadre d'advenance sur un phénomène relevant de l'immédiateté entre l'être et le monde, outre de ne pas valoriser les affects, revient à les maltraiter. La liberté d'expression de l'émotion n'est socialement permise que dans l'intimité du lieu privé. Sans quoi elle est considérée de débordement inapproprié mais toléré, car ne l'oublions pas, naturelle. Vis à vis de la pratique de la ville, bercée de l'aléatoire des rencontres dans la co-présence anonyme, un tel cadre nourrit en profondeur des expériences négatives. Les expériences socio-spatiales sont régies dans une violence émotive. Ainsi va la raison des «dépressions et autres états psychologiques» dont parle Arne NÆSS. Ainsi aussi deviennent compréhensibles les inconforts et anxiétés urbains. Ochlophobie, agoraphobie, éco-anxiété, les termes aujourd'hui se multiplient pour parler de la rupture entre l'individu et son environnement de vie, et même plus encore, de son envenimement. Dans *L'anxiété urbaine et ses espaces, expériences de femmes bruxelloises* Marie Gilow et Pierre Lannoy relatent

« En incarnant la peur d'agressions sexuelles particulièrement redoutées par les femmes en ville, ils activent, en effet, un imaginaire à la fois féminin et urbain, celui de la violence anonyme, noyée et rendue invisible dans les masses urbaines, un danger qui guetterait notamment la nuit, et qui rendrait la ville particulièrement hostile et dangereuse pour les femmes. »<sup>80</sup>

Par l'oppression du ressenti, ce sont des violences psychologiques comme celles-ci que la société noie et aggrave au stade de la personne. Quand dans le phénomène de transduction des informations oppressives sont intériorisées, il en résulte des imaginaires opprésés. Ainsi grandissent des inconforts, des peurs, des anxiétés. A défaut d'être exprimés, ils deviennent psychologiquement invasifs pour la personne. Ce n'est pas là le seul facteur de développement des traumatismes, mais il y a bien dans cet enchaînement un environnement d'influence négativement oppressif.

79 NÆSS, Arne, *Une écologie pour la vie. Introduction à l'écologie profonde*, Seuil, 2017, p.196

80 GILOW, Marie et LANNOY Pierre *L'anxiété urbaine et ses espaces. Expériences de femmes bruxelloises*, Les Annales de la recherche urbaine, N°112, p.37

A l'appui d'un questionnaire\* portant sur les liens entre espace, couleur et émotion que j'ai réalisé et auquel j'ai obtenu une trentaine de réponses, je vais ici tâcher de mieux définir les figures de ruptures entre l'individu et l'environnement urbain. Toutefois il est important de noter que presque la moitié des personnes ayant répondu à ce questionnaire se définissent hypersensibles et que leurs réponses sont ci-dessous écrites en rouge.

### **Inconfort**

Tout d'abord, il y a l'inconfort. L'expérience de la ville se passe a priori sans problème mais il y a cette odeur qui survient ou cette personne qui passe un peu trop près. L'évènement est momentané et le chemin continu. Mais ce chemin justement, s'il n'est pas délabré, n'en reste pas moins ennuyeux, trop petit ou trop près de la route portant un flux régulier de voitures. Peu importe, ce n'est pas grave, juste l'espace d'un instant. Puis il y a ce chien qui se promène à côté de son maître et tout d'un coup au croisement un autre arrive tenu en laisse par son promeneur, les deux se mettent à aboyer pendant une ou deux minutes sous les réprimandes de leurs propriétaires respectifs. Problème, les aboiements ont réveillé le bébé qui dormait dans l'appartement du premier étage de l'immeuble au croisement et dont une fenêtre était ouverte. Ses cris résonnent alors dans la rue tout entière. Pas de chance et que d'évènements, mais il faut arriver à destination quoi qu'il arrive. Plus loin, la marche sur le bitume chauffé par le soleil ardent qui s'abat sur la ville, réveille une sensation de chaleur intense. Malheureusement le feu piéton passe au rouge, il faut attendre sous le soleil cuisant. Une moto passe délivrant une traînée olfactive dès plus polluée. Une fois le passage traversé, enfin l'arrivée s'annonce. Il ne suffit plus qu'à déjouer le flux des passants pour enfin arriver à destination et entrer.

Les sources d'inconfort urbain sont aussi multiples que discrètes. Elles surviennent d'un peu partout, de chaque action des individus et plus encore. Leur caractère désagréable ou du moins ni neutre ni agréable, disons légèrement déplaisant mais pas vexant les rend passe partout. Pas assez remarquables, trop banales et pas assez dangereuses pour être relevées. Mais il me semble que c'est l'insistance de l'addition des évènements au fil des trajets qui concrétise la sensation d'inconfort. On s'habitue à être dérangé, déstabilisé, aux odeurs dérangeantes et aux impolites imprévisibles. Mais justement, la répétition de l'advenance d'évènements de ce genre au fil de l'expérience de la ville confirme intimement à l'individu qu'il ne s'agit plus là d'un hasard ou d'un coup de malchance, mais d'une probabilité certaine qu'au cour du trajet il faudra s'adapter. C'est par l'expérience répétée et la prise de conscience de la probabilité des advenances dérangeantes que l'individu développe un sentiment d'inconfort et non plus une sensation momentanée.

A la question «comment vous sentez-vous dans les espaces publics ?» Les réponses correspondant à l'inconfort urbain sont :

\* Annexe n°1

- Ça va

\* - Je me sens bien, en sécurité quand il y a beaucoup de monde autour et moins le soir.

- Tout dépend du monde qu'il y a (x2)

\* - Pas trop oppressé mais je préfère être chez moi ou avec mes ami(e)s.

Ces réponses à l'allure anodine confirment en réalité la neutralité attachée à l'inconfort. Ça va : il n'y a pas de drame ; ça dépend du monde qu'il y a, ça va moins le soir : il y a des facteurs déclencheurs ou aggravants à l'inconfort. Pas trop oppressé mais je préfère éviter : la personne supporte mais ce n'est pas agréable. Les quelques réponses que j'ai recueillies démontrent que l'inconfort gravite autour de la conscience des ressentis et de la volonté de conformité aux convenances. Il y a une normalisation du désagréable qui entrave l'expression de l'inconfort.

### Malaise et Oppression

L'expérience de la ville est stressante. Le moindre événement est déplaisant et dénature le trajet. Les passants sont trop nombreux, il faut les éviter. En passant les odeurs de transpiration ressortent, trop proche. Ouf, enfin un peu d'air. Le trottoir est un peu cabossé il est difficile de marcher dessus, c'est énervant. La lumière du soleil est trop forte, les yeux piquent. Les odeurs ressortent, surtout celles des voitures qui passent à côté. Feu vert quelle aubaine ! Mais les personnes en face ne se poussent pas que faire ? Elles ne vont quand même pas me pousser ? Et pourquoi la personne derrière moi ne me dépasse-t-elle pas alors qu'objectivement elle marche plus vite ? Sur la route en plus ! Si seulement Alfred m'avait accompagné. Faites que ce trajet se termine au plus vite ...

Après le sentiment d'inconfort se déploie celui de malaise ou d'oppression. La différence étant que l'individu a conscience d'être impacté par les sources d'inconfort qui surviennent en ville et par conséquent il n'est plus capable de les ignorer, il les subit, il en fait pleinement expérience. L'attention est davantage portée sur les détails qui constitue l'environnement, surtout les facteurs aggravants du malaise, les sources de l'inconfort.

A la question «comment vous sentez-vous dans les espaces publics ?» Les réponses correspondant au sentiment de malaise et d'oppression urbain sont :

- Mal à l'aise (x2)

- Je ne me sens pas à ma place.

- Tout dépend parfois oppressé

- Cela dépend des espaces publics, mais généralement s'il y a trop de monde, pas très à l'aise.

- Pas entièrement à l'aise, je suis sur mes gardes

- Souvent inquiet/hypervigilant

---

\*abc personne se définissant hypersensible



- Mal à l'aise, comprimé.

Ces réponses prouvent d'une part que ces individus ont conscience de leur mal-être au moment de l'expérience de la ville. D'autre part, elles indiquent que ces expériences désagréables ont été intériorisées. Il en résulte ces réponses dépréciatives comme traduction d'un sentiment attaché à l'expérience de la ville et qui pour ces individus prédisposent leurs futurs trajets. Loin d'être indélébiles, ces sentiments s'amplifient ou s'effacent au fil des expériences. Le problème étant que l'environnement urbain expérimenté s'il reste le même (trajet maison-travail par exemple) continue à additionner des données défavorables au lien serein de l'individu avec son environnant.

### **Anxiété**

L'expérience de la ville est une épreuve. Dès le départ il faut prendre sur soi. On y croit, cette fois tout ira bien. Ok regard à droite, regard à gauche, tout va bien. Ce trottoir est si petit, je déteste l'emprunter. Heureusement qu'il n'y a personne. AH ! ... ! Désolé, excusez-moi ! Je déteste vraiment ce croisement, j'ai eu si peur ... Ce n'était qu'un hasard hein ? Il ne me suit pas ? Ne pas regarder derrière. Ne pas regarder derrière. OK on continue, tout va bien. Je ne pourrais vraiment pas venir ici de nuit. J'aurais tellement préféré rester chez moi. Et ce soleil cuisant, j'aimerais enlever mon gilet mais je n'ai pas envie d'attirer l'attention. Bon de toute manière on y est bientôt. Je le garde. Regard à droite, regard à gauche, on traverse. Elle est vraiment lugubre cette ruelle, il n'y a pas d'autres chemins ? Ah ... si je fais un petit détour par ici il n'y a que 1min de marche en plus. Ouf parfait, on y est !

Le sentiment de malaise et d'oppression se déploient dans la pleine conscience de l'expérience de la ville et s'installent par la répétition et l'addition de sources d'inconfort créant une prédisposition à l'expérience. L'anxiété urbaine elle aussi fonctionne avec une prédisposition négative à l'expérience de la ville, mais à une échelle bien plus intense. L'anxiété urbaine relève d'un imaginaire intériorisé et associé à l'expérience, avec souvent pour origine un traumatisme passé, un événement vécu qui prédispose à la peur excessive. Le moindre événement n'est plus vecteur d'inconfort mais réveil de l'angoisse profonde. L'anxiété modifie la pratique de l'individu en souffrant. Elle le rend vigilant, trop attentif, trop sur ses gardes. Elle maintient l'individu dans un régime d'adaptabilité consciente et réactive.

A la question «comment vous sentez-vous dans les espaces publics ?» Les réponses correspondant à l'anxiété urbaine sont :

- Pas en sécurité

- Mal

- Mal à l'aise, oppressée, en danger

- Très mal à l'aise s'il y a beaucoup de monde et/ou trop de proximité (je préfère les

\*abc personne se définissant hypersensible

\*abc personne ne se définissant pas hypersensible

endroits où je peux rester anonyme plutôt que des endroits où +/- tout le monde me connaît.

Il résulte de ces réponses un sentiment d'urgence. Le ressenti n'est plus désagréable mais frise l'insupportable. L'individu dans l'expérience de la ville ne va pas bien et cela avant même d'y avoir mis les pieds, puisque l'idée d'être dans l'espace public les renvoie à cette négativité. Les notions de danger et de sécurité, de masse mais aussi de reconnaissance apparaissent. L'individu anxieux sait les facteurs qui l'indispose et veut à tout prix les éviter. Ainsi, l'émotion opprimée dans les pratiques de l'espaces engendre des imaginaires eux aussi opprimés. Une réelle violence psychologique s'installe et se perpétue alors. Les cultures intériorisées qui régissent la société : normes, convenances, règles ; si elles facilitent la vie en communauté des masses anonymes, portent une illusion de sécurité dont l'individu ressent la fausseté au plus profond de lui-même. Ce conflit interne entre conformité et intériorité se traduit par des inconforts normalisés, des sentiments de malaises et d'oppressions perpétuellement accentués, et des anxiétés à l'imaginaire rongeur. Aussi il ressort avec évidence dans les récits urbains, l'importante sensorialité attachée à l'expérience de la ville, de l'environnement de vie. Les sources d'inconfort sont bien souvent des ressentis immédiats, des odeurs, des bruits provoquant des sensations directes et influençant l'expérience en cours. C'est pourquoi je tacherai par la suite d'explorer les variables sensorielles des environnements quotidiens afin de comprendre plus en détail le phénomène d'interaction entre l'individu et son environnement.

## 5) Les variables sensorielles et sensibles de l'expérience des environnements quotidiens, vers une immersion totale

J'ai commencé à montrer avec les sources d'inconfort urbain que la sollicitation des sens est omniprésente dans l'expérience de la marche. Et plus encore, les perceptions qui résultent de la transduction produisent émotions et affects, mais aussi un imaginaire. Tous participent à modifier les manières de faire et le style de la marche. Aussi je m'intéresserais ici à l'expérience sensible de l'environnement quotidien par le biais de la sensorialité.

### a) Les cinq sens, composition d'une multisensorialité

Si les ressentis divers de l'individu dans l'expérience de son environnement de vie sont la production de la transduction entre son monde intérieur et le monde extérieur avec lequel il interagit ; c'est par la perception que cela est rendu possible. De plus, toute perception fait écho aux appareils sensoriels de l'être humain. Vus et revus, les cinq sens : ouïe, odorat, vue, toucher et goût ont pour message respectif son, odeur, visible, palpable et saveur. Ces derniers étant produits par la cohésion des organes sensoriels (oreille, nez, œil, peau, bouche) avec la cognition, entre récepteur et traducteur. Denis Martouzet écrit,

« Par ailleurs, il est difficile de considérer que les sens renvoient à la seule sensation. Sentir quelque chose via les sens s'accompagne automatiquement d'une interprétation ou, à défaut, d'une interrogation sur le quelque chose senti. La sensation qui serait uniquement le senti, est déjà idée de la sensation, donc traitement de celle-ci : quand je sens quelque chose, je sens immédiatement que je sens quelque chose et je le sais. On utilise ici je sens/je sais pour mettre en évidence l'interaction entre le physique et le mental : les terminaisons nerveuses (les papilles gustatives, les cellules du fond de l'œil) sont physiquement des terminaisons mais en tant que nerveuses elles ont leur fonction. Ces terminaisons ne donnent du sens que parce qu'elles sont en lien avec le système neuronal. Des cellules réceptrices non reliées à ce système ne donneraient pas du sens et n'auraient pas de sens. »<sup>81</sup>

A partir de l'interprétation des informations reçues par le cerveau, il se trame alors une perception comme connaissance sensible immédiate de l'environnement direct ; Il y a réception d'un message instantané de la part de l'environnement et il se crée une correspondance par renvoi d'une action. S'ajoute à cela que les messages dans l'expérience de l'environnement sont multiples, si ce n'est perpétuels. Ainsi, toute pratique de l'espace est une pratique sensorielle. Il me semble alors primordial de prendre en compte cette dimension dans la relation de l'individu à son environnement quotidien. Et plus concrètement, comment ces cinq sens indétournables interviennent-ils dans l'expérience de l'environnement ?

### La vue

La vue est avec l'ouïe, un des cinq sens les plus décrits dans les pratiques spatiales. Pour

81 MARTOUZET, Denis *Introduction. Une ville, cinq sens, trois traitements : sensoriel, cognitif et affectif*, Norois, 227 | 2013, p.8

cause, elle est la plus valorisée en termes de vocabulaire disponible. Pour décrire les perceptions visuelles, nous disposons d'une myriade de termes et de tournures de phrases possibles, permettant de tendre vers la justesse de l'interprétation de la sensation. Il me semble également que par la vue tout semble palpable et concret. Elle pose une image sur le monde et par expérience on devine aisément les sensorialités des objets du monde sur lesquels notre regard se pose. La vue semble ainsi précéder les autres sens, loin d'être spécialiste de la question, je pense toutefois que ce n'est simplement que par la conscience de la sensation que la vue dépasse les autres sens. Les sons et les odeurs arrivent à nous car on ne peut ni fermer les narines ni se boucher, sans autre mouvement corporel, les oreilles. Tandis que la vue est enclenchée par l'ouverture des yeux et qu'il est aisé de fermer les paupières. Cela explique sans doute pourquoi il me paraît plus facile d'ignorer un son environnant ou une odeur momentanée, parce que j'y suis contrainte, que de ne pas voir ce qui se passe devant moi et vers quoi je tends par le mouvement et la volonté. Il y a une direction du regard conscient là où l'odeur et le son sont ambiants.

De plus la vue par sa sollicitation quasi-permanente dans nos sociétés contemporaines se décline en des sortes de sous-sens ou embranchements du sens de la vue. Couleur, lumière et impression de matière sont autant de perceptions si importantes qu'elles permettent une compréhension directe du monde. Aussi, si la couleur et la lumière sont purement visuelles, l'impression de matière que j'ai commencé à évoquer fait quant à elle écho au sens du toucher. Gilow et Lannoy dans leur étude sur l'anxiété urbaine de femmes bruxelloises écrivent,

« Cependant, la luminosité a aussi ses ambiguïtés. D'un côté, pour nos répondantes, un « bon » éclairage n'est synonyme ni d'un éclairage puissant (comme le remarque Judith, qui souligne qu'il ne « faut pas non plus que ce soit ultra lumineux et très, très blanc »), ni d'une lumière « froide », ressentie comme désagréable par opposition aux atmosphères et couleurs « chaudes » (Christine, Françoise, Rika). Par ailleurs, la luminosité, qu'elle soit naturelle ou artificielle, si elle permet à la piétonne de voir son environnement immédiat, est aussi ce qui la rend visible aux yeux des autres personnes dans la scène. »<sup>82</sup>

Le sens de la lumière, ici exprimé en éclairage et répondant à une intensité de luminosité est automatiquement relié au sens de la couleur. La lumière ne doit ni être «très blanche», ni être «froide» et on la préférera «plutôt chaude». Le sens de la couleur étant lui-même relié à celui de la température dans l'opposition chaud/froid. L'association multisensorielle faite par la vue confirme qu'elle pose des images sur les objets mêmes distants qui peuplent l'environnement direct de l'individu. A ces associations multisensorielles inconscientes, je remarque également l'association d'affects. Il y a de bonnes et de mauvaises conditions d'éclairage, des contextes positifs ou négatifs à l'expérience et indiqués par les sens. A ce propos, Michel Pastoureau dans *Les couleurs de nos souvenirs* raconte :

« J'avais en effet observé que dans ce magasin, pourtant bien fourni, les blazers droits pour adolescents

82 GILOW, Marie et LANNOY Pierre *L'anxiété urbaine et ses espaces. Expériences de femmes bruxelloises*, Les Annales de la recherche urbaine, N°112, p.39

étaient d'un bleu marine moins marine que les blazers croisés. A peine, certes, mais j'avais déjà le sens des couleurs et de leurs nuances, et je sentais confusément qu'un bleu marine qui n'était pas très foncé n'était pas un vrai bleu marine. [...] Un saut dans la rue, à la lumière du jour, convainquit ma mère que ce blazer droit était d'un bleu très acceptable, parfaitement classique, et que mes caprices chromatiques - qui n'étaient pas les premiers - n'avaient pas de raison d'être. Le vendeur ricanait. Le chef de rayon un peu moins, car les blazers croisés étaient vendus plus chers que les droits. Je dus donc revêtir ce maudit vêtement le jour du mariage et j'en ressentis une honte comme j'en ai rarement éprouvé. »<sup>83</sup>

Ainsi, non seulement il se joue par la couleur un système de séduction et de préférence, d'évaluation sensible de la couleur amenant au plaisir ou au déplaisir. Mais de surcroît cette couleur initialement décevante en comparaison d'une situation sociale et spatiale, se transforme en couleur déplaisante et plus encore, honteuse. Ancrée dans un évènement vécu humiliant, cette couleur pour l'individu en ayant déjà fait l'expérience, est teintée d'un sentiment, qui par le souvenir, à chaque fois qu'elle réapparaîtra à sa vue, sera un rappel de cette honte ressentie et de son intensité. La vue livre un contexte. Et ce dernier est vécu différemment selon les individus, leurs positions, leurs valeurs et leurs vécus. Second point marquant de cette histoire, la mère une fois la couleur éclairée sous des conditions nouvelles valide la conformité du produit. C'est à dire que le changement d'environnement par la modification de l'éclairage, en faisant varier la perception de la couleur, ajoute des informations supplémentaires à la connaissance de l'objet coloré. Elle le met à l'épreuve de l'adaptabilité par le passage d'un monde à un autre. Ce passage cherchant d'une certaine manière à affirmer que ce bleu n'est contexte, ni à sensibilité ni à discussion. Pourtant, il me semble bien que ce bleu soit devenu par la vue contexte d'un affect et de son souvenir profondément ancré.

Ainsi la vue par le sens de la lumière, de la couleur et l'illusion des matières, par la formation d'images, fait prendre conscience à l'individu du contexte de son expérience. Le contexte étant voué à prédisposer des affects et à teinter les souvenirs qui, une fois l'instantanéité du moment passé, nourriront un imaginaire profond. Mais dans la coloration des contextes de l'expérience, l'individu ne fait pas seulement usage de sa vue, comme le rapporte Serge Tisseron, « Notre culture qui écrase tous les sens au profit du visuel a naturellement fait subir ce sort au papier. Le papier parfumé semble réservé aux usages les plus intimes, avances épistolaires provocantes ou retraites des lieux d'aisance. »<sup>84</sup> Ainsi la vue non seulement par sa directivité renvoie les autres sens en fond de conscience, à moins bien sûr qu'ils soient le sujet de l'attention momentanée - mais plus encore elle influe sur les usages en libérant de la place aux autres sens en des occasions personnelles. Il y a une globalisation de la vue et une intimité des quatre autres sens.

## L'ouïe

Dans les pratiques spatiales, l'ouïe revêt un rôle des plus importants. E

---

83 PASTOUREAU, Michel *La couleur de nos souvenirs*, Points, 2015, p.25

84 TISSERON, Serge « Sensorialités », *Les cahiers de médiologie*, vol. 4, no. 2, 1997, pp. 199-206

« Du point de vue sonore, la première phase d'enquête et le recueil de paroles auquel elle a donné lieu montre en quoi l'écoute devient le mode de perception dominant : il s'agit de surveiller l'émergence, dans l'environnement sonore du lieu, d'un son qui pourrait alerter le piéton sur une modification de cet environnement. Il y aurait, autrement dit, une dimension strictement psychomotrice du regard et de l'écoute dans la conduite conflictuelle. Les environnements qualifiés de « saturés » semblent mobiliser couramment ce type de conduite piétonne. Il s'agit d'environnements différenciés dans leur forme et leur échelle, mais ayant tous en commun un revêtement de sol irrégulier en surface (et donc impropre à une marche « glissée »). Les lieux du piétinement sont aussi ceux de la masse : il s'agit de sites souvent commerçants ou assurant la liaison avec des lieux de commerces (comme c'est le cas Passage du jardin de ville), et peuplés. Sur le plan sonore, ces lieux du piétinement favorisent alors les effets de métabole, c'est-à-dire d'immersion du piéton dans une sorte de magma sonore où les sources deviennent indifférenciées. Peu propices à l'échange verbal, ils favorisent en revanche les situations d'accessibilité visuelle : l'importance de la foule et la proximité des corps font se croiser les regards d'anonymes. »<sup>85</sup>

Ainsi, l'écoute à l'instar du regard permet à l'individu de jauger son environnement. Elle lui permet de capter le contexte de ses actions. L'écoute permet de situer les images produites par la vue. Ensemble elles forment une acuité perceptive. De plus si l'écoute et le regard sont dirigés, la vision périphérique et le son sont ambiants. Ils permettent à l'individu de veiller à son environnement direct et au potentiel danger qui peut en résulter d'une manière inconsciente. Noyé dans la masse d'individus, si le regard peut se perdre face à la quantité d'informations à gérer, l'écoute sait toujours repérer les signaux environnementaux. Dans la profusion environnementale l'ouïe aplatit en ambiance sonore informative là où la vue est affolée. Il me semble qu'il y a une plus grande concentration sensorielle de l'ouïe que de la vue dans les expériences de foules. Pourtant l'une comme l'autre amène à des impressions de matières. Le son résulte toujours d'un mouvement, d'une action, d'une relation. Il est émis et reçu. Il est projeté par des acteurs. Si le monde était fixe, il serait silence, plus encore il serait vide sonore puisque aucun mouvement n'émettrait de son et que le silence est une pause entre les vagues de bruits. Le contact des éléments produit un son singulier. La caresse, le frottement, l'impact sont autant de variables d'intensités de ce contact physique et sonore. Le crissement du papier que l'on froisse, la craie appuyée sur le tableau ou le départ du pneu sur le bitume sont autant de couleurs sonores qui, couplées à une intensité, informent d'une matière et de son mouvement. Ainsi l'ouïe permet de situer et de colorer les images formées par la vue, mais il serait erroné de penser qu'elle ne fait que compléter la vue. L'ouïe produit des images sonores que par manque de vocabulaire on associe à des percepts visuels. Par la tristesse de l'image sans contexte multisensoriel, l'ouïe est rabaissée au rang de complément à la conscience des sens. Si bien que la richesse linguistique associée à la vue engendre la pauvreté de celle associée à l'ouïe. Mais d'une certaine manière l'ouïe, contrairement à la vue, est complète. Elle informe des matières des objets, de leur mouvement, d'une intensité de ce dernier et par extension de la distance qui sépare l'individu de ces mouvements. L'ouïe à elle seule suffit à situer et se situer dans un environnement de co-présence. Par ailleurs, l'intensi-

85 THOMAS, Rachel *Quand le pas fait corps et sens avec l'espace. Aspects sensibles et expressifs de la marche en ville*, Cybergeog: European Journal of Geography [en ligne] , Dossiers, document 261, mis en ligne le 01 mars 2004,

té est une variable importante du son et de sa perception. Serge Tisseron écrit,

« Il suffit du crissement d'un papier de cellophane pour nous arracher brutalement à l'envoûtement d'un spectacle de théâtre ou de cinéma. Dix violons ensemble ne font pas dix fois plus de bruit qu'un violon tout seul, nous assure la loi de Weber-Fechner. Un seul papier froissé fait plus de bruit que dix violons ensemble, hurle notre oreille agacée ! »<sup>86</sup>

Par l'intensité du son, un déplacement de la focale de l'attention se produit. Le son ambiant est cassé par le son soudain. Le milieu sonore que l'on perçoit en permanence car on ne peut pas fermer les oreilles, est alerté par les touches sonores des mouvements du monde. L'intensité des sons, plus fidèlement que la vue, indique le contexte ambiant de l'environnement direct, et également lointain. La différence perçue entre son ambiant et son soudain est calculée. Si la vue produit des images, l'ouïe produit des teintes et des mesures. Ensemble elles permettent à l'individu de se situer dans l'espace. Elles mettent en évidence des distances.

### L'odorat

L'odorat est un sens des plus négligé dans les pratiques spatiales en comparaison de son importance dans ces dernières si l'on ne remarque que les odeurs prononcées qui adviennent par surprise. Tout contexte est pourtant olfactif. Deux raisons me viennent à l'esprit pour comprendre le désintérêt pour l'olfaction : la désodorisation et l'habitude.

Serge Tisseron écrit, « L'odeur du papier serait-elle condamnée à rester masquée derrière les préoccupations hygiénistes, désinfectantes ou insecticides ? »<sup>87</sup> Il est en effet de convenance à l'ère contemporaine de chasser toute odeur indésirable et surtout les mauvaises odeurs. Le monde doit être propre, blanc écarlate, brillant et respirant de fraîcheur. Ce sont là autant de termes de la propagande de la désodorisation. Le monde pourtant est loin d'être une surface fade et lisse d'une neutralité des plus pure. En déplaît aux hygiénistes, le monde est courbes et recoins, il est irrégularités rugueuses, molles, douces. Le monde dans ses formes et ses textures est odeurs que le temps fait fluctuer. L'odeur plus que tout autre perçoit est intime. Elle est émanation de l'aliment ou du corps, rejet de fluide pour prévenir, attirer ou rejeter. Elle est le parfum concret de la vie et régule naturellement les relations imposées par la coexistence. La fleur attire l'abeille par le parfum, le chien trace son territoire par l'urine, l'odeur est intimement sociale. Attachée à un individu elle traduit son expérience immédiate et ses dispositions à l'acte. Clouée à un objet, elle traduit le passage d'un acteur. Et c'est peut-être cette acuité sinon l'instinctivité de l'odorat que les politiques hygiénistes cherchent à chasser des comportements individuels. Denis Martouzet écrit,

« Sentir, ressentir la ville : cela pourrait apparaître, au premier abord, comme un simple jeu de mots, autour de leur sonorité et de leur proximité de sens. Sentir renvoie d'abord, spécifiquement à l'odorat mais aussi, plus largement, à la sensorialité, la capacité qu'ont nos sens de nous approcher du réel qui nous entoure, et à la sensibilité, c'est-à-dire la plus ou moins grande force avec laquelle nos sens nous

86 TISSERON, Serge « Sensorialités », *Les cahiers de médiologie*, vol. 4, no. 2, 1997, p.205

87 Ibid.

procurent des sensations. »<sup>88</sup>

Ainsi par la chasse des odeurs, ce serait davantage une chasse de la sensibilité qui se produit. L'odeur plus que l'ouïe est ingérable. Si l'on peut se boucher les oreilles avec les mains, se pincer les narines, en plus d'être problématique quant à la respiration, n'empêche pas l'odeur de partir des vêtements, le corps d'en émettre. L'odeur n'est pas seulement reçue, elle est également émise par l'individu de manière inconsciente et ingérable sans avoir recourt à une multitude de produits peu recommandés. L'odorat par le sentir est l'exact sensibilité que les hygiénistes cherchent à taire, à défaut, à envahir. L'odeur est victime d'imitation. Parfum vanille, lavande ou mandarine s'ajoutent aux désodorisants d'intérieur. On se parfume de lilas, de rose ou de vétiver à défaut de pouvoir cacher les odeurs corporelles "qui dérangent". L'odeur est jugée, le parfum est imité, l'haleine pourtant est quoi qu'il arrive rejetée.

Mais pour en revenir au contexte olfactif, l'habitude est un facteur de son oubli. Comme pour la vue et l'ouïe, il me semble que le rapport fond/focale, ambiant/soudain, intervient également au niveau de l'odorat. L'odeur est diffusée dans l'air, on est immergé en son sein. Il est donc facile de l'oublier. D'autant plus qu'elle aussi répond de variables d'intensité. Il surgit des odeurs fortes ou perçues fortes par la rupture du parfum ambiant. Ces odeurs finissent par s'estomper dans le milieu ambiant, par se disperser dans l'air et par se poser sur les objets, les investir. On m'a souvent dit aimer mon parfum, et à chaque fois j'en étais des plus surprise. D'une part car j'avais oublié mettre parfumée le matin même, d'autre part car j'avais l'impression qu'elle s'était estompée au profit d'autres odeurs (transpiration, nourriture, etc.). De même combien de fois en rentrant dans un lieu que je visite régulièrement j'y ait senti une odeur familière, lui étant spécifique, et que pourtant je n'avais jusqu'alors jamais remarquée. Il me semble qu'il y a une connaissance immédiate de l'odeur qui se transforme progressivement en connaissance contextuelle de l'odeur.

Cependant ces odeurs sont des plus difficiles à décrire en tant que telles, de même que leur intensité. Comme le rapportent Dubois, Rouby et Sicard,

« A la différence du visuel qui peut laisser croire qu'il existe un mot adéquat pour chaque chose, ce qui justifie la désignation de « modalité visio- verbale », force est de constater qu'il existe très peu de termes désignant les odeurs dans la plupart des langues indo-européennes. Néanmoins, les recherches en olfaction évaluent la « faiblesse » de la performance d'identification des odeurs à partir du comptage des réponses verbales des sujets en termes d'« étiquette vraie » (« veridical label ») pour dénommer les odeurs. Mais cette désignation, conforme à la conception du langage comme nomenclature (cf. Dubois, 1995) est trompeuse. Les termes considérés comme véridiques renvoient en fait à l'identification et à la désignation de la source odorante (« citron » pour « odeur de citron ») et donc à l'ordre des objets visuels. Nos langues sont donc lexicalement « primitives » quant à la dénomination des odeurs, et nous nous trouvons dans ce domaine, contraints à des périphrases et métaphores. »<sup>89</sup>

88 MARTOUZET, Denis *Introduction. Une ville, cinq sens, trois traitements : sensoriel, cognitif et affectif*, Norois, 227 | 2013, p.7

89 DUBOIS, Danièle, ROUBY Catherine et SICARD Gilles, *Catégories sémantiques et sensorialités : de l'espace visuel à l'espace olfactif*, In: *Enfance*, n°1, 1997. P.143



Plus encore que les sons, il me semble en effet que les odeurs sont relayées à l'image. A la conscience, elles ne font que compléter l'advenant d'un parfum informatif, informatif sur l'état de toute chose. L'odeur, en plus d'être singulièrement différenciable selon l'objet dont elle émane, se déploie en intensité permettant par exemple au chien de tracer, d'identifier la source de l'odeur, de distancier. Et plus encore, elle traduit l'état du corps émettant. Si dans le son de la voix on peut deviner ou imiter un tracas, l'odeur quant à elle ne trompe pas, elle est transpiration d'un effort, confirmation de la vigueur du vivant qui émet des senteurs, elle est authentiquement reliée au vivant.

### **Le toucher**

Le toucher d'une certaine manière est le sens omniprésent parmi les quatre autres. Si la vue rend une impression de matière, il en est de même de l'ouïe qui colore les sons de matérialités singulières et de l'odorat qui toujours traduit la vigueur du vivant. Le goût quant à lui ne s'opérera pas en l'absence du tactile. Le toucher a pour organe l'enveloppe corporelle tout entière, dont la peau est le représentant le plus univoque. S'il est possible de fermer les paupières, de se boucher les oreilles avec les mains et de se pincer le nez quelques secondes, on ne peut se défaire de sa peau. On ne peut non plus se défaire des sensations qu'elle nous apporte. Le toucher est donc pure sensation et sensation première. Michel Serres dans *Les cinq sens* écrit dans un passage sur le vair et le verre de la pantoufle de Cendrillon,

« La reconnaissance s'opère au toucher non à vue, par la stéréospécificité de ce qui s'adapte. La pantoufle vient exactement au contact, sans excès ni lacune, à la plus juste pointure. La peau précède le regard dans l'acte de connaissance, le vair l'emporte sur le verre, s'agit-il d'un conte de fées ou d'une lettre sur les aveugles ? Ou d'un mot d'amour vrai à la caresse reconnaissante ? »<sup>90</sup>

Ainsi la peau entretient un rapport plus immédiat que l'œil avec l'environnement direct de la personne et avec sa compréhension. Il me semble d'ailleurs qu'à l'instar de l'ouïe, le toucher à lui seul permet de se situer et de situer les choses. Toutefois, il le fait à une échelle plus restreinte et plus détaillée que l'ouïe. Les mains, comme instrument ultime du toucher, sont capables de déceler la moindre rainure qui aurait échapper à l'œil. Souple et agile, la main sait dans la manipulation du monde deviner les objets par leur matière.

Cependant, le toucher dénature tout ce qu'il manipule. En apposant la main sur une surface, en en faisant expérience, non seulement on la dote d'un usage mais de surcroît on lui appose une trace. Dans le cas des objets solides et rigides, peut-être est-ce en dépoussiérant l'objet ou en laissant une empreinte grasse. Dans le cas des objets souples, qui par ailleurs répondent à un imaginaire du manipulable, c'est en changeant la disposition de la surface, en l'emmêlant, en la courbant. Dans le cadre des objets fragiles, en les froissant, en marquant un pli indélébile, en les cassant. Serge Tisseron écrit,

« Le papier, comme tous les objets, n'appelle pas une forme de relation avec lui, mais deux. Pour une

---

90 SERRES, Michel *Les cinq sens*, Grasset, 1985, p.76

part, l'objet est un outil. Ce qui importe, c'est sa manipulation. Et il faut ici prendre le mot dans son sens concret : l'objet outil est touché, tenu, conduit, utilisé, bref transformé. Ces transformations consistent dans les traces qui sont imposées à l'objet, son adaptation à des tâches nouvelles ou simplement l'usure liée à son usage. A l'opposé, l'objet peut devenir un "fétiche". L'objet fétiche n'est pas fait pour être manipulé. Il est au contraire conservé précieusement, et même, peut-on dire, "pieusement", mis "sous clef" ou "sous verre". L'objet n'est plus un outil. Il est comme un cercueil dans lequel sont enfermées, et par là tenues à l'écart de transformations possibles, certaines parties de l'expérience. »<sup>91</sup>

Par la pratique de l'objet fétiche c'est comme si le toucher était jaloux de la vue, de sa capacité à capter le palpable sans pour autant le dénaturer, risquer de le casser. Alors qu'inversement la vue ne saurait regarder sans la matière, sans la connaissance des objets qu'elle perçoit. La vue est presque sans vie sans les autres sens. Tandis le toucher est trop incarné pour prédominer la conscience. C'est comme si la vue et le toucher à l'instar du yin et du yang, s'équilibraient dans une sorte de cohésion perceptive, où l'odorat le goût et l'ouïe préfèrent s'effacer pour le ressurgir qu'en pique de connaissance instantanée.

Mais pourquoi alors si le toucher est source de connaissance immédiate est-il si peu traité dans les pratiques de l'espace ? Denis Martouzet écrit à ce propos,

« En même temps, le toucher de la ville renvoie à peu d'interprétations sensibles au-delà du froid ou du rugueux, par exemple, qui qualifie plus l'objet que la sensation qui lui est liée : comme si le toucher était plus objectif que les autres sens, moins sujet à interprétation – ce qui ne signifie pas l'absence d'interprétation, l'absence de souvenirs mobilisés et caresser la pierre de Berchères, celle de la cathédrale de Chartres, mais aussi celle des bordures de trottoirs des rues voisines, n'est pas se frotter au granit armoricain –. D'autre part, nous mettons en œuvre des systèmes de protection du corps, essentiellement les habits, alors qu'on ne peut s'astreindre durablement à fermer les yeux, se boucher les oreilles ou le nez, ainsi que des stratégies d'évitement. Le toucher, par l'action qu'il suppose, est, généralement, un acte volontaire, comme le goût mais à l'opposé des autres sens. Aussi ne touche-t-on de la ville que ce que l'on veut en toucher, il est donc précédé de la réflexion qui objective ce que l'on attend du toucher. Dans le cas contraire, c'est le choc, l'égratignure, l'écorchure, la pique, la meurtrissure, la blessure. Le toucher, en lien avec la ville, lorsqu'il n'est pas volontairement recherché, est de l'ordre du « trop », et ce « trop » est plus facilement supportable lorsqu'il s'agit du bruit ou que cela sent vraiment trop mauvais, situations contre lesquelles on peut se défendre. Et il est rare que la ville soit trop difficile à regarder, à moins d'une luminosité intense. Pour le toucher, lorsqu'il y a choc, c'est déjà trop tard. »<sup>92</sup>

En effet, au fil du parcours de l'espace on touche surtout le sol de nos pieds qui dansent sur lui tandis que le reste du corps tend à éviter tout contact de l'extérieur. Le cas échéant, le vêtement est la séparation ultime de soi à l'autre. Il est également rare de voir quelqu'un s'arrêter pour toucher le sol ou un mur, à moins que la personne soit en train de rentrer chez elle ou de chercher ses clés. Deux choses alors m'interpellent. Premièrement le tactile ne s'arrête pas aux objets. Il me semble en effet que l'air qui nous environne, en fonction de la météo et du rythme de la marche, dépose une caresse différente à chaque trajet. Pareillement

---

91 TISSERON, Serge « Sensorialités », *Les cahiers de médiologie*, vol. 4, no. 2, 1997, p.200

92 MARTOUZET, Denis *Introduction. Une ville, cinq sens, trois traitements : sensoriel, cognitif et affectif*, Norois, 227 | 2013, p.9

pour la pluie ou la neige quand elle décide de poindre. Il y a un sens tactile de la météo qui influence toute pratique de l'espace en extérieur. Le toucher de la ville va au-delà du froid et du rugueux si nous y sommes sensibles. Ayant longtemps vécu en région parisienne avant de déménager dans de plus petites villes, je peux vous assurer que la peau fait la différence entre un air pollué et un air sain. Dans le premier cas elle est davantage agressée et s'abîme plus vite que dans l'autre. Secondement, si l'on ne touche de la ville que ce que l'on veut en toucher, qu'en est-il de la barre de métro, de la rampe de l'escalator, ou de la porte de la boulangerie. Il existe des éléments de l'espace qu'on ne veut pas toucher mais dont la structure ne laisse pas le choix. Ces fragments du lieu étant des objets usés de beaucoup d'individus par leur contact inévitable ; créant alors chez quelques-uns, et beaucoup plus après la Covid, des réactions de dégoût au moment de les toucher, une recherche d'évitement de l'objet et des réflexes comme se laver les mains ou «à peine» toucher, voir toucher avec un mouchoir ou le coude. Il me semble donc qu'en plus du «choc, l'égratignure, l'écorchure, la pique, la meurtrissure, la blessure» il existe aussi par le toucher dans les pratiques spatiales un sentiment de dégoût quant à l'objet partagé. Cela même dans le cas des objets que l'on touche volontairement. Par exemple il m'est souvent arrivé de vouloir m'asseoir sur un banc et de constater à mon infortune qu'un oiseau tout à son aise y avait laissé une marque des plus déplaisante, me poussant alors à m'asseoir sur le côté «propre» du banc. Le tactile dans la ville revêt des formes multiples mais c'est au plus près des pratiques individuelles qu'il se révèle. La focale du tactile étant la contact par impact, «le choc, l'égratignure, l'écorchure, la pique, la meurtrissure, la blessure», la pire interaction possible dans les relations de coexistences qui se transforment alors en relation de conflictualités.

Ce qu'il me semble important de relater est qu'il existe à la fois un toucher palpable pouvant revêtir différentes formes et un toucher mental se propageant dans tous les autres sens. On associe aisément aux matières visibles une texture que l'on imagine sans même les toucher. Les sons renvoient par le mouvement de la matière à des objets donnés, l'odorat transcrit des vigueurs vivantes spécifiques, et la langue plus que tous les autres organes ressent la moindre aspérité d'une surface. L'individu par le toucher s'approprie les objets par leur connaissance tactile et nourri tous ces percepts de ce savoir incorporé.

### **Le goût**

Le goût est le grand absent des pratiques spatiales. Denis Martouzet l'explique ainsi,

« Le goût et le toucher sont moins sollicités par la ville et moins mobilisés par les chercheurs. Goûter la ville suppose l'action : contrairement aux sons, aux lumières et aux couleurs, le goût ne nous parvient pas sans un acte généralement volontaire puisque l'organe sensoriel est interne et la ville ne se pose pas sur la langue. »<sup>93</sup>

Si le toucher semblait difficile à prendre en compte dans la pratique de la ville, le goût est si

93 MARTOUZET, Denis *Introduction. Une ville, cinq sens, trois traitements : sensoriel, cognitif et affectif*, Norois, 227 | 2013, pp.8-9

dépendant d'actions spécifiques qu'il semble en effet impossible de l'y considérer. Mais ceci est simplement une question de volonté. Il faut cependant pour comprendre l'impact du goût dans les pratiques spatiales de l'individu à son environnement accepter de changer d'échelle et de regard.

Le goût est directement relié à l'action de manger. Il ne survient donc que dans les lieux où l'on mange et les spatialités du goût sont multiples : habitation, restaurant, cantine, et aussi « food truck » ou jardin, sans oublier la pratique du pique-nique ou les repas mangés à la hâte sur un banc. De même que les pratiques culinaires sont vastes. La cuisine est culture. Elle relève des gestes et de ressources localement inscrits et qui se sont perpétués au fil du temps par l'action de tous les jours. Tout le monde n'a pas le même rapport au goût et le goût résulte d'une problématique aussi élémentaire que le besoin de se nourrir, la faim. Par conséquent et quand cela est possible, on se nourrit partout. Il faut se nourrir chez soi, au travail, en voyage, où qu'on aille et où que l'on soit il faudra bien finir par donner à son corps de quoi carburer. Mais ces spatialités influent grandement sur le repas. On ne fera pas la même expérience d'une pizza 4 fromages selon si on la déguste sur le lieu de travail, au restaurant, chez soi ou dans un pays différent. Elle n'y aura pas le même goût premièrement car une personne différente l'aura faite, s'il ne s'agit pas de surgelé réchauffé. Secondement parce que le lieu de l'expérience est un contexte amenant un affect particulier. Je n'ai personnellement jamais vraiment apprécié mes repas sur le lieu de travail, majoritairement à cause de la contrainte de temps, alors que je mange et apprécie souvent la même nourriture chez moi et en 25 min grand maximum. S'il paraît évident que le lieu du repas influence notre appréciation, la contrainte de temps et le plaisir quant à l'acte de manger sont deux notions supplémentaires à explorer. Car après tout, manger en 5, 10, 20, 30, min ou 1h, cela fait une grande différence dans le quotidien de l'individu. Et j'oublie volontairement les repas de fin d'année étalés en couples d'heures. L'individu pressé ou stressé aura beaucoup moins d'attrait pour son repas que les autres. Il le verra sans doute comme un passage obligatoire, presque une contrainte, ou alors comme une activité qu'il n'a pas le temps d'effectuer tout en l'appréciant. Tandis que l'individu sans contrainte sera dans la pleine expérience du repas et des saveurs. Il y a dans l'expérience du restaurant ou des repas en vacances une forme de relaxation et d'ouverture au goût. Le plaisir procuré par les saveurs se libère bien plus volontairement dans un contexte décontracté. Car après tout si ce que l'on ingère finit par nous tomber sur le ventre, ce dernier est extrêmement réceptif au stress. Le goût et l'affect sont indéniablement liés. Plus encore peut-être du fait que ce que l'on mange s'immisce en nous, s'y intègre et s'y diffuse. Il y a une intimité du goût dans l'accueil de ce qui va se répandre dans notre corps.

Pour en revenir aux relations entre goût et pratiques spatiales individuelles, en me promenant en ville je sais reconnaître un restaurant qui me plaît et un autre qui me déplaît par sa spécialisation et la carte qui affiche son menu. Puisque se nourrir fait directement appel aux ressources alimentaires, la ville est jonchée de restaurants, de cafés, de boulangeries et

de bars mais aussi de poissonneries, boucheries, supérettes, marchés, hyper-marchés, etc... La ville est sillonnée de lieux où manger et s'approvisionner. Et chacun de ces lieux répond de valeurs et propose des produits différents. Je ne vais pas au marché ou à la boulangerie pour y acheter les mêmes produits et une ambiance différente anime ces deux lieux. Si le contact avec le vendeur y est similaire, il diffère en tout point de celui à la caisse automatique de l'hypermarché. Mon goût pour les produits locaux et artisanaux (marché et boulangerie) va orienter ma pratique spatiale vers des lieux spécifiques m'en faisant délaisser d'autres. Et cette orientation est le résultat de mes expériences gustatives qui entre une tomate de supermarché et une tomate de maraîcher, j'ai préféré la seconde. Les sensations appréciatives ou dépréciatives expérimentées par le goût forment le goût pour l'expérimenter. Il y a donc deux formes de goût : un goût sensation et un goût d'appréciation, construit à partir des expériences répétées du premier et des connaissances qui en résultent. C'est ainsi que le goût influence de manière indirecte le choix des lieux visités. Il place un contexte individuel à la pratique de l'espace.

Les cinq sens en vis à vis des pratiques spatiales individuelles sont inégalement répartis dans l'expérience. La vue apparemment prédominante est en réalité dépendante de la multisensorialité. L'image qu'elle produit ne suffit pas à l'individu à comprendre l'environnement dont il fait expérience. L'ouïe la plupart du temps rejetée en fond sonore se déploie à la conscience par des sons soudains et donne la mesure de l'espace autant qu'elle teinte les mouvements perçus d'impressions de matières. L'odorat plus que tout autre sens relate de la vigueur du vivant dans un environnement que l'on cherche à désodoriser. Le toucher est le sens par référence, celui dont on ne peut en aucun cas se défaire et qui influence les autres. Il se déploie dans une immédiateté de la connaissance du monde palpable. Tandis que le goût, grand oublié des pratiques spatiales, prend la forme d'un contexte à l'expérience, aiguillant par l'expérience et la préférence le choix du lieu. De la cohésion de ces cinq sens se forme en permanence une acuité perceptive dans la relation de l'individu à son environnement de vie. De plus, on remarquera comme dénominateur commun aux cinq sens une variable d'intensité ainsi que la capacité d'une concentration sensorielle focale et d'une concentration sensorielle ambiante. Ces deux dernières renvoyant à une attention directionnelle et une attention éparse de l'individu envers son environnement direct. Aussi, il ressort nettement que la sensorialité des individus dans leur pratiques spatiales teinte leur expérience d'affects. Par la suite, je m'intéresserais à la manière dont les sensorialités posent un contexte affectif à la formation d'une sensibilité du monde ambiant.

## **b) Contexte et affect : conditions de la sensibilité**

Les cinq sens contribuent chacun à informer l'individu du contexte de son expérience, de

l'environnant qu'il traverse. Ils ne se limitent pas à la réception pure des informations extérieures. Les messages reçus de l'extérieur sont instantanément traduits et intériorisés. En plus de mener à une action immédiate, ils forment une connaissance sensorielle de la pratique spatiale vouée à influencer les expériences similaires à venir. Dans ce phénomène de transduction, affect et émotion s'additionnent aux sensations. Eux aussi sont incorporés aux connaissances intériorisées dans l'expérience. La personne, loin d'être une machine qui se contente de voir, est un être du ressenti qui fait expérience par les sens. Quand ces derniers se teintent d'affects, il advient alors la formation d'une sensibilité comme connaissance sensible du monde.

Tout d'abord, je me suis demandé s'il fallait davantage parler d'une sensibilité individuelle ou de sensibilités individuelles multiples. A vrai dire, il me semble que l'on peut être sensibles à des choses très différentes mais que l'ensemble de ces sensibilités forme notre sensibilité au monde. Les deux formules sont donc valables mais l'une pour traiter de ressentis ciblés en un domaine et l'autre pour parler d'un ressenti large. La sensibilité est le puits des préférences et des valeurs qui importent à l'individu. Elle est sa connaissance sensorielle du monde et est culturellement influencée. Aussi quant aux sensibilités multiples, il me semble qu'il y en a en tout genre : sensibilité à la couleur, à la matière, aux formes, aux sons, aux mots, aux styles, etc... Toutes finissent par caractériser les individus sensibles en ces domaines précis : mélomanes, esthètes, poètes, etc... L'expression de ces sensibilités indiquent d'une certaine manière que l'art n'est pas un hasard. Il est l'expression des sensibilités. Il est l'expression des connaissances sensorielles produites par la pratique du monde et teintées d'affects puis remises en condition par le cadre culturel personnel à l'individu. L'art est l'expression d'une fusion intérieure du rapport au monde. Flacon et Torregrosa écrivent, « L'expérience artistique se propose alors comme une socialité émotionnelle, un climat qui nous enveloppe en silence, en secret hors de l'anticipation. Elle favorise une complicité sensible qui échappe à l'homogénéité des comportements rigides imposés par l'esprit moderne.»<sup>94</sup>

Le problème étant justement dans nos sociétés que la pratique de l'art, de l'expression de la sensibilité, pourtant naturelle, est cadrée. Elle est, par convention intériorisée, réservée «aux artistes» perçus plus étranges que le reste du monde, parfois loufoques, voir à la limite du fou, mais acceptés car reconnus comme «génie créatif». Il n'y a qu'à compiler les personnages stéréotypés «d'artistes» des séries télévisées produites les dernières années pour se rendre compte de la marginalisation de cette figure. Le problème étant que c'est trop souvent la sensibilité dépréciative de la figure d'artiste qui est facteur de la marginalisation. L'artiste y est quasi-systématiquement décrit comme légèrement mélancolique à complètement dépressif et toujours accompagné d'un goût pour le drame. Je pense que le réel problème dans cette affaire de société est que renvoyer l'acte créatif à un profil stéréotypé revient à contraindre les

---

94 FALCÓN Roberto-M et TORREGROSA Appoline, *Pénombre et Séduction*, Baroque p.332

personnes dans leur relation au monde. S'empêcher de créer sous prétexte que ce serait là un domaine réservé aux «personnes sensibles» ou «douées», revient à se noyer dans la conformité qu'impose les groupes, revient à se couper du sens de toute expérience et surtout cela revient à nier le fondement de toute relation. L'interaction entre les être est une production sensible, elle est la fusion des connaissances sensorielles, émotionnelles et culturelles en un comportement relationnel incorporé. Heureusement, il apparaît qu'avec la montée en flèche du mouvement DIY (Do It Yourself), une forme d'expression créative refait surface depuis une dizaine d'années, revalorisant alors l'expression sensible.

Pour en revenir au contexte et à l'affect, Il me semble que les conditionnements sensoriels perçus et intériorisés jouent grandement dans la relation qu'entretient l'individu avec son environnement quotidien. Dans la relation anonyme des masses, l'individu ne reste pas moins un être du ressenti. La compression de ces ressentis en une spatialité donnée semble être un effet de contexte qui influe sur son affect conditionnant alors sa sensibilité à l'espace. Rachel Thomas écrit à ce propos,

« Le croisement entre eux de ces différents indices comportementaux nous conduit aujourd'hui à typifier six conduites d'accès récurrentes à l'espace, les actions motrices et modes d'attention qu'elles génèrent, enfin les types de milieux dans lesquels elles se développent. La construction de cette typologie repose sur l'hypothèse selon laquelle il existerait une relation de co-détermination entre l'environnement sensible de l'espace public urbain, la perception du passant, son action motrice et sociale : « le mouvement de l'homme dans l'espace et sa rencontre avec autrui le met en prise avec ce qu'il voit, entend, touche, sent » (Thomas, 2000 : p. 264; en retour, cette présence de l'homme dans l'espace et les activités qui l'accompagnent modifient l'ordre du sensible, du visible, de l'audible. »<sup>95</sup>

Plusieurs pistes sont ici importantes. D'une part des conduites ou plutôt des styles de marches différents seraient adoptés par l'individu en fonction des contextes environnementaux qu'il perçoit. D'autre part le passant influe sur l'espace de la même manière que l'espace influence son comportement, et il y a dans cette co-détermination un renvoi aux sensorialités. L'ensemble de ces facteurs composeraient alors une sensibilité socio-spatiale. Rachel Thomas pour mieux comprendre ce phénomène induit de la co-détermination, met en relation des styles de marches avec des milieux ambiants, une modalité d'attention et un ressenti du milieu ambiant. Dans cette synthèse se cache la clé de la sensibilité. Ce tableau offre la lecture d'une adaptation de l'individu à l'ambiance spatiale. Il me semble ici qu'il se forme une sensibilité instantanée. Si la sensibilité globale et les sensibilités multiples se déploient dans une prédisposition spatio-sensorielle sur le long-terme ; Il se passe ici une sensibilité quasi palpable de l'instant. Différente de la sensation, cette sensibilité instantanée relève davantage d'un état de fusion, d'action latente et en même temps sensoriellement ancrée. Elle est articulation des sensations en réaction consciente. Elle se rapproche en quelque sorte de l'arousal que définissent Sander et Scherer dans la psychologie des émotions. Cette sensibilité chaude

---

95 THOMAS, Rachel *Quand le pas fait corps et sens avec l'espace. Aspects sensibles et expressifs de la marche en ville*, Cybergeog: European Journal of Geography [en ligne] , Dossiers, document 261, mis en ligne le 01 mars 2004,

de l'action immédiate serait en fait la cohésion en action-réaction de l'individu en marche qui perçoit et s'adapte à l'environnement qu'il expérimente.

Si la fusion de l'expérience des sensorialités dans les spatialités et de l'affect qui en résulte avec le cadre culturel personnel de l'individu est le mécanisme d'avènement de la sensibilité ; Il en résulte d'une part que toute sensibilité est disposition à la perception, à l'acte et à la relation. D'autre part sensibilité est un terme qui prends plusieurs formes. La sensibilité, employée dans une généralisation des dispositions sensorielles du rapport socio-spatial de l'individu, tend à emporter l'individu dans une sorte de moule sensible définissant ses rapports au monde, ses préférences, son imaginaire. Les sensibilités multiples relèvent davantage des dispositions de l'individu à exprimer ses sensorialités dans des pratiques, notamment créatives. Elles caractérisent les individus par l'expression de leur sensibilité. Mais les pratiques spatiales révèlent une dernière sensibilité comme sensibilité instantanée d'action-réaction de l'individu qui fait expérience du monde qui l'environne en s'adaptant au flux sensible qui le traverse. La sensibilité comme disposition agit donc sur le long terme ou dans l'immédiateté. Dans chacun de ces cas de figure elle relate d'une intériorisation de l'environnant en adaptation socio-spatiale et créative. Aussi je m'intéresserai par la suite aux notions d'ambiances et d'immersion comme facteurs d'influence de cette sensibilité.

### **c) Ambiance et Immersion**

Si l'individu est un être percevant, bercé dans le ressenti de l'interaction et en perpétuelle adaptation au monde, il ne peut être conscient de l'ensemble de la complexité qui se joue à chaque instant dans le fait d'être au monde et le fait de la coexistence. Les sens par l'attention focale ou ambiante qu'ils portent à la conscience permettent en quelque sorte de trier l'environnant afin de rendre à l'individu une fluidité d'action au sein des multiples réseaux qui se jouent autour de lui et en son sein. La sensibilité comme disposition de l'individu dans ses relations à son environnement de vie mènera alors chacun à une perception plus ou moins directionnelle ou ambiante en fonction de son degré de sensibilité socio-spatiale. L'ambiance étant cette perception semi-inconsciente de ce qui se joue dans l'immédiateté de la spatialité expérimentée sans pour autant y diriger l'attention. L'ambiance est une captation multisensorielle intériorisée de l'extérieur, qui est inconsciemment évaluée par le cadre culturel personnel de l'individu et ses connaissances sensorielles et émotionnelles, et dont il résulte une sensation situationnelle vague permettant à l'individu de jauger son environnement par rapport à ses expériences passées. Ainsi il y a des ambiances festives, des drôles d'ambiances, ou encore des ambiances reposantes et toutes le sont car l'individu interprète le flow du monde immédiat de festif, drôle ou reposant.



Mais la notion d'ambiance ne doit nullement être confondue avec cette d'atmosphère. L'atmosphère, si elle est fortement similaire à celle d'ambiance, est une caractéristique de l'extérieur. Il y a des atmosphères chaudes alors qu'il y a des ambiances chaleureuses. L'atmosphère est la somme perceptible statique des éléments qui composent tout environnement. Alors que l'ambiance est la coloration de l'atmosphère par le vivant, par la co-détermination et les actions qui en découlent. Jean-Paul Thibaud dans *Petite archéologie de la notion d'ambiance* écrit,

« L'ambiance relève à la fois de ce qui peut être perçu et de ce qui peut être produit. Mieux encore, elle tend à questionner une telle distinction dans la mesure où la perception est elle-même action. De même que l'architecte ou le scénographe agencent matériellement des formes sensibles, les usagers configurent par leurs actes le milieu dans lequel ils se trouvent.»<sup>96</sup>

Ainsi la notion d'ambiance semble être la traduction de la complexité des interactions de transductions et de co-détermination en un ressenti-action vis à vis de l'environnement immédiat d'interaction. Cependant, il y a dans l'ambiance ce caractère englobant, on est plongé dans une ambiance intérieurement comme extérieurement. On y est enfoncé d'autant plus que nos sens s'agitent à la reconnaître et à en former la sensation. Arnaud Piombini explique,

«Les ambiances font justement référence à une expérience vécue sur le plan de la sensibilité. Elles se fondent sur une spatialité du proche, du contact, de l'interaction avec l'environnement immédiat, une géographie du vécu (Besse, 2010) qui fait écho à la territorialité des individus. Or, cette territorialité s'exprime à plusieurs échelles et si les ambiances sont multisensorielles, elles sont aussi multi-scalaires. Il paraît donc nécessaire de comprendre comment un espace, au travers de ses ambiances, se connecte à son environnement proche car si les caractéristiques des lieux font sens pour les individus, les appréciations portées sur les espaces ne peuvent être appréhendées hors contexte.»<sup>97</sup>

Il y a donc bien dans l'ambiance un rapport direct de l'individu à son environnement qui se joue sur l'ordre de la sensibilité, de la connaissance sensorielle incorporée et remise en contexte. Et cette sensation d'ambiance produite permettrait à l'individu de territorialiser l'espace, à plusieurs échelles, je dirais de se l'approprier en fonction des contextes d'expérience. Il y a donc dans la sensation d'ambiance une forme d'immersion dans le monde étranger que l'on tente de reconnaître. L'individu est un être du ressenti. Parce qu'il est en perpétuel relation avec son environnement mais que celui-ci évolue, à chaque passage en une spatialité donnée, l'individu plonge dans un monde à la fois familier et nouveau. Renouvelé par les variables qui s'imposent à lui. Ce serait donc le caractère englobant de sensorialités qui engagerait l'individu dans un phénomène d'immersion.

Cependant, il apparaît que l'immersion ne dépend pas seulement d'un caractère englobant. L'immersion est autant une accapuration des sens que de l'attention qui pour un laps de temps transporte l'individu tout entier dans une réalité coupée du reste du monde. Là où

---

96 THIBAUD, Jean-Paul *Petite archéologie de la notion d'ambiance*, Communications, 2012/1 (n° 90), p. 168

97 PIOMBINI, Arnaud *Contexte spatial des ambiances urbaines et usage des lieux*, Ambiances [En ligne], Varia, mis en ligne le 07 février 2013, p. 1

l'ambiance est immédiatement ancrée dans la sensation de l'environnement auquel l'individu s'adapte. Il y a donc une distinction forte entre l'immersion et l'ambiance. Il faut reconnaître l'ambiance comme une sensation qui se déploie dans l'environnement immédiat dont l'individu fait expérience et qu'il co-détermine, pour le laps de temps où il se trouve dans cette spatialité. Tandis que l'immersion est une accapuration des sens et de l'attention de l'individu par un fragment du monde qui lui est extérieur et dans lequel il s'immerge par le palpable et/ou le mental, le coupant alors de son adaptation perpétuelle. L'immersion s'exprime par une sensorialité exacerbée soit en un point localisé, soit en une enveloppe ambiante lui faisant oublier le reste du monde. Elle peut être déclenchée par des éléments naturels ou artificiels et est temporellement incertaine. Elle dépend des individus qui en font l'expérience et de leur réceptivité. Si l'ambiance est une vague en perpétuel mouvement qui enveloppe l'individu, l'immersion est l'eau qui attire le plongeur dans les profondeurs abyssales, avant même le plongeon, elle tient son entière attention et concentration. L'immersion peut se produire par palier progressif d'enfoncement dans la sensation pure, mais ces étapes peuvent aussi être sautées par une sensation intense et furtive qui immerge instantanément l'individu dans une connexion où la sensation surpasse la perpétuelle surveillance de l'environnant, où les sens sont mis en éveil et concentrés sur l'objet de l'immersion. L'exacerbation des sensorialités et de l'attention est le dénominateur commun de toute forme d'immersion.

La problématique d'immersion connaît par ailleurs un succès croissant depuis une vingtaine d'années. L'expansion de la réalité virtuelle et du cinéma à la demande (Netflix, Prime Vidéo, Disney channel, etc.) en est un facteur. Mais le théâtre et les scénographies muséales sont également très portés sur ces notions. A vrai dire dans tous les milieux souhaitant faire vivre une expérience à l'individu alors bien même qu'il est plongé dans un contexte qui aseptise ses sens ou les orientes fortement, le terme d'immersion apparaît. L'immersion est devenu le mot valise permettant de faire illusion des sens ou de les exacerber en s'emparant de l'entière et intense attention de l'individu en un objet ou espace donné. Catherine Bouko dans *Le théâtre immersif une déclinaison en trois paliers* considère ainsi le phénomène d'immersion,

« Nous proposons un modèle du théâtre immersif comprenant deux déclinaisons de l'immersion, qui ensemble forment un système interdépendant. Chacune des deux dimensions de l'immersion est nécessaire pour soutenir l'apparition de l'autre et inviter l'immersant à une véritable expérience théâtrale immersive. Les deux piliers de l'immersion **théâtrale sont l'immersion sensorielle et l'immersion dramaturgique. L'intégration physique constitue une condition préalable à l'immersion sensorielle** : pour que l'immersant ait l'impression d'être au cœur d'un environnement, son corps doit y occuper une position centrale.»<sup>98</sup>

Le phénomène d'immersion, ici dans le cadre du théâtre, est donc généré par une accapuration de l'attention à la fois sensorielle et intellectuelle. Les sens sont occupés à ressentir les étrangetés inconnues de ce cadre par la position inhabituelle de l'individu en son sein. Tandis qu'il se joue, par la dramaturgie, une réception du récit teintée d'émotions, qui, par les mots

98 BOUKO, Catherine *Le théâtre immersif : une définition en trois paliers*, Sociétés, 2016/4 (n° 134), p. 57

intellectualise l'expérience, la place socialement et culturellement, dans un contexte commun. L'émotion étant la production de la fusion des informations extérieures et intérieures perçues, faisant lien entre les sensations qui la nourrit et le cadre culturel dans lequel elle prend place. Le phénomène d'immersion au théâtre s'exprime alors par une codépendance des sens et de la linguistique, qui dans la sensibilité de l'individu immergé trouvent un écho singulier ; d'où sont tirées des interprétations aussi multiples qu'il y a de spectateurs.

Parallèlement, Laurent Lescop dans *Dispositifs immersifs : la question de l'espace diégétique* approche ainsi le phénomène d'immersion,

« La notion d'immersion est souvent investiguée par le biais des dispositifs numériques. Or, le principe d'immersion s'inscrit bien antérieurement aux machines informatiques. Les panoramas ont joué ce rôle en proposant au spectateur d'être dans la scène, dans l'action. Puis dans les arts de la scène, les propositions de théâtre total de Weininger de Gropius, dans le mouvement du Bauhaus ou plus près de nous Poliéri, vont avancer des propositions où scènes et salles bougent, interagissent plongeant plus encore les spectateurs dans l'action. Il faut éprouver physiquement les émotions, agir directement sur l'ensemble de l'appareil sensoriel. En passant du topos à la chôra, l'expérience sensorielle se charge de récits. Dès lors, le paradigme est modifié, d'une volonté de mimesis, on passe à une volonté d'attention, parfois d'émerveillement, quelque fois de sidération. Le récit permet l'expérience partagée que l'on peut ensuite réactiver, dont on peut se souvenir et que l'on pourra même anticiper. Le principe de l'espace immersif est de jouer avec l'espace diégétique que l'on propose au spectateur. Au théâtre, au cinéma, l'espace diégétique est clos au-delà d'une ligne de partage dans un rapport de frontalité. Pénétrer dans l'espace diégétique, briser la frontalité scène salle, c'est définir un premier rapport d'immersion. »<sup>99</sup>

Dans le cadre de l'espace diégétique, le phénomène d'immersion relève donc davantage de faire entrer l'individu dans l'action, de lui faire éprouver des sensations et émotions. L'immersion y est entièrement provoquée. Pourtant, l'exemple du panorama cité comme première forme d'immersion laisse venir l'individu plutôt qu'on l'attire. Ou peut-être est-ce là la face et le revers d'une même pièce. Puisque l'individu est attiré il s'immerge. Ou parce qu'il décide de s'immerger il est de plus en plus attiré. Dans tous les cas, la question de l'attention est, de même que pour le théâtre, multisensorielle. Cependant, le récit est ici tiré de l'expérience sensorielle tandis qu'au théâtre il était un pan additionnel et intellectualisé menant à l'expérience d'immersion. Il y a donc selon les objets ou spatialités d'immersion des processus d'immersion différents.

Ainsi, une pluralité de dispositifs peut mener à l'immersion par des processus pour chacun différent. Et l'immersion peut se déployer graduellement comme par pic soudain. Qu'est-ce que serait alors une immersion totale ? Comment se déploierait un moment de sensation pure en coupure avec la permanente adaptabilité au monde ? Il me semble qu'il se cache dans la multisensorialité des éléments de réponse à ces questions. C'est pourquoi j'ai décidé de m'appuyer sur une installation de Andy Cao et Xavier Perrot nommée *Le Jardin des*

99 LES COP, Laurent *Dispositifs immersifs : la question de l'espace diégétique*, Les paradoxes du Seuil, Écriture du lieu et environnement (19e-21e siècle), Université de Louvain (Louvain-la-Neuve), Oct 2012

*Hespérides* à Métis-sur-Mer au Québec, pour mieux comprendre l'exercice des sens dans le phénomène d'immersion. L'artiste américain d'origine vietnamienne Andy Cao et le plasticien paysagiste Xavier Perrot se sont associés au sein du studio CaoPerrot il y a une vingtaine d'année. Ensemble, ils façonnent des parcs et mettent en place des installations d'art public à travers le monde. Ils qualifient leur travail de «incidental placemaking» que l'on pourrait traduire par «aménagement de territoires de passage occasionnel». Leur approche du paysage entre rêve et réalité les amène à créer des lieux hybrides faisant appel à la mémoire et à la transformation des lieux. Dans une interview pour Emerging Voices 2013, Xavier Perrot explique :

« Nous ne faisons pas intentionnellement cette distinction. Nous aimons les matériaux qui, d'une manière ou d'une autre, vont évoluer ou réagir aux conditions naturelles. Peu importe que celles-ci soient naturelles ou artificielles, tant que les matériaux transforment l'environnement.» A l'occasion du Garden Métis Festival en 2006 au Québec, le studio CaoPerrot a disposé une installation dans le parc de métis nommé « Jardin des Hespérides». Prenant la forme d'une grande lanterne, ce dispositif est construit à partir de techniques ancestrales vietnamiennes. Les matériaux et senteurs mis en place sont également tirés de cette culture et contribuent à une hybridation avec le paysage floral du parc de métis. Cette installation en flottaison sur le lac et caché entre les arbres amène le visiteur progressivement au centre de la lanterne. Un contenant y flotte et diffuse un parfum d'encens mélangé aux senteurs de la mer. Graduellement donc, le spectateur est immergé dans le dispositif aux parois semi-transparentes. Il est imprégné d'une ambiance nouvelle et probablement inconnue tout en restant encre dans le lieu présent, le parc de Métis et son festival. »<sup>100</sup>

Dans la même interview, Andy Cao confie :

« Je dirais que nous n'avons pas de voix ou de signature spécifique. Elle est en constante évolution. Nous sommes attirés par les choses que nous vivons ou observons dans notre environnement, donc tout ce que nous faisons influence le prochain projet. Nous sommes attirés par les belles choses bien faites, qui ne sont pas nécessairement parfaites, mais que nous pouvons apprécier pour l'effort qu'elles ont nécessité. Nous nous intéressons également à la sérendipité et à l'accessoire : les choses qui sont juste là et qui vous font ralentir et voir comment elles vous affectent. Une constante : nous voulons voir jusqu'où nous pouvons cultiver un monde de rêve dans lequel les gens peuvent entrer. »<sup>101</sup>

Un monde de rêve ancré dans le réel, c'est donc l'expérience que le Jardin des Hespérides propose de vivre. Nommé d'après les nymphes du couchant des mythologies gréco-romaines, le Jardin des Hespérides propose une pause dans le Garden festival de Métis, une parenthèse sensorielle qui se distingue par son caractère, l'ambiance qu'elle dégage. Invitation à la contemplation et à la projection, tout dans ce dispositif est englobant mais en aucun cas occultant. Il laisse au visiteur le choix de devenir spectateur ou non et de décider du temps de son voyage. La douceur de la transition spatiale et temporelle entre ces deux bulles, celle du festival et celle du Jardin des Hespérides, font de cette installation un dispositif immersif tourné sur un mode introspectif.

---

100 CAO, Andy et PERROT Xavier, *Le Jardin des Hespérides* à Métis-sur-Mer (Québec), Interview Emerging Voices 2013, The Architectural League

101 Ibid.

Il me semble également que c'est par strates progressives que les sens sont accaparés par le Jardin des Hespérides. La vue est intriguée, puis les senteurs se propagent. Quand le corps s'y dépose le tactile éclot, puis le son des flots et du jardin apparaît dans le lâcher prise. Seul peut-être reste en suspens le goût, même si les senteurs de la mer peuvent faire écho à des souvenirs gustatifs prononcés. Il me semble alors que par la multisensorialité en action, l'individu en plus d'être englobé dans la lanterne est immergé dans un univers l'emportant dans une dimension d'éveil nouvelle, dans un temps distinct de celui du flot rythmique extérieur. Il y a dans l'immersion totale une dimension senso-spatio-temporelle qui envoie à la dérive la permanente adaptabilité socio-spatiale.

Finalement, l'ambiance est un contexte de l'environnant en co-détermination plaçant l'individu dans une attitude d'adaptabilité permanente. L'immersion est alors un phénomène de rupture avec ce flot du monde, qui par l'accapuration de l'attention via un dispositif plonge l'individu dans une dimension senso-spatio-temporelle. La masse des individus peut devenir par son caractère anonyme, un dispositif par disposition. L'immersion dans les foules est alors une situation bien étrange où l'individu se fiant à ses sensations ne peut qu'être submergé d'une vague d'inquiétude. Une vigilance est alors nécessaire quant au phénomène d'immersion. La valence émotionnelle qu'il provoque peut autant plonger l'individu dans une expérience agréable que pénible. Toutefois, il me semble que dans le cadre d'immersions subies et désagréables, il est possible par la co-détermination de rétablir un environnement viable, grâce à la richesse de supports et d'effets que l'immersion peut revêtir. Aussi, je tâcherais au cours de cette étude d'étudier une typologie spécifique de phénomène immersif, l'immersion par la couleur.

#### **d) Immersion par la couleur**

La couleur est un phénomène bien étrange. J'ai commencé à la présenter dans le I.1.c et il faut en retenir qu'elle est propriété des matières. La couleur est toujours accrochée à une entité qu'elle compose et qualifie. Si bien qu'elle se répand avec fluidité dans le vocabulaire non seulement de la vue mais aussi de l'ouïe (changer de ton, couleur sonore). Les sensations se teintent et se colorent aisément. Dans le cadre du phénomène d'immersion par la couleur, il s'agit de placer la couleur comme principale actrice d'un effet qui capte l'attention de l'individu et le plonge dans une bulle sensori-spatio-temporelle plus ou moins intense.

J'ai longtemps hésité sur les termes à employer pour parler d'immersion par la couleur. J'avais en tête immersion chromatique ou immersion colorée. Or, il me semble que, de même que l'atmosphère et l'ambiance se ressemblent, l'une est initiale tandis que l'autre est fabriquée. Le caractère chromatique des matières est propre à chacune d'elle et les définit. Il fait partie de leur composition interne initiale, comme trouvé dans la nature et sans qu'elles aient subi de manipulation pour faire varier leur couleur. Tandis que la matière colorée est

une matière initiale que l'on a investi de couleur, que l'on a recouvert ou imbibé de couleurs, grâce à d'autres matières qui lui sont ajoutées. Le caractère coloré est mélange, hybridation et fabrication. Mais il me semble qu'il y a aussi, et cela à une échelle plus récente, des matières décolorées. Si naturellement le vivant voit ses couleurs s'affadir plus il vieillit, il me semble que l'ère contemporaine accompagnée des tendances hygiénistes porte un accent sur la décoloration des matières, soit pour obtenir un blanc plus que blanc, soit pour mieux colorer la surface, dans le but d'arriver à une juste reproduction d'une couleur donnée et algorythmée. Immersion chromatique, colorée ou décolorée, il me semble que toutes sont possibles dans l'environnement quotidien de l'individu, par la présence de matières répondant à ces caractéristiques en son sein. Aussi, leur dénominateur commun est la couleur qu'elles renvoient à l'œil humain. Là est justement le centre de mon intérêt. Car la coalition de la couleur, de la matière et de la lumière qui les éclaire, sur un objet aux formes et dimensions singulières, participe d'un effet pouvant plus ou moins interpeller les sens et capter l'attention de l'individu. Ainsi, l'immersion par la couleur ne dépend pas seulement de la couleur, mais par la mise en valeur ou l'usage réfléchi de la couleur dans ce complexe pinçant les sens, en jouant finalement sur ce qui compose l'environnement, et parallèlement aux notions d'habitudes, il est possible de produire des effets anodins comme de surprise, il est possible d'orienter le ressenti de l'individu dans sa pratique spatiale.

Pour mieux comprendre comment la couleur peut provoquer un phénomène d'immersion, il est alors nécessaire de considérer quelques théories de la couleur permettant de mieux comprendre la notion d'effet. En 1676, Newton en décomposant la lumière blanche par le prisme a tracé un grand pas vers la compréhension des couleurs. Il a distingué des couleurs pures et des couleurs mélangées. Et il a mis en évidence que la couleur est une incidence de la lumière, qui, projetée sur les matières palpables est absorbée ou réfléchi jusqu'à arriver à l'œil. En 1810, Goethe dans son traité des couleurs est davantage porté sur la perception des couleurs que sur sa physique. Il est en désaccord avec Newton et pense que la couleur est faite d'ombre et de lumière. Si sa théorie a de multiples fois été remise en cause, il me semble qu'en associant les deux il se déploie une juste dialectique de la couleur. Newton permet de comprendre la mécanique de la couleur tandis que Goethe met en évidence les symboles et la sensibilité que l'on attache aux couleurs. La couleur a sur l'individu des effets physiques et des effets sensibles. Par la suite, en 1839, Michel Eugène Chevreul dans *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés* explique :

« Si l'on regarde à la fois deux zones inégalement foncées d'une même couleur, ou deux zones également foncées de couleurs différentes qui soient juxtaposées, c'est-à-dire contiguës par un de leurs bords, l'œil apercevra, si les zones ne sont pas trop larges, des modifications qui porteront dans le premier cas sur l'intensité de la couleur, et dans le second sur la composition optique des deux couleurs respectives juxtaposées. Or, comme ces modifications font paraître les zones, regardées en même temps, plus différentes qu'elles ne sont réellement, je leur donne le nom de contraste simultané des couleurs ; et j'appelle contraste de ton la modification qui porte sur l'intensité de la couleur, et contraste de couleur

celle qui porte sur la composition optique de chaque couleur juxtaposée. Voici la manière bien simple de constater le double phénomène du contraste simultané des couleurs. »<sup>102</sup>

Il met alors en avant une particularité de la vision qui n'avait pas été relevée jusque-là. La juxtaposition des couleurs sans les modifier en elles-mêmes, engendre à la vue la perception de couleurs nouvelles. Nommant le phénomène observé, contraste simultané des couleurs, il s'applique à en étudier toutes les juxtapositions possibles et applications, notamment dans le domaine textile, pour mieux comprendre et maîtriser le phénomène. En ce faisant, il distingue le contraste de ton, le contraste de couleur, le contraste simultané, le contraste successif et le contraste mixte, tous relatant d'effets des associations de couleurs. Chevreul au cours de son cheminement écrit,

« Je conclus en définitive de mes observations, que toutes les fois que l'œil voit simultanément deux objets différemment colorés, ce qu'il y a d'analogue dans la sensation des deux couleurs éprouve un tel affaiblissement, que ce qu'il y a de différent devient plus sensible dans l'impression simultanée de ces deux couleurs sur la rétine.»<sup>103</sup>

Il traduit donc les effets de modification des couleurs juxtaposées comme une impression sur la rétine graduellement sensible aux modifications en fonction de l'écart de différence des couleurs.

En 1970, Johannes Itten dans *Kunst Der Farbe* reprend les théorèmes énoncés par Chevreul et les approfondit. Appuyé sur les apports de la physique quant à la décomposition de la lumière, la connaissance des propriétés chimiques des pigments, et également sur le traité des couleurs de Goethe ainsi qu'une culture de la couleur et de la peinture très développée, il différencie et oppose deux modes de perception de la couleur. « La réalité physico-chimique de la couleur s'oppose à sa perception psycho-physique. Cette réalité psycho-physique de la couleur, je la désigne sous le nom d'effet coloré. »<sup>104</sup>. L'effet de couleur apparaît pour lui dans la comparaison des couleurs, leur juxtaposition pour reprendre Chevreul. Il distingue ainsi sept contrastes : « 1. Contraste de la couleur en soi 2. Contraste clair-obscur 3. Contraste chaud-froid 4. Contraste des complémentaires 5. Contraste simultané 6. Contraste de qualité 7. Contraste de quantité »<sup>105</sup>. Par ce modèle, il rejoint alors une pensée similaire à celle du système colorimétrique de Munsell en imaginant une sphère des couleurs prenant en considération des échelles de clarté, de tons et de pureté (saturation), permettant de mieux aborder le mélange des couleurs et les effets produits de leur juxtaposition. A partir des contrastes énoncés, il se questionne également sur l'effet spatial de la couleur,

« Le contraste de qualité produit les effets de profondeur suivants : une couleur lumineuse avance par rapport à une couleur aussi claire mais plus sourde. Dès que le contraste clair-obscur s'ajoute au

---

102 CHEVREUL, Eugène De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés, BNF Gallica, (1re éd. 1889), p. 5

103 Ibid., p.61

104 ITTEN, Johannes *Art de la couleur*, Dessain&Tolra, édition abrégée, 2018 (1re éd. 1970), p. 18

105 Ibid., p.33

contraste de qualité, les effets de profondeur se décalent à nouveau. Dans les effets de profondeur, les quantités jouent un très grand rôle. Si l'on place une petite tache jaune sur une grande surface rouge, le rouge joue le rôle d'un fond et le jaune avance. Si l'on agrandit la tache jaune, et que la surface rouge diminue, le rapport peut s'inverser et le jaune aura dès lors plus d'importance que le rouge. Le jaune peut même former le fond et pousser le rouge vers l'avant. »<sup>106</sup>

Il attache alors une dimension de profondeur perceptive à la couleur qui par effet visuel de contraste permet de faire illusion d'un espace inexistant, ou du moins de moduler sa perception. Vis à vis du phénomène d'immersion par la couleur, chacun des contrastes énumérés par Itten permet d'une part de comprendre les effets de couleurs qui se jouent dans l'environnement quotidien de l'individu, et d'autre part ouvrent une voix à la modulation de cet environnement par la couleur et notamment, les effets de couleurs.

D'autant plus que la couleur, par son omniprésence est constamment répétée à la perception. Les décorations des habitations ne changent pas tous les jours. La ville est jalonnée d'éléments relativement similaires car strictement utilitaires. Même si chaque ville, par sa situation spatio-culturelle, présente un style architectural propre à sa région, il n'en demeure pas moins que l'individu qui l'habite finit pas en connaître et reconnaître la matière-couleur comme habituelle. Il en va de même des espaces verts qui dans une région donnée présentent tous des espèces relativement similaires de végétaux, minéraux et animaux. Seuls les lieux visités fluctuent les dispositions colorées habituelles même si d'une part les individus dans l'exercice de leur quotidien ont tendance à côtoyer les mêmes lieux d'activités ; et que d'autre part, les lieux d'activités répondent en général à des normes esthétiques formant une similarité des lieux en fonctions de leur service. Aussi, Maurice Dérivé à ce propos explique à un degré plus instantané,

« Lorsque notre œil perçoit une couleur, il l'enregistre et en transmet le message par les nerfs optiques. Si cette vision est prolongée et forte : en luminance élevée, et grande surface, en couleur pure ..., il s'adapte à elle d'autant plus facilement et les éléments photosensibles relatifs subissent une sorte de fatigue, d'effacement. Ainsi, si nous sommes sur une route éclairée avec des lampes à vapeur de sodium qui donnent une lumière jaune monochromatique, nous avons d'abord le sentiment bien marqué d'une couleur jaune or. Mais au bout de quelques dizaines de minutes, nous nous sommes tellement habitués à cela que nous pensons être dans une lumière blanche, sauf bien entendue, que les rendus de couleur des objets demeurent très mauvais. [...] Notre œil regardant une surface colorée ne la voit donc pas de la même manière au début et au bout d'un certain temps, l'homme ne réagit pas non plus de la même manière en pénétrant dans un local coloré ou lorsqu'il s'y est habitué. »<sup>107</sup>

Ainsi par la faiblesse de l'œil, la vision s'adapte à l'environnement immédiat. Elle s'habitue aux couleurs créant une progressive adaptation de l'individu à l'environnant et lui donnant l'illusion d'être dans des conditions habituelles de vision. Il me semble que dans le phénomène d'immersion il se joue justement un degré d'intensité poussant l'individu soit à plonger dans la profondeur de la couleur, soit à se défaire de la puissance sensorielle de l'immersion

106 Ibid., p. 78

107 DÉRIVÉ, Maurice *La couleur*, "Que sais-je?" n° 220, Presses Universitaires de France, 2014 (1re éd. 1964), p.56



première.

Finalement les variables sensorielles et sensibles de l'individu sont multiples. L'expérience de l'environnement immédiat marque au conjointement des sens, de l'affect, du cadre culturel personnel et de l'advenant extérieur, l'avènement d'une sensibilité senso-spatiale. L'individu est en perpétuelle adaptation face à la co-détermination qui régit l'environnement dans lequel sa sensibilité se déploie. Les sens se présentent alors à la conscience par une attention focale et une attention ambiante. L'ambiance étant la sensation floue du contexte secrètement évalué. Différente de l'immersion qui se rapproche davantage d'une sensorialité exacerbée en rupture avec le flot de permanente adaptabilité au monde environnant. L'immersion est plongeon dans l'expérience sensorielle plaçant l'individu dans une bulle senso-spatio-temporelle. Aussi l'immersion apparaît comme un moyen de faire rupture avec l'ambiance environnante de l'individu. Par la couleur, de nombreux axes permettent de faire immersion et de comprendre les effets de perception visuelle qui entrent en jeu dans l'environnement quotidien de l'individu.

Finalement, l'environnement quotidien de l'individu est riche en complexités. Avec pour cadre spatial un dédale d'espaces territorialisés, c'est dans la localité qu'il s'exprime. Il raconte des histoires de l'humanité et traduit un monde riche en contradictions. Il met en relation de nombreux artefacts. Ceux extérieurs à l'individu, et ceux intérieurs à l'individu. Par une transduction certaine, l'expérience de l'environnement quotidien se teinte alors d'une adaptabilité perpétuelle face à la coexistence des masses anonymes laissant peu de place à la personne et son expression. Seul les styles de marches et manière de faire relatent encore dans les lieux de co-présence des ressentis individuels noyés dans les conventions. Dans cette relation au monde immédiat l'individu voit ses sens contraints et développe une sensibilité compressée dont résulte bien des maux. Entre attention directionnelle ou ambiante il co-détermine son environnement en s'y adaptant perpétuellement. L'immersion s'impose alors comme rupture avec la déambulation conventionnelle des espaces du quotidien et permet à l'individu de se réapproprier la relation qu'il entretient avec l'environnant. La couleur étant à la fois facteur ambiant de cette relation et potentiel déclencheur d'une immersion.



# PARTIE

## II. VERS DE NOUVELLES INTERACTIONS INDIVIDU / ENVIRONNEMENT, LE RÔLE DE LA COULEUR DANS L'EX- PÉRIENCE DE L'ESPACE



## II. VERS DE NOUVELLES INTERACTIONS INDIVIDU-ENVIRONNEMENT, LE RÔLE DE LA COULEUR DANS L'EXPÉRIENCE DE L'ESPACE

Dans la partie précédente, je me suis attachée à définir l'environnement quotidien. D'une part en cherchant les composantes qui le fabriquent dans le dédale des espaces englobants et englobés. Puis, d'autre part, par leur perpétuelle interaction et variation dans une histoire géographiée des savoir-faire et manière de construire l'environnement territorialisé, j'ai cherché des éléments de réponse par l'angle des matières-couleurs. J'ai ensuite exploré plus en profondeur l'expérience de l'individu dans son environnement quotidien, vis à vis de la coexistence et des masses anonymes dans lequel sa personne profonde est noyée. Via l'influence des lieux sur sa pratique spatiale et le style de marche qu'il adopte au sein des différents types de lieux, j'ai pu éclairer des rythmes et vécus de l'expérience, où sensations et émotions s'ajoutent à une vision première de l'expérience des pratiques spatiales. J'ai alors questionné la place faite à la sensorialité et à la sensibilité dans l'expérience que fait l'individu de son environnement quotidien. Il en résulte que dans la co-détermination et perpétuelle adaptation de l'individu à son environnement, la notion d'ambiance se place comme la sensation immédiate du contexte dans lequel il se déploie en relation directe avec sa sensibilité. De plus, il ressort que le phénomène d'immersion, au premier abord semblable à celui d'ambiance, se place en rupture du flot de permanente adaptabilité au monde par une captation de l'attention de l'individu et l'exacerbation de sa sensorialité immédiate en un point spatial local ou englobant. M'intéressant davantage au phénomène d'immersion par la couleur, j'ai éclairé en fin de partie précédente, grâce aux théoriciens de la couleur et notamment Johannes Itten, que les effets de couleur sont une source potentielle vis à vis de l'habitude caractéristique de l'environnement de l'individu, d'une immersion comme moyen d'agir dans l'environnement.

Je m'attacherais dans cette seconde partie à éclairer la manière dont la couleur agit dans l'espace et comment s'en emparer afin d'immiscer de nouvelles interactions individu-environnement dans l'environnement quotidien de l'individu. Pour se faire, je me baserais tout d'abord sur les apports d'Edward Twitchell Hall en faveur de la compréhension du rapport de l'individu à l'espace et aux sociétés. Inspirée de son étude de la proxémie, je propose d'étudier la composition des couleurs dans l'espace en fonction de distances données entre individus et d'un corpus d'images associées. Par la suite, je chercherais à mieux comprendre les effets de couleurs par l'étude de dispositifs remarquables pour leurs propriétés colorielles. Puis j'étudierai les moyens d'une application locale de la couleur et de modelage du paysage. Enfin, je rechercherai des solutions pour revaloriser par la couleur les espaces mal-aimés, abandonnés ou oubliés.

## 1) Etude de la répartition des couleurs à l'échelle des distances.

### a) Proxémie

Afin de mieux comprendre les ambiances, c'est à dire le ressenti flou de l'individu qui parcourt l'espace et le juge dans une latence instantanée et afin de mieux s'y adapter ; j'ai décidé d'étudier la répartition de la couleur vis à vis des distances qui séparent les individus dans les masses anonymes de la pratique spatiale. Pour se faire, je me suis intéressée aux travaux d'Edward Twitchell Hall sur la proxémie. Dans *La dimension cachée*, il parle d'espace informel comme en relate ce passage :

« Nous allons maintenant envisager l'expérience de l'espace qui appartient à la catégorie sans doute la plus importante pour l'individu puisqu'elle comprend les distances que nous observons dans nos contacts avec autrui. La plupart du temps, ces distances échappent au temps, ces distances échappent au champ de la conscience. J'ai appelé cet espace «informel» parce qu'il échappe à la formulation, et non parce qu'il est dépourvu de forme ou d'importance. »<sup>108</sup>

Il distingue alors cinq distances toutes séparées en un mode proche et un mode lointain dans lesquels les pratiques d'une même distance varient. Il dénote alors la distance intime dont le mode proche s'étend de 0 à 15 cm et le mode éloigné de 15 à 40 cm. Il rapporte cette distance au contact physique et en dénote tous les réflexes et micros-réflexes qui adviennent quand ce contact advient dans l'espace public, auprès d'inconnus. Par la suite, il place la distance personnelle dont le mode proche s'étend de 45 cm à 75 cm et le mode lointain de 75 cm à 125 cm. Hall associe cette distance à une petite bulle imaginaire qui permettrait de s'espacer des autres. Il l'image par l'expression anglaise «se tenir à longueur de bras» et relate la vision détaillée que les individus ont l'un de l'autres à cette distance. Dans la suite logique, la distance sociale est celle qui se déploie en mode proche de 1m20 à 2m10 et en mode lointain de 2m10 à 3m60. Hall définit la distance sociale comme celle du contact interpersonnel et des entretiens. Il remarque également une différence culturelle plutôt marquée quant à la puissance de la voix quand les individus respectent cette distance. Il place en dernier la distance publique dont le mode proche s'étale de 3m60 à 7m50 et le mode éloigné à partir de 7m50 et sans réelle limite. Il écrit de cette distance qu'elle est celle où la fuite est possible mais également celle de la distance à respecter dans le cadre de mesure de sécurité envers les personnes de haute responsabilité. Edward Twitchell Hall dans la dimension tire ces distances de phénomènes psychomoteurs étudiés et relevés en fonction des distances de relation. Il utilise les résultats relatifs à ces pratiques de l'espace social afin de démontrer leur influence dans le développement de toute culture. Ce qui m'intéresse particulièrement dans le travail de Hall est justement le caractère social attaché à ces distances et le comportement qu'il induit en

---

108 TWITCHELL HALL, Edward *La dimension cachée*, Seuil, 2014 (1re éd. 1966), p.142

fonction de l'espace de liberté environnant. Cependant, il me semble que si la sensorialité que Hall prend éminemment en compte dans son étude joue grandement, la sensibilité est également un facteur important à envisager pour mieux comprendre l'individu dans les pratiques de l'espace, et simplement pour essayer de capter les ambiances d'expérience. Si le lieu, par son ancrage social et culturel, impose des pratiques données ou laisse à l'individu la liberté de s'exprimer selon les convenances qui lui sont attachées, il n'en demeure pas moins que l'individu ressent et réagit à son environnement direct. C'est pourquoi, il me semble nécessaire de calculer l'impact de la massification des individus dans une spatialité et le ressenti qui en découle. Pour se faire, j'ai choisi d'étudier la composition de la couleur dans l'espace, en vis à vis de distances socialement informées.

## **b) Etude et rapport à l'image**

J'ai choisi de m'inspirer de l'étude de la proxémie d'Edward Twitchell Hall afin de mieux comprendre les ambiances que l'individu perçoit de son environnement quotidien. Pour se faire j'ai redéfini les distances en fonction de la motricité et de l'imaginaire qui se dévoilent dans la relation intérieur-extérieur au monde. J'ai choisi de donner une mesure de ces distances en pas afin de s'approcher au plus près du ressenti de l'environnant que l'individu expérimente dans sa pratique de l'espace. Je distingue à zéro pas la distance intime comme quasi-fusion de deux êtres. La distance de proximité, entre zéro et un pas, comme partage ou invasion des environnants. La distance d'un à deux pas comme distance de politesse relativement proche. La distance d'écartement, entre deux et quatre pas, où les individus s'ils ne risquent de se toucher, n'en restent pas moins entièrement visibles aux yeux des autres. La distance de recul s'étale de cinq à neuf pas, elle donne à la vue des individus éloignés qu'il serait toutefois possible de rattraper. De dix à dix-neuf pas, la distance d'éloignement se déploie plaçant les individus observés dans un paysage semi-lointain. La distance lointaine justement est celle qui se distingue à partir de vingt pas d'écartement entre deux individus, lui laissant toute la place d'apprécier son environnant. Je distingue toutefois une dernière distance, celle de l'oubli, qui, au-delà de soixante pas s'accompagne d'un oubli de la coexistence et des masses anonymes.

De plus, Denis Martouzet explique « Aussi, sentir, voir, entendre un objet urbain est-il déjà ressentir, immédiatement réinterprété par un système qui a sa dynamique propre et sa propre histoire. C'est la réception qui est faite de l'objet senti (en lien avec la nature de cet objet) qui fait impression. »<sup>109</sup> Martouzet confirme ici que toute expérience de l'espace est teintée de subjectivité. Jean-Paul Thibaud le confirme également dans *La ville à l'épreuve des sens*, « Tout le travail de l'esthétique des ambiances consiste alors à proposer une alternative à cette manière de penser en montrant comment l'ambiance procède à la fois et indissociablement

---

109 MARTOUZET, Denis *Introduction. Une ville, cinq sens, trois traitements : sensoriel, cognitif et affectif*, Norois, 227 | 2013, p.8

des propriétés matérielles de l'environnement et des états affectifs du sujet percevant. »<sup>110</sup>. Aussi, l'objectif de ma recherche, vise justement à toucher aux expressions subjectives de l'espace afin de mieux comprendre le phénomène d'ambiance et de questionner si la structuration spatiale et sa massification jouent un rôle dans la formulation des ambiances. Ainsi, j'ai choisi d'étudier ces distances par un corpus d'images, majoritairement des peintures et quelques photographies, mettant en évidence la distanciation des individus dans une ambiance spatiale. J'ai choisi ce support pour m'approcher le plus possible du ressenti qui peut apparaître de l'expérience d'une disposition de l'espace donnée. Etant absolument consciente de la subjectivité des couleurs selon les styles picturaux, j'ai d'une part choisi des images relativement réalistes bien que teintées d'abstraction, d'autre part je porte ici mon attention davantage à la répartition des couleurs et aux effets utilisés pour représenter le lieu.

### **Distance Intime (0 pas)**

Par distance intime, j'entends celle de quasi-fusion entre deux êtres. A l'instar du mode proche de la distance Intime comme définie par celle d'Edward Twitchell Hall, j'entends par distance intime celle du contact physique. Cette distance ne peut s'entretenir avec autrui que dans une passion ou une confiance absolue. Si elle est entretenue dans tout autre situation, elle relève d'une atteinte à la personne ou d'un conflit belliqueux. Elle est pur partage ou extrême intrusion. En termes de spatialité, le cadre est extrêmement rapproché. Tout est sensorialité, le tactile se déployant de plus belle. Les lieux lui étant réservés sont justement ceux que j'ai défini d'intime dans la partie 1. La chambre et la salle de bain, lieux les plus privés leur étant dédiés. La distance intime est celle du rapport direct du corps au monde, où même le vêtement est effacé. Elle est la distance de la chaire. En termes de couleurs, elles se déploient en millier de nuances qu'une distance plus éloignée effacerait en couleur globale. Plus encore, elles colorent différemment l'espace par l'effacement des surfaces dans une sorte de fusion. L'attention y est directionnellement ambiante. Les couleurs chaires, celles relatives aux tons de la peau, sont présentes dans toutes les études et ce n'est pas ici un hasard puisque se sont celles des corps qui occupent tout l'espace de la distance intime. Dans plusieurs des études, des effets de contrastes par couleur complémentaire apparaissent mais dans des couleurs éteintes, désaturées. Les couleurs présentent des tonalités relativement similaires à l'exception qu'une tonique est systématiquement relevée dans la coloration de la peau qui, sous le coup de l'émotion que la distance intime procure, rougit. Le rapport au fond, le plus souvent surface de type mur, est traité dans des camaïeux brouillés. Il y a donc dans la distance intime, à la fois un effet de dégradé très prononcé, des teintes spécifiques, celles de la chair, et des effets discrets d'harmonie, notamment par contraste et tonique. En termes de spatialité, les couleurs sont fondues dans le fond et ultra-détaillées dans les surfaces immédiates. Le point de vue est intimement changé dans cette distance.

---

110 THIBAUD, Jean-Paul La ville à l'épreuve des sens, In : Coutard, Olivier ; Lévy, Jean-Pierre (eds). Ecologies urbaines : états des savoirs et perspectives. Paris : Economica Anthropos, 2010, p.8



Henri Lebasque, nu assis sur un canapé près de la fenêtre, 1934

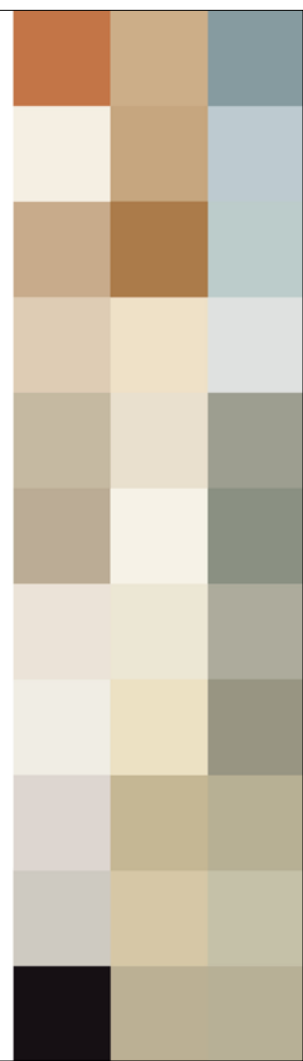
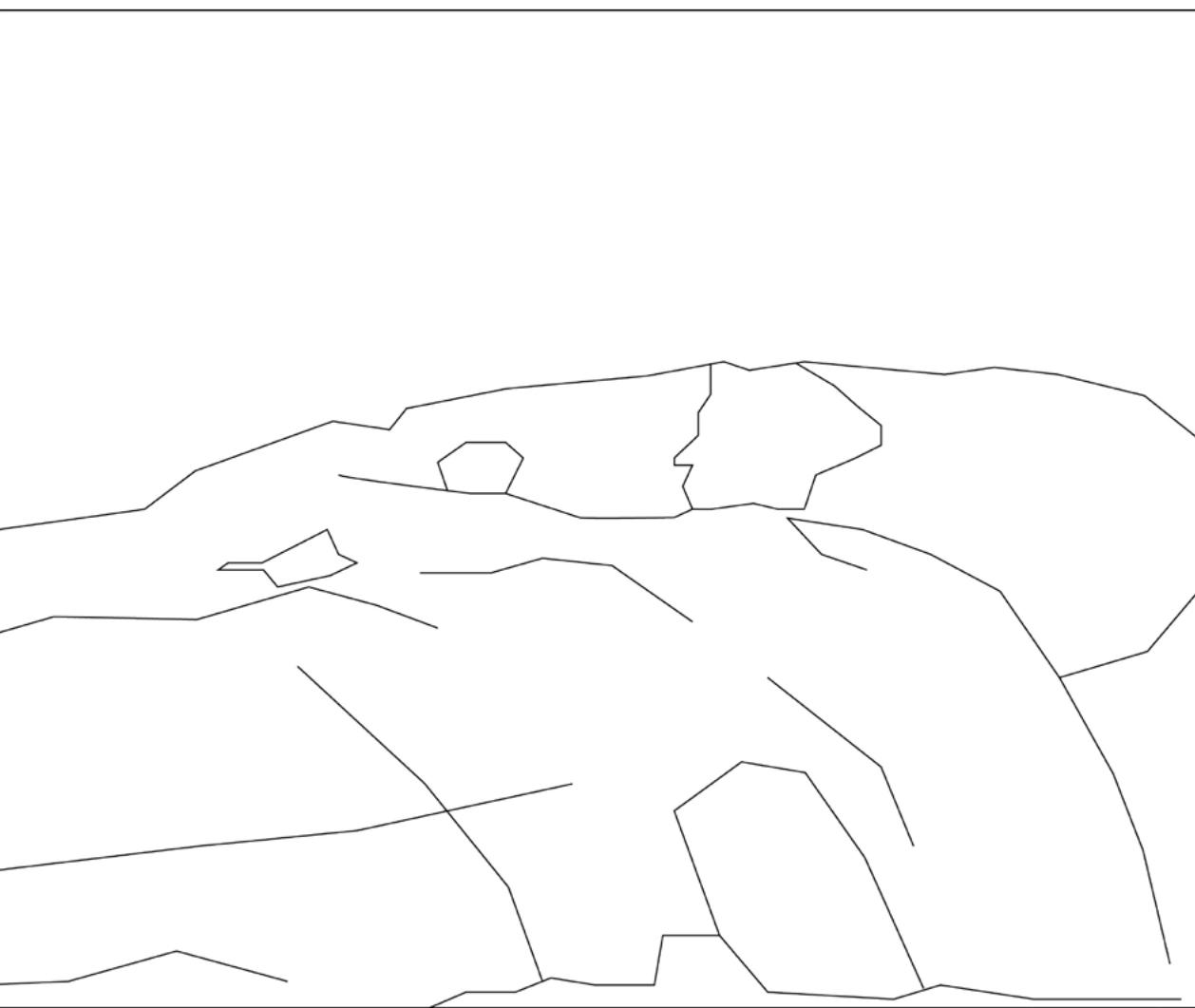


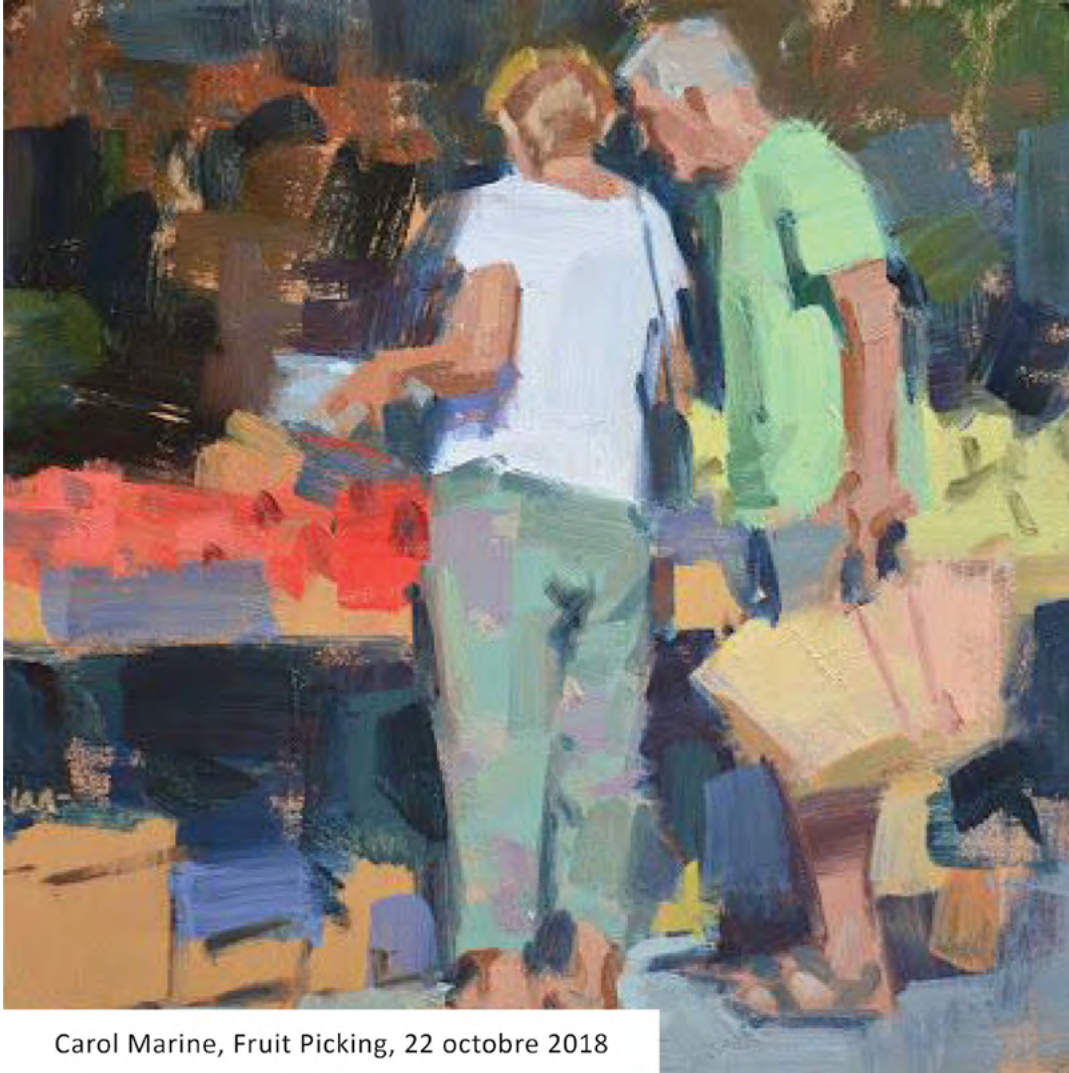
Joaquin Sorolla, mère, 1895





ÉTUDES DE LA DISTANCE INTIME





Carol Marine, Fruit Picking, 22 octobre 2018



Jim Zwadlo, Pedestrians 252



ÉTUDES DE LA DISTANCE DE PROXIMITÉ



### **Distance de Proximité (0-1 pas)**

La distance de proximité est celle qui sépare les individus d'un pas maximum. Elle est moins fusionnelle que celle de l'intime et relève d'un contact physique léger comme se tenir la main. Elle peut aussi prendre la forme d'un espace extrêmement restreint entre deux individus. Elle est représentée par l'expression «se tenir côte à côte». La distance de proximité peut être entretenue entre de très bons amis ou la famille. Mais elle est une distance intrusive, elle relève de la fusion des environnants. En cas de proximité involontaire, la présence d'autrui sera vécue comme une irruption dans la sphère intime, comme une agression. Pour prendre en exemple l'étude de *Pedestrians 252* de Jim Zwadlo, il ressort un rythme relativement pressé de cette image. Elle représente une scène urbaine fictive vue de haut et le tracé linéaire indique un contact par l'ombre de toutes les figures présentes. Si la fusion colorée du sol est douce et indique un temps ensoleillé, les personnages sont habillés de teintes dures, foncées et sombres avec quelques toniques de rouge et bleu purs. Les couleurs chaires sont ici présentes mais en moindre quantité que dans la distance intime. Si le peintre a soigné l'assortiment des couleurs dans son tableau, il n'en ressort pas moins un hétéroclisme de teintes présentes sur les vêtements des différents individus. Ainsi, on remarquera au niveau des couleurs des camaïeux de couleurs mais avec des tonalités plus variées que dans la distance intime. Au niveau spatial, les individus semblent ici tracer leurs chemins, seul peut-être les chiens dans le noyau central du tableau semblent réagir à une agression environnante. Le contraste de clarté dans cette image est fort. Tandis que dans l'étude de *Carroll Marine Fruit Picking* représentant la même distance, le contraste de clarté permettant de distinguer les figures principales du premier plan est beaucoup plus douce. La comparaison de ces deux études montre donc une diversion d'ambiance dans la distance de proximité. Il ressort une ambiance de confiance familière et une ambiance de confrontation anonyme. D'autant plus que l'une est composée seulement des individus qui agissent en son sein, tandis qu'il figure sur l'autre des individus proches dans un paysage structuré et flottant. La proximité des éléments spatiaux dans le tableau de C. Marine est perçue avec douceur, alors que dans le J. Zwadlo elle est retracée avec tension, alors même qu'il n'y a contact que par les ombres et les fils des laisses.

En résumé, la distance de proximité présente davantage de teintes que la distance intime. Elles y sont également détaillées en camaïeux avec un soin porté à la nuance. Le fond relève d'un mélange relativement homogène en termes de clarté et de saturation. Toutefois, les contrastes de clartés permettant de différencier les plans de composition de l'image sont très différents d'un tableau à l'autre. Au vues de la situation représentée et de la massification des figures dans ces scènes, il ressort deux types d'ambiances de la proximité. Une ambiance de confiance familière et une ambiance de confrontation anonyme.

### **Distance de un à deux pas (1-2 pas)**

La distance de un à deux pas est celle de politesse minimale. Celle que l'on conserve quand on s'adresse à quelqu'un de manière décontractée. Celle qu'on ne devrait pas dépasser en marchant dans la rue. La distance de un à deux pas est celle d'un espacement proche mais distinct où deux personnes peuvent se toucher si elles tendent le bras, mais ne le font pas pour autant. En général, dans les espaces en commun, elle est la distance tolérée la plus serrée avant de se sentir interloqué et au pire des cas agressé. J'ai pris en étude deux tableaux pour mieux comprendre l'ambiance de la proximité : *Painting a day : four pear tree* de Carol Marine et *En parapluie* de Jean-Yves Fremaux. Dans le premier tableau, la massification des individus est plus serrée que dans le deuxième.

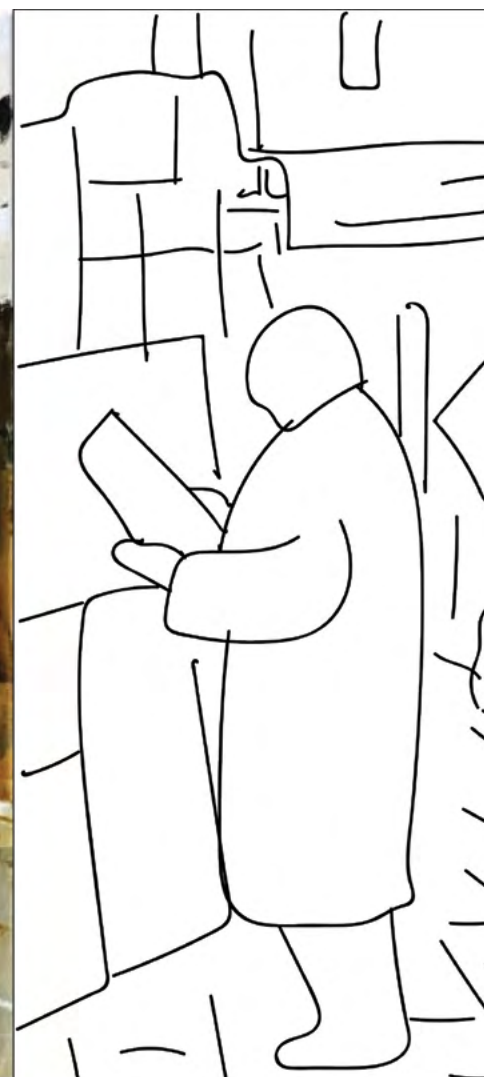
Le premier tableau présente une majorité de couleurs moyennes voir même ternes, avec quelques toniques à la saturation plus élevée mais pas nécessairement la clarté. Les couleurs sont disposées de manière relativement homogène faisant tendre vers le marronnasse toute les teintes. Un contraste de clarté est présent mais pas très appuyé entre le sol du premier plan et la masse de l'arrière-plan. Il se joue également un contraste de complémentaire entre une tonique et l'arrière-plan délavé. Le second tableau présente une majorité de couleurs claires et moyennes, il met aussi en place un contraste chaud-froid, un contraste de qualité (saturation), un contraste de quantité et un contraste de clarté. Pourtant, l'image est loin d'être agressive. Bien au contraire, la quantité majoritaire du jaune-blanc délavé tirant sur l'ocre sale est décliné en suffisamment de nuance pour capter autant l'attention que le coin bleu sombre du tableau plus succinct en termes de déclinaison colorée. Ces deux tableaux en termes de couleur ont donc en commun l'usage de couleurs relativement ternes réveillées par des toniques plus saturées et de ton différents. Cependant, pour l'un le terne est ambiance globale ponctuée de réhauts, alors même que la massification est importante. Tandis que pour l'autre, le terne est en fond relatif à un style architectural et une météo pluvieuse, mais ne pâlit en rien la scène perçue plus vivante entre deux individus seulement. En termes de spatialité, les deux tableaux montrent un enfoncement du premier plan dans une profondeur à court terme, puisque coupée d'individus et de structures-surfaces. Il se joue ici un début de parcours similaire à une entrée de labyrinthe. En définitive, il me semble que ce qui caractérise l'ambiance de la distance de un à deux pas est le déploiement en quantité majoritaire d'une couleur terne, de clarté moyenne à claire, en second plan d'une trame spatiale à la profondeur stoppée.



Carol Marine, Painting a day : Four Pear 3



Jean-Yves Fremaux, En parapluie

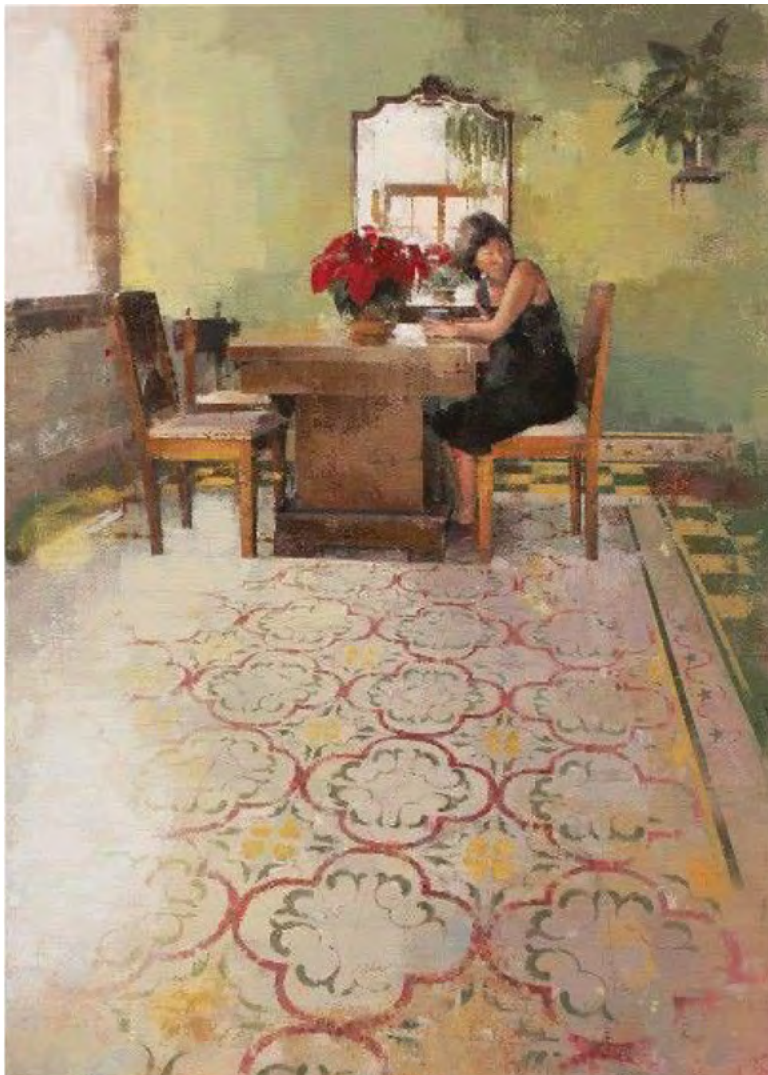


ÉTUDES DE LA DISTANCE DE UN A DEUX PAS





Léo Putz, Quiet Time, 1910



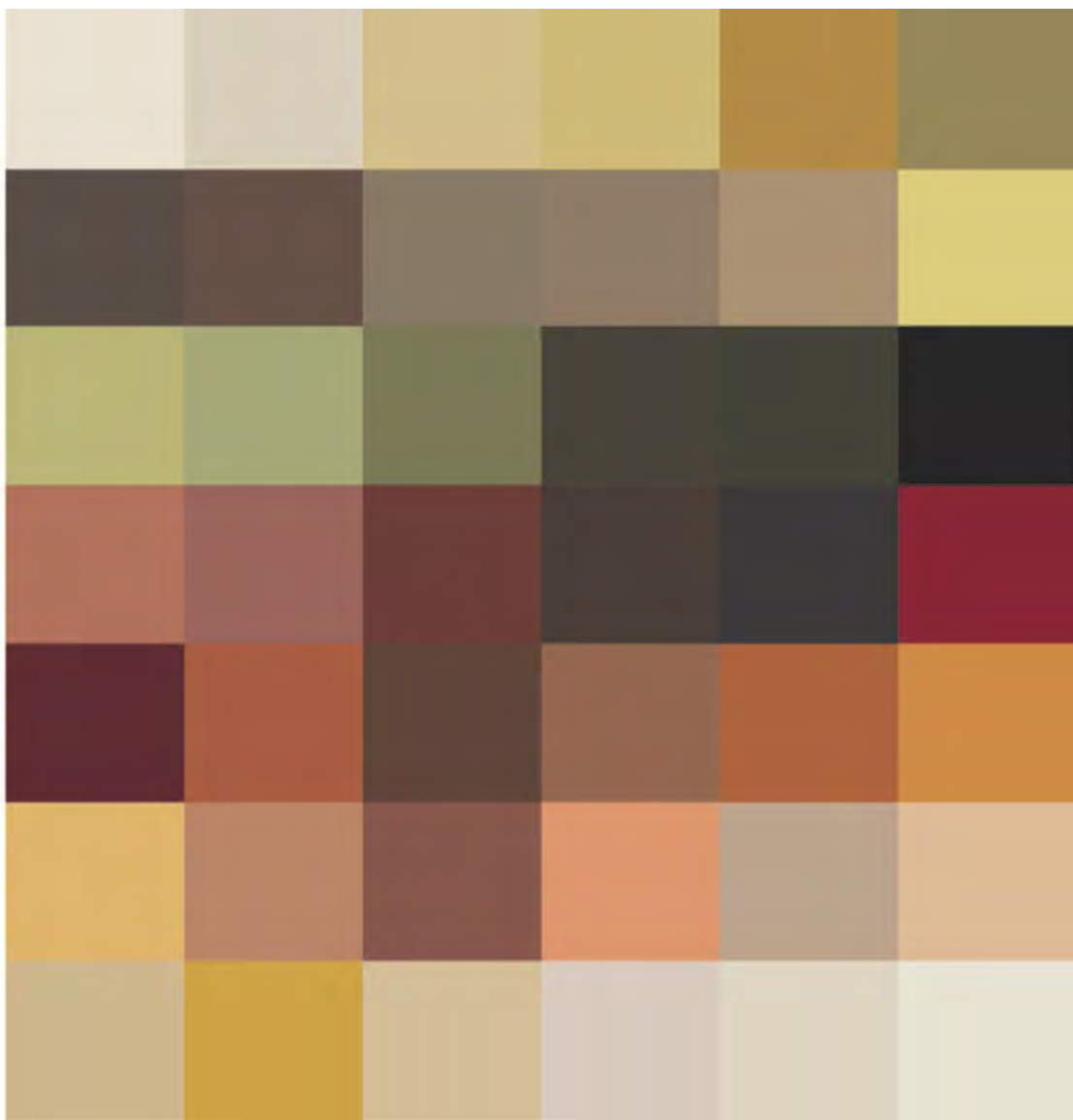
Keiko Ogawa, Casa Haria







ÉTUDES DE LA DISTANCE DÉCARTEMENT



### **Distance d'écartement (2-4 pas)**

La distance d'écartement est celle qui sépare deux individus de deux à quatre pas l'un de l'autre. Elle est une distance de politesse pour les discussions formelles et les entretiens. Elle est également une distance proche sans être menaçante quand des inconnus dans les masses anonymes se croisent. Dans les lieux intimes, elle est une distance tout à fait acceptable entre les différents membres d'une famille qui partagent une même pièce mais pas la même activité ou discussion.

En termes de spatialité, la distance d'écartement est celle où les corps anonymes commencent à se fondre dans l'environnement. On les distingue toujours nettement et l'attention y reste focalisée, cependant la couleur de la peau se devine en moins de nuances. On aperçoit davantage les fonds entourant les individus et des chemins apparaissent pour naviguer entre eux. Le respect de cette distance confirme une convenance de non-contact. La couleur commence à être divisée distinctement par sa disposition en nuance détaillée au premier plan et en couleur globale à l'arrière-plan. Les fonds présentent des camaïeux fondus par rapport aux plans proches qui présentent des couleurs plus nettes. La distance d'écartement commence à montrer la variation de la couleur dans un effet de lointain. A savoir que les couleurs proches s'amenuisent au fil de la distance qui les séparent de l'individu pour se transformer en ce que Jean-Philippe Lenclos appelle couleur globale. Dans le tableau de Jennifer Mc.Christian, les petites touches rouges du premier plan sont répétées à l'arrière-plan mais davantage orangées et moins saturées. De même dans le tapis du tableau de Keiko Ogawa, le jaune des fleurs du tapis se fait de plus en plus discret dans l'enfoncement de l'espace jusqu'à se fondre dans le beige. Ainsi, ce qui régit l'ambiance spatio-chromatique de la distance d'écartement est la distinction de couleurs plus nettes et saturées au premier plan et une gradation de désaturation de la couleur plus on approche de l'arrière-plan. On remarquera également les objets porteurs de couleurs plus larges et continues à l'arrière-plan et plus précises et discontinues au premier plan.

### **Distance de Recul (5-9 pas)**

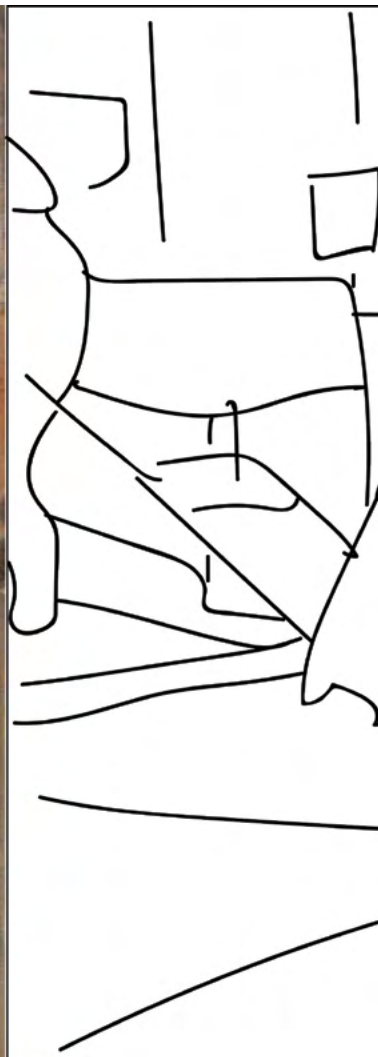
La distance de recul est celle qui conserve au minimum cinq pas entre des individus et s'étend jusqu'à neufs pas. Les individus ne peuvent se toucher dans cette distance que par les yeux et s'interpeller qu'en portant la voix. La distance de recul est celle qui pose à l'individu un paysage ambiant, une scène à observer. A mi-chemin entre le détail et le flou, le dialogue et le calme social, la distance de recul est ambivalente.

En termes d'agencement spatial, dans la distance de recul, même les éléments les plus proches deviennent flous. On ne perçoit plus très bien les détails de la peau et les autres individus sont entièrement intégrés au paysage. Un champ d'action est ouvert car l'espace environnant immédiat de l'individu est vide d'autre présence. Un effet de quantité apparaît avec sûreté dans la distance de recul. L'espace du premier plan est vaste et relativement sobre en comparaison de celui des plans intermédiaires beaucoup plus détaillés et sur lesquels la focale d'attention est portée. L'arrière-plan quant à lui floute le détail en couleurs globales. Les couleurs semblent relativement homogènes dans la distance de recul. Cela est due à l'effet de quantité qui dans l'immédiateté de l'individu s'exprime en une couleur généralement unie puisque propre aux murs ou aux sols, aux surfaces de la spatialité que l'individu parcourt. Cette homogénéité n'apparaît qu'en vis à vis de l'hétéroclisme des couleurs dans le plan intermédiaire de la distance de recul. Les objets y sont plus nombreux et de nature différente, par extension il en va de même des couleurs. Toutefois, le recul désature les couleurs et les placent, sauf cas exceptionnel, sous une lumière similaire. Il en résulte que ce sont surtout les teintes qui différencient les couleurs du plan intermédiaire. En arrière-plan, comme dans la distance d'écartement, les surfaces se mélangent à la vision et rendent une couleur globale. Ce phénomène a pour vocation de s'étendre plus la distance s'agrandit.

En définitive, l'ambiance de la distance de recul se meut dans une scénarisation de l'environnant où l'attention est portée au plan intermédiaire qui devient paysage aux yeux de l'individu. Le plan immédiat crée un effet de quantité et se déploie généralement dans une couleur unie. Il homogénéise la perception de l'individu d'autant plus que les teintes hétérogènes du plan intermédiaire sont graduellement désaturées jusqu'à se fondre dans un arrière-plan flou de couleurs globales.



John Yardley



Richard Van Mensvoort, coffee to go

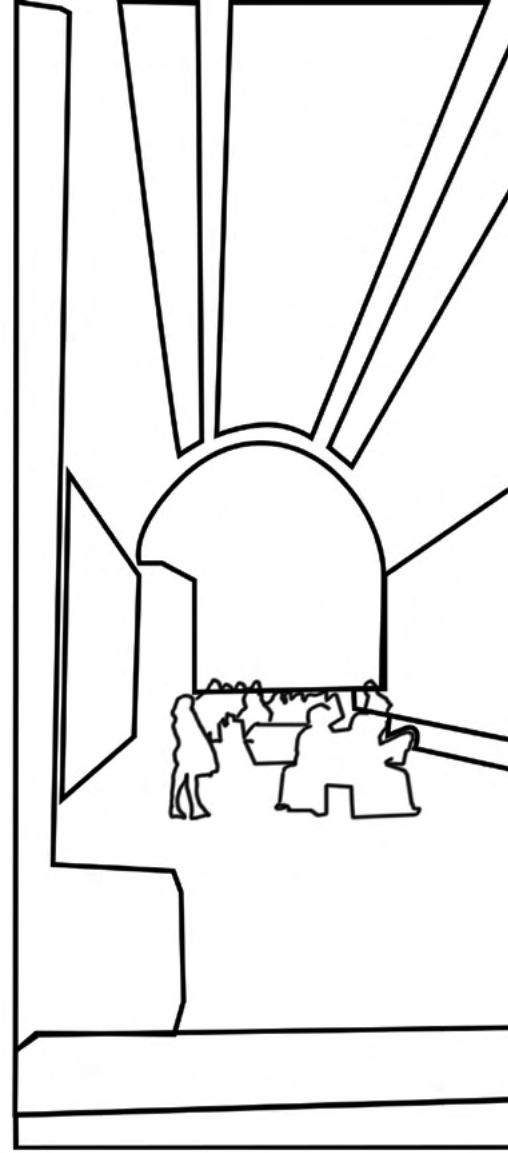


ÉTUDES DE LA DISTANCE DE REcul





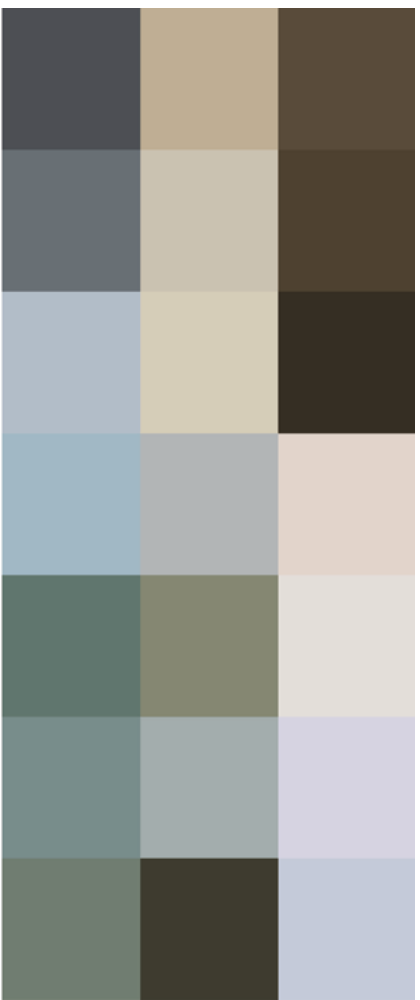
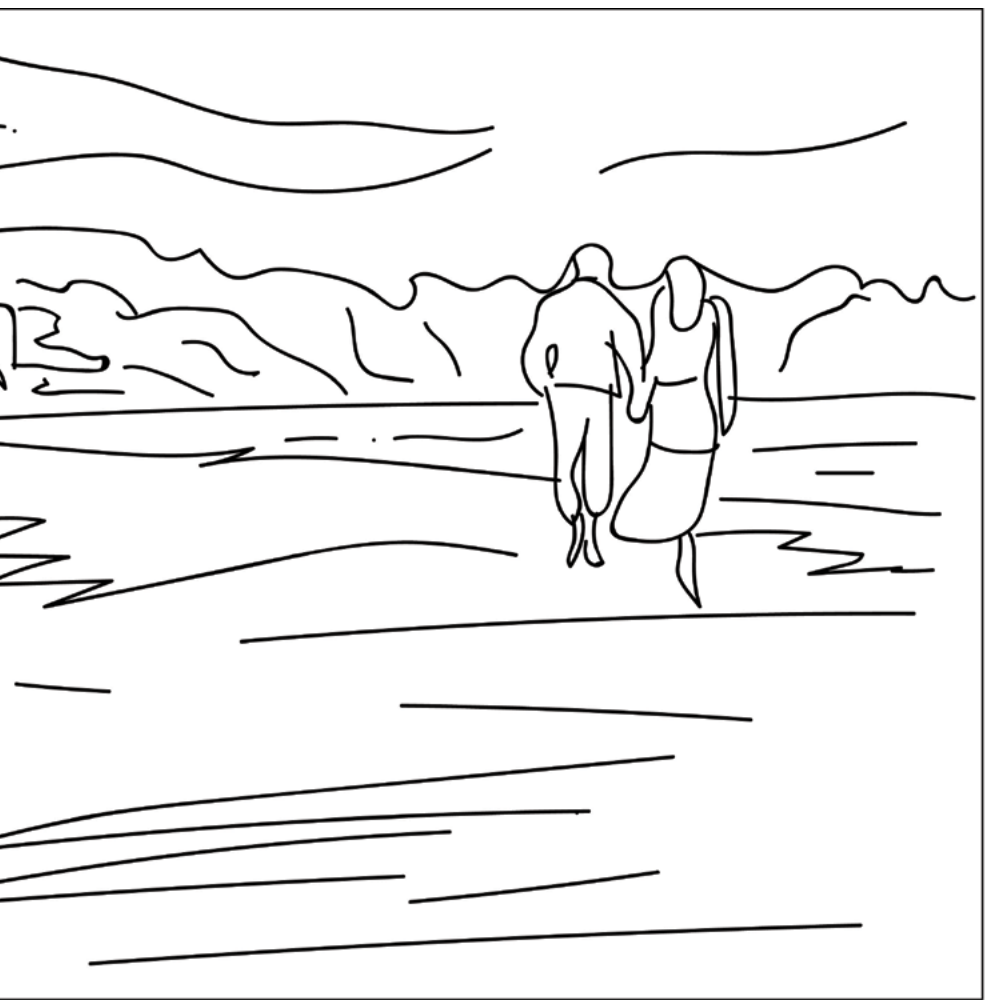
Museo Nacional del Prado



Steve Hanks



ÉTUDES DE LA DISTANCE DÉLOIGNEMENT



### **Distance d'éloignement (10-19 pas)**

La distance d'éloignement s'étale de dix à dix-neuf pas. Elle se situe par rapport à un individu visible mais clairement hors de portée. La relation inter-individuelle dans la distance d'éloignement s'apparente à une coexistence. Elle peut aussi être le résultat de la séparation dans l'espace d'un groupe ou de sa réunion. Le regard est davantage porté au décor qu'à l'individu dans la distance d'éloignement, ou plutôt, l'individu est une partie intégrante du paysage. La typologie du lieu joue grandement sur la distance d'éloignement. Et pour cause, elle laisse une attention majoritaire à l'espace, à l'architecture, la structure et le volume. La distance d'éloignement considère l'ambient avant le détail. Elle suggère également un lieu assez grand pour qu'elle puisse advenir. Selon si le lieu dans lequel elle se déploie est en extérieur ou en intérieur, en ville ou à la campagne, la distance d'éloignement est relativement différente. Elle est polymorphe. Aussi, je vais tenter d'en trouver les points communs.

Premièrement, un grand périmètre d'espace inoccupé entoure l'individu dans la distance d'éloignement, restreignant son champ d'action immédiat aux seules structures de l'espace. Mais cet espace dans le cas le plus restreint prend la forme de plus d'un couloir puisque que l'individu doit pouvoir faire entre dix et dix-neuf pas en son sein. Des cas plus larges pourraient être une rue, une pièce, une place ou encore un parc. Ainsi, à l'instar de la distance de recul, la distance d'éloignement présente à la vision un effet de quantité de couleurs par la proportion de surface sol et mur visible. A noter que peu d'environnements proposent des sols et des murs bariolés. Il y a donc une homogénéisation de la couleur de l'environnant immédiat dans la distance intime. Cependant, à la différence de la distance de recul, la distance d'éloignement se déploie dans une attention ambiante et non focalisée. Il y a donc une globalisation de la couleur à tous les plans. Les nuances se rassemblent et forment des zones de couleurs sur lesquelles des détails nets se font de plus en plus flous au fil de l'éloignement. Ce zonage de la couleur renforce en quelque sorte les contrastes tout en affadissant les couleurs par l'éloignement. Toutefois les études de la distance de l'éloignement montrent la co-présence de couleurs foncées et de couleurs claires au sein du même espace que l'éclairage influence beaucoup. De plus, à moins de vivre dans un white cube, les zones de couleurs seront probablement de teintes très différentes bien que cohérentes puisqu'en cohésion dans l'espace.

Finalement l'ambiance de la distance d'éloignement s'exprime par un contraste de quantité, de clarté et de tonalité des couleurs, et dans la globalisation de la couleur éloignée, il se joue également un effet de contraste simultané. De la cohésion de ces facteurs il résulte une attention ambiante de l'individu, qui, s'il n'est pas le spectateur, est parti intégrante du paysage.



### **Distance lointaine (au moins 20 pas)**

La distance lointaine est celle qui sépare deux individus de vingt pas ou plus. Dans la distance lointaine, les individus ne sont à la vision des autres que des points de réhauts dans l'espace ambiant. Plus qu'intégré au paysage, ils y sont noyés. De même que les couleurs deviennent globales à la vue plus on s'éloigne d'elles, les individus se fondent au paysage jusqu'à ce qu'on ne les remarque plus. Peu d'espaces intérieurs répondent à la spatialité du lointain. Les salles de danses, gymnases et musées, les piscines intérieures également semblent en être des exemples. Ils ont cependant en point commun d'être des lieux d'activité physique (la marche au musée restant une activité physique) demandant une certaine place et des conditions particulières. Ils sont en quelques sortes des lieux faits sur-mesure pour répondre à leur activité. Outre ces quelques lieux, le lointain semble être la question de l'extérieur.

Tout se mélange dans le lointain. Comme en démontre les tracés linéaires, couleur comme spatialité, tout y est globalisé. Les mélanges flous mènent à des distinctions grossières et renvoyées à la structure de l'espace. Si l'on peut deviner le détail dans le lointain, on ne peut le voir. Le lointain en ce qu'il met à la l'épreuve de la vue, active l'imaginaire. Ce dernier termine alors les paysages indistincts que le lointain instaure. La couleur dans le lointain est donnée en gradation. De clair à foncé, de vert-bleu à vert-jaune, d'intense à terne. Et les ponts visibles de cette gradation sont relativement grands. Ainsi dans l'étude de la photo de la rue Shambles à York, on distingue par zone relativement définie la brique claire et la brique foncée. De même que la peinture *Summer Shadows* de Colley Whisson, par des traits de couteaux, retrace les zones de gradation de la couleur de brun à ocre et d'ocre à kaki. L'ambiance de la distance lointaine se déploie donc dans cet indéfini qu'est le flou ambiant où tout rapetisse. Lieu de l'imagination, on saisit son dégradé infini par la gradation des zones qui apparaissent à la vue plus distinctes que les autres. Tout effet de contraste devient alors sujet à capter et définir le lointain dans sa qualité insaisissable.



Colley Whisson Summer Shadows, Laguna Beach, USA



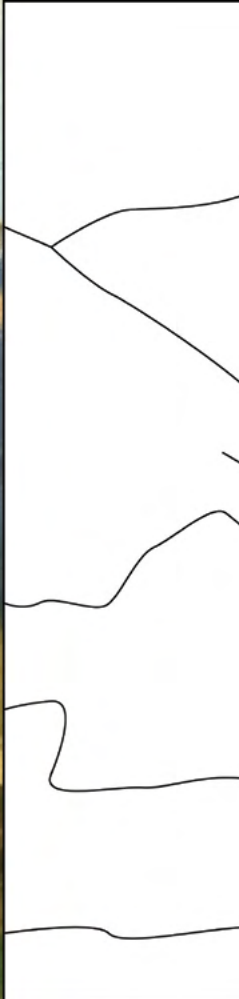
York Shambles

# ÉTUDES DE LA DISTANCE LOINTAINE

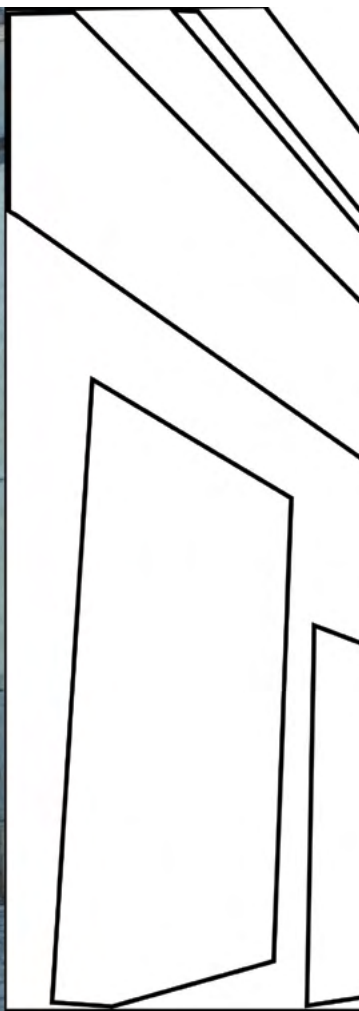


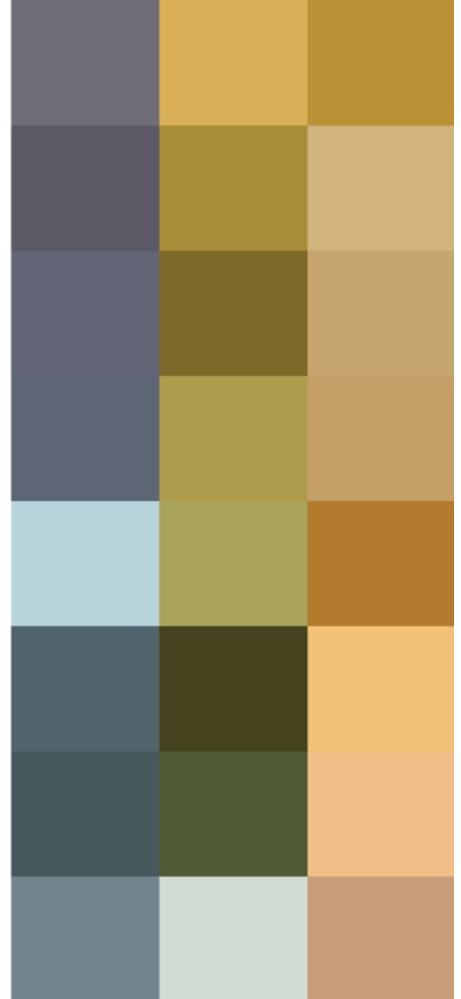
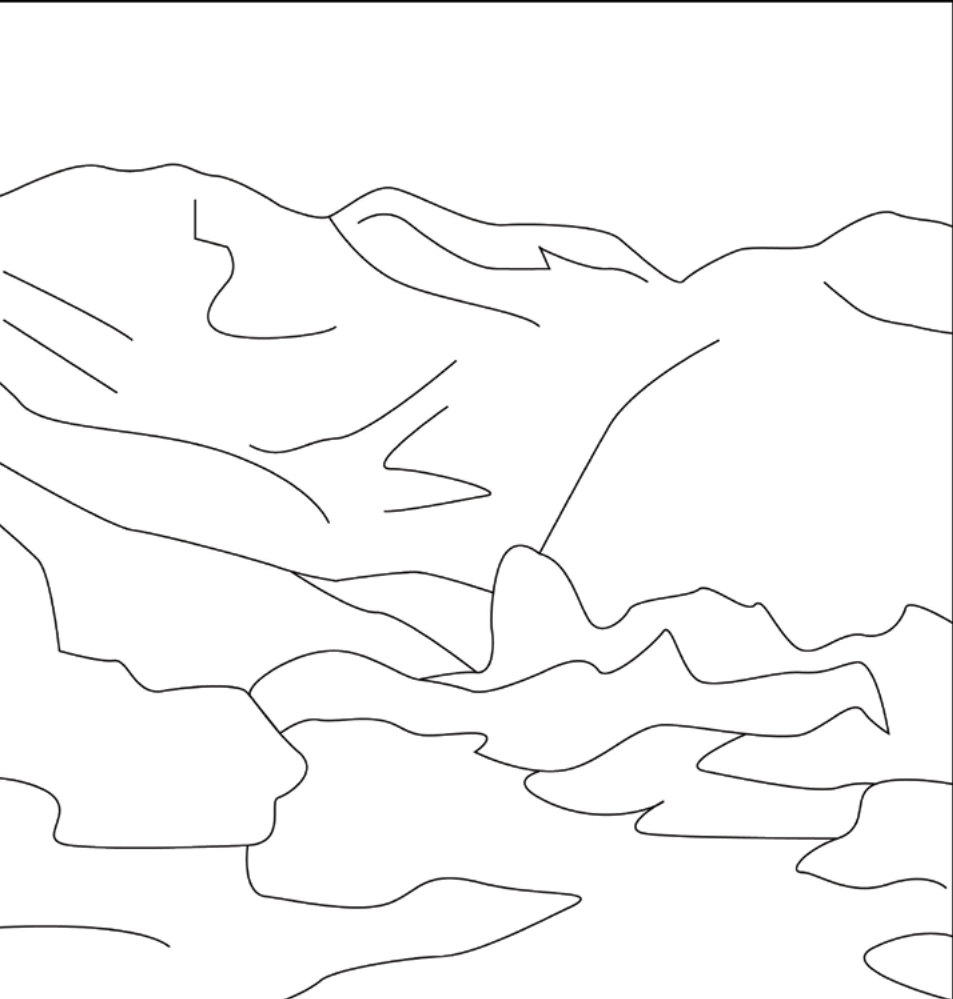


Frank Serrano, Colors of the day, 10x12



Thierry Duval, Montmartre "A la bonne Franquette"





ÉTUDES DE LA DISTANCE D'OUBLI



### Distance d'oubli (au moins 60 pas)

Il convient de définir une dernière distance, celle de l'oubli. Si tout individu dans la distance lointaine est un point qui tend à disparaître au fil de l'éloignement, la distance de l'oubli est celle de l'absence de point. Elle est celle de la solitude avec le monde. Le jardin, la plaine, le désert, la forêt en sont des exemples mais une rue déserte en est tout autant l'expression. Si une forme d'oubli peut se concrétiser dans la fusion de l'intime, il s'agit dans la distance de l'oubli d'une abstraction totale des autres comme de soi. En termes de spatialité la distance de l'oubli ne peut s'effectuer qu'en extérieur, ou dans de rares spatialités comme les piscines, mais là est un cas très particulier. La distance de l'oubli reprend les codes du lointain. Elle se déploie par des couleurs si mélangées que la gradation par effets de contraste en devient la grille de lecture. Le contraste de clarté, entre ombre au sol et luminosité du ciel semble être celui commun à toutes les distances d'oubli. Tandis que teintes et saturation sont variables d'un lieu à l'autre.

Dans *Le social et le sensible, introduction à une anthropologie modale* François Laplantine écrit à propos du cinéma, « les micro-événements de la vie quotidienne rescénarisés à partir d'un cadre, ou plus exactement d'un processus de «cadrage», s'imposent mieux au regard et à l'écoute »<sup>111</sup>. Ainsi, je pense qu'avoir cadrer dans des distances données des pratiques et ressentis spatiaux, des relations individu-environnement, m'as permis de tirer des éléments de réponse sur la fabrication des ambiances. Car finalement les différentes spatialités relatent toutes d'agencements et d'effets de couleurs qui leurs sont propres. La diversité des lieux dans lesquels les distances peuvent advenir indiquent parfois des ambiances très différentes pour une même distance, comme pour le cas de la distance de proximité. La sensibilité des individus, la massification des individus, et la nature de la relation entre individus sont autant de facteurs à prendre en considération dans l'ambiance. Mais la structure du lieu, le nombre et la répartition des couleurs en son sein et l'espace dont dispose l'individu sont également des facteurs importants. Par ailleurs, deux choses sont apparues très clairement. D'une part, la visibilité de la peau des individus en proportion et en détail est un indicateur de la distance en action. Ultra détaillées, dégradées et présentes dans la distance intime, les couleurs tirées de la chair sont absentes de la distance de l'oubli. D'autre part, la distance entre les individus pose un cadre d'instantanéité ou de recul quant à l'action. Du danger palpable à l'abstraction flottante, la notion de paysage apparaît à mi-chemin entre la fusion et l'oubli, entre la masse et l'espace. Ces analyses nécessaires à la compréhension de l'ambiance permettront par la suite de déceler la logique et d'engendrer des phénomènes d'immersion par la couleur.

---

111 LAPLANTINE, François *Le social et le sensible introduction à une anthropologie modale*, coll. "L'anthropologie au coin de la rue", Téraèdre, 2005, pp. 67-68

## 2. Typologies de dispositifs d'immersion par la couleur : habitude et réaction, la couleur comme réveil d'un quotidien statique

La connaissance de la fabrication des ambiances trace la voie de la fabrication des immersions. L'ambiance est la traduction en sensation d'une habitude quant aux éléments qui composent l'environnement et leur composition. Distinguer une ambiance particulière plutôt que familière relate de l'appropriation sensible de l'espace par l'individu dans son environnement. Aussi, je vais tenter ici de déceler les éléments permettant de faire rupture avec l'habitude et d'attirer l'attention de l'individu, le coupant alors de l'ambiance au profit du phénomène d'immersion.

### a) Habitude et surprise, le plongeon de l'immersion

L'individu en perpétuel adaptation à son environnement, par l'expérience répétée des mêmes lieux dans son quotidien, finit par en connaître les moindres recoins. D'une part car au fil du temps il voit se métamorphoser ces environnements par les météos journalières, les saisons, ainsi que l'évolution provoquée par les travaux, rénovations, démolitions, constructions, aménagements, réaménagements. D'autre part car il forme de ces expériences des connaissances. De même qu'en manipulant un objet et en le faisant tourner, on finit par apercevoir graduellement toute ses facettes, le lieu dans sa variabilité se dévoile progressivement à la connaissance sensible de l'individu. Toutefois, objet comme lieu ne se révèlent jamais entièrement. Il reste toujours une marge de mystère dans la composition interne de toute chose. Si l'habitude qui se développe au fil des connaissances endort l'individu dans sa relation à l'environnement, le dernier soupçon en toute chose et l'aléatoire des masses anonymes sont des éléments pouvant provoquer la surprise. La surprise est un pic soudain qui dans le flot du sommeil habituel de la pratique d'un espace quotidien, éveille les sens et infuse une émotion/réaction, colorant l'expérience d'une sensation immédiate. La surprise est toutefois à nuancer en termes d'intensité. Elle peut être forte et immédiate et se calmer progressivement. Elle peut également être faible et partir d'une interrogation du regard vers une fixation attentionnelle. Mais la surprise n'est jamais fixe. Elle est toujours trajet d'intensification de la sensation. Georges Didi-Huberman écrit dans *L'homme qui marchait dans la couleur*,

« Il y a donc, dans l'autel doré de la basilique San Marco, une double distance contradictoire, un lointain qui s'approche au gré de mon pas, sans que j'en puisse prévoir la presque tactile rencontre. Quelque chose comme un vent. C'est, à strictement parler, une qualité d'aura. [...] Alors, la lourde surface monochrome devient le lieu imaginaire d'où viendrait toute lumière. »<sup>112</sup>

La surprise dans cette citation prend progressivement en intensité et amène l'individu à s'épanouir dans son imaginaire. Il se noue alors dans l'interaction poétique une relation individu-environnement nouvelle. Je placerais la surprise dans le cadre de mon étude comme

nécessaire à la rupture avec le rythme flottant de l'habitude. Elle est l'élément déclencheur d'une intériorisation permettant l'ouverture à la sensation et à l'imaginaire conscient. La surprise est le plongeon du phénomène d'immersion. Elle peut être rapide et directe ou progressive, mais elle est toujours en mouvement. Entre sensation du monde extérieur et du monde intérieur, la surprise amène à la pure sensation.

Aussi, si la surprise peut advenir naturellement dans l'environnement quotidien de l'individu par sa variation perpétuelle, elle tend à disparaître plus la connaissance du lieu grandit. Afin de réanimer le dynamisme poétique qui colore l'expérience spatiale de l'individu, plusieurs dispositifs apparaissent. La couleur, la matière et la lumière y trouvent une place centrale. Shigenobu Kobayashi dans *Color Image scale* met en avant comment une même couleur peut par sa combinaison avec d'autres, produire des ambiances très différentes et propres à des savoir-faire, lieux et milieux variés. Ainsi, le «Mist Green»<sup>113</sup> peut autant nourrir une sensation d'ambiance «douce», que «naturelle», «reposante», «pastorale», ou encore «intéressante». Ces compositions différentes à partir d'une même couleur sont des informations utiles pour dessiner dans un lieu une ambiance différente sans pour autant le dénaturer. Dans la sous-partie II.1) j'ai éclairé la répartition de la couleur et de ses effets en fonction des distances pour mieux comprendre les ambiances qui en résultent. Mixer ces deux méthodes permettrait probablement d'arriver à un protocole de modulation de l'espace. De plus, Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit* écrit « Je serais bien en peine de dire où est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'Être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois. »<sup>114</sup> Cette citation montre par l'interrogation du regard comment la surprise laisse place à l'immersion dans l'objet tableau. L'attention portée à l'objet est donc la clé de toute immersion et de sa nature. Aussi, il est nécessaire de trouver quels effets et compositions sont capables de produire un effet de surprise vis à vis de l'expérience individuelle de l'environnement quotidien. Georges Didi-Huberman dans *l'homme qui marchait dans la couleur* écrit :

« Pour cela il aura suffit, mais c'est chose difficile, d'éclairer le simple fait qu'un lieu désertique nous apparaisse massivement comme tel, c'est à dire déserté de tout objet visible. Pour cela il aura fallu rendre à la couleur sa visualité, son poids et sa voracité atmosphérique, monochrome. Sa valeur de substance, de sujet, et non plus d'attribut ou d'accident. Sa valeur d'alliance simple avec l'absence : donner à l'absence la puissance du lieu, et donner à ce lieu une puissance élémentaire de figure - comme un écran de rêve - sous l'espèce du pan monochrome qui nous fait front mais qui, également, se donne comme un gouffre et un principe de vertige.»<sup>115</sup>

Ainsi, l'éclairage et la massification jouent grandement sur la perception de l'environnant direct. Ils sont capables d'engendrer un sentiment d'absence et de puissance, en plaçant en sujet l'objet regardé.

---

113 KOBAYASHI, Shigenobu *Color Image Scale*, Ed. Kodansha International Ltd, 1992, p.63

114 MERLEAU-PONTY, Maurice *L'œil et l'esprit*, Gallimard, 1985 (1re éd. 1960)

115 DIDI-HUBERMAN, Georges *L'homme qui marchait dans la couleur*, Les Éditions de Minuit, 2001, p.35



La couleur, la matière, la lumière, la dimension, la massification apparaissent donc comme éléments potentiellement déclencheurs d'un effet surprise, de plongeon dans l'immersion, que je tacherais par la suite de définir.

## **b) De l'association à l'effet**

Afin de mieux comprendre le phénomène d'immersion par la couleur, j'ai formé un corpus de dispositifs immersifs dont les propriétés colorielles, par effet de surprise immédiat ou progressif, amènent l'individu à une intériorisation, à une rupture avec l'adaptabilité permanente au monde, pour laisser libre place à un moment de sensation pure emporté par l'imaginaire. Afin d'analyser l'effet de surprise, source de plongeon dans l'immersion, que ces dispositifs provoquent, j'ai réuni plusieurs facteurs les composants qu'il me semble nécessaire à considérer : 1.Emplacement (lieu précis et type de lieu); 2.Taille (dimensions); 3.Structure (nature du dispositif); 4.Matière et Matériaux; 5.Instrument d'interaction (propre à l'individu qui fait expérience); 6.Logique d'interaction; 7.Effet perçu; 8.Sentiment et sensation ressentis; 9.Caractéristiques colorielles. Chacun des dispositifs présentent en ces facteurs des spécificités et il s'agira dans cette partie de comprendre quels facteurs et surtout quelles associations de facteurs singuliers amèneront à un effet de surprise immersif.

Le Salone Del Mobile signé par les designers Daniel Arsham et Alex Mustone au sein du studio Snarkitecture prend place au Salon du Meuble de Milan à l'occasion de la Milan Design Week 2015. Il prend la forme d'une pièce envahie de rubans blancs dessinant volume et chemin. Des miroirs stratégiquement placés finissent de rendre une impression floue et englobante de l'espace. La masse de rubans sont d'un blanc optique. L'éclairage permet de différencier les volumes dans ce blanc global. Le sol sombre reste un repère bien que les frontières soient brouillées. On accède à ce dispositif par la marche et le toucher. Au fil de l'avancement dans le dispositif, l'individu voit sa perception chamboulée par la proportion et la luminosité du blanc optique éclairé. L'expérience de ce dispositif peut mener à une relaxation et une introspection, ou au contraire provoquer crainte, notamment chez les personnes souffrant d'agoraphobie. Répondant à une logique englobante d'exploration, ce dispositif en termes de spatialité cumule immensité de dimension et proximité de la masse ruban avec l'individu, si ce n'est intimité. Il brouille la perception des frontières physiques par l'ampleur du volume qu'il occupe et la mise en place d'un monochrome de blanc optique au niveau des yeux, sinon d'un contraste de clarté appuyé entre le volume enrubanné et la surface sol. Ces facteurs provoquent les sens par le caractère inhabituel à la fois de la disposition spatiale ainsi que de la proportion et des caractéristiques de couleurs dans l'espace.

Le Fauteuil Yumi Eko créé par Olivier Santini au sein de Mojow, répond aux dimensions 83 x 76,5 x H 69,5 cm. Il a pour vocation à être placé aussi bien en intérieur qu'en extérieur mais trouve davantage sa place dans les habitations, jardins y compris ou dans les lieux d'activité

intérieure. Il est fait en majorité d'un plastique transparent et à haute saturation qui contraste avec le plastique des pieds du fauteuil. Disponible en six coloris, j'ai choisi d'étudier celui Rose cristal. La matière du fauteuil rappelle celle des bouées et objets de plage, les couleurs énergiques de la gamme proposée confirment cette ligne esthétique. Tandis que la forme du fauteuil reprend davantage celle d'un fauteuil de designer. Par cette alliance plaçant le fauteuil à cheval entre des univers très différents, l'attention est captée. Plus encore, une mémoire des matières est mise en action et transporte l'individu par son imaginaire dans un registre de lieux pourtant absent de la spatialité immédiate dont il fait référence. L'association de couleur-matière propre à un registre focal ou local, dans une structure fonctionnelle ou globale, amène à une immersion par la fusion d'imaginaire d'univers distincts. Il se met en place une hybridation par l'imagination comme un rêve sensoriel qui intensifie l'immersion. D'autant plus qu'on s'enfonce dans le siège comme on s'enfonce dans une bouée.

Les vases Black and Green leaves de Dante Marioni sont déclinés en diverses tailles et en formes plus ou moins allongées ou arrondies. Faits de verre transparent rayé de lignes croisées noires et vertes, ils réfléchissent la lumière en une multitude de zébrures colorées. La complexité optique du croisement des lignes d'un vert intense ou d'un noir profond ajoutée à la transparence du verre brouille la structure de l'objet en son sein et les objets qui lui sont adjacents. La rareté de ces couleurs dans l'espace quotidien, leur composition en un objet d'exception, et la variabilité des couleurs de l'objet en fonction de la lumière qui se pose sur lui sont autant de facteurs qui invitent à une contemplation, à une admiration du savoir-faire et une sorte d'énigme posée par la complexité de l'agencement. Que ce soit par jeu optique, intensité de la couleur, animation par les variables extérieures ou élucidation de la complexité matériau-chromatique, ces vases ne peuvent que capter l'attention et emporter l'individu dans une contemplation immersive.

Four Teal Walls a été créé par Mimi Jung en 2015. Il s'agit de paravents semi-transparents en textile bleu sarcelle dont la répartition de la couleur est diffuse. Ces paravents hauts et longs s'agencent en lignes arrondies variées. Ils séparent l'espace sans toutefois le rendre opaque, ils le structurent plus qu'ils ne le séparent. Faits d'acier et de fibres naturelles, ils semblent doux au toucher. Aux yeux, ils imposent comme un filtre de couleur texturée qui prend davantage d'ampleur plus on s'approche du dispositif. Favorisant concentration et contemplation, ce dispositif combine haute dimension, monochrome et transparence ainsi qu'une manière de tracer des parcours et de brouiller la perception visuelle comme éléments nourrissant un effet de surprise doux et progressif.

Les labyrinthes en général, lieux du jardin se déploient dans une immensité tortueuse. La logique de parcours en couloir du labyrinthe s'associe généralement d'une hauteur englobante. Le corps entier y est mobilisé. La vue par la proximité avec les haies est délaissée à l'ouïe et à l'odorat qui profitent pleinement du parfum des fleurs et du bruissement des

feuillages. La sensorialité est décuplée dans le labyrinthe. Il est un lieu d'absence que Georges Didi-Huberman décrirait probablement ainsi,

« Cet Absent, en tout cas, on l'aura compris, ne se représente pas. Mais il se présente. Ce qui est bien « mieux », dans un sens, puisqu'il accède à l'autorité, toujours bouleversante, d'un évènement, d'une apparition. Et bien « moins », dans un autre sens, puisqu'il n'accède jamais à la stabilité descriptible d'une chose visible, d'une chose dont on connaîtrait une fois pour toutes l'apparence caractéristique. »<sup>116</sup>

Le labyrinthe, par absence d'objets et en tant qu'espace de surfaces répétées mais jamais exactement identique, est le lieu du tout advenable. Il est propre aux rêveries, aux fantasmes et aux angoisses. On ne sait jamais ce qui peut surgir du dédale en couloirs. S'y cacher, y jouer ou s'y perdre teinte le labyrinthe d'émotions multiples. De plus, le vert omniprésent et seulement contrebalancé de la couleur sablée du sol si elle n'est pas pelouse, englobe l'individu dans une spatialité quasi-monochromatique où la matière buis envahit l'attention ambiante de l'individu, son attention focale se propageant alors dans les autres sensorialités et dans son intériorité, le laissant se plonger dans une pure sensation d'immersion.

Les ladder de Stephen Dean sont une série d'installation d'aluminium et de verre coloré. En forme d'échelle, c'est la lumière qui passe à travers et transpose des ombres colorées sur le sol qui forme l'installation. Aussi, au fil du mouvement de l'individu autour du ladder, les proportions de couleur perçues ne sont pas les mêmes et cela module sa perception du dispositif. Les couleurs utilisées sont relativement saturées et sont magnifiées par la lumière qui les traverse. Entre luminosité de la couleur, spatialité de diffusion polymorphe, et atypie de l'objet dans l'environnement où il est placé, les ladder interrogent la vue et accapare son attention. Placer dans le hall d'une gare ou d'un aéroport, peut-être est-ce la simple vue d'une lumière colorée anormalement saturée qui provoquera un effet de surprise et plongera l'individu dans une recherche du dispositif à sa source, s'en suivant ou non d'une immersion contemplative.

La vitrine signée Heavy Eyes pour la boutique Hermès du centre commercial King of Prussia est haute et moyennement large. Elle accapare la vue par un camaïeu de bleus saturés et déployés dans des découpes détaillées et disposées dans un éclatement de l'espace. La vitrine a cette spécialité d'attirer et de fixer la vue en une distance intermédiaire tout en laissant le regard se plonger dans une distance profonde, celle de la boutique. Le dispositif en question est fait de cuirs colorés apportant un velouté particulier à l'installation. Reprenant formes et dispositions d'une nature buissonnante, ce dispositif fait appel à l'imagination et provoque la contemplation. Les bleus sont accompagnés de mauves et de blanc avec quelques touches d'un rouge très saturé lui aussi. La disposition hétéroclite des formes et leur détail ornemental influence le passage de la lumière et ajoute intensité et profondeur au dispositif. La disposition en pampille des différents éléments de la vitrine laisse apparaître dans le crochet creux de la pampille la boutique aux tons orangés-beiges contrastant avec douceur le bleu intense de la vitrine. Finalement, ce qui provoque l'effet de surprise dans ce dispositif est la quantité et la

saturation du bleu qui par ailleurs est disposé dans une forme peu commune et se détaille en ornements atypiques et figuratifs évoquant un feuillage buissonnant d'une jungle imaginaire où les perroquets vénèrent les sacs à main.

Le monochrome d'Yves Klein daté de 1959 et de dimension 21 x 17.5 cm, a pour un si petit objet cette capacité indéniable à attirer et captiver l'attention. Ce bleu si particulier et profond a beaucoup été regardé par l'histoire des arts. Toutefois ce qui m'intéresse est cette saturation si singulière qu'elle emporte l'individu tout entier dans une vague de couleur. Pour mieux la comprendre il me semble que la piste matériologique est tout indiquée. « Pigment et résine synthétique sur gaze et carton » sont les informations données à la fois quant aux matériaux et à leur application pour obtenir un bleu Klein plus Klein que bleu. Je veux dire par là que l'essence irréaliste de ce bleu et pourtant matériologiquement encrée emporte l'individu dans un imaginaire et une contemplation au plus près d'une sensation pure de la couleur. A la limite de l'agression rétinienne, seulement empêchée par les dimensions du tableau, c'est une immersion de l'ordre de l'imprégnation sensorielle qui emporte l'individu dans son intériorité transpirante quand il fait expérience de ce dispositif.

L'Anemone Armchair de revêtement velvet née de la collaboration Giancarlo Zema & Giovannetti a pour dimensions 120x120x90 cm. Ce fauteuil à la forme rondement tentaculaire, est fait d'acier, de polyuréthane et de textile, ici velours. Il répond à une logique d'enfoncement et incite à un confort profond. Si sa forme incite au plongeon, c'est son revêtement qui au gré des tentacules de velours déploie une vibration soyeuse qui attire le regard. Le volume est éclairé en proéminence et est ombré en creux. Deux effets se meuvent alors celui de l'alliance couleur-matière, et celui de l'enfoncement du corps qui par une position avachie invite au repos et à la rêverie.

L'installation Bridget's Bardo de James Turrell en 2009 se déploie dans ce que l'artiste appelle un « Ganzfelds effect ». Il consiste en un effacement des angles de la pièce et des limites physiques. Plongé dans l'atmosphérique, l'individu qui fait expérience de ce dispositif embrasse une lumière hyper saturée, même pure quant à sa projection dans le vide. Ici encore, une logique d'imprégnation se met en place, mais cette fois ci dans une modalité englobante. Ce dispositif peut mener à un sentiment d'infini par la fusion du vide. Mais il peut également éprouver un trouble quant à la perte de repère. Les différentes luminosités et tonalités de couleurs peuvent également orienter le ressenti de l'individu. Être plongé dans du rouge, du vert ou du bleu n'aura pas le même effet sur l'individu. Georges Didi-Huberman dans *l'homme qui marchait dans la couleur* écrit à propos d'une autre œuvre de James Turrell, « Façon comme une autre de théoriser ou de réinventer le temps de notre regard. Il faut passer un sas, passer dans deux rideaux noirs, pour accéder à la pièce : et l'homme qui marche sait déjà que l'espace va cesser de lui être quotidien. »<sup>117</sup> Il note bien ici le passage du quotidien à un autre univers. Il est tout à fait inhabituel voir surprenant pour le corps de passer d'un plein détaillé

117 Ibid., p.28

et hétéroclite à un vide monochrome et épuré.

Finalement, l'ensemble de ces dispositifs met en évidence des associations d'effets spécifiques à l'immersion par la couleur. L'effet englobant est souvent accompagné d'une couleur monochrome intense par sa luminosité et/ou sa saturation (Turell/Snarkitecture/Labyrinthe). Il se joue également une notion de parcours et d'acclimatation à la couleur dans ces dispositifs. Il en ressort par ailleurs des sensations d'imprégnation, de relaxation ou de troubles, d'anxiété. Les petits et moyens objets attirent l'attention par une saturation élevée de la couleur quelle que soit sa clarté, ainsi qu'une matière et/ou forme atypique (Anemone Armchair/Monochrome Klein/ Ladder). Un effet de semi-transparence est accompagné de couleurs-matières évocatrices (fauteuil Yumi Eko / Four teal wall) invitant à la sensorialité et l'imaginaire, potentiellement en propulsant des ombres colorées dans l'environnement alentour (Ladder, Dante Marioni). L'effet de transparence incolore est sinon placé en arrière-plan par rapport à une complexité détaillée saturée (Dante Marioni / Heavy Eyes). La saturation de la couleur apparaît dans chacune de ces associations d'effets comme un réel capteur d'attention. Elle est par sa faible répartition dans l'environnement humain un déclencheur d'effet de surprise, le plongeur facilitant le saut dans l'immersion. Maintenant que des associations d'effets de couleur ont été tirés des dispositifs d'immersion et permettent de mieux en décrire le phénomène, je vais essayer de classer par typologie les différents dispositifs d'immersion par la couleur.

# LES DISPOSITIFS D'IMMERSION ÉTUDIÉS



Artiste / Designer / Architecte / Marque / .....	Studio Snarkitecture : Daniel Arsham + Alex Mustone
Date, Evènement .....	14-19/04/2015, Milan Design Week
Dispositif .....	Salone Del Mobile
Emplacement .....	Salon du Meuble de Milan, quartier Brera
Taille .....	pièce, chemin + ou - étroit
Structure .....	scénographie, architecture d'intérieur, grotte
Matière .....	Rubans blancs, lumière, miroirs, sol
Instrument d'interaction .....	marche, toucher
logique d'interaction .....	Englobant, Exploration, mouvement des visiteurs
Effet .....	effacement des frontières physiques
Sentiment / Sensation .....	relaxation, introspection, inquiétude, agoraphobie
Caractéristiques couleur .....	blanc optique



Artiste / Designer / Architecte / Marque / .....	Mojow, Olivier Santini
Date, Evènement.....	2021
Dispositif .....	Fauteuil Yomi Eko
Emplacement .....	Interieur ou exterieur d'une maison, d'un commerce
Taille .....	83 x 76,5 x H 69,5 cm
Structure .....	Fauteuil
Matière .....	PVC/TPU (plastique transparent)
Instrument d'interaction .....	corps
logique d'interaction .....	assise ludique
Effet .....	mémoire des matières, référence aux bouées et jeux aquatiques,
Sentiment / Sensation .....	enjoué, détendu
Caractéristiques couleur .....	transparence et saturation. Contraste avec pieds. Coloris : Noir cristal / Transparent / Vert cristal Orange cristal / Rose cristal / Bleu cristal



Artiste / Designer / Architecte / Marque / .....	Dante Marioni
Date, Evènement .....	/
Dispositif .....	Black and green leaves
Emplacement .....	Interieur, maison
Taille .....	tailles diverses, plus petit qu'un humain
Structure .....	vase
Matière .....	verre, reflexion de la lumière, lignes croisées peintes
Instrument d'interaction .....	vue, eau, fleurs
logique d'interaction .....	contemplation
Effet .....	brouillage visuel, complexité optique
Sentiment / Sensation .....	beau, complexité, attention
Caractéristiques couleur .....	translucidité du verre + vert et noir intenses





Artiste / Designer / Architecte / Marque / .....	Mimi Jung
Date, Evènement.....	2015
Dispositif .....	Four Teal Walls
Emplacement .....	Salle, exposition
Taille .....	Haut et long
Structure .....	paravent
Matière .....	fibres naturelles et acier
Instrument d'interaction .....	vue, toucher
logique d'interaction .....	séparation, contemplation, modulable
Effet .....	brouillage, occultation partielle, envahissement coloré/filtre
Sentiment / Sensation .....	concentration, apaisement, douceur
Caractéristiques couleur .....	Bleu sarcelle non opaque et diffus



Artiste / Designer / Architecte / Marque / .....	/
Date, Evènement .....	/
Dispositif .....	Labyrinthes
Emplacement .....	Exterieur, jardin
Taille .....	grand à immense
Structure .....	jardin dessiné et taillé en chemin
Matière .....	végétaux, buissons, fleurs,
Instrument d'interaction .....	corps, marche, sens de l'orientation
logique d'interaction .....	promenade, jeu, cachette, circulation
Effet .....	déroutement, englobant, isolement, jeu des similitudes
Sentiment / Sensation .....	enjoué, exité, appeuré, (dé)courage, patience, solitude
Caractéristiques couleur .....	synthèse optique du vert des plantes à perte de vue + détail des différents verts



Artiste / Designer / Architecte / Marque / .....	Stephen Dean
Date, Evènement.....	Série
Dispositif .....	Ladder
Emplacement .....	installations, expositions art, galeries
Taille .....	/
Structure .....	installation, panneau/échelle
Matière .....	Aluminum and dichroic glass, 30 ft.
Instrument d'interaction .....	vue, mouvement
logique d'interaction .....	contemplation, captivant
Effet .....	reflet /reflexion lumière. Projection. Modulation colorée de l'espace. Objet référant bande cinéma.
Sentiment / Sensation .....	beau, captivant, intrigant
Caractéristiques couleur .....	aplats, transparence, polychromie



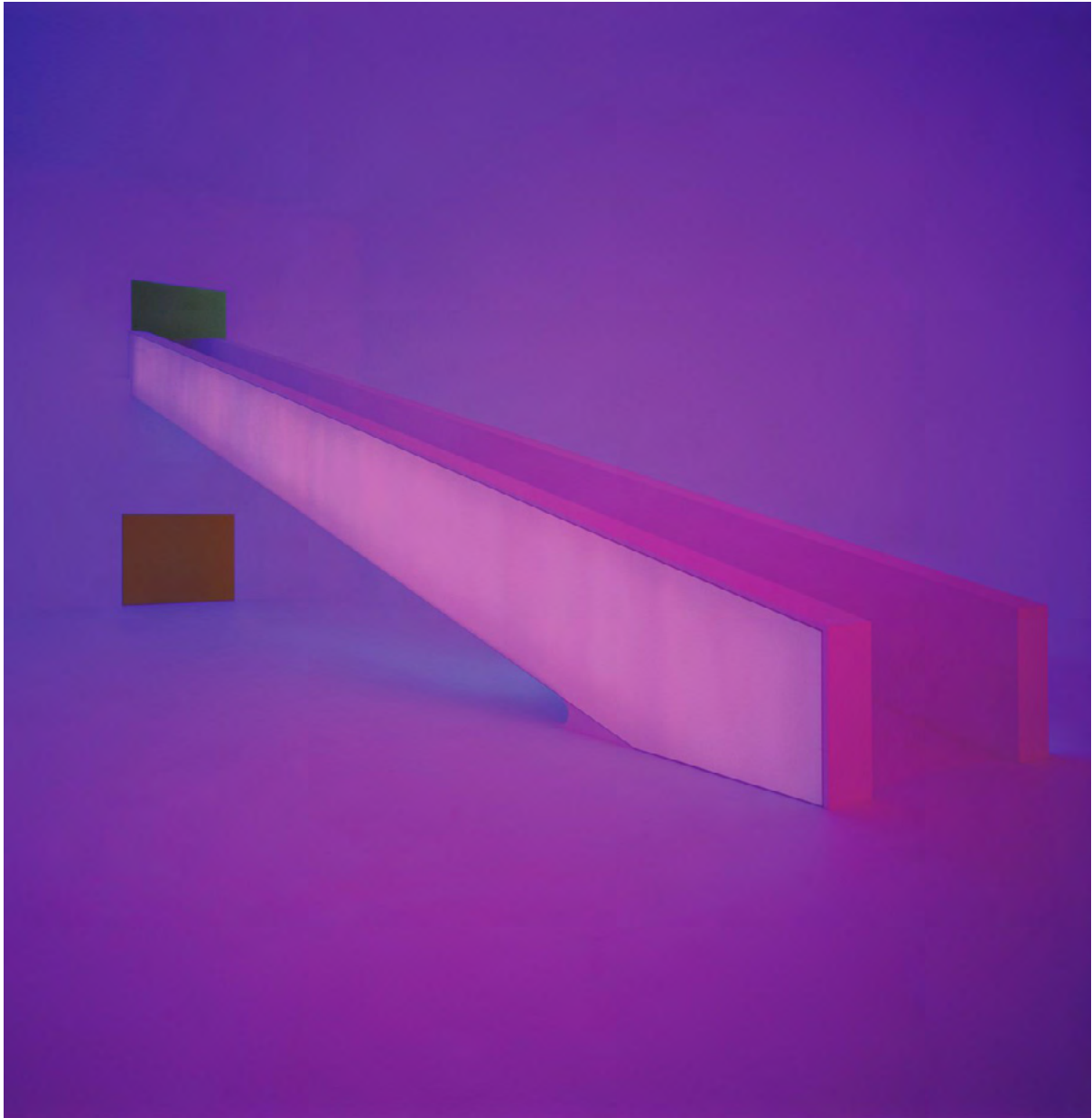
Artiste / Designer / Architecte / Marque / .....	Heavy Eyes
Date, Evènement .....	/
Dispositif .....	Vitrine
Emplacement .....	King of Prussia mall, boutique Hermè
Taille .....	haut, moyennement large
Structure .....	Vitrine, sculpture de cuir
Matière .....	différents cuirs colorés, rivets, matériaux divers
Instrument d'interaction .....	vue
logique d'interaction .....	contemplation,
Effet .....	style figuratif ouvre un univers imaginaire, im- p- gnation d'ambiance
Sentiment / Sensation .....	fantaisie, rêverie, beauté, enjoué
Caractéristiques couleur .....	dégradés de bleus / mauves, profondeur, ombrage



Artiste / Designer / Architecte / Marque / .....	Yves Klein
Date, Evènement.....	1959
Dispositif .....	Untilted blue monochrome
Emplacement .....	Musée
Taille .....	21 x 17.5 cm
Structure .....	tableau
Matière .....	pigment et résine synthétique sur gaze et carton
Instrument d'interaction .....	vue
logique d'interaction .....	contemplation
Effet .....	bouversement perceptif
Sentiment / Sensation .....	impregnation, contemplation, agression rétinienne
Caractéristiques couleur .....	ultra saturation, bleu



Artiste / Designer / Architecte / Marque / .....	Giancarlo Zema x Giovannetti
Date, Evènement.....	2000-2010
Dispositif .....	Anemone Armchair (velvet)
Emplacement .....	Interieur, maison
Taille .....	120x120x90 cm
Structure .....	Fauteuil
Matière .....	Tissu (ici velour), acier, polyuréthane
Instrument d'interaction .....	Corps, vue, toucher
logique d'interaction .....	assise, englobant
Effet .....	enfouissement, englobant
Sentiment / Sensation .....	détente, confort,
Caractéristiques couleur .....	rouge sombre légèrement dégradé par le velour



Artiste / Designer / Architecte / Marque / .....	James Turrell
Date, Evènement.....	2009
Dispositif .....	Bridget's Bardo
Emplacement .....	Musée, galerie, lieux artistiques
Taille .....	pièces, intérieur bâtiment
Structure .....	projection, diffusion de lumière
Matière .....	lumière
Instrument d'interaction .....	cue, sensoriel
logique d'interaction .....	immersion, imprégnation, traverser, faire expérience
Effet .....	Ganzfelds effect, effacement des angles et limites
Sentiment / Sensation .....	sentiment d'infinité, trouble, perte de repère, émotion orientée par couleur
Caractéristiques couleur .....	intensité, hyper saturation, pureté couleur

### **c) Les typologies d'effets et de dispositifs d'immersion par la couleur**

Tout d'abord, il me semble nécessaire afin de dresser une typologie d'immersion par la couleur de définir ce que pourrait être un dispositif d'ambiance. A vrai dire dispositifs d'ambiance et d'immersion peuvent revêtir des formes tout à fait similaires, à la différence que dans le premier l'attention de l'individu est ambiante, diffuse, et que dans le second l'attention est focalisée. Pour que l'attention soit ainsi répartie, la distance joue un grand rôle, de même que la couleur. La cohésion des éléments dans l'espace et la dialectique habitude-surprise en sont les clés. Le dispositif d'ambiance est celui qui se situe dans l'habitude des connaissances sensibles de l'espace. Qu'il soit familier ou étranger, il est inconsciemment jaugé par rapport au cadre des habitudes et des expériences/connaissances de l'espace qu'a incorporé l'individu. On le distinguera clairement du dispositif d'immersion. Le dispositif d'immersion est celui qui se déploie dans la surprise soudaine ou progressive de l'individu en tant que fragment de son environnement immédiat et qui accapare son attention jusqu'à le relier à une pureté de ses sensations laissant champ libre à son imagination consciente et à la flânerie spirituelle. Il faut ajouter à cela, et je l'ai démontré dans le chapitre précédent, que la saturation de la couleur joue un grand rôle quant à la captation de l'attention dans le dispositif d'immersion par la couleur. Je vais désormais essayer de définir des typologies de dispositifs en fonction d'effets associés à l'immersion par la couleur.

Plusieurs effets se distinguent clairement dans les dispositifs d'immersion. Ils peuvent être cumulés ou non dans le dispositif, mais le plus souvent c'est l'association des effets au sein du dispositif qui produit sa puissance immersive et la probabilité qu'il capte l'attention.

- Tout d'abord les effets de couleurs sont présents dans presque tous les dispositifs. Il s'agit des jeux de contrastes définis par les théoriciens de la couleur. Les contrastes de tonalité, complémentaire, clarté et saturation sont ceux qui reviennent le plus. Mais plus le dispositif s'étale sur une distance éloignée, plus le contraste simultané s'insère et les couleurs focales au premier plan se diffusent en couleurs globales et zonées. Le monochrome et le polychrome sont aussi des effets de couleurs qui reviennent souvent dans les dispositifs d'immersion par la couleur. La recherche d'une luminance de la couleur par l'ultra-saturation apparaît également dans de nombreux dispositifs.
- Par effet de lumière, j'entendrais la capacité des dispositifs à produire de la lumière ou leur focalisation quant à la réflexion des éclats de lumière et la transposition des ombres, notamment colorées. La projection est la méthode propre à ces dispositifs. Les effets miroitants des miroirs ou de l'eau présentent également des effets de lumière.
- L'effet de matière est celui qui porte l'accent sur les qualités caractéristiques du matériau employé à la fabrication du dispositif et qu'il revêt. Il en ressort une sensorialité



singulière. Selon la matière, la lumière et la couleur sont hautement influencées. Le rendu d'une même couleur, selon si la matière est mate ou soyeuse, sera extrêmement différent. De même, les aspérités propres à chaque matière influenceront grandement la lumière qui se pose sur lui. Les matières de type fibre optique, iridescentes ou miroitantes reviennent dans certains dispositifs pour ces raisons.

- L'effet de transparence est celui de la matière incolore, ou celui des matières fines qui se laissent transpercer à la vue et à la lumière. Il floute et superpose aux yeux les composants de l'espace. La netteté de l'effet de transparence gravite du net dans le cas des vitrines au flou selon le façonnement de la matière, souvent verre. Des jeux de semi-opacité dans le cas de certains papiers ou textiles sont également le propre de l'effet de transparence. Le plus souvent il mène à un effet de profondeur diffus.

- L'effet de référence consiste, par la forme ou la matière, à évoquer une ambiance à l'individu, différente de celle du lieu dont il fait expressément expérience. Plus précisément, il s'agit de reprendre les codes et effets d'objets inconsciemment poétisés et de les importer dans un contexte différent, mixant alors deux univers. Cet effet appelle à la mémoire des lieux et des matières et amène à des dispositifs de transposition imaginaire.

- L'effet d'animation est celui qui, l'individu étant le plus souvent en position statique, attire par son mouvement et l'action qu'il propose. Si les vagues sont l'effet d'animation de l'eau, tout dispositif relevant du spectacle et de la performance répond également par l'animation des corps à un effet d'animation. Il en va de même pour les écrans et les casques de réalité virtuelle donnant le ressenti d'un mouvement fictif. Les zoos et aquariums font également preuve d'effet d'animation.

- L'effet imposant est celui qui s'impose par la masse et le volume. Il est impressionnant et quelque peu restreignant. Sorte d'amas immense de matière ou de montagne en bloc, l'effet imposant est inhabituel quand la composition des espaces quotidiens. D'une certaine manière, si le plein est imposant, le vide absolu fait tout autant preuve d'un effet imposant.

- L'effet englobant est celui qui consiste à envelopper l'individu en son sein. Il peut être plus ou moins vaste mais se développe comme une sorte de dispositif de distanciation ou de rupture avec l'extérieur. Le cocon, la grotte, la pièce, l'igloo, la bulle sont autant de natures de dispositifs qui reposent sur un effet englobant.

- L'effet d'immensité est celui qui, au contraire de l'englobant qui enferme, perturbe les sens par une étendue si vaste qu'elle est inhabituelle. Il donne une impression de continuité infinie de l'espace. Cela peut déstabiliser ou fasciner l'individu en son sein. Le panorama en est une forme, mais les pièces envahies de projection en 3D en sont une autre. Les murs de miroirs et dispositifs basés sur le vide sont d'autres exemples d'une

application de l'effet de l'immensité.

- L'effet de profondeur est celui qui montre un enfoncement de l'espace. Le plus souvent il s'accompagne d'un fort contraste clair-obscur. De type couloir ou tunnel, l'effet de profondeur perturbe plus il est étendu. Les imbrications de type "poupées gigognes" relatent elles aussi d'un effet de profondeur si elles laissent deviner par transparence le dédale de rétraction. Les vitrines d'une certaine manière en cumulant plans rapprochés et lointains créent un effet de profondeur. Les tableaux par des jeux de couleur-lumière en donnent l'illusion. Le parcours physique et/ou de la vue est la clé de l'effet de profondeur.

Les dispositifs quant à eux sont de natures aussi plurielles qu'il existe de lieux et d'usages qui leur sont associés. Tout objet peut être dispositif d'immersion pour peu qu'il présente et cumule certains des effets nommés ci-dessus, et que d'une certaine manière il ressort à l'attention individuelle dans l'environnement où il est placé. Aussi plutôt que de les énumérer, j'ai préféré réunir dans un tableau les différentes natures de dispositifs observés au cours de mon étude et les effets qui leur étaient associés. Je me suis également intéressée à certains matériaux et quelques modalités des dispositifs qui sont régulièrement apparus dans les objets immersifs par la couleur de mon étude.

Il en ressort que les dispositifs du quotidien tels que les meubles, les accessoires, les vêtements, les surfaces sont essentiellement basés sur des effets de couleur et de matière. Tandis que les dispositifs de l'ordre du spectacle se déploient davantage dans un effet d'animation. Si les matériaux reposent tous sur des effets de couleur et de matière, certaines qualités qui peuvent leur être propre influent davantage sur un effet de lumière. La disposition des dispositifs joue grandement sur les effets spatiaux de l'immersion.

Finalement, selon le lieu et l'activité ou le dispositif d'immersion par la couleur prends place, des typologies très différentes d'effets, de formes et de spatialités structurent les dispositifs. La couleur joue un rôle primordial et selon les effets qui lui sont associés se propage avec plus ou moins de puissance dans l'intensification du phénomène d'immersion. Aussi dans le chapitre suivant je chercherais comment, à l'aide des dispositifs d'immersion, moduler les paysages, notamment urbains, afin de redéfinir les pratiques individuelles des espaces quotidiens.

Effets Dispositifs	effet de couleur	effet de lumière	effet de matière	effet de transparence	effet de référence	effet d'animation	effet imposant	effet englobant	effet d' immensité	effet de profondeur
écran	●	●			●	●			●	
scène	●	●	●		●	●	●			●
projection	●	●							●	
luminaire		●		●						
panneau			●				●			
affiche	●				●					
tableau	●		●		●					●
miroir		●	●			●			●	●
vitrine	●	●	●	●	●					●
scénographie	●	●						●		●
installation	●	●	●				●			●
paravent	●		●	●					●	●
meuble	●		●							
lit	●		●					●		
canapé	●		●					●		
banc	●		●							
fauteuil	●		●					●		
objet	●		●							
vase	●		●	●						
boîte	●		●							●
accessoir	●		●							
vêtement	●		●	●						
échantillon	●		●		●					
revêtement	●		●							
surface	●		●						●	
piscine	●	●	●	●		●	●	●	●	●
aquarium	●	●		●		●	●		●	●
désert	●	●	●					●	●	●
pièce		●						●		
bulle		●		●				●		
grotte	●		●				●	●		●
cocon	●		●	●				●		
cercle								●	●	
spirale								●	●	●
parcours								●	●	●
signalétique	●	●			●					●
couloir								●		●
tunnel							●	●		●
rue	●	●	●			●	●	●		●
architecture	●	●	●	●			●	●		●
masse			●			●	●	●		
performance	●	●	●			●				
illusion	●	●				●				
monochrome	●	●	●							●

Effets Matériaux	effet de couleur	effet de lumière	effet de matière	effet de transparence	effet de référence	effet d'animation	effet imposant	effet englobant	effet d'immensité	effet de profondeur
Verre		●	●	●						●
Plastique	●	●	●	●						
Textile	●		●	●				●		
Fibre	●		●		●					
Cuir	●		●		●					
Bois	●		●		●		●			
Papier	●		●	●						
Carton	●		●							
Métal	●	●	●		●		●			
Pierre	●		●		●		●			
Béton	●		●				●			
Sable	●		●		●	●			●	
Terre	●		●		●				●	
céramique	●		●							
Végétaux	●		●							
eau	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
miroir		●	●			●			●	●
numérique	●	●			●	●			●	
réfléchissant		●	●			●				
soyeux		●	●							●
mat		●	●							
velouté		●	●							●
fluide		●	●			●			●	
imitation	●	●	●		●					
Effets Disposition	effet de couleur	effet de lumière	effet de matière	effet de transparence	effet de référence	effet d'animation	effet imposant	effet englobant	effet d'immensité	effet de profondeur
fragmenté			●							
modulable						●				
uni	●		●							
étalé									●	
vide							●		●	●
plein			●				●			
enroulé						●		●	●	
tentaculaire						●		●	●	●
suspendu						●				
posé						○				
bancal						●				
centré							●			
proche		●					●			
éloigné		●							●	●
caché		●						●		●
continu								●	●	●

### 3. Incrustation paysagère : modeler le paysage urbain

Si les dispositifs immersifs de taille imposante semblent difficiles à ajouter à l'espace urbain sans passer par une multitude d'accords et de conventions en lien entre architecture, urbanisme et mairies, il me semble toutefois que les différents agents qui forment l'environnement urbain disposent d'une maigre liberté qui pourrait faire une différence certaine. Chaque modification apportée à l'espace urbain prend la forme d'une incrustation paysagère. Même les travaux sont en quelque sorte une incrustation paysagère éphémère qui, le temps de leur présence, modifie grandement l'expérience d'un espace. Il s'agira dans ce chapitre de questionner les manières de faire la ville et de se demander quels dispositifs permettraient d'en moduler son expérience sans avoir à chambouler la structure urbaine, action même, si on l'aurait voulu, impossible à réaliser à l'échelle individuelle.

#### a) Placer et guider : redéfinir le parcours de la ville

Tout d'abord, il me semble nécessaire de comprendre, avant de se lancer dans une telle réflexion, comment sont faites les villes et quelles sont les contraintes qui incombent à son façonnement. Jean-Paul Lacaze dans *Les méthodes de l'urbanisme* écrit,

« L'armature principale du quartier est formée par un réseau de cheminements piétonniers reliant les équipements du quartier aux secteurs résidentiels et assurant les déplacements à pied vers les quartiers voisins. Le dessin de ces réseaux implique que l'on arrête simultanément un principe de hiérarchisation de l'espace. En effet, le dessin du réseau piétonnier doit favoriser, en fonction de la volonté de privilégier les déplacements pédestres, l'accès aux lieux de rencontre des habitants : sorties des écoles, commerces, terrains de jeux et de sports, salles de réunions. »<sup>118</sup>

Il ressort donc que la ville est pensée comme un maillage, un réseau, un entrecroisement de couloirs où la circulation est maître. Le façonnement des villes pour favoriser le trafic pédestre et véhiculé se place contre toute entrave, la fonctionnalité est rigueur et la fluidité doit régner. Il faut s'adapter aux différents usagers qui circulent et prévoir la confrontation de leur rythmes dans la co-utilisation des lieux. Jean-Paul Lacaze ajoute un peu plus loin,

«La composition urbaine traite enfin de l'organisation des espaces libres de la ville : places, avenues, rues, parcs et squares, marchés, espaces desservant les équipements publics. Cet *art urbain* se rapproche par ses méthodes du projet architectural dont il constitue le complément. Art de la mise en scène des vides de la ville, il asservit parfois l'architecture en lui imposant un ordonnancement (rue Rivoli et place Vendôme, place des Vosges) et parfois se place à son service comme l'urbanisme choisi pour mettre en valeur l'opéra Garnier à Paris.»<sup>119</sup>

L'urbanisme est ici figure d'art urbain comme méthode «d'ordonnancement». Il permet de mettre en ordre la ville et régule entre les architectures une certaine accessibilité de l'espace et l'impidité de la lecture de l'espace. L'urbanisme est l'art de faire pour les masses anonymes,

118 LACAZE, Jean-Paul *Les méthodes de l'urbanisme*, Presses Universitaires de France, 1990, p.34

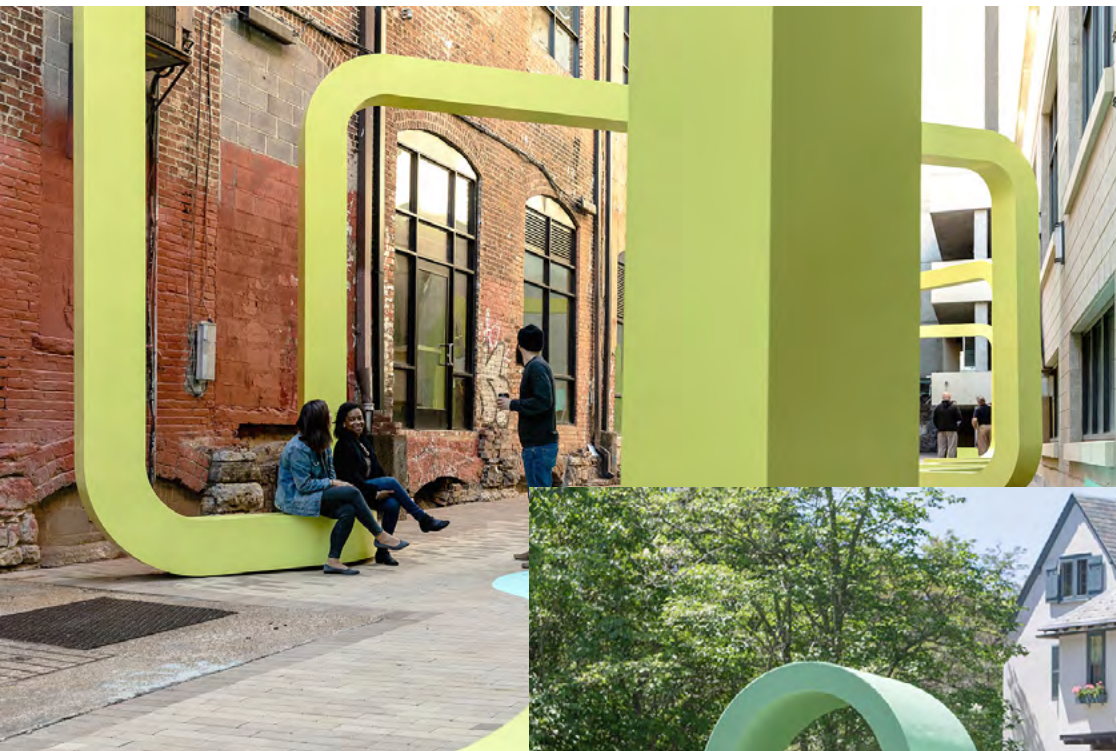
119 *Ibid.*, p.37

de penser le co-usage. Or, la règle d'or des espaces en commun est la co-détermination. Il y a dans les règles urbanistiques une réglementation fonctionnelle qui, si elle permet l'acheminement sans accroc, enferme les personnes dans une impersonnalité restrictive et oppressante. Il est nécessaire de prendre en compte le confort du parcours urbain, et les styles de marche. La valence que toute expérience de la ville par l'individu induit n'est pas anodine, elle est centrale pour la personne au quotidien.

Les dispositifs permettant de prendre davantage soin de la part sensible de l'expérience individuelle de l'environnement sont multiples. Tout d'abord, je traiterais ici de ceux qui relèvent du placer et du guider, qui redéfinissent le parcours de l'individu en lui ouvrant de nouveaux chemins à traverser. Placer signifie ne pas déconstruire ni remanier l'existant, cela signifie ajouter un dispositif dans l'espace qui lui donne une lecture nouvelle. Les bancs, les abris ou encore les fontaines relèvent du placer. De surcroît, l'ajout de tels dispositifs à l'espace le rend moins impersonnel. Ils sont des repères dans le vide qui occupe l'espace urbain. Le placer est un dispositif de plus ou moins grande envergure auquel de nombreux artistes ou designers ont recours afin d'investir l'espace urbain. Les dispositifs de type abri ou labyrinthe connaissent un grand succès depuis une trentaine d'années. Ils proposent en général de faire une pause dans l'expérience de l'espace ou de le transformer en jeu, de le rendre agréable et ludique en proposant une action autre que de ni plus ni moins circuler. La microarchitecture «reader» conçue par des étudiants en architecture et en urbanisme à l'Académie des Beaux-Arts d'Estonie se place a priori comme tout autre mobilier urbain. Pourtant, elle propose à la fois une position de sécurité en ville, ce qui est relativement rare. Elle donne à l'individu une place d'observation immersive, à l'instar du banc urbain. Elle propose de transformer le flot des masses anonymes en paysage. Pour parler de la forme labyrinthique, je vais me concentrer sur les projets de Molly Hunker et Greg Corso au sein du studio Sports. Ils ont mis au jour plusieurs dispositifs dont je citerai notamment *Rounds* en 2016 et *City Thread* en 2018. Ils permettent par une plaque linéaire spatialement ondulée et étalée de redéfinir l'espace et son usage. L'atypie des formes proposées alors bien même qu'il s'agit de surface en creux de type mur continu interroge. Par une sorte de non-investiture mentale la surface se place comme une feuille blanche à écrire. Ainsi l'espace vide devenant semi-vide ou semi-plein devient place à investir. Au-delà de pouvoir circuler, il devient possible de s'asseoir, de s'allonger, de marquer une pause, de choisir de marcher sur le rebord ou de continuer son chemin linéaire dans la rue. Le caractère tentaculairement ondoyant de la surface dans les installations *Rounds* et *City Threads* permet à l'individu de choisir son style de marche pour reprendre le vocabulaire de Michel De Certeau dans l'invention du quotidien. Aussi, choisir est justement le nœud de la problématique de la pratique spatiale. Etant conçues pour circuler le plus fluidement possible, les voies ne proposent pas réellement de choix sinon leur croisement et la possibilité de faire un détour, de se rendre linéairement en un lieu ou d'emprunter un raccourci. L'oblique et l'ondulant paraissent alors être des alternatives à la monotonie des démarches



Académie des beaux arts d'Estonie, Reader, microarchitecture, contreplaqué pin



SPORTS, Round, 2016  
Photo de Nick Zukauskas

SPORTS, City Thread, Métal 2018,  
Photo de Justin Harris



de circulation et d'occupation de la ville.

Toutefois, s'il était aussi simple d'investir l'espace urbain, il y aurait longtemps déjà qu'il aurait changé de forme. Annie Boyer et Elisabeth Rojat-Lefebvre dans *Aménager les espaces publics le mobilier urbain* écrivent, « le nombre d'intervenants sur l'espace public rend difficile le choix des emplacements de mobilier. En effet, chaque service ou installateur a sa propre logique d'implantation ; ses critères peuvent être, notamment, la sécurité, l'embellissement, la propreté. »<sup>120</sup> Ainsi entre les multiples volontés et vocations qui s'hybrident et parfois s'opposent quant au choix de placement du mobilier urbain fonctionnel, il semble difficile de promouvoir d'autres manières d'expérimenter la ville. Car si les vocations sont diverses, les protocoles sont certains et les bouleverser reviendrait à tout remettre en question. Là n'est pas l'objectif. De plus, la législation entourant l'aménagement de l'espace urbain semble être une entrave à l'investissement individuel dans sa conception. Bernard Gauthiez dans *Espace Urbain* définit le permis de construire de telle sorte

«Autorisation administrative d'édifier, agrandir, modifier ou réhabiliter un ouvrage de génie civil, un bâtiment ou un aménagement urbain. Le permis de construire permet notamment de s'assurer de la conformité du projet de construction aux servitudes d'urbanisme en vigueur. Le permis de lotir concerne un lotissement. Le permis de voirie est relative à une occupation temporaire ou permanente des voies et espaces libres de propriété publique.»<sup>121</sup>

Aussi, le flot urbanistique étant focalisé sur la fluidité du co-usage et les normes de sécurité et d'accessibilité, tout projet trop farfelu est éloigné ou alors demande acharnement et justification pour être accepté. D'où la nécessité d'agir à moindre échelle et d'immiscer des dispositifs par fragments discrets dans l'espace. D'autant plus que des dispositifs de moindre échelle sont déjà présents, même s'ils le sont à des fins fonctionnelles et publicitaires. La signalétique est l'art de diriger l'attention dans la pratique de l'espace. Elle connaît bien les problématiques de la couleur et fixe les conventions d'usage en un lieu comme indéniable. Bernard Gauthiez définit la signalisation de telle sorte : « Ensemble des dispositifs visuels portant des informations relatives à un système, selon un code commun. La signalisation routière concerne l'utilisation de la voirie par les véhicules et les piétons. »<sup>122</sup> Aussi si la signalétique est peut-être l'exemple le plus rigide des dispositifs de pratique urbaine pour les masses anonymes. Il me semble qu'elle est la clé d'une régionalisation de l'espace urbain qui permettrait l'émergence de zones où le sensible aurait toute la place de se développer. Le guider, tant dans les dispositifs de Molly Hunker et Greg Corso que dans l'art de la signalétique, est la méthode qui permet d'illuminer le chemin tout en laissant au parcours des zones d'ombres décoratives qui influent sur l'esthétique et la réception sensible de l'environnement urbain. Toutefois, le guider connaît bien des encombrements. Le marketing a bien compris le rôle de la couleur dans

120 BOYER, Annie et ROJAT-LEFEBVRE Elisabeth *Aménager les espaces publics le mobilier urbain*, Collection techniques de conception, Le Moniteur, 1994, p.57

121 GAUTHIEZ, Bernard *Espace Urbain Vocabulaire et Morphologie*, Centre des monuments nationaux / Monm, éditions du Patrimoine, Paris, 2003, p.288

122 Ibid., p.386



la captation de l'attention. Aussi, les panneaux publicitaires s'imposent comme une forme de placer entravant le guider. Bernard Gauthiez définit le panneau publicitaire comme un « Panneau portant une affiche ou une grande image peinte généralement de grandes dimensions, diffusant un message publicitaire. »<sup>123</sup> Sur les abris bus, sur le bas-côté de la route ou encore sur certains immeubles, le panneau publicitaire se plaît à envahir l'espace sur les axes de la signalisation pour toucher un maximum d'individus. Employant la couleur dans des proportions inhabituelles et avec une saturation souvent élevée, il accapare l'attention au mauvais endroit et au mauvais moment, à savoir celui où lire la signalétique est le plus judicieux.

Finalement, le placer et le guider comme méthodes pour redéfinir la pratique de l'espace, s'ils peuvent trouver des formes éloquentes, sont entravées par des dédales de législation et de lobbysations ainsi qu'à la rigidité fonctionnelle de l'expression urbanistique et de ses normes. Il est donc nécessaire pour revaloriser les espaces à l'échelle individuelle et favoriser une réconciliation de l'individu avec son environnement quotidien, de chercher des formes détournées d'investir l'espace urbain.

### **b) Décorer : de l'évènementiel à l'action individuelle**

Le placer et le guider sont des dispositifs possibles à mettre en place à l'échelle des urbanistes, architectes et designers. Cependant, l'individu s'il peut décider d'investir ou non les dispositifs mis en place et la manière dont il les investit s'il le décide, ne semble pas avoir de marge de manœuvre dans le placer et le guider. Pourtant, il me semble que dans une dimension plus personnelle, la décoration est une forme de placer. D'ailleurs la décoration est autant une démarche individuelle que de concepteur des villes.

Bernard Gauthiez définit le décor urbain ainsi, « Ensemble des éléments contribuant à l'esthétique du paysage urbain : bâtiments, mobilier urbain, édicules, traitement des sols, etc. Le décor des espaces publics et le traitement des façades antérieures y prennent une place particulière. »<sup>124</sup> Le décor urbain est ici vu comme un ensemble, comme une propriété globalisée dans le paysage. Tous les éléments, même les plus détaillés, en font partie et forment une sorte d'ambiance globale du lieu, pourtant spécifiée et reconnaissable. Je pense au contraire que cette définition n'est pas celle du décor urbain mais de ses composants. Je pense que le décor consiste en ce qui est placé dans le lieu par petites touches spécifiques et qui conte les usages et les histoires individuelles. Le décor est culturel et non fonctionnel. On ne décore pas pour trouver le fluide ou le fonctionnel, cela est la part de l'aménagement. On décore pour mieux s'approprier l'espace, le rendre confortable à l'œil et au cœur. Dans le cadre du décor urbain, il s'agit des décorations de Noël, des vitrines des magasins, des fleurs sur les tables de cafés. Il faut toutefois remarquer que le décor dans l'espace urbain est éphémère. Plus en-

---

123 Ibid., p.402

124 Ibid., p.265

core il est périodique. Bernard Gauthiez parle de décoration éphémère « Décors (drapeaux, lumières, fabriques, etc.) placés dans un espace public à l'occasion d'une fête ou d'une commémoration. »<sup>125</sup> Le seul décor constant dans l'espace urbain est l'ornementation de certains bâtiments, la partie non fonctionnelle de l'architecture.

Aussi le décor, s'il est peu présent dans les rues, est l'affaire de l'extérieur comme de l'intérieur. A vrai dire, il est même beaucoup plus répandu en intérieur. Il y a une part d'appropriation et de ritualisation dans la décoration qui pousse à transformer le lieu intime en sanctuaire personnel. Par la décoration, l'individu investit son habitation en exprimant ses goûts, sa culture personnelle. Il se défait de l'absolu fonctionnalisme de rigueur dans l'espace urbain par la «fétichisation» des objets pour reprendre l'expression de Serge Tisseron dans *Sensorialités*<sup>126</sup>. Il façonne l'espace qu'il privatise de sorte à s'y sentir bien, ou de moins à ne pas s'y sentir mal. Il y place des souvenirs et des affects. Il personnalise le lieu. Cela se traduit jusque dans la rue. Les habitations, si elles sont majoritairement décorées en intérieur, présentent aussi des choix décoratifs en extérieur et des modes de vie. Repeindre la façade ou la laisser s'user, choisir une haie plutôt qu'un grillage, placer des pavés, une piscine, préférer une porte en bois, en verre ou en métal, tailler les végétaux ou les laisser dépasser de la clôture, placer des nains de jardins, une petite fontaine, une mangeoire pour oiseau... Par une multitude d'artéfacts, les individus en décorant et agençant leurs habitations participent au décor urbain. Placer des fleurs au balcon, le choix des rideaux, sont autant de décorations qui peuvent influencer l'expérience de l'individu qui marche pour peu qu'il y prête attention. Il en va de même pour les devantures de magasins, de restaurants et de cafés, qui en plus de cela s'étalent souvent dans la rue pour disposer présentoirs ou tables. La décoration s'impose comme une action individuelle permettant de moduler l'espace urbain de manière douce et non intrusive.

Aussi, il me semble qu'un pan de la décoration se déploie par le recouvrir et que cette action s'adapte aussi bien à l'habitation qu'à la ville. C'est pourquoi dans la prochaine sous partie, je questionnerai le recouvrir comme moyen de modeler le paysage urbain.

### **c) Recouvrir plutôt que construire**

Si le placer et le guider sont des champs d'action compliqués à mettre en place à l'échelle individuelle, la décoration influe sur l'espace urbain en ce qui est visible du lieu de l'intime. Cependant, elle est limitée au champ de l'habitation. Aussi, il me semble que dans la méthode qui consiste à «recouvrir», et que la décoration met souvent en place, il se joue une ambivalence entre l'intérieur et l'extérieur intéressante pour modeler le paysage urbain.

— Un mur peut être recouvert de peinture, de papier peint, de tapisserie, de cadres, de ta-

125 Ibid., p.384

126 TISSERON, Serge « Sensorialités », *Les cahiers de médiologie*, vol. 4, no. 2, 1997, pp. 199-206.

bleaux, de luminaires, de panneaux, etc... A vrai dire il peut être recouvert de toute sortes de dispositifs. Aussi, on commence souvent par peindre les murs quand on emménage dans une nouvelle habitation. Le recouvrir comme revêtement n'est pas une action du quotidien, mais une action ponctuelle qui influe sur le quotidien. Le recouvrir ne se limite pas au revêtement. On recouvre un lit d'une couverture, toutefois il reste possible de pousser la couverture. De même que l'on recouvre le corps d'un vêtement mais que l'on peut s'en séparer. Il y a d'une certaine manière dans le recouvrir la pose d'une surface sur une autre qui lui préexiste et que l'on cache derrière la nouvelle. Il réside également un caractère souple, malléable, effaçable au recouvrir. Cela peut-être parce qu'il vient lui-même cacher sans abîmer, on ressent que tout recouvrement est potentiellement éphémère.

Aussi, le recouvrement est au cœur de ce que Bernard Gauthiez appelle petite modification,

« Travaux ne portant que sur une petite partie d'un bâtiment ou sur son second œuvre, et répondant à son petit entretien, pour l'adapter à des besoins changeants ; ajout de corps de bâtiment intervenant sur un édifice existant, généralement effectué selon le modèle d'un type portant. Les travaux d'entretien et de réfection de la façade d'un bâtiment constituent le ravalement. [...] Ce sont des actions ponctuelles à échelle réduite, qui exploitent la marge de flexibilité des édifices existants. Des petites modifications peuvent se faire à un rythme rapide, quelques années ou quelques décennies tout au plus les séparant »<sup>127</sup>

Il y a donc bien dans l'entretien et l'évolution des villes par le ravalement de façade et les petites réparations des actions de revêtement, mais également de remplacement. Et ces petites actions se font par à-coups successifs au fil du temps. D'une certaine manière la question du revêtement est celle de l'usure d'une part et des goûts d'autre part. Mais plus encore, il me semble que le revêtement peut tout autant être affaire d'expression et même de rébellion.

Le graffiti existe depuis la nuit des temps mais il a connu un usage spécifique dans les zones urbaines défavorisées le portant comme signe de revendication. Si désormais le graffiti connaît un certain succès et est reconnu comme art, il était par le passé et reste encore aujourd'hui exclamation d'une situation sociale et politique et/ou porteur d'un message fort. L'art engagé trouve à l'époque contemporaine une place importante dans le graffiti. Ce dernier surfe sur la double considération d'art et de dégradation. A vrai dire, il est essentiellement recouvrement. Recouvrement du mur, recouvrement d'une attention, recouvrement d'un message. Il fait trace de multiples façons. Mais le revêtement mural ne s'arrête pas au graffiti, Bernard Gauthiez cite en exemple de «matérialisation de l'espace public»; «paroi décorée, Banc de façade, graffiti, tag, affiche sauvage»<sup>128</sup>. Ainsi, les dispositifs de revêtement dans l'espace urbain sont multiples. Mais il me semble qu'à l'échelle individuelle, la paroi décorée et le banc de façade par acclimatation finissent par s'étaler dans une ambiance du lieu. Au contraire le tag, le graffiti et l'affiche sauvage, par la temporalité incertaine de leur durée dans le temps,

127 GAUTHIEZ, Bernard *Espace Urbain Vocabulaire et Morphologie*, Centre des monuments nationaux / Monm, éditions du Patrimoine, Paris, 2003, p.304

128 Ibid., pp. 444-445

renouvellent la disposition colorée du lieu et donc le regard qui lui est porté. Le changement et la variation sont nécessaires à l'immersion, au réveil des sens et à la réconciliation de l'individu avec son environnement.

Mais le revêtement cache encore des secrets. Dans le champs de l'art contemporain et notamment du Street art, recouvrir est une méthode employée pour créer un nouveau dialogue avec l'espace. Chambouler la perception, exprimer une pensée critique ou poétiser sont des actions rendues possibles par le revêtement. L'artiste Felice Varini recouvre avec logique l'espace de bandes adhésives ou de peintures hautement saturée que la vision, en un point donné du lieu où elles sont implantées, réunit par anamorphose. Ces dispositifs permettent de redynamiser les lieux. D'une part car ils proposent de trouver le point de convergence qui forme l'image finale. D'autre part par de multiples traits ultra-saturés qui s'ajoutent au paysage urbain et en modifient la lecture. Dans le cas de l'œuvre *Suite de triangles* réalisée au port de Saint-Nazaire en 2007, le lieu est d'autant plus dynamisé que le dispositif est un argument attractif pour donner envie de visiter le lieu. Au fur et à mesure que le corps se déplace, les triangles rouges se font vagues ou formes indistinctes jusqu'à converger en triangle. Parallèlement le Street artiste Clet Abraham redéfinit lui aussi le paysage urbain mais d'une tout autre manière. Il prend soin de jouer avec les codes de la signalisation routière en revêtant les panneaux d'autocollants sans pour autant restreindre leur lisibilité. Il met en jeu un effet de surprise en touchant à un élément urbain à priori intouchable et omniprésent, que l'on connaît et reconnaît en un battement de cil. Mais il fait également passer un message critique ou poétique qui renvoie l'individu à son imaginaire conscient et ses connaissances.

Plus récemment, le revêtement trouve dans l'espace urbain une nouvelle forme. Face au besoin croissant de retrouver du «vert» en ville, et la réalisation des catastrophes écologiques ainsi que la nécessité d'agir ; la végétalisation connaît un succès croissant. Elle permet d'apaiser autant que de revaloriser les lieux tristement bétonnés. *Toits Vivants* est une association qui promeut la végétalisation en ville. Elle cherche également à rétablir sensibilité, sensorialité et solidarité dans la ville. Dans bien des démarches, le revêtement végétal est ancré dans une recherche de bien-être et de réconciliation de la ville avec la nature au sens originel du terme. Il y a dans le revêtement végétal la recherche d'une pureté, cette fois-ci non pas quand à la saturation de la couleur, mais une pureté atmosphérique. Celle de l'air mais également des façades, des constructions. Le revêtement par végétalisation traduit la recherche de matériaux viables et de structures respectueuses de la nature première.

Finalement, le revêtement sous bien des formes est la clé d'une dynamisation et d'une revalorisation des lieux. Il peut être mis en place par bien des acteurs et sera de nature très différente selon si c'est l'œuvre de l'individu, de l'artiste ou des designers-urbanistes-architectes. Dans tous les cas, il met en place une nouvelle lecture du paysage urbain.

Aussi, les différentes actions que sont placer et guider, décorer et revêtir engendrent toutes

des dispositifs urbains spécifiques. Associés aux effets d'immersion par la couleur étudiés dans les chapitres précédents, ces méthodes de modelage du paysage urbain pourraient permettre dans le champ d'une application locale de revaloriser les espaces mal-aimés, abandonnés et oubliés, ainsi que de soulager l'individu dans la pratique de son environnement quotidien.

#### **4. Vers une application locale de la couleur : Revaloriser les espaces mal-aimés et adoucir l'expérience individuelle**

J'ai mis en évidence dans les chapitres précédents de multiples dispositifs et effets qui pourraient permettre d'agir sur la relation qu'entretient l'individu avec son environnement quotidien. Il s'agira dans ce chapitre, de chercher comment les mettre en place dans l'espace afin de revaloriser les lieux et d'adoucir les expériences individuelles de l'environnement quotidiennes.

##### **a) Dispositifs d'ambiance : couleur locale et cohérence du lieu**

J'ai précédemment défini le dispositif d'ambiance comme «celui qui se situe dans l'habitude des connaissances sensibles de l'espace. Qu'il soit familier ou étranger, il est inconsciemment jaugé par rapport au cadre des habitudes et des expériences/connaissances de l'espace, qu'à incorporer l'individu.» J'entends par là que le dispositif d'ambiance repose sur des couleurs et des dispositions de couleurs locales, dans la proximité du lieu de vie et auquel l'individu s'habitue progressivement. Il s'y habitue d'autant plus par l'expérience quotidienne de l'évolution de la couleur en fonction de ses variables, notamment météorologiques. Bien sûr, le caractère local des couleurs qui jalonnent l'environnement de nos jours est des plus hétéroclite. Entre produit industriel et artisanal, issu de la région ou importé de l'autre bout du monde, l'hybridation est devenue une norme de la localité. Si bien que les villes ayant gardé une unité architecturale et matériologique deviennent des points touristiques. Les «beaux quartiers» des villes sont souvent les quartiers anciens dont l'esthétique a perduré dans le temps et qui relate de ressources originellement locales, qui relate également d'une époque par les savoir-faire exprimés par l'agencement des matériaux. Toutefois, l'hybridation est une richesse en termes de possibilité pour façonner la ville et de technicité des matériaux, mais elle doit être effectuée avec soin, sans quoi, l'hétéroclisme perturbe plus qu'elle n'est une qualité. Des sentiments d'étrangeté et d'inconfort pourraient en naître au niveau individuel. Aussi rétablir une cohérence du lieu est une nécessité que les dispositifs d'ambiance sont à même de réaliser.

Cela ne pourrait se faire sans une étude approfondie du lieu. Une étude des spatialités et de leurs usages mais également des matériaux et couleurs présents dans l'espace et surtout de leur disposition. Il conviendra aussi de prendre en compte le cadre culturel attaché aux relevés effectués. Une fois l'ensemble de ces données réunies, il devient alors possible d'une part de comprendre la fabrication de l'ambiance du lieu par ses composantes et les variables qui les animent. D'autre part des dispositifs peuvent sagement être mis en place pour unifier l'espace. Au contraire du dispositif immersif, l'objectif ici est d'être le plus discret possible. La recherche de fluidité chère à l'urbanisme réapparaît dans le dispositif d'ambiance mais pas la

recherche d'une fluidité sensitive et poétique de la ville. Jean-Philippe et Dominique Lenclos dans *Couleurs de l'Europe* écrivent,

« Les couleurs impermanentes concernent tous les éléments changeants du paysage naturel : éclairément, végétation, plans d'eau, ciel, ... A ces éléments purement géographiques, viennent s'ajouter d'autres éléments chromatiques, sujet à changement ou à déplacement sur l'architecture elle-même ou dans son environnement proche, que l'on appellera «couleurs aléatoires»; changeantes et imprévues, elles apportent une animation colorée qui donne vie au paysage architectural : ce sont quelques géraniums sur l'appui d'une fenêtre, les rideaux des croisées, les stores des boutiques, les piétons eux-mêmes, qui sont les supports de couleur gaies et animées. »<sup>129</sup>

Il apparaît dans ce passage les éléments permettant d'agir sur l'ambiance. Les variables si elles sont le plus souvent naturelles peuvent aussi être provoquées. Les couleurs impermanentes et aléatoires font écho à des matériaux et des pratiques exploitables pour influencer sur l'ambiance des lieux. La lumière par la projection, l'absorption ou la réflexion est une matière à effets. Si l'on peut produire des effets dans le cas de l'immersion attractifs et attirant l'attention, il est tout à fait possible de produire des effets pour fondre les paysages, les uniformiser. Dans une interview à propos de la politique d'éclairage à Lyon, Thierry Marsick explique,

« Thierry Marsick : ce que nous redoutons tous, parmi les professionnels de l'éclairage, je crois pouvoir le dire sans trop me tromper, c'est l'effet tunnel lié à cet arrêté : l'impression d'enfermement, comme dans un tunnel routier, due à la lumière en douche qui aplatira l'espace public. Et surtout l'uniformisation des ambiances nocturnes. [...]

Thierry Marsick : je crois beaucoup à une forme d'erreur autour de cet arrêté, car la densité d'usages dans la ville est tel que nous devons nous poser la question autrement. Je milite plutôt sur la question de la temporalité et de l'adaptation de la lumière aux circonstances et aux espaces. »

Cohésion n'étant pas synonyme d'uniformisation, je pense en effet que dans l'adaptation de la lumière, il se cache un élément important pour les dispositifs d'ambiance. D'une part parce que naturellement la lumière se pose sur toute chose et s'y adapte tout en la faisant fluctuer, d'autre part car l'hétéroclisme demande pour être mis en valeur un éclairage différent pour chaque figure. Poser une lumière adaptée à la brique sur une pierre blanche n'aura probablement pas l'effet escompté. Aussi penser un revêtement fait de matières absorbantes et réfléchissantes tout en jouant avec la transparence, permettrait pour une même lumière posée sur des objets d'essence différente, de proposer une transition entre les ruptures sans pour autant rompre les objets en eux-mêmes ou la structure des villes. Penser la lumière projetée en motif est également une façon, si elle est faite en respect des couleurs localement implantées de tracer une cohérence par une lisibilité de l'espace et une poétisation par la lumière.

Décorations et revêtements, s'ils sont déployés par détails dispersés peuvent eux aussi

129 LENCLOS, Dominique et LENCLOS Jean-Philippe, *Couleurs de l'Europe*, Géographie de la couleur, Le Moniteur, Paris, 1995, p.78

LAGANIER Vincent, Tendances de l'éclairage urbain et politique lumière à Lyon, Interview, 18/06/2019. In : Light Zoom Lumière [En ligne][consulté le 08/06/22] disponible à cette adresse : <https://www.lightzoomlumiere.fr/interview/tendances-de-leclairage-urbain-et-politique-lumiere-a-lyon/>

contribuer à une cohérence. La répétition d'éléments similaires dans l'hétéroclisme trace un repère pour l'individu. Ce dernier reconnaît l'élément par sa répétition et uni mentalement les spatialités qui reprennent ce motif. Ce motif dispersé et spatialisé peut d'ailleurs s'exprimer tant par une matière, une couleur, une lumière, qu'un élément de mobilier, des fleurs suspendues aux balcons ou une végétation spécifique, le style des fenêtres et des portes, etc. Il existe une multitude de manière de faire motif dans l'espace et le motif répété est source de cohésion. Jean-Philippe et Dominique Lenclos dans *Couleurs de l'Europe* expliquent,

« Le renouvellement périodique des matériaux provoquent des changements de couleurs qui modifient progressivement la physionomie de la palette initiale, qu'il s'agisse du «rapiéçage» des toitures ou de la remise en état de la façade, usage qui, dans certains lieux, se pratique à intervalles réguliers. Ainsi, dans l'île de Burano, près de Venise, la palette des alignements de façades se transforme périodiquement. Les possibilités de changement que permet la peinture donnent parfois lieu à des innovations très inattendues qui peuvent témoigner de la part des habitants d'un désir d'individualisme lié à un réel sens créatif.»<sup>130</sup>

Aussi s'il existe un sens créatif dans le rapiéçage et que petit à petit au cours de son déploiement il transforme le paysage, il y aurait peut-être dans une symbiose des rapiéçages un moyen de faire apparaître progressivement une cohésion esthétique par l'hybridation progressive d'éléments similaires.

Finalement, les dispositifs d'ambiances nécessitent pour être mis en place une étude approfondie du lieu tant dans ses spatialités, ses usages que dans la lumière et la couleur qui s'y déploient en proportions données. Une fois les informations récoltées et assemblées, il est nécessaire de les replacer dans le cadre culturel local afin de faire sens. A partir de cette base et en partant du local et de ses couleurs, il devient possible de recréer une cohésion esthétique de l'environnement. Loin d'être synonyme d'uniformisation, il s'agit de porter un soin particulier aux jointures et transitions dans l'hétéroclisme des villes. Décoration, rapiéçage, revêtement et projection s'imposent alors comme des dispositifs permettant de placer des effets de couleur et de lumière et de rétablir la perception d'une ambiance fluide et harmonieuse du lieu.

Aussi, si le dispositif d'ambiance est une manière de réconcilier l'individu avec son environnement quotidien, notamment urbain, il n'est pas le seul. Je vais par la suite m'intéresser à la mise en application des dispositifs immersifs.

## **b) Créer un effet de surprise, pérennité et mise en place des dispositifs d'immersion par la couleur**

J'ai précédemment défini le dispositif d'immersion comme «celui qui se déploie dans la

130 LENCLOS, Dominique et LENCLOS Jean-Philippe, *Couleurs de l'Europe, Géographie de la couleur*, Le Moniteur, Paris, 1995, p.81 LAGANIER, Vincent, *Tendances de l'éclairage urbain et politique lumière à Lyon*, Light Zoom Lumière, 18 juin 2019



surprise soudaine ou progressive de l'individu en tant que fragment de son environnement immédiat et qui accapare son attention jusqu'à le relier à une pureté de ses sensations laissant champ libre à son imagination consciente et à la flânerie spirituelle». L'habitude et la surprise, que j'ai également précédemment développées, jouent un grand rôle dans le phénomène d'immersion. Contrairement au dispositif d'ambiance, le dispositif d'immersion cherche à accaparer l'attention, et plus encore il tend vers la captation de l'entière attention, celle du corps et de l'esprit, l'attention sensible.

Pour se faire, les mêmes éléments que ceux du dispositif d'ambiance rentrent en jeu mais dans des objectifs contraires. Toutefois, il ne s'agit pas non plus ici de bouleverser le paysage mais plutôt de lui ajouter une plus-value poétique en cassant sa rythmique. Il ne s'agit pas d'imposer mais de proposer. Un panneau ultra saturé serait sûrement un moyen très efficace d'attirer l'attention d'un individu et de le plonger dans une sorte d'immersion. Mais, hormis dans le lieu musée, ce type de dispositif est des plus étrange et perturbant. Il faut des conditions particulières pour accepter sereinement de plonger dans une surface puissamment colorée. Et ces conditions ne sont pas celles du quotidien. Le dispositif d'immersion est donc une fine dialectique entre ce qui déstabilise mais ne dénature pas. D'où la nécessité de lier les effets relevés dans le chapitre II.2 aux proportions de couleurs en fonction des distances étudiées dans le chapitre II.1. Selon la typologie de lieu et des usages qui lui incombe, j'entends par là également la massification du lieu. Il faudra opter pour des effets plus ou moins discrets et de proportion plus ou moins importante. Le motif apparaît ici encore comme une disposition juste à mettre en place. Cependant, si la dispersion du motif dans le dispositif d'ambiance correspondrait à un raccord semi-placé, le dispositif d'immersion aurait plutôt recours à un motif placé. S'il était régulièrement répété dans l'espace, le dispositif immersif n'aurait plus grand chose d'immersif puisque la surprise laisserait place à l'habitude, au repère. Le dispositif d'immersion se place dans l'espace et crée la surprise en ce qu'il est unique et inconnu à la vue. Il répond à la logique de l'expérience immédiate. Toutefois, la surprise peut autant être instantanée que progressive dans le temps. Je l'avais déjà évoqué, dans un cas comme dans l'autre le phénomène d'immersion s'étend dans l'intensification croissante ou décroissante de la surprise. Toute immersion est donc en variation.

Le dispositif immersif pose la question de sa pérennité. Car si le dispositif immersif agit par son caractère unique, une fois qu'il aura été découvert il se fondrait alors dans l'habitude, dans l'ambiance. Mais si toute immersion est en variation, elle sera à chaque fois unique. Or l'unique n'empêche en rien le similaire. Quelle est la durée de vie du dispositif d'immersion sur l'individu ? Il me semble là encore que la réponse se cache dans le facteur intensité. La surprise première ne sera sans doute jamais retrouvée, mais les dispositifs immersifs sont faits d'effets attractifs. Même si l'on connaît et reconnaît le dispositif, une dialectique continue de se poser. A vrai dire il se crée une relation entre l'objet et l'individu. Car il ne cesse de le remarquer même en connaissant ses multiples facettes, l'individu «fétichise» le dispositif

immersif, il se l'approprié mentalement et développe un imaginaire autour du dispositif. Il devient repère sensible de la ville et permet d'en réécrire l'usage, de modeler le ressenti de l'expérience. Aussi, une seconde vague de dispositifs immersifs pourrait provoquer une vague toujours changeante de surprise par son autonomisation. Les surfaces miroitantes ou transparentes, en ce qu'elles réfléchissent le mouvement et la lumière, sont des jeux sans fin. Elles sont un premier pas vers les dispositifs autonomes. Les dispositifs d'immersion présentant un effet d'animation sont eux aussi en quelque sorte autonomes, perpétuellement renouvelés. En lien avec une technologie, les capteurs de mouvements ou de température et la programmation de pièces électroniques plongées au sein de dispositifs d'immersion par la couleur, forment de nouveaux types de dispositifs «intelligents» qui en s'adaptant à son environnement propose à la vue une perpétuelle variation. Parce qu'on ne sait jamais sous quelle forme l'on va retrouver le dispositif, la curiosité naît et l'attention est captée.

Finalement, les dispositifs immersifs permettent de faire rupture avec le rythme anonyme de l'espace partagé. Cependant, dans le cadre d'une réconciliation entre l'individu et son environnement quotidien, il doit respecter les propriétés spatiales et chromatiques du lieu où il est implanté, sous peine d'être envahissant de de nourrir un hétéroclisme désagréable à l'individu. Il me semble que dispositif d'ambiance et d'immersion sont les deux faces d'une même pièce. Je les ai souvent opposés au cours de cette étude mais en réalité ils sont complémentaires. Comme le yin et le yang, ils se mélangent juste assez pour rendre pérenne et harmonieux un environnement sans pour autant le rendre fade et ennuyeux au cœur. Tous deux questionnent la valence associée à l'expérience de l'individu dans son environnement quotidien. Les dispositifs immersifs et d'ambiances étant avant tout des dispositifs de couleurs, je m'intéresserais par la suite à la valence des couleurs.

### **c) Valence des couleurs**

Toute expérience de l'espace amène un ressenti. Les dispositifs d'ambiance et d'immersion, en modelant l'espace, participent à la production de ressentis nouveaux. Selon l'objectif du dispositif, il est possible tout autant d'engendrer des sensations agréables que désagréables, de provoquer un sentiment d'étrangeté ou de sérénité. La part de la couleur et sa disposition dans ce modelage est grande. Aussi je vais m'intéresser au rôle de la couleur dans la formation de l'affect du lieu.

De tout temps, la couleur a été rattachée à des symboles. Si certains se croisent, selon les cultures, les symboles attachés à certaines couleurs sont extrêmement différents. Aussi, certaines cultures reconnaissent des couleurs particulières comme le céladon (qingci 青瓷) qui en Chine signifie tout autant une couleur que la céramique. L'imaginaire culturel, le développement local des savoir-faire et les spécificités linguistiques contribuent à la formation de symboles culturellement ancrés. Si avec la globalisation, de nouveaux symboles s'ajoutent

à ceux préexistants et tendent à gommer les particularités culturelles locales, ces dernières sont le fruit d'évolutions millénaires, inscrites dans l'histoire et qu'il n'est pas si aisé de chasser. Tout symbole fait trace. Aussi pour revenir à la couleur, les époques et les cultures changent grandement les perceptions individuelles de la couleur par l'intériorisation de symboles leur étant associés. La question du goût s'en voit nettement chamboulée comme le relate Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, «D'ailleurs, pour l'œil médiéval, l'éclat d'un objet (son aspect mat ou brillant) prime sur sa coloration.»<sup>131</sup>. Or il me semble bien que certaines dispositions de couleur aient de tout temps été fortement déstabilisantes. Il est contre-nature de se retrouver devant un immense mur rouge, de même que dans une grande salle vide et blanche. Même pour l'œil contemporain, il est excitant de voir des couleurs hautement saturées et les couleurs auxquelles l'individu est habitué sont des couleurs associées à son imaginaire personnel. Il est donc très difficile de généraliser sur une valence des couleurs.

Toutefois, depuis une trentaine d'années et même un peu avant, attacher à la couleur des symboles et les placer comme vectrices d'émotions est devenu une grande tendance. Ainsi le bleu et le vert seraient apaisants alors que le rouge énerve. Le jaune, tantôt couleur de la joie et du soleil, devient couleur d'une fourberie et d'une incertitude, etc... Ces énumérations sont trop générales pour s'avérer inconditionnellement vraies. Mais il réside en elles quelques pistes quant à la valence des couleurs. Leatrice Eiseman dans *L'Harmonie des couleurs* écrit, « Nous avons aussi une réaction automatique et inconsciente envers la couleur, qui va au-delà du psychologique. Nous n'avons alors aucune prise sur notre réponse, qui est un réflexe. »<sup>132</sup>. Elle pose cette phrase notamment dans le cadre des traumatismes et mauvais souvenirs où la perception d'une couleur continuerait d'agir dans l'inconscient de l'individu ayant vécu cet événement des plus déplaisants. Mais il y a avant le trauma, qui est a priori intimement personnel, une réponse physiologique propre à l'environnement de vie, expliquant la sensation pour les Européens de sérénité dans les espaces verts et bleus. Eiseman le confirme « une large part de notre réaction à la couleur est liée à un phénomène naturel. »<sup>133</sup>. Il me semble par ailleurs qu'il se cache ici l'ultime raison d'éviter de généraliser les effets de tonalité de couleur. Une personne ayant grandi dans une plaine en Tanzanie et une autre en plein centre-ville de Lille, d'une part attacheront très probablement des significations différentes aux couleurs et d'autre part seront habituées à vivre l'espace dans des dispositions et tonalités de couleurs tout à fait différentes. Leurs réactions physiologiques, si elles ont une base commune, ne peuvent qu'être différentes quant à la perception d'un même dispositif. La couleur en plus d'être culturellement encrée, est localement ancrée. Toutefois, il y a dans l'exemple du rouge une sorte de vérité fondamentale pouvant tirer vers une généralisation de la couleur mondiale. Le rouge, couleur du sang, est le commun de tous les êtres humains. Et la vision du sang ne peut a priori se faire que dans la violence ou la maladie. Il n'est donc pas étonnant que le

131 PASTOUREAU, Michel et SIMONNET Dominique *Le petit livre des couleurs*, SEUIL, 2007, p.35

132 EISEMAN, Leatrice *L'harmonie des couleurs*, Edition Pantone, 2018, p.27

133 *Ibid.*, p.26

rouge soit souvent vue comme couleur agressive. Parallèlement, je trouve intéressant qu'au contraire du rouge, le rose qui résulte en quelque sorte de son éclaircissement soit quant à lui perçu comme couleur de sérénité. Jean-Gabriel Causse dans *L'étonnant pouvoir des couleurs* écrit,

« Il y a pourtant une couleur dite chaude qui s'avère relaxante : Le rose. [...] Selon le rapport délivré à la Navy après 5 mois d'expérience, une exposition d'à peine 15 minutes à cette couleur suffisait à réduire l'agressivité des détenus pendant 30 minutes au moins, rendant ainsi plus faciles les tâches du personnel. Après leur sorties, les effets se poursuivaient encore au moins une demi-heure. [...] «Le Rose réduit le rythme cardiaque, la pression sanguine et les pulsations. C'est une couleur tranquillisante qui sape votre énergie et réduit l'agressivité » conclut Alexander Schauss à l'origine de la couleur des cellules. »<sup>134</sup>.

Ce n'est là que supposition mais il me semble qu'il y aurait universellement dans le rouge, couleur visible du sang, une agressivité. Le rouge est la couleur du visage qui s'énerve, qui panique, qui s'agite. Couleur des vaisseaux sanguins qui se dilatent simultanément que les muscles faciaux se contractent. Il transperce la peau et la fait rougir sous les coups de l'émotion, de l'énergie fulgurante. Tandis que le rose serait couleur du sang calme, celle du rosissement des joues d'une gaieté légère, d'une émotion sereine et agréable, d'une énergie chuchotante. Peut-être se cache-t-il dans cette liaison une explication des effets de ces deux couleurs sur l'affect des expériences de l'espace. Il me semble que l'opposition chaud froid trouve elle aussi une essence d'interprétation dans un facteur physiologique. Jean-Gabriel Causse dans *L'étonnant pouvoir des couleurs* rapporte,

« En langage courant on dit que les couleurs froides apaisent. Les scientifiques trouvent plus chic de dire que le système nerveux parasympathique est stimulé par les couleurs aux longueurs d'ondes courtes (bleu, violet). Elles stimulent le corps pour réduire la pression artérielle, le pouls et le rythme respiratoire. Ces actions sont essentielles à la relaxation (Liao et Liu 1995). »<sup>135</sup>

Ces effets sur le corps trouvent je pense source dans le ressenti de la température. Réel indice de survie pour l'être humain, il se traduit à la vue. Les régions chaudes présentent des matières chromatiquement réchauffées, tandis que les mêmes matières dans une région froide paraîtront chromatiquement refroidies. Les saisonnalités permettent d'intérioriser les rendus d'effets lumineux colorés en fonction des températures. Le corps sait reconnaître une couleur froide et une couleur chaude et quel comportement lui associer afin de mieux se protéger. Aussi, le courant de la chromatothérapie met directement en relation ces effets physiologiques de réception de la couleur avec la médecine, notamment chinoise. Christian Agrapart écrit,

« En chromatothérapie, la relation étroite qui existe entre les couleurs et les énergies de notre corps nous permet d'aller plus loin dans l'approche de la définition de ces dernières. La lumière est elle-même énergie dont il est possible de mesurer la quantité. C'est le cas de la photothérapie par lumière blanche

---

134 CAUSSE, Jean-Gabriel *L'étonnant pouvoir des couleurs*, Ed. Du Palio, 2014, pp. 68-69

135 Ibid., p.68

sur des patients présentant des états dépressifs hivernaux. »<sup>136</sup>

Plus loin il ajoute, « Nous sommes dans la médecine vibratoire qui présente des possibilités thérapeutiques nouvelles. Certaines pathologies ont pour origine des troubles vibratoires (ou énergétiques) de l'environnement ou de l'organisme lui-même. »<sup>137</sup>. Ainsi, la couleur-lumière employée localement, cette fois-ci sur le corps, permettrait de réduire certains maux en soignant les énergies. D'une étrange manière, en m'intéressant à cette pratique, je ne peux que trouver un écho quant à l'application de dispositifs d'ambiance et d'immersion dans la ville. Ces dispositifs permettraient d'une certaine manière de soigner l'énergie du corps urbain et des cellules individuelles qui le co-détermine dans leurs expériences quotidiennes. Dans la chromatothérapie comme dans le modelage de l'environnement quotidien, l'application locale de la couleur se pose comme un soin pour rétablir le flux énergétique du vivant et son harmonie.

Finalement, la valence des couleurs est individuelle. Elle cumule les expériences personnelles intériorisées et les couleurs leur étant associées, aux cadres culturels des groupes dont fait partie l'individu. Mais d'une certaine manière, la physiologie rapporte quelques universalités d'affects pour des couleurs données. Pour le reste des couleurs, il me semble qu'elles sont géographiquement et culturellement encrées et que tout travail de la couleur dans l'espace, qu'il soit partagé ou privatisé, doit prendre en compte ces caractères. Aussi tout individu au sein d'un groupe avec lequel il partage un environnement de vie tendra à ressentir une valence similaire des couleurs. Une fois encore la valence associée aux couleurs, mise en relation avec la modulation de l'espace, montre que pour viser une harmonie sensible et affective, il est nécessaire de soigner localement la couleur dans l'environnement quotidien de l'individu. Ainsi, les dispositifs d'ambiance et d'immersion trouvent un écho particulier dans la valence des couleurs. Si bien que je m'intéresserais par la suite aux manières dont le design de couleurs et de matières permettrait de réconcilier l'individu avec son environnement quotidien.

---

136 AGRAPART, Christian *Se soigner par les couleurs le guide de la chromatothérapie*, Sully, 2016 (1re éd. 2008), p.10

137 *Ibid.*, p.11



PARTIE

III. MÉTHODES DE DESIGNER  
COULEUR ET MATIÈRE POUR  
AGIR DANS LA RELATION IN-  
DIVIDU-ENVIRONNEMENT

3

### **III. MÉTHODES DE DESIGNER COULEUR ET MATIÈRE POUR AGIR DANS LA RELATION INDIVIDU-ENVIRONNEMENT**

#### **1. Méthodes de designer couleur et matière pour agir dans la relation individu-environnement**

La couleur permet via de nombreux dispositifs et d'effets d'agir localement en faveur d'une réconciliation de l'individu avec son environnement quotidien. Différents agents peuvent agir sur l'espace partagé et l'individu dans ses pratiques quotidiennes en fait partie. Aussi, le dialogue entre individu et professionnel s'il ne se fait pas lors de la conception se fait progressivement au cours de la modulation des villes. Les méthodes d'action sur l'environnement urbain sont multiples et selon l'agent qui les applique le résultat est fort différent. En tant que designer textile et couleur, je tâcherais d'éclairer la manière dont le design de couleur et matière peut permettre le dialogue direct ou indirect entre individu et professionnel dans la modulation des villes.

##### **a) Le designer couleur et matière, un intermédiaire par le matériau**

Le métier de designer couleur et matière trouve un écho dans tous les champs d'application et cela n'aide pas à sa définition. Il consiste à concevoir le matériau ou à intervenir sur celui qui existe déjà et est devenu matière. Or, le design textile, d'objet ou d'espace, le graphisme, le stylisme, l'architecture, l'urbanisme ou le paysagisme, sont autant de professions qui manipulent la couleur et chacune le fait selon des règles qui lui sont propres. Pour cause, chacune de ces disciplines a recours à des matériaux qui lui sont spécifiques. C'est pourquoi le designer de couleur est le plus souvent rattaché à un domaine de spécialisation.

Dans tous les cas le designer de couleur et matière intervient sur le matériau. Et le matériau qu'il conçoit a cette qualité d'être à la fois un produit fini et incomplet. Il demande à être utilisé par autrui pour finalement prendre part à un objet, être doté d'utilité, être placé dans le paysage. Les valeurs portées par le designer auront un grand impact sur sa pratique et les matériaux conçus. Choisir de travailler avec des matières locales ou importées de l'étranger par exemple, ou d'utiliser des matières naturelles et labélisées, des matières techniques, ou des matières synthétiques, peu chères mais peu écologiques, de faire produire artisanalement, industriellement, minimiser ou augmenter le salaire des employés, choisir de passer par une association sociale, ... sont autant de paramètres qui dans tout projet ont un réel impact. Le textile est mon domaine de spécialisation, j'aurais donc davantage tendance à en parler que des autres matériaux. Dans le cas du textile, le choix des modalités de conception et production a un réel impact écologique et ne doit par conséquent pas être négligé. Par ail-



leurs, la place de produit semi-fini textile et plus généralement du matériau permet de faire un relais entre l'individu et le produit fini. La forme finale des objets est toujours inflexible et règlementée, mais le matériau et le coloris se placent comme des manières de le décliner. Structure ou ennoblissement, les savoir-faire du textile sont connus et reconnus et ne cessent d'être innovés. Ainsi, il est facile de proposer différents tissus en option pour un même produit. Le textile est souvent figure de personnalisation. Par ailleurs, le textile étant sans utilité fixe et facile à produire industriellement, le designer textile doit se surpasser en effort pour correspondre à un usage et une esthétique recherchée dans le flot interminable des tissus commercialisés. Dans l'hétéroclisme textile, faire cohérence est une tâche difficile. Pour se faire, soigner la communication et étudier les usages et goûts individuels sont des passages obligatoires. Le textile, par son caractère souple et les multitudes de qualités qui peuvent le structurer, est omniprésent dans l'environnement de vie des individus. Vêtements et décoration d'intérieure en sont les principaux champs d'application, mais le textile technique s'étale jusque dans les automobiles, transports en communs et dans de plus rare cas les villes. Toutefois dans les villes, c'est sous forme de revêtement qu'il apparaît et s'apparente alors davantage à un design de matière. Par son application dans l'environnement, le matériau agit sur la cohérence esthétique de l'espace et par extension sur l'ambiance des villes et l'expérience de l'individu. Ainsi, une notion de responsabilité incombe autant au designer couleur et matière qu'au professionnel qui utilise son matériau. Penser l'application et communiquer en fonction d'elle est nécessaire à la cohérence des environnements. Sans quoi, l'hétéroclisme malgré peut mener à des sensations d'inconfort. Le cas du textile est particulier du fait qu'il est relativement autonome dans sa production. Or, bien souvent le designer couleur et matière est amené à travailler en collaboration avec des artisans, techniciens, ingénieurs et autres designers afin de donner une cohérence au projet. La couleur a cette omniprésence la rendant a priori facile d'accès. Mais penser savamment la couleur, non pas seulement en termes de gammes mais d'application et d'effet fait partie du domaine du designer couleur et matière. Il fait preuve d'une expertise dans le maniement de la couleur et est garant d'une cohésion des différents intervenants.

Le designer couleur et matière se trouve au centre des partages d'expérience et d'expertises. Il a le rôle de concevoir avec précision la matière de l'ensemble, il est garant de la cohérence. Aussi, je tâcherai dans le chapitre suivant à mettre en évidence les méthodes et outils de conception du designer textile et couleur.

## **b) Les méthodes et outils du designer couleur et matière**

Le designer couleur et matière produit ou agit sur le matériau de manière sensible et savante. Il développe des méthodologies de travail qui lui sont propres et s'entoure de nombreux outils pour l'aider dans sa mission. Si tout le monde est capable d'aborder la couleur, le

designer couleur et matière le fait avec conscience, respect et précision. Il ne se contente pas d'aborder la couleur, il l'étudie, la comprend, la pense, la ressent et la manipule. Par la matière, il prévoit son application et ses effets, il produit une cohésion chromatique. Je tâcherais ici d'exposer ses outils et méthodes de travail.

Tout d'abord, l'étude s'impose à tout projet. Qu'il s'agisse de rénover une pièce, concevoir le revêtement d'un fauteuil, décliner la gamme d'une palette de cosmétiques ou encore composer une collection de vêtements, le designer couleur et matière se doit d'explorer le terrain. Dans le cas du design d'espace, de l'aménagement de paysage et de l'architecture, l'étude s'effectue littéralement en explorant le terrain et en l'observant activement. Mais il ne s'agit pas que de noter les couleurs présentes. Les dispositions spatiales, les matières, les usages, tout ce qui fait le lieu, doivent être pris en compte afin de coller le plus possible aux attentes des individus. Le dialogue et le faire expérience ensemble, l'échange et le partage, étant les formes les plus sensibles de concevoir le lieu. La conception des matériaux dans ces domaines est localement ancrée et les contraintes du lieu donnent au designer de couleur et matière une base sur laquelle commencer son travail. Toutefois, il ne peut se lancer dans l'inconnu. En plus de respecter les demandes du client, il est nécessaire pour tout projet d'effectuer une veille de l'existant et de la concurrence. D'une part pour trouver et travailler sur les qualités matériologiques les plus justes pour le projet, et d'autre part pour être pertinent dans le produit final et sa destination. Le designer couleur et matière dans les projets relatifs à l'espace doit prendre une multiplicité d'artefacts en considération afin de proposer un matériau à la fois cohérent dans son incrustation à l'environnement, agréable au ressenti de l'espace, adapté aux usages et usagers, et assurant la cohésion du projet. Toutefois dans les domaines d'application relevant de la conception d'un produit plutôt que d'un aménagement, le designer couleur et matière base son étude autrement. Il étudie un domaine d'application plutôt qu'un terrain. L'étude de la couleur se fait par la veille, les tendances et les savoir-faire. Le designer couleur et matière sait ce qui est possible ou non de réaliser dans son domaine de spécialisation. Il en connaît les techniques et se doit de rester au courant des nouvelles manières de faire qui émergent dans sa discipline. Entre art ancestral et innovation, le designer couleur et matière ne peut se passer de l'analyse. Celle de la demande du client, du client dans ses manières de faire, d'être et de penser, de sa sensibilité, du champ domaniaal dans lequel s'inscrit le projet, des concurrents. Mais il ne peut non plus se passer de l'appréhension sensible, celle qui passe par le croquis, le dessin, la compréhension par le faire, la transduction directe et le développement de l'imaginaire. Le designer couleur et matière comme le matériau sur et par lequel il agit est à mi-chemin entre la sensibilité individuelle et la fonctionnalité professionnelle.

Si la veille est un passage obligatoire afin d'inscrire avec pertinence le projet dans des usages et un domaine d'application, le relevé de couleur est primordial lui aussi. Dans le cadre des interventions dans l'espace, comme dans le cas du développement de produits, revêtements, matières de toute sorte, le relevé de couleur est nécessaire. Par lui, une sensibilité

chromatique se déploie et influence grandement les réceptions individuelles. Selon la précision souhaitée et la nature de l'objet étudié, le relevé de couleurs peut se faire par contretypage en peinture, ou à l'aide de nuanciers. La récolte de matière est aussi une manière d'envisager le relevé de couleur. Dans tous les cas, il s'agit de former une collection de couleurs spécifiques au projet et à son implantation aussi concrète que poétique. De plus il est nécessaire dans le relevé de couleurs de prendre en compte son aspect focal et global s'il s'effectue dans l'étude concrète d'un terrain ou d'un objet. Jean-Philippe et Dominique Lenclos dans *Couleurs de l'Europe* écrivent à ce propos,

« En outre, et c'est là un point essentiel, pour définir la couleur d'une architecture sur échantillon, il faut tenir compte de l'échelle de lecture des couleurs architecturales. On distinguera en effet deux échelles de perception : la perception globale et la perception élémentaire. Lorsque l'on se trouve à une certaine distance d'un ensemble architectural, on le perçoit sous forme de simples tâches colorées dans l'ensemble global du site. C'est la perception globale. Si l'on se rapproche, «la perception visuelle» devient «tactile», selon les termes employés par le paysagiste Bernard Lassus, c'est à dire que les tâches colorées prennent consistance à nos yeux, et qu'apparaissent la texture et la structure des différents matériaux de construction, c'est la perception élémentaire. »<sup>138</sup>

Pareillement, la réaction à la couleur dans différents environnements doit être pris en considération afin de trouver une justesse de l'expérience de la matière. Jean-Gabriel Causse dans *L'étonnant pouvoir de couleurs* écrit,

« Certains coloristes intègrent cette notion de changement de couleur - on parle de couleurs métamères - en particulier dans les grands groupes textiles. Quel sera le rendu d'une couleur de vêtement en lumière du jour, que donnera-t-elle aussi selon la température de couleur du point de vente ? Un vert en lumière du jour ne deviendra-t-il pas marron sous une lumière trop jaune ? »<sup>139</sup>

Prévoir l'évolution et la mise en situation de la matière fait partie de la casquette du designer couleur et matière. Afin de s'adapter au mieux à chaque projet, il doit savoir choisir savamment ses outils. Le nuancier en particulier est en générale dédié à un corps de métier. Ainsi le nuancier RAL s'adresse davantage aux travaux d'urbanisme, d'architecture et décoration d'intérieur. Le nuancier NCS (Natural Color System) est transversal à toutes les couleurs issues de la nature. Pantone quant à lui se base sur les couleurs reproductibles, notamment par impression, mais il a décliné des nuanciers spécifiques à différents corps de métier. On nommera le métal, le skintone, le FHI et le bridge. Avec ce dernier, il se met directement en lien avec les logiciels des designers qui l'utilisent puisque qu'il déploie les couleurs Pantone dans l'espace colorimétrique CMJN. A chaque métier un nuancier est plus adapté qu'un autre, par son interface mais surtout par les nuances proposées. Le paysagiste ne rencontre pas les mêmes couleurs que l'architecte, le cuisinier, et le styliste dans son travail.

Chaque designer est libre de travailler comme il l'entend, toutefois afin de maximiser la

---

138 LENCLOS, Dominique et LENCLOS Jean-Philippe, *Couleurs de l'Europe*, Géographie de la couleur, Le Moniteur, Paris, 1995, p.24

139 CAUSSE, Jean-Gabriel *L'étonnant pouvoir des couleurs*, Ed. Du Palio, 2014, p. 33

cohérence du projet et son incrustation à un usage, un lieu, un client ou un marché donné, il est utile de commencer par une étude de terrain, de la demande, une veille, de se mettre en accord avec les collaborateurs sur un thème. Bref ! préparer le terrain permet d'expérimenter avec un filet de sureté. Bien que cela bride en quelque sorte la créativité, la déportant dans une attente donnée. D'où la nécessité de se positionner en tant que designer selon une méthodologie propre ou adaptée à chaque projet. Dans tous les cas, quand vient la phase d'expérimentation, apparaissent les protocoles. Déclinaison et reproductibilité s'imposent afin de pouvoir au fil des succès envisager un prototype. Le prototype diffère de l'expérimentation dans ce caractère arrêté qui lui est fixé ; là où l'expérimentation est toujours sujette à variation. Dans le milieu textile, l'échantillon pour certains relève davantage de l'expérimentation et pour d'autres du prototype. Aussi en tant qu'état d'avancement, les prototypes permettent de communiquer et de perfectionner tout produit en cours de conception. Les outils pour garantir une cohésion des ambiances, matières et couleurs sont multiples. Le relevé tout particulièrement donne matière à créer en respectant ou en s'affranchissant de l'existant. Aussi l'exercice du mood board, du tableau d'inspiration ou planche de tendance selon les appellations permet dans la rigueur des protocoles et outils scientifiques, de développer une ambiance nouvelle, d'activer l'imaginaire, de penser et communiquer une vision autre du projet. Surtout, il amène à une appropriation poétique et sensible du projet. Les outils numériques quant à eux peuvent aussi être d'une grande aide. La photographie garde trace lors des relevés comme elle permet de mettre en valeurs prototypes et objet final. Les mises en situation, non seulement permettent la déclinaison du produit mais servent aussi à sa communication et à sa commercialisation.

### **c) Création de nouveaux outils et méthodes de travail : concevoir à partir de l'individu**

La position d'intermédiaire entre la matière et le produit fini du designer couleur et matière le place dans un champ de transition. Le matériau joue un grand rôle dans la perception et la réception de tout objet et environnement par l'individu. Afin de soigner la relation que l'individu entretient avec son environnement quotidien, la création de nouveaux outils et de nouveaux processus et méthodes de travail sont des possibilités. D'autant plus que la position d'intermédiaire non seulement permet d'être en contact avec différents agents d'un projet, mais place le designer couleur et matière au plus près du processus de conception.

Dans *Construire ensemble le Grand Ensemble*, P. Bouchain et C. David écrivent,

« A force de vivre avec nos chantiers des expériences uniques dues à la proximité des utilisateurs, nous nous sommes aperçus que l'acte de construire était fortement dépendant de la qualité de la commande et que seul le futur occupant était à même d'assurer cette qualité. A force de travailler avec des personnes en insertion, pour les intégrer au processus global du chantier, à force de faire des chantiers « ouverts au public » porteurs de lien social et de démocratie active, à force de raconter, d'expliquer et de montrer le chantier à des hommes et des femmes passionnés par l'acte de construire, nous avons

aujourd'hui le désir de tourner une page et de mettre ensemble toutes ces expériences au service d'un habitat où tous les acteurs seraient associés au plaisir de l'acte de construire. »<sup>140</sup>

Dans la suite du livre, ils mettent en évidence des démarches nouvelles de conception, plus près de l'habitant. Certains projets se sont basés sur le dialogue, d'autres ont pris place sous forme de squatte dans le lieu. Des ateliers participatifs ont vu le jour, de nombreuses démarches ont émergées pour investir le futur habitant dans la conception de son lieu de vie. Cela ayant pour effet de contribuer à une vie de quartier animée et soudée. Prenant conscience que l'usage est la problématique à laquelle il faut répondre et que chacun possède des manières de faire propre, une nécessité de se rapprocher de l'individu est apparue. Puis de l'expérience de partage est née la prise de conscience de la collaboration de tous les acteurs comme vectrice d'un projet plus qualitatif.

Connaître l'utilisateur final est une chance pour tout concepteur. La plupart du temps, le designer devant s'adresser à une clientèle plus ou moins large ne peut considérer l'utilisateur final comme une personne unique. Là est le domaine de la commande et du sur-mesure. Souvent donc, le designer est contraint à généraliser son utilisateur en groupes d'individus. En cherchant à répondre à un usage, il cible les personnes lui correspondant et afin de s'approcher toujours plus d'une cohérence du projet, en définissant des typologies, des utilisateurs principaux et secondaires. En fonction, il adaptera alors le produit ou le déclinerà. La nuance étant la multiplicité des usages possibles pour une même activité ou un même objet. Aussi je pense que le designer a soif d'outils lui permettant de se rapprocher davantage de l'individu et de ses besoins, de sa manière d'expérimenter son environnement et de le ressentir.

Afin de davantage prendre en considération l'émotion dans la conception et l'impact des couleurs sur le ressenti, j'ai développé un nuancier des émotions. Considérant que chaque couleur peut être vectrice de différentes émotions, j'ai choisi de le classer en fonction des grandes familles de teintes que l'on retrouve sur les cercles chromatiques. De plus l'émotion étant instable et variable, je ne pouvais me résoudre à la représenter par des couleurs fixes. A chaque couleur, j'ai attaché une seconde vers laquelle elle tend en fonction de l'intensité et de l'émotion. Le modèle que je présente est inspiré des travaux en psychologie de Wundt et ceux de Sander et Scherer dans la *Psychologie des émotions*, associant aux émotions une valence positive ou négative, active ou passive. De plus, j'ai utilisé des outils comme Google Image et Pinterest afin de réunir pour chaque émotion des corpus d'images agencant une idée culturellement diffusée et infusée autour de l'émotion. Le stéréotype s'il peut être dangereux, est un outil efficace dans le fragment de vérité qui le forme. Il n'en reste pas moins que le nuancier des émotions, s'il repose sur des outils consciemment utilisés, relate mon imaginaire des coloris de l'émotion. Aussi une part de subjectivité est à prendre en considération dans son utilisation. Toutefois, si tout devait être universel pour être utilisé, peu d'objets serait ma-

---

140 BOUCHAIN, Patrick et DAVID Claire Construire ensemble le Grand Ensemble habiter autrement, Collection L'impensé Hors-Série, NAC/Actes Sud, 2010, p. 7


niés. Le nuancier des émotions est avant tout une incitation à prendre en compte l'émotion et l'individu dès la conception du produit afin de tendre vers un design plus respectueux de l'humain et de sa sensibilité.


La création d'outils et de méthodes de travail à l'échelle du designer pose de nouvelles façon de concevoir. Elle lui permet de travailler autour de nouvelles problématiques plus proches de ses valeurs. Dans la relation qu'entretient l'individu avec son environnement quotidien, la remise en question des processus de création permettent de nouvelles modalités de relations.

Planches issues de mon nuancier des émotions

## Serein


état d'une âme exempte de trouble et d'agitation



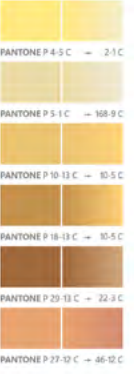


Déclinaison des principales teintes


**BLANC**




**JAUNE**




**ROUGE**



**BLEU**



**VERT**



**NOIR**

**ORANGE**

**VIOLET**

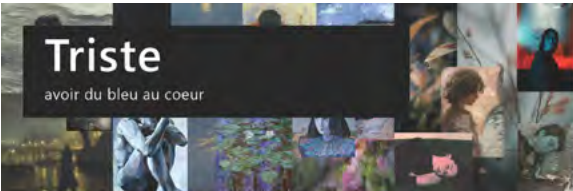
**TURQUOISE**


**ANIS**

---

## Triste


avoir du bleu au coeur






Déclinaison des principales teintes


**BLANC**




**JAUNE**




**ROUGE**



**BLEU**



**VERT**



**NOIR**

**ORANGE**

**VIOLET**

**TURQUOISE**

**ANIS**

182

## 2. La conception de matières-couleurs vectrices d'ambiances

Le designer couleur et matière est garant de la cohésion du projet et de son intégration dans l'environnement quotidien. Toute matière faisant écho à des ressources locales et des manières de les transformer est porteuse d'une ambiance, ou du moins évoque des fragments de monde. Aussi je m'intéresserais dans ce chapitre à la conception de matières-couleurs vectrices d'ambiances.

### a) Sensorialité des matières, une sensibilité tactile

Il n'y a pas plus sensoriel que la matière. Elle s'impose à la vue, propose le toucher, il en émane une odeur et sa manipulation produit un bruit singulier. La multisensorialité de la matière est un élément important à prendre en compte dans toute démarche de designer couleur et matière. Il y a plusieurs façon de faire matière. On peut récupérer la ressource brute sans la traiter. On peut choisir de la manipuler : étirer, filer, marteler, crocheter, souffler, courber, etc... On peut décider de la casser : découper, déchirer, trouer, perforer, briser, etc... Pour mieux la réparer ou l'hybrider : recomposer, tisser, nouer, lier, rafistoler, coudre, souder, etc... On peut aussi la transformer : extraire, cuire, infuser, teindre, fondre, dissoudre, etc... Les manières de façonner la matière sont nombreuses et chaque métier associe à des matières données des gestes, des manières de faire. Les translations de gestes sur des matières inhabituellement attachées à ce dernier engendrent bien souvent de nouvelles matières et conduisent soit à de nouveaux usages soit à une nouvelle esthétique. Les *Dyed Wooden Textile* de Elisa Strozyk sont un exemple d'une translation entre geste et matière.



STROZYK, Elisa, "Dyed Wooden Textile " / 120 x 160 cm / mixed wood, Photos by STUDIO BEEN

STROZYK, Elisa, DYED [En ligne] [Consulté le 09/06/2022] disponible à cette adresse : <https://www.elisastrozyk.com/new-page-5>

« The material can become a sculptural plaid, draped on a bed or sofa. Different designs and colours are available. «Wooden Textiles» convey a new tactile experience. We are used to experience wood as a hard material ; we know the feeling of walking across wooden floors, to touch a wooden tabletop or to feel the bark of a tree. But we usually don't experience a wooden surface which can be manipulated by touch. »

Elisa Strozyk a réussi à faire du bois une surface souple et modulable en employant des techniques que l'on aurait davantage dédié au textile et au papier. Plus encore, elle exploite l'irrégularité charmante de la surface bois en la mettant en valeur par la teinture. Il se joue alors une poétique nouvelle dans un matériau aussi délicat qu'étrange dans ce qu'il a de novateur. Aussi étrangement que cela puisse paraître, toute matière donne une lecture des manières de faire et traduit une gestualité qui la caractérise. Le geste participe du caractère de l'étoffe, de la brique, du verre, etc. Il traduit sa conception, le soin et l'attention qui ont été portés à sa fabrication. Une sensibilité tactile fait de tout matériau une source de sensation, d'appropriation et d'interprétation.

Plus encore, toute matière présente une structure et des effets qui en plus de raconter l'histoire de sa fabrication, chante celle de du milieu géoculturel dans lequel elle a vu le jour. Plus tard, au fil des usages, elle contera les manipulations qui l'ont modelée. Le papier jauni et cerné, l'étoffe délavée, le métal rayé. Serge Tisseron dans *Sensorialités* écrit à ce propos,

«L'homme a inventé le papier et l'imprimerie comme prothèses de sa mémoire et de sa main, et ces inventions ont bouleversé son organisation sociale et son organisation psychique. Mais il a inventé aussi le papier de soie, le papier cerise et les fleurs en papier qui bouleversent son rapport émotionnel au monde. Le papier est une matière à double entrée. Un objet n'est pas seulement un instrument technique. Il a aussi des fonctions psychiques, souvent minimes, parfois considérables.»<sup>141</sup>

Aussi, les fonctions psychiques de la matière me semblent primordiales à considérer dans la conception et la modification de tout matériau. L'habitude aux matériaux, usés dans nos quotidiens et que l'on voit vieillir, attache à tout nouveau matériau similaire une même émotion similaire. C'est pourquoi il faut être précautionneux dans le choix des assemblages et des effets, tous ont la capacité de faire écho à d'autres précédents dans l'expérience d'usage de l'individu. Mais par ces similarités formant une sorte de synesthésie émotionnelle, une voie pour les matières hautement sensorielles s'est dessinée : bio plastique, microencapsulation, revêtement végétal, e-textiles. La matière brute trouve par ailleurs un nouvel écho avec la montée en flèche des consciences écologiques. La recherche des matières douces, rêches, martelées, ciselées, molles, granuleuses, remplacent celle de la surface lisse, dure et homogène. Le goût pour la matière accidentée par la vie traduit un retour à l'authenticité tactile, à la sensorialité de la main, à une recherche pressante de nature originelle, mais aussi une volonté de plus en plus puissante de ressentir le monde, d'y être immergé. Avec la microencapsulation les textiles deviennent olfactifs, avec les nouvelles technologies (plus si nouvelles) le e-textile se fait sonore. La multisensorialité des matières gagne du terrain. La matière devient en elle-même

141 TISSERON, Serge « Sensorialités », *Les cahiers de médiologie*, vol. 4, no. 2, 1997, p. 199



expérience.

Toutefois, pour en revenir à la conception de matières-couleurs vectrices d'ambiances, il me semble que la sensorialité de la matière a cette capacité à faire illusion à l'œil et à déclencher un imaginaire puissant. Les matières animales notamment font directement écho à celui à qui elles appartiennent. La plume de paon, la laine de mouton, la défense d'éléphant, il est difficile de séparer ces matériaux de leur propriétaire originel. De même que la brique rose est rapportée à Toulouse, les arancini à l'Italie, et le céladon à la céramique chinoise. Tout matériau est dès le départ vecteur d'une influence psychique géoculturelle. Le designer couleur et matière a la liberté de conserver, accentuer ou effacer la visibilité de ces caractères innés à la matière et qui influent directement sur les sensorialités, notamment tactile du matériau.

### **b) Quand le motif fait lien, translation des structures urbaines**

Si tout matériau est vecteur d'une influence psychique par le facteur habitude qui s'installe au fil des usages du dit matériau par l'individu. Son façonnement, les transformations qu'il subit et sa composition dans l'espace sont autant de données qui s'ajoutent à la matière pour former l'objet. Toute spatialité est constituée d'une multitude d'objets. J'ai évoqué précédemment comment par la décoration il est possible d'influer sur l'ambiance des villes en faisant motif. Mais d'une certaine manière il faut ajouter que toute ville est motif. A toute échelle il se trame des motifs, toutefois je resterai accrochée à la dimension des lieux et des ambiances qui se créent par l'activité des individus en leur sein.

Le designer couleur et matière le réalise tôt au tard dans l'exercice du relevé chromatique, tout lieu est composé de matières qui dialoguent. Quelles se disent des mots doux ou se disputent, les matières toutes adjacentes les unes aux autres forment un tableau de revêtements rêveurs. Une véritable peau en perpétuelle variation. Paul Jackson écrit dans *L'Art des motifs*,

« Regardez autour de vous : du sol au plafond, sur les meubles, en décoration ou dans la rue, les motifs sont omniprésents, en deux ou en trois dimensions, jouant sur les symétries et les effets de répétition. Ces motifs récurrents sont parfois décoratifs, comme les imprimés d'un textile, parfois fonctionnels, comme les touches d'un clavier d'ordinateur. Ils peuvent évidemment être les deux en même temps, comme la trame travaillée d'une façade en briques, à la fois mur et ornement. »<sup>142</sup>

S'il y a des couleurs locales, il y a donc par extension des motifs locaux, des arts d'agencer et des dispositions naturelles des matières et des couleurs. Ces structures et formes pleines sont autant d'éléments qui forment l'ambiance des lieux. Afin de reconnecter l'individu avec son environnement quotidien, la conception d'une matière-couleur vectrice d'ambiance peut se faire par un mimétisme structurel, coloriel et matériologique des lieux de vies. De même que la matière raconte les gestes qui ont contribué à la façonner, la structure des villes peut

inspirer celle de la matière. Plus encore, la dématérialisation induite des relevés chromatiques structurels et matériologiques de la ville, donne une base d'information vectrice d'ambiance qu'il est possible de restructurer dans une matière. De telles translations peuvent se faire à toute échelle. L'imitation de tout temps a été une source d'inspiration, qui, ramenée dans un contexte nouveau a souvent permis l'avènement de matières et de structures nouvelles tout en conservant une essence première vectrice d'influence psychique. Les paysages donnent au designer qui sait lire des éléments à recomposer. L'artiste textile Michael James dans nombre des quilts qu'il a réalisés joue avec le paysage et l'ambiance des lieux. A l'aide de la photographie, l'impression numérique et ses savoir-faire en couture, il réalise des matelasages oniriques. Presque comme des poèmes visuels, il reprend les codes des lieux et de leur animation. Dans une sorte d'hybridation brouillée de ces codes, il crée une narration, un motif, un textile. Il fait lien entre les éléments extraits de l'espace que ce soit photographie, végétal ou sensation.

Ainsi d'une certaine manière, les motifs qui jalonnent l'environnement de vie de l'individu deviennent à leur tour acteurs d'une ambiance et permettent au designer qui les extrait par relevé de s'inspirer pour former des matériaux informés de cette ambiance. Dans une sorte de spirale infinie, ou de mise en abîme, placer le matériau inspiré du lieu en son sein reviendrait presque à l'auto-déterminé si le designer n'était pas passé par là, ajoutant alors son ressenti et ses savoir-faire à la matière nouvelle. Si un tel processus semble inépuisable, je m'intéresserais davantage dans le chapitre suivant à la manière dont la déclinaison de couleur et les couleurs en variation nourrissent la conception de matières-couleurs vectrices d'ambiances.

### **c) Déclinaison de la couleur et couleur en variation, une infinité de propositions**

Le designer couleur et matière par sa position intermédiaire entre individu et professionnel est vecteur de cohésion globale du projet. Pour se faire, il dispose d'outils et de méthodes qui lui sont propres et il n'hésite pas à en créer de nouveaux. Dans le cadre de la conception de matières-couleurs vectrices d'ambiance, le motif des lieux est pour le designer une source d'inspiration sans bornes. La matière a cette caractéristique de relater du geste qui l'a façonnée et des usages qui l'ont transformée. Elle est géo-culturellement ancrée et par cela elle revêt une fonction psychique. L'avoisinement des matières dans l'espace par la fusion de toutes leurs fonctions psychiques forme une ambiance du lieu. Aussi le designer couleur et matière prend entièrement part dans tout ce qu'il produit à l'intégration matériologique des objets dans l'environnement individuel. Je m'intéresserais ici aux champs d'action dont il dispose pour agir sur les ambiances par la couleur.

Premièrement, le designer matière et couleur est celui responsable de la déclinaison du produit. Tout objet présente des couleurs à la vue et à des fins esthétiques ou marketing, elles sont aujourd'hui déclinées en coloris. C'est à dire qu'un même objet est coloré différemment,

par un processus de colorisation. La peinture, la pulvérisation, l'impression, le revêtement ou encore la teinture sont autant de procédés permettant de décliner un objet en couleur. Toutefois, selon les matières la déclinaison à l'identique n'est pas toujours possible. Dans le cas du textile par exemple, l'étoffe noire est souvent légèrement plus tendue que l'étoffe blanche. Pour cause, l'une a été teinte et l'autre blanchie. L'obtention de différentes couleurs ne résulte absolument pas en un protocole identique, même si depuis la synthétisation des pigments, il est plus facile d'appliquer un protocole similaire selon les couleurs souhaitées. Par ailleurs parfois le designer à la recherche d'un effet particulier pour son objet, préférera le décliner en matière plutôt qu'en couleur. Ainsi un e.styliste pourra choisir de proposer à la vente le même pantalon en coton noir et en cuir noir.

Le choix du coloris est primordial quant à la sensation d'ambiance de l'individu. Aussi d'une certaine manière, plus pour un objet donné il y a de coloris proposés, plus il y a de chances que l'un d'entre eux s'associe parfaitement à l'ambiance du lieu visé. Le problème étant naturellement le coût d'une telle démarche. Par esprit d'économie et de profit, la multiplication des coloris et les colorations onéreuses sont renvoyés sur le bas-côté du réalisable dans bien des situations, freinant alors la juste harmonie. Toutefois, le secteur haut de gamme et la pré-commande permettent malgré le coût d'une riche proposition de coloris de proposer la personnalisation. CS rugs a conçu une collection de tapis nommée caméléon. L'accent de cette collection est mis sur l'adaptabilité du tapis dans tous les intérieurs. Pour cause, 27 déclinaisons préconçues de couleurs sont proposées, et au total 110 laines de couleurs différentes sont mises à la disposition du client souhaitant personnaliser son tapis. CS rugs va plus loin, il propose cinq longueurs de fils et des directions différentes d'implantation de la laine, en plus de formes variées. L'objectif principal étant que le tapis s'adapte au mieux à l'environnement où il sera placé. Une visualisation 3D du tapis permet de passer commande et d'une certaine manière d'imaginer la mise en application du tapis chez soi en se l'appropriant fictivement. De l'ordre du sur mesure, ce tapis est une parfaite application de la manière dont la déclinaison en couleur et matière permet de créer une cohérence dans l'environnement quotidien. Mais il n'est pas le seul. Le milieu textile est riche en exemple de déclinaison. Pour cause, autant la maille que le tissage sont basés sur la modulation progressive du fil en étoffe, permettant à tout moment le changement de fil et de couleur. Loin d'être les seuls savoir-faire permettant de créer et agir sur un tissu, ils proposent à eux seuls une infinité de possibilités. Dans le cas du tissage, le tissu est créé par l'entrecroisement de fils de chaînes et de fils de trame. Dans le livre *Tissage 600 Diagrammes*<sup>143</sup> Anne Dixon présente un total de 58 armures différentes à tisser sur une même chaîne verte de quatre cadres, et cette liste n'est en rien exhaustive, en plus que chacun des coloris proposés soient remplaçables par d'autres. Une infinité de déclinaison tant par le coloris, la matière, que leur agencement offre au designer couleur et matière un panel immense de choix et de décisions quant à la fixation des caractéristiques d'un matériau comme destiné à tel ou tel autre objet.

143 DIXON, Anne Le tissage 600 diagrammes, Ed. Eyrolles, 2020, pp.29-47

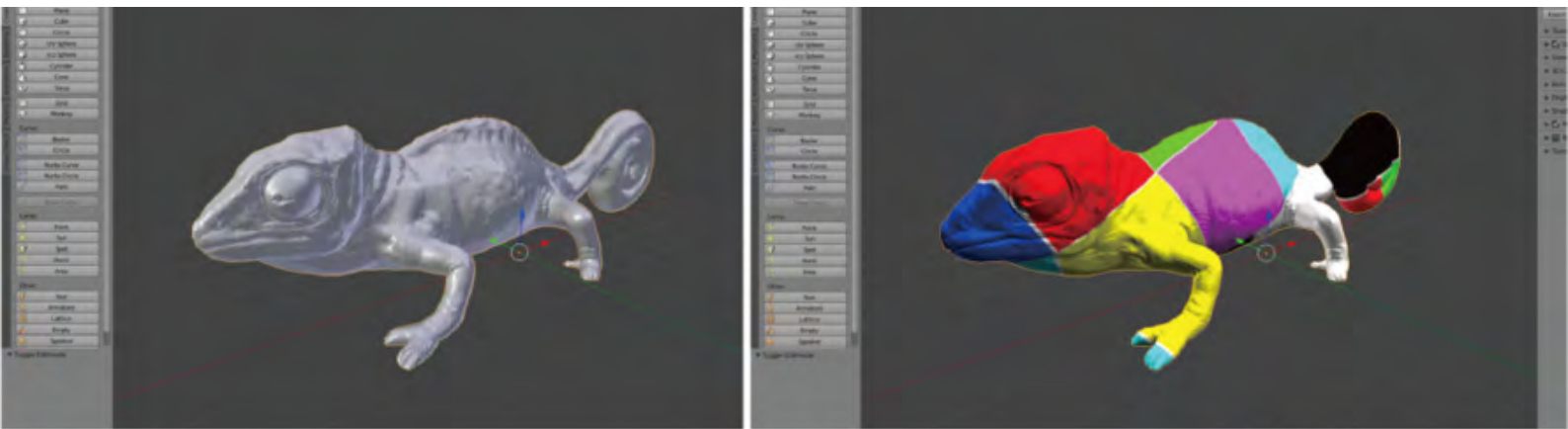


CSRug Collection Caméléon





RockPanel et PhotoChromeleon



Or, les matières sont multiples et chacune demande un soin particulier. De plus, certaines que j'appellerai matières à effets présentent des couleurs en perpétuelle variation. Les surfaces miroitantes, iridescentes ou encore transparentes en sont des exemples. Par l'agitation incessante du monde qui les entoure, les matières à effets se meuvent dans une animation de la couleur sur une matière donnée. Par exemple, la société Rockpanel commercialise des revêtements d'immeubles multicolores faits à partir de basalte et aux propriétés à la fois réfléchissantes et iridescentes. En fonction de la lumière qui se pose sur le bâtiment revêtu, et de la position de l'individu qui le regarde, les couleurs paraîtront toujours différentes et insaisissables. Un tel dispositif ne peut qu'attirer l'attention et en même temps qu'à chaque regard il renouvelle l'expérience. Il est en tout point un dispositif d'immersion. Le problème étant qu'il est voué à s'étaler sur des bâtiments entiers. Un tel revêtement pose donc clairement la question de l'harmonisation de l'ambiance urbaine et de sa cohérence au travers de l'ensemble des bâtiments qui composent un lieu. En parallèle, des matériaux à effets posent de plus en plus la question de l'autonomisation des matériaux. Entre variation et déclinaison, l'équipe Computer Science and Artificial Intelligence Laboratory du MIT a conçu une encre reprogrammable à partir de rayons UV. Le processus consiste à recouvrir un objet de cette encre et en plaçant l'objet dans une imprimante 3D, de lui imprimer par rayon UV des motifs colorés. Un tel projet ne peut qu'ouvrir les imaginaires à une infinité de possibilités et d'applications de la couleur. Aussi, une certaine forme de pérennité de l'objet pourrait être favorisée si ce projet gagnait de l'ampleur. Il permettrait de sans cesse décliner et repersonnaliser un objet, quelque part de toujours l'adapter au goût du jour et de l'utilisateur jusqu'à son dernier souffle.

Finalement, autant en termes de déclinaison de coloris que de matières à effet et que d'autonomisation de la couleur, les possibilités de maniement de la couleur et de la matière sont immenses. Afin d'assurer une cohérence dans l'environnement quotidien de l'individu des ambiances qu'il ressent, il est nécessaire que le designer ait recours à des méthodes et des outils d'enquête de terrain et de conception, lui permettant de composer avec précision le matériau. Dans le prochain et dernier chapitre, je questionnerais les manières d'intervenir au plus près de la relation individu-environnement tout en respectant la cohésion matériau-couleur de l'espace. Je placerai alors le vêtement et l'accessoire comme des dispositifs de conception quotidienne d'immersion par la couleur.

### 3. Le vêtement : la conception quotidienne de dispositifs d'immersion par la couleur

Les dispositifs d'ambiance et d'immersion sont des moyens d'influencer l'expérience spatiale de l'individu dans la relation qu'il entretient avec son environnement de vie. Ils peuvent revêtir de nombreuses formes et être formulés par différents agents. Aussi, je m'intéresserai dans ce dernier chapitre aux moyens d'appliquer des dispositifs d'immersion au quotidien, notamment par le biais de l'individu.

#### a) S'habiller, un art de composer la couleur

Le designer couleur et matière, s'il dispose d'un large champ d'action, n'est en général pas celui qui décide de l'implantation d'un dispositif dans l'environnement. Aussi, questionner les usages et concevoir des matériaux en fonction d'eux, maximise les chances de voir le matériau conçu appliqué à l'environnement pensé pour lui. Dans le cas du design textile, le vêtement est un environnement d'application possible. Le designer textile selon l'épaisseur, la couleur, le motif, les fibres, la texture ou encore la structure d'un tissu qu'il façonne, dédie ce-dernier au secteur haut de gamme ou au prêt-à-porter, à la saison printemps-été ou automne-hiver, à une robe de jour, un manteau ou un pyjama. Bien que cette dernière catégorie relève davantage du choix du styliste et qu'il peut décider autrement de l'application du tissu conçu. D'où l'importance d'une communication entre tous les agents qui composent un objet, dans le cas présent un vêtement.

Au plus près de l'individu, le vêtement est un indétournable. Au départ pour se protéger puis très vite pour d'autres raisons, l'être humain a commencé à s'habiller. Une véritable culture du vêtement s'est formée liant usage, social et esthétique. Les modes devenant comme les couleurs présentées sur un nuancier, des gradations de l'évolution de la culture des apparences. Marnie Fogg dans *Tout sur la mode, Panorama des chefs-d'œuvre et des techniques* définit la mode de telle manière,

«N'oublions pas que la mode consiste à donner aux objets une forme précise. Nous façonnons notre apparence en choisissant nos vêtements, mais aussi par la coiffure, par le langage corporel et par notre attitude. L'évolution des techniques de fabrication, des vêtements entre autres, est manifestement influencée par des facteurs socio-économiques plus larges ; mais d'autres facteurs, liés à l'évolution de la création, et les choix de chacun entrent aussi en jeu.»<sup>144</sup>

La question du savoir-faire et de son évolution intervient dans le vêtement, tout vêtement reflète son époque, et le vêtement totalement passé de mode devient alors costume comme synonyme de coutume passée. Par la nudité initiale de l'individu, de tout temps le vêtement est

---

144 FOGG, Marnie *Tout sur la mode, Panorama des chefs-d'œuvre et des techniques*, Flammarion, 2013, p. 6

une composition autour du corps. Aussi, les agencements du vêtement ont au cours de l'histoire grandement changé, de même que l'esthétique des matières. Les classes sociales, par le besoin de marquer son rang, ont contribué pour une même époque à la fabrication d'étoffes d'apparences strictement différentes. Il résulte pour chacune de ces matières des usages et un soin différents apportés à chaque vêtement. De même que l'individu et le lieu dans lequel il s'inscrit se co-déterminent, l'individu et le vêtement se co-déterminent. Le vêtement est en quelque sorte le lieu le plus intime de l'individu. Aussi, à l'ère contemporaine où le vêtement est devenu aussi facile à produire et à obtenir qu'un légume ou une feuille de papier, l'art de s'habiller qui était autrefois les questionnements d'une élite s'est propagé de toute part et est devenu un art du quotidien.

Cet art du quotidien est riche en couleurs et matières. Il convient à chacun de les agencer selon son corps et selon son goût. Bien sûr, le goût est hautement influencé par la société dans laquelle vit l'individu et les dédales de groupes sociaux auxquels il appartient. Si les matières sont justement distribuées en fonction des saisons et du besoin de se protéger du froid ou du chaud, elles sont en réalité dictées par des entités qui échappent à l'individu et les mettent à sa disposition : styliste, modéliste, designer textile, teinturier, fileur, bureau de tendance, agence de communication ect. Le vêtement est socialement règlementé par des conventions que les agents cités n'hésitent pas à accentuer ou à manipuler. Certaines professions et activités imposent en plus de cela le port d'un uniforme ou de tenues règlementées. Un avocat porte la robe, le médecin la blouse, et pour aller nager à la piscine tous deux s'habillent d'un maillot de bain. Si le vêtement est un objet aux prises du social, du culturel et du goût personnel, le choix ultime revient à l'individu. Son pouvoir, en tout cas à l'ère contemporaine, est de choisir les matières qui forment son quotidien intime. Il est celui qui, dans la limite de son pouvoir financier, va décider d'acheter un pull rose bonbon ou bleu clair avec des motifs bleu foncé. D'associer sa chemise blanche avec un jean, un pantalon synthétique noir ou une jupe en tartan vert et bleu. L'individu compose la couleur et la matière autour de son corps et cela de manière quotidienne, créant chaque jour une nouvelle ambiance vestimentaire. Par cette habitude à faire varier l'ambiance vestimentaire, l'individu devient source d'immersion par la couleur. Par ailleurs, certains individus choisiront toujours des couleurs neutres et discrètes, d'autres au contraire préféreront porter des couleurs vives. La plupart chercheront à changer de tenue en fonction des occasions et activités auxquelles il s'adonne. Quelques-uns s'habilleront en fonction de leur humeur journalière tandis que d'autres n'ont absolument aucune considération pour le vêtement et s'habilleront du nécessaire. Dans tous les cas, les habitudes d'habillement de chacun forment à l'échelle du lieu commun une mosaïque de couleurs et de matières mouvantes. Pour une même massification d'individus, celle du XIIIe siècle, du XVIIIe siècle et de l'ère contemporaine ne sont en aucun point similaires, tant au niveau des dispositions de couleurs, de la nature des matières et des couleurs déployées.

Aussi, l'ère contemporaine, par la facilité de fabrication du vêtement et l'attrait pour l'art



de l'habillement, s'exprime dans la déclinaison. L'individu décline les compositions des différents vêtements qu'il possède au fil des jours et tenues qu'il revêt, modifiant alors tous les jours les contrastes et effets de couleurs qu'il pose à la vue d'autrui. Les agents responsables de la création et de la commercialisation du vêtement l'ont bien compris. Dans cette soif de la variation, le coloris devient un point d'attrait. Il en faut de toutes les matières, pour toute les carnations et pour tous les goûts. Surtout, il faut tracer les styles propres aux coloris pour plaire à des typologies d'individus très différents avec un même produit. Aussi, les sites les plus en vogue de distribution de vêtement en ligne manipulent en tout point l'art de l'habillement comme un art de manier couleur et matières afin de plaire. Une même robe en bleu clair sera présentée avec des lunettes de soleil et des baskets blanches pour un look décontracté et lumineux, tandis que le coloris noir sera accompagné de boucles d'oreilles en argent et de sandales à talon en cuir hautement qualitatif rendant le look bien plus distingué. Cette robe déclinée étant montrée et commercialisée, selon le coloris, sur des mannequins de carnation, carrures et caractère différents afin d'optimiser les phénomènes d'identification, d'envie et d'appropriation. L'ambiance vestimentaire est déclinée en «looks» et en devenant un point d'attractivité pour la vente se transforme en immersion vestimentaire commerciale.

Finalement, le vêtement comme lieu de vie le plus intime de l'individu est vecteur d'une ambiance. Comme le lieu d'activité, le vêtement est géo culturellement ancré et au cours de son évolution a vu l'ambiance lui étant attachée changer du tout au tout, renvoyant les assemblages culturellement vieillis au rang de costume. Mélangé aux masses anonymes le vêtement peut devenir vecteur d'immersion. Les habitudes d'habillement étant des plus hétéroclites, il suffit qu'un individu dénote du paysage par sa tenue pour qu'il se transforme en immersion par la couleur mouvante. L'art de composer la couleur et les matières par le vêtement est devenu l'art de faire variation. Et par la déclinaison, les instances de création et de commercialisation du vêtement, non seulement l'ont compris mais le mettent en application, engendrant une omniprésence d'ambiances et d'immersion vestimentaires à des fins marketing. Aussi dans le chapitre suivant, je m'intéresserai aux tactiques d'attention que le vêtement engendre et à la manière dont ils permettent de jouer avec la fonction sociale de vêtement.

## **b) Attirer le regard, la fonction sociale du vêtement**

J'ai commencé à l'évoquer précédemment, le vêtement a une fonction sociale. Je m'intéresserai dans ce chapitre aux manières dont l'attention que l'individu attache au vêtement varie selon sa fonction sociale. Je regarderai de plus près encore comment l'immersion surgit de cette interaction spécifique au vêtement.

De tous temps, les individus au pouvoir, de par leur position sociale, ont eu accès aux matériaux les plus rares et les plus chers. L'accentuation de l'écart des classes sociales au fil des âges a amplifié cette distribution des matières et des couleurs. Si l'effacement des classes

sociales a contribué à une meilleure distribution des matières et couleurs, il n'en reste pas moins que certaines par leur rareté, la spécificité de leur assemblage ou de l'image qui leur est associée continuent à être distribuées et considérées comme des produits réservés à une élite, cette fois ci financière. Le bien matériel est le reflet de ces écarts. Aussi la gradation du multiple à l'unique, du commun au rare est redevenu l'échelle de valeur du produit. La rareté tend alors à se distinguer par un caractère inhabituel ou non accessible au commun. Elle doit faire preuve d'innovation et de ruse pour être conservée à l'âge de la grande diffusion et de l'imitation. Par les efforts qu'elle met à être préservée, à se distinguer, il ressort au niveau de l'individu qui la rencontre une surprise esthétique. L'habit a cette capacité à attirer ou à ennuier l'attention. En se distinguant des courants communs de la mode, l'habit devient source d'immersion.

Cela dit, même dans les courants communs de la mode des distinctions se font sentir. L'habit premièrement est genré. Fait pour le corps, il s'est développé différemment en fonction du corps de la femme et celui de l'homme, puis surtout selon les rôles et considérations leur étant attachés au fil de l'évolution des sociétés. Le courant unisexe tendant à effacer cette caractéristique genrée du vêtement en est la preuve. Le fait étant que l'habit n'est pas seulement genré par la forme, il l'est également par les couleurs et les matières. Secondement, le vêtement a longtemps été relatif à l'activité professionnelle de l'individu et ce facteur social est devenu culturellement intériorisé. Quand bien même l'uniforme est concentré au lieu de travail et est consacré à des métiers spécifiques, beaucoup de professions posent comme convention implicite une tenue donnée ou du moins des règles d'apparence à respecter. Le foisonnement des styles matières et couleurs permettant à l'individu de composer des milliers de tenues est alors renvoyé à son temps libre et à son lieu intime. Dans cette aseptisation implicite, les manières de porter se placent comme l'expression des caractères individuels et comme des manières d'attirer ou non l'attention. Adèle Van Reeth et Eric Fiat dans *La pudeur*<sup>145</sup> opposent le pudique et la coquette. L'un étant spontané dans son agissement et cherchant à cacher son corps, l'autre calculant le même geste et cherchant à montrer, à attirer l'attention sur son corps. Le vêtement et la manière de le porter sont des moyens de se conformer aux conventions sociales ou au contraire de provoquer, perturber ou séduire le regard, de manipuler l'attention d'autrui. En cela, le phénomène d'immersion ne repose pas que sur le vêtement en lui-même et sa cohésion ou dissonance dans l'environnement où il se place. Le phénomène d'immersion par le dispositif vêtement dépend également de l'attitude de l'individu qui le porte et de la manière dont il montre ou cache son corps.

Aussi, ces attitudes traduisent les tendances individuelles à choisir des matières mates ou brillantes, stables ou en variation, discrètes ou bruyantes. Les matières à effets sont une manière certaine d'attirer l'attention. Qui n'est pas séduit par les créations d'Iris Van Herpen ? Ses robes aux formes organiques, détaillées ou fluides, toujours à l'allure aussi étrange qu'élé-

---

145 VAN REETH, Adèle et FIAT, Eric *La pudeur*, Plon, 2016

gante sont des capteurs d'attention. Elles sont en tout point vectrices d'immersion. Uniques et surprenantes, elles ouvrent l'imaginaire. Elles captivent dans des couleurs intenses et parfois diluées. Certains vêtements comme les créations d'Iris Van Herpen sont si immersifs qu'ils imposent des attitudes. Peut-être d'ailleurs est-ce là une des frontières entre la haute-couture, le vêtement sur mesure et le vêtement très haut de gamme. L'énergie aussi puissante, chimérique que séduisante des robes signées Iris Van Herpen immerge l'individu et renverse les fonctions sociales du vêtement. Il y a donc en quelque sorte dans la discussion des codes un jeu d'attention et de regards qui provoque une immersion, qui place le vêtement comme dispositif de pause dans les convenances vestimentaires oppressantes.

Finalement, la fonction sociale du vêtement est, quand on prend conscience de son agissement, une matière ambiante permettant de créer des immersions au travers du dispositif vêtement. Forme, matière et couleur nourrissent des effets attachés au corps permettant de conformer ou non sa tenue aux convenances sociales. Le changement quotidien de l'habit permet un jour d'être rebelle et le lendemain sage individu perdu dans les masses anonymes. Dans le prochain et dernier chapitre, je m'intéresserai au vêtement comme medium d'expression des états d'âme individuels.



Iris Van Herpen, Earth Rise, Look n°3  
Automne-Hiver 2021/2022

### c) Exprimer ses états-d'âme, vers un vêtement intelligent

Le vêtement est un dispositif d'ambiance dans l'accord avec la mode et l'environnement géoculturel de l'individu qui le porte. Il devient dispositif d'immersion quand il dissone avec ces prérequis et provoque surprise et attention à la vue d'autrui. Aussi par les jeux d'attention qui lui sont attachés, le vêtement dans la relation individu-environnement, plus qu'un dispositif immersif permettant de marquer une pause dans les conventions, peut devenir un dispositif d'expression personnelle des affects et dispositions sociales, des ressentis de l'environnement et besoins d'espace. Il peut être un guide dans les masses anonymes pour rétablir par l'attention un soin à la relation avec autrui.

Tout d'abord, il faut rappeler que le vêtement est le lieu le plus intime du corps. Par conséquent, il est le seul avec les bijoux et accessoires à faire transition entre l'être et l'environnant. Il est le dernier barrage entre les sensations tactiles auxquelles tous les sens, surtout la vue, se rapportent. Emanuele Coccia dans *La vie sensible* écrit à ce propos,

« Si notre relation première et immédiate au monde est celle que définissent nos vêtements, si les vêtements sont le paradigme de notre être au monde, alors le monde est avant tout véhicule et médium d'expression, et non pas seulement espace ou lien. Chaque vêtement a quelque chose d'utérin : il est ce avec quoi nous reformons un œuf. C'est notre premier monde, notre première maison. Le lien métaphysique qui unit le vêtement et la maison reste encore à découvrir. Nos vêtements sont notre premier monde - notre oïkos - et la maison est l'extension des vêtements. »<sup>146</sup>

Dans un jeu de poupées gigognes, le vêtement comme première et dernière enveloppe se déploie alors similairement à la maison par un agencement. Un agencement du laisser voir, du montrer et du cacher, de l'expression du rapport à l'extérieur. Par cette position de transition du vêtement, il devient le candidat le plus propice à une expression des sensations, émotions, états, des affects en général. Revêtir un pull quand on ressent le froid, ouvrir un bouton du chemisier pour attirer, tirer une jupe pour en effacer le pli disgracieux et conformer aux exigences d'apparences, l'interaction avec le vêtement est un premier pan d'expression de l'individu. Mais les symboles et imaginaires attachés aux couleurs, matières et vêtements sont tout autant des vecteurs d'expression. La robe rouge, le blouson de cuir, le jean troué et délavé, le châle en soie à motif, le costume bleu marine, les baskets de sport, sont autant de vêtements qui activent un imaginaire et sont rattachés à des groupes d'individus ou à des attitudes individuelles.

Dans le cas des personnes se sentant oppressées par les masses anonymes, la fonction sociale du vêtement et son rôle d'objet d'expression peuvent être sources d'action. Des projets se sont multipliés les dernières années pour faire du vêtement un dispositif d'expression des affects autonome. Ying Gao dans ses projets *Flowing Water et Standing Time*, a composé des

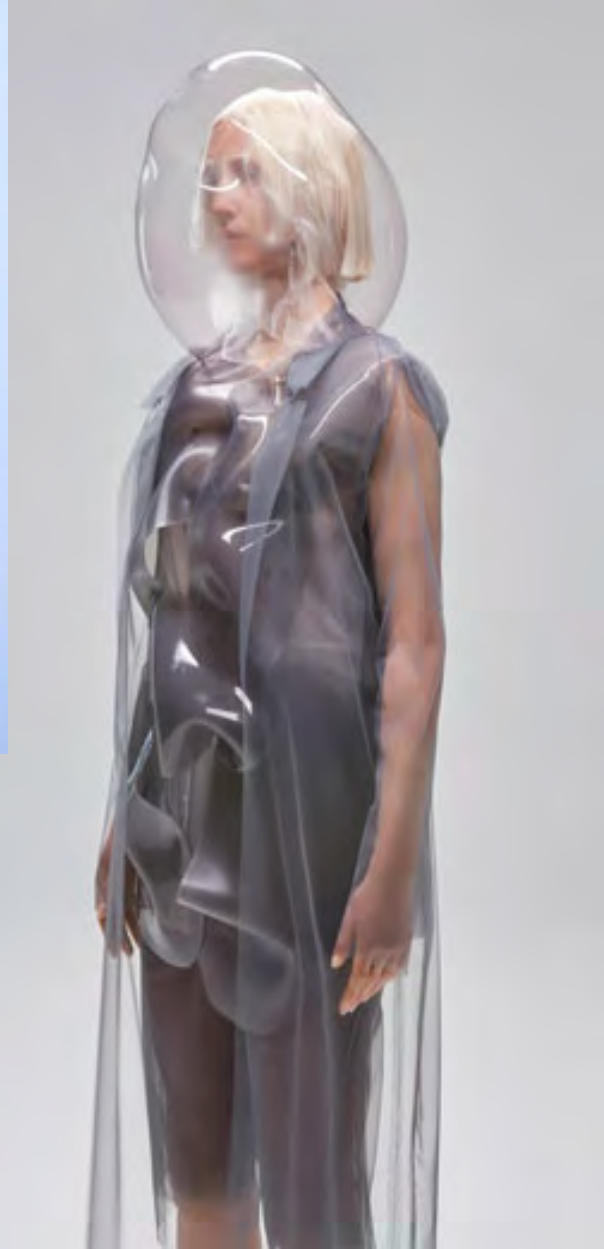
---

146 COCCIA, Emanuele *La vie sensible*, Payot et rivages, 2018 (1re éd.2010), p.60

WIPPRECHT, Anouk, Pangolin Scale Dress, 2020



GAO Ying, FLOWING WATER, STANDING TIME, 2019  
photos : Malina Corpadean



Phillips Design, The Skin Probe Project, Bubelle- Blush Dress, 2006

matières réagissant au mouvement et au spectre visible des couleurs. Ces deux tenues sont censées représenter la complexité émotionnelle qui résulte de toute expérience de l'espace. A vrai dire, elles font encore mieux, elles montrent dans un objet une réception-réaction de l'espace, une action de transduction et une sensorialité que l'individu cache en permanence dans une impersonnalité fluide. Dans la même volonté d'exprimer les affects cachés, Lucy McRae au sein de Phillips Design a développé la Bubelle Dress. Il s'agit d'une robe connectée par des capteurs qui en relevant des informations au corps les transmettent à une couche extérieure du vêtement qui s'illumine en fonction d'elles. Plus récemment, Anouk Wipprecht a mis au point une robe attachée à une sorte d'exosquelette nommée Pangolin dress. Elle est connectée au cerveau par des capteurs rappelant les écailles du pangolin dans leur disposition. Placés sur la tête, ils sont reliés par des câbles à la robe et traduisent par signal lumineux les informations tirées des connexions neuronales. Si de tels projets sont d'une technicité incroyable et sont des dispositifs immersifs qui changeraient pour sûr la relation individu-environnement, il n'en restent pas moins intrusifs. Plus qu'exprimer l'émotion, ils la montrent. Si la nuance peut sembler mince, il me semble nécessaire de préciser que l'expression de l'émotion par le vêtement n'est en rien évidente. Elle demande observation et interprétation d'autrui, elle se fait par gradation de conscience. Je pense que l'individu devrait rester maître dans la monstration de ses émotions. Cela ne signifie en rien qu'il devrait tout le temps les contrôler et encore moins les cacher à autrui. Je suis en faveur d'une libre expression de l'émotion. Il me semble toutefois que montrer inlassablement toutes les émotions personnelles à l'échelle individuelle, loin de se rapprocher d'une forme sensible d'expression, algorithmise l'émotion et en fait une donnée froide et calculable. L'émotion devrait être prise en considération par la relation et non la monstration, par l'action et non l'autonomisation. Si les démarches présentées sont remarquables, il me semble que des procédés plus doux et moins intrusifs pour exprimer l'émotion et agir sur la relation individu-environnement seraient plus respectueux de la personne cachée en tout individu.

Finalement, le vêtement comme lieu intime de l'individu est une transition avec son environnement de vie. Dans les masses anonymes, il est le rempart à l'impersonnalité et se place comme dispositif d'expression. Les manières de porter le vêtement comme de les assembler traduisent personnalité et sensibilité. Toutefois, autonomiser le vêtement afin qu'il devienne dispositif de monstration de l'émotion plutôt que d'expression est une démarche intrusive pour la personne et qui algorithmise les relations qu'entretiennent les individus. Trouver des moyens plus doux d'expression de l'émotion passant par l'action et la relation de partage se pose alors comme une piste plus respectueuse de la personne cachée en tout individu.







# Conclusion



De multiples facteurs participent à la fabrication de l'environnement quotidien. D'une part, tout ce qui environne l'individu au cours de ses déplacements, cela de manière répétée et cyclique, forme une base matérielle de la dimension quotidienne que l'individu attache à son environnement, et que j'ai nommé environnant. Mais cette base est soumise à des variables car elle se place dans un espace-temps où chacun influe sur l'autre et est influencé par l'autre. Les espaces dans lesquels l'environnement quotidien de l'individu se forme sont soumis à une territorialisation, le lieu étant la focale du territoire et une notion spécifique à l'être humain. Le système de poupée gigogne, qui enfonce des territorialisations les unes dans les autres, sépare à l'échelle de l'individu les lieux privés des lieux publics. Aussi j'ai attaché quatre catégories de lieux à l'expérience individuelle de l'environnement, à savoir : la ville comme lieu unité ou demi-lieu/demi-territoire ; les lieux extérieurs expérimentables ; les lieux intérieurs expérimentables ; les lieux de l'intime. Au sein même de ces lieux, surfaces, objets, matières, couleurs, lumières et impalpables forment une enceinte du vivant et de toute relation. Ils sont autant de facteurs à prendre en compte dans la formation d'une valence positive, neutre ou négative de l'expérience quotidienne de l'environnement et qui permettent à l'individu de s'accoutumer à ce dernier, d'y former habitudes et rythme de vie.

Aussi, la matière-couleur, qui est une des composantes du lieu, donne une lecture de l'évolution des cultures et des sociétés au travers des savoir-faire qui ont permis de la produire. Plus encore, elle fait trace de multiples symboles qui lui ont été associés et qui influencent inconsciemment le regard que pose sur elle l'individu. Dès la Préhistoire, l'homo habilis, ancêtre de l'homme moderne, questionne les savoir-faire et leur transmission par le biais de l'outil, puis de l'assemblage des ressources glanées, il glisse progressivement dans un processus d'innovation. Le Moyen-Âge appuie l'ancrage local des savoir-faire par leur transmission via l'objet exporté. L'analyse de sa fabrication et sa copie à partir des techniques locales forme des hybridations et nourrit une nouvelle forme d'innovation. En Europe le goût pour l'éclat de la matière s'aligne avec la culture religieuse. Le passage du Moyen-Âge aux temps modernes avec l'invention de l'imprimerie par Gutenberg en 1453, la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb en 1492, et la Renaissance italienne d'autre part, marque un grand bouleversement quant à l'histoire des matières-couleurs et de la transmission des savoir-faire. L'algorithme des savoirs et savoir-faire amène leur diffusion en masse par le médium papier. S'ensuit une multiplication des étapes de conception et de fabrication. Les temps modernes se prolongent dans une industrialisation des techniques, l'affermissement des écarts entre classes sociales et l'accélération de la diffusion de matériaux nouveaux. L'ère contemporaine, héritière de ces mouvements continue de dérouler l'évolution de la couleur-matière avec le succès de la chimie et des matériaux plastiques accompagné des nouvelles esthétiques forme-fonction. L'illusion est au rendez-vous et le matériau est rendu méconnaissable par la transformation. Polychromie et hétéroclisme s'installent pour longtemps. La rentabilité des imitations remplace les matériaux originels et les épuise de manière synchronisée avec la

perte de savoir-faire millénaires. Aujourd'hui, en réaction aux dégâts causés par l'être humain, le développement d'un design écologiquement plus responsable se met en place. Il repose d'une part sur une chimie technique au service de produits hauts de gamme et d'autre part sur des idéaux de conception nouveaux et un retour aux méthodes d'assemblage préhistoriques, cherchant la pureté du produit non plus dans son lissage chimique, mais dans la matière brute. Les environnements humains ont été grandement modifiés et il en résulte aujourd'hui des environnements hétéroclites et singuliers aux ruptures importantes. A l'échelle de l'individu, les multiples fragments assemblés, détruits ou rénovés au fil des âges sont porteur d'un sens. Ou plutôt, par ses connaissances et son vécu, par sa culture aussi, l'être humain associe aux objets qu'il connaît une signification, des symboles. Ces derniers influencent toute expérience individuelle de l'environnement en participant à la formation d'une ambiance du lieu.

L'ensemble des facteurs évoqués jusqu'ici font de l'expérience individuelle de l'environnement quotidien une dialectique aussi complexe qu'elle est personnelle. Or, l'individu est tiraillé entre le groupe et la personne. Relater des expériences individuelles est alors un vrai défi qu'il est nécessaire de relever afin de pouvoir étudier et agir sur la relation individu-environnement. Une mécanique de transduction, comme défini par G. Simondon, lie la conscience du monde palpable au monde intérieur de l'individu. Elle permet la fusion d'une culture personnelle et d'une culture partagée qui permet à l'individu d'être regroupé dans une identité collective tout en s'affirmant en tant que personne. La mémoire est une condition de la transduction, l'affect et l'émotion en sont sa forme, l'imaginaire est sa conséquence. L'individu comme matière première du groupe social est élément décisionnel, il peut décider de se conformer au groupe social, d'en créer de nouveaux, ou de ne pas choisir. En regardant de plus près les deux tomes de *L'invention du quotidien* de Michel De Certeau, le regard, le partage et l'échange confident, se placent comme les méthodes les plus respectueuses pour étudier les expériences individuelles.

Aussi, il ressort de l'étude des expériences individuelles, que chacun dans sa pratique de l'espace se distingue par des manières de faire et un style de marche. Or les comportements individuels sont contraints par l'aléatoire des masses anonymes et imprévisibles, qui altèrent les manières d'être au monde et de faire dans des conventions permettant fluidité et sécurité dans la coexistence. Les spatialités de par leur capacité d'accueil, leur taille structurelle et les règles qui régissent les comportements en leur sein, influencent les pratiques de l'espace, les pratiques de l'environnement, et par extension la formation de l'environnant. En démêlant les pratiques de l'espace par le lieu et ses normes il ressort que seule la chambre solitaire ou la salle de bains permettent à la personne d'échapper totalement au joug de l'altérité et de s'adonner à la dialectique intérieure. La nécessité d'un espace pour se ressourcer s'énonce avec puissance par un besoin de nature croissant. Le cas échéant, la ville devient un lieu-paysage comme repli du monde par le contraste mouvement-position statique. Le reste du temps la ville est un lieu de transit permettant de jongler entre les lieux d'activités. Toute activité liée

à un lieu orientant un style de marche.

Les ressentis personnels sont omniprésents dans toute pratique de l'espace et peu de lieux permettent de les exprimer. Pourtant les ressentis sont l'alarme interne induisant un comportement adapté aux situations et optimales pour l'individu. Les cultures intériorisées qui régissent la société : normes, convenances, règles ; si elles facilitent la vie en communauté des masses anonymes, portent une illusion de sécurité dont l'individu ressent la fausseté au plus profond de lui-même. L'émotion est oppressée dans la volonté d'une illusion de bien-être collectif. Il en résulte des imaginaires eux aussi opprimés. La rupture entre l'individu et son environnement prend des formes multiples. Inconfort, malaise et anxiété naissent et s'amplifient de manière souterraine. Les sources d'inconfort sont par ailleurs bien souvent des ressentis immédiats dans la transduction de l'individu à son environnement direct. La sollicitation des sens est omniprésente dans l'expérience de la marche. La vue apparemment prédominante est en réalité dépendante de la multi-sensorialité. De la cohésion de ces cinq sens se forme en permanence une acuité perceptive dans la relation de l'individu à son environnement de vie. Les cinq sens ont en commun une variable d'intensité ainsi que la capacité d'une concentration sensorielle focale et d'une concentration sensorielle ambiante. Ces deux dernières renvoyant à une attention directionnelle et une attention éparse de l'individu envers son environnement direct. Les messages reçus de l'extérieur sont instantanément traduits et intériorisés. En plus de mener à une action immédiate, ils forment une connaissance sensorielle de la pratique spatiale vouée à influencer les expériences similaires à venir. Dans ce phénomène de transduction, affect et émotion s'additionnent aux sensations. Il advient alors la formation d'une sensibilité comme forme de connaissance du monde. Elle revêt plusieurs formes. La sensibilité est employée dans une généralisation des dispositions sensorielles du rapport socio-spatial de l'individu, tandis que les sensibilités multiples relèvent davantage des dispositions de l'individu à exprimer ses sensorialités dans des pratiques, notamment créatives. La sensorialité permet de mettre en évidence l'ambiance comme une captation multisensorielle intériorisée de l'extérieur, qui est inconsciemment évaluée par le cadre culturel personnel de l'individu et ses connaissances sensorielles et émotionnelles, et dont il résulte une sensation situationnelle vague permettant à l'individu de jauger son environnement par rapport à ses expériences passées. L'ambiance est un contexte de l'environnant en codétermination plaçant l'individu dans une attitude d'adaptabilité permanente. L'immersion se situe par rapport à l'ambiance. Elle est un phénomène de rupture avec le flot du monde, qui par l'accaparement de l'attention via un dispositif plonge l'individu dans une dimension sensori-spatio-temporelle. Une vigilance est alors nécessaire quant au phénomène d'immersion. La valence émotionnelle qu'il provoque peut autant plonger l'individu dans une expérience agréable que pénible.

L'ambiance et l'immersion sont les phénomènes qui par le biais de la couleur permettent

d'agir en faveur de nouvelles interactions entre l'individu et son environnement quotidien. Par extension elles mènent, là où l'émotion est oppressée, à un cadre de réconciliation par l'action soudaine et immersive. L'immersion se propose comme rupture avec la déambulation conventionnelle des espaces du quotidien et permet à l'individu de se réapproprier la relation qu'il entretient avec l'environnant. La couleur dans le phénomène d'immersion est la principale actrice d'un effet qui accapare l'attention de l'individu et le plonge dans une bulle sensori-spatio-temporelle plus ou moins intense. En m'intéressant à la proxémie d'Edward Twitchell Hall j'ai entamé à partir d'un corpus d'images une étude de la répartition des couleurs en fonction de la massification des individus et des distances que les individus respectent. La visibilité de la peau des individus en proportion et en détail est un indicateur de la distance en action. Les différentes spatialités dépendent toutes d'agencements et d'effets de couleurs qui leurs sont propres. La diversité des lieux dans lesquels les distances peuvent être mises en jeu, indiquent parfois des ambiances très différentes pour une même distance, comme pour le cas de la distance de proximité. La sensibilité des individus, la massification des individus, et la nature de la relation entre individus sont autant de facteurs à prendre en considération dans l'ambiance. Mais la structure du lieu, le nombre et la répartition des couleurs en son sein et l'espace dont dispose l'individu sont également des facteurs importants. La connaissance de la fabrication des ambiances trace la voie de la fabrication des immersions. L'ambiance est la traduction en sensation d'une habitude quant aux éléments qui composent l'environnement et leur composition. Ainsi en cherchant à provoquer un effet de surprise immédiat ou progressif, l'immersion se déploie à partir de l'ambiance. L'immersion amène l'individu à une intériorisation, à une rupture avec l'adaptabilité permanente au monde, pour laisser libre place à un moment de sensation pure emporté par l'imaginaire. La couleur, la matière, la lumière, la dimension et la massification apparaissent comme éléments potentiellement déclencheurs d'un effet de surprise, de plongeon dans l'immersion. Des associations d'effets sont spécifiques à l'immersion par la couleur. La saturation de la couleur apparaît dans chacune de ces associations d'effets comme un réel capteur d'attention. Elle est par sa faible répartition dans l'environnement humain un déclencheur d'effet de surprise. Les dispositifs d'ambiance et d'immersion sont les formes auxquels les phénomènes cités plus haut sont associées. S'ils peuvent revêtir des formes similaires, c'est l'attention que l'individu leur porte qui les définit comme tel. Le dispositif d'ambiance est celui qui se situe dans l'habitude des connaissances sensibles de l'espace et une attention ambiante. Le dispositif d'immersion est celui qui se déploie dans la surprise soudaine ou progressive de l'individu. Il est un fragment de son environnement immédiat et il accapare son attention, cette dernière étant focalisée. Selon le lieu et l'activité où le dispositif d'immersion par la couleur prend place, des typologies très différentes d'effets, de formes et de spatialités s'associent.

Les dispositifs d'ambiance et d'immersion permettent de modeler le paysage urbain, toutefois leurs spécificités demandent une étude approfondie du lieu d'implantation tant dans

ses spatialités, ses usages que dans la lumière et la couleur qui s’y déploient en proportions données. Replacer ces informations dans le cadre culturel local permet de recréer une cohésion esthétique de l’environnement. Loin d’être synonyme d’uniformisation, il s’agit de porter un soin particulier aux jointures et transitions dans l’hétéroclisme des villes. Aussi, le placer et le guider, méthodes de l’architecte et de l’urbaniste, s’ils peuvent trouver des formes éloquentes, sont entravées par des dédales de législation et de lobbys, ainsi que par la rigidité fonctionnelle de l’expression urbanistique et de ses normes. Afin de favoriser une réconciliation de l’individu avec son environnement quotidien il faut chercher des formes détournées pour investir l’espace urbain. La décoration est une forme de placer qui s’inscrit autant dans une démarche individuelle que de concepteur des villes. Au travers du recouvrir, la décoration s’adapte aussi bien à l’habitation qu’à la ville et se propose comme un moyen souple de modeler le paysage urbain. Le recouvrir est la clé d’une dynamisation et d’une revalorisation des lieux, il permet de faire motif et d’harmoniser le paysage pour lui rapporter cohésion et cohérence. En parallèle les dispositifs immersifs permettent de faire rupture avec le rythme anonyme de l’espace partagé et de réveiller la répétition du dispositif d’ambiance. Il doit toutefois respecter les propriétés spatiales et chromatiques du lieu où il est implanté, sous peine d’être envahissant de de nourrir un hétéroclisme désagréable à l’individu. Associés aux effets d’immersion par la couleur les méthodes de modelage du paysage urbain, s’ils s’inscrivent dans le champ d’une application locale de revalorisation, peuvent alors contribuer à reconsidérer les espaces mal-aimés et à soulager l’individu dans la pratique de son environnement quotidien. Les dispositifs d’ambiance et d’immersion, en modelant l’espace, participent à la production de ressentis nouveaux. Selon l’objectif du dispositif, il est possible tout autant d’engendrer des sensations agréables que désagréables, de provoquer un sentiment d’étrangeté ou de sérénité. La valence que l’individu associe aux couleurs cumule les expériences personnelles intériorisées et les couleurs leur étant associées, aux cadres culturels des groupes dont fait partie l’individu et au caractère géoculturel des matières-couleurs. Mais d’une certaine manière, la physiologie rapporte quelques universalités d’affects pour des couleurs spécifiques. Aussi tout individu au sein d’un groupe avec lequel il partage un environnement de vie tendra à ressentir une valence similaire des couleurs. Il est donc d’autant plus nécessaire de soigner localement la couleur dans l’environnement quotidien de l’individu.

Le dialogue entre individu et professionnel, s’il ne se fait pas lors de la conception, se fait progressivement au cours de la modulation des villes. Vis-à-vis de la multiplicité des agents qui interviennent dans le façonnement et la modulation de l’environnement quotidien de l’individu, le designer couleur et matière, en ce qui concerne le matériau, devient un intermédiaire entre l’individu et le professionnel. Il produit par le matériau un dialogue indirect. Il est garant de la cohésion du projet et de sa juste intégration dans l’environnement quotidien. Pour se faire il dispose d’outils, de méthodes et de savoir-faire lui permettant de maximiser

la cohésion de la matière dans un projet donné. L'étude de terrain, la photographie, la veille, les mood boards, les nuanciers, le contretypage et la récolte, l'échantillonnage, le prototypage, la mise en situation, les logiciels sont autant d'exemples que de pratiques lui permettant de concevoir en s'adaptant à une situation précise et de communiquer avec les différents agents avec qui il collabore. D'autant plus que sa position d'intermédiaire entre la matière et le projet fini le place dans un pôle d'échange et de transdisciplinarité. De plus la création de nouveaux outils et méthodes peuvent permettre au designer de davantage prendre en compte l'individu dans la conception.

Concernant le matériau, le designer couleur et matière contribue à la conception de matières-couleurs vectrices d'ambiances. Tout matériau est dès le départ vecteur d'une influence psychique géoculturelle. Le designer couleur et matière a la liberté de conserver, accentuer ou effacer la visibilité de ces caractères de la matière, qui influent directement les sensorialités, notamment tactile, du matériau. La sensorialité de la matière possède cette capacité à déclencher un imaginaire puissant. Si tout matériau est vecteur d'une influence psychique par le facteur habitude qui s'installe au fil des usages dudit matériau par l'individu. Son façonnement, les transformations qu'il subit et sa composition dans l'espace sont autant de données qui s'ajoutent à la matière pour former l'objet. Parallèlement, dans le cadre de la conception de matières-couleurs vectrices d'ambiance, le motif des lieux est pour le designer une source d'inspiration sans bornes. Il peut décider de récupérer les motifs de l'environnement de vie de l'individu, d'en extraire les lignes, couleurs et divers caractères, et de les translater dans un matériau. Il se crée alors une nouvelle forme de localité du matériau, celle de l'imitation de l'ambiance lui étant associée. Dans une sorte de mise en abîme, placer le matériau inspiré du lieu en son sein reviendrait presque à l'auto-déterminé, si le designer n'était pas passé par là, ajoutant alors son ressenti et ses savoir-faire à la matière nouvelle. Autant en termes de déclinaison de coloris que de matières à effet et que d'autonomisation de la couleur, les possibilités de maniement de la couleur et de la matière sont immenses. Afin d'assurer une cohérence dans l'environnement quotidien de l'individu, il est donc nécessaire que le designer ait recours à des méthodes et des outils d'enquête de terrain et de conception, lui permettant de composer avec précision le matériau.

Le designer couleur et matière, s'il dispose d'un large champ d'action, n'est en général pas celui qui décide de l'implantation d'un dispositif dans l'environnement. D'où l'importance d'une communication entre tous les agents qui composent un objet. Aussi, questionner les usages et concevoir des matériaux en fonction d'eux, maximise les chances de voir le matériau conçu appliqué à l'environnement pensé pour lui. Dans le cas du design textile, le vêtement est un environnement d'application possible. Il est par ailleurs le lieu de vie le plus intime de l'individu et est vecteur d'une ambiance. Mélangé aux masses anonymes le vêtement peut devenir vecteur d'immersion. Les habitudes d'habillements étant des plus hétéroclites, il suffit qu'un individu se distingue du paysage par sa tenue pour qu'il se transforme en immer-

sion par la couleur mouvante. L'art de composer la couleur et les matières par le vêtement est devenu l'art de faire variation. Le vêtement de surcroît a une fonction sociale, elle est pour celui qui en a conscience une matière ambiante permettant de créer des immersions au travers du dispositif vêtement. Forme, matière et couleur nourrissent des effets attachés au corps permettant de conformer ou non sa tenue aux convenances sociales. Les manières de porter les vêtements comme de les assembler traduisent personnalité et sensibilité. Le changement quotidien de l'habit permet de marquer son appartenance à un groupe ou de s'en distinguer d'un jour à l'autre. Par les jeux d'attention qui lui sont attachés, le vêtement dans la relation individu-environnement, plus qu'un dispositif immersif marquant une pose dans les conventions, peut devenir un dispositif d'expression personnelle des affects et dispositions sociales, des ressentis de l'environnement et besoins d'espace. Il peut être un guide dans les masses anonymes pour rétablir par l'attention un soin à la relation avec autrui. Toutefois les démarches reposant sur l'autonomisation du vêtement comme dispositif de monstration de l'émotion, et non d'expression, algorithmisent les relations qu'entretiennent les individus. Trouver des moyens plus doux d'expression de l'émotion passant par l'action et la relation de partage se pose alors comme une piste plus respectueuse de la personne cachée en tout individu.

Finalement la matière-couleur en bien des manières et des échelles a un rôle important dans la relation qu'entretient l'individu avec son environnement de vie. Spatiale, culturelle, sensorielle, sensitive, elle joue sur les perceptions et les appropriations. Elle cache et séduit, elle est socialement encrée dans tout rapport. Car elle est omniprésente, elle est la candidate idéale pour créer des transitions là où la rupture s'est aggravée. Elle crée des ponts entre les individus. Aux confluent de l'ambiance et de l'immersion, qui sait la manier peut transformer tout objet en réveil du quotidien. Non sans danger quant aux affects ressortant de toute expérience spatiale, il faut manier les couleur-matières et les myriades d'effets dans lesquelles elles peuvent se déployer avec précaution. J'aurais pu explorer le lieu intime de l'individu, l'habitation, et la manière dont la couleur matière s'y déploie par le domaine de la décoration d'intérieur et des usages quotidiens personnels et cachés. Toutefois j'ai préféré questionner l'individu à la personne, cherchant à trouver un équilibre entre unique et multiple. Il me semble par ailleurs que le malaise entre l'individu et son environnement quotidien se place davantage dans la transition des espaces et les lieux interpersonnels, notamment ceux jalonnés de masses anonymes, que dans le lieu intime. Non sans considérer ce-dernier, j'ai donc préféré centrer cette recherche sur des moyens d'agir par la couleur dans les lieux partagés. Toutefois les solutions proposées sont modulables à divers acteurs et corps de métier. La dialectique ambiance - immersion est finalement celle de toute interaction. Aussi pourrait-on penser un dispositif faisant transition entre ambiance et immersion dans le lieu de manière autonome. En fonction des passages individuels et de la massification dans une spatialité don-



née, il pourrait par exemple s'activer quand le nombre d'individus autour de lui commence à augmenter. Par des effets de couleurs surprenants ou en variation, il permettrait alors de réguler la circulation en arrêtant certains passants dans une immersion éphémère. Le reste du temps il serait une simple sculpture fondue dans l'espace et contribuant à la formation de son ambiance.

# BIBLIOGRAPHIE

## PHILOSOPHIE - ESTHETIQUE DES ARTS

- BACHELARD, Gaston *La poétique de l'espace [1957]*, éd. « Quadrige », Paris, PUF, 2020,
- COCCIA, Emanuele *La vie sensible*, Payot et rivages, 2018 (1re éd.2010)
- COCCIA, Emanuele *Philosophie de la maison*, Payot et rivages, 2021
- DE CERTEAU, Michel *L'invention du quotidien*, 1. : Arts de faire, Gallimard, 1990 (1re éd.1980)
- DE CERTEAU, Michel *L'invention du quotidien*, 2. : Habiter, cuisiner, Gallimard, 1990 (1re éd. 1980)
- DE CERTEAU, Michel *La culture au pluriel*, Seuil, 1993 (1re éd. 1974)
- DIDI-HUBERMAN, Georges *L'homme qui marchait dans la couleur*, Les Éditions de Minuit, 2001
- GOMBRICH, Ernst Hans *Histoire de l'art*, Phaidon, 2001 (1re éd. 1950)
- LECERF, Guy *Le coloris comme expérience poétique*, Collection Eidos, L'Harmattan, Paris, 2014
- MERLEAU-PONTY, Maurice *L'oeil et l'esprit*, Gallimard, 1985 (1re éd. 1960)
- MERLEAU-PONTY, Maurice *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1976 (1re éd. 1945)
- MERLEAU-PONTY, Maurice *Le monde sensible et le monde de l'expression : cours au Collège de France : notes*, Metis Presses, 2011 (1re éd. 1953)
- MOLLAR-DESFOUR, Le gris/Le bleu/le rouge/le noir - Dictionnaire de la couleur, mots et expressions d'aujourd'hui, XXe-XXIe, CNRS, 2015
- NÆSS, Arne, *Une écologie pour la vie. Introduction à l'écologie profonde*, Seuil,2017
- SERRES, Michel *Les cinq sens*, Grasset, 1985
- SIMONDON, Gilbert *Cours sur la perception (1964-1965)*. Presses Universitaires de France, « Hors collection », 2013, URL : <https://www.cairn.info/--.htm>
- SIMONDON, Gilbert *Imagination et invention (1965-1966)*. Presses Universitaires de France, « Hors collection », 2014, URL : <https://www.cairn.info/--.htm>
- SIMONDON, Gilbert *L'individuation psychique et collective à la lumière des notions de formes, information, potentiel et métastabilité*, Aubier, 2007
- VAN REETH, Adèle et FIAT, Eric *La pudeur*, Plon, 2016

## ANTHROPOLOGIE - SOCIOLOGIE

- BENSAUDE-VINCENT, Bernadette *Matière à penser Essais d'histoire et de philosophie de la chimie*, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2008
- CHAMOIX, Marie-Noëlle *La transmission des savoir-faire : Un objet pour l'ethnologie des techniques ?*, Techniques & Culture, 54-55 | 2010, pp. 139-161.
- DECHARNEUX, Baudouin et NEFONTAINE Luc *Le symbole*, Presses Universitaires de France, 2014
- De PANGE, J. *Ersatz et contrefaçons préhistoriques en Alsace*, In: *Bulletin de la Société préhistorique de France*, tome 18, n°3, 1921. pp. 78-80.
- DUBOIS, Danièle, ROUBY Catherine et SICARD Gilles, *Catégories sémantiques et sensorialités*

: de l'espace visuel à l'espace olfactif, In: *Enfance*, n°1, 1997. pp. 141-151. [www.persee.fr/doc/en-fan\\_0013-7545\\_1997\\_num\\_50\\_1\\_3053](http://www.persee.fr/doc/en-fan_0013-7545_1997_num_50_1_3053)

FOURNIER, Laurent Sébastien *Anthropologie de la modernité : entre globalisation et fragmentation*, Armand Colin, 2021, <https://www.cairn.info/anthropologie-de-la-modernite--9782200630423.htm>

GAGE, John *Couleur et culture : Usages et significations de la couleur de l'Antiquité à l'abstraction*, Thames & Hudson, 2009

LAPLANTINE, François *Penser l'intime*, CNRS Éditions, 2020

LAPLANTINE, François *Penser le sensible*, Pocket, 2018

LAPLANTINE, François *Le social et le sensible introduction à une anthropologie modale*, coll. "L'anthropologie au coin de la rue", Téraèdre, 2005

PELEGRIN, Jacques *Les savoir-faire : une très longue histoire*, Terrain, 16, 1991, pp. 106-113

PÉREZ, Liliane et VERNA Catherine *La circulation des savoirs techniques du Moyen-âge à l'époque moderne. Nouvelles approches et enjeux méthodologiques*, Tracés. Revue de Sciences humaines [En ligne], 16 | 2009, mis en ligne le 20 mai 2011, URL : <http://journals.openedition.org/traces/2473> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/traces.2473>

THIBAUD, Jean-Paul *Les puissances d'imprégnation de l'ambiance*, Communications, 2018/1 (n° 102), p. 67-79. DOI : 10.3917/commu.102.0067. URL : <https://www.cairn.info/revue-communications-2018-1-page-67.htm>

THIBAUD, Jean-Paul *Petite archéologie de la notion d'ambiance*, Communications, 2012/1 (n° 90), p. 155-174. DOI : 10.3917/commu.090.0155. URL : <https://www.cairn.info/revue-communications-2012-1-page-155.htm>

THIBAUD, Jean-Paul *La fabrique de la rue en marche : essai sur l'altération des ambiances urbaines*, Flux, 2006/4-2007/1 (n° 66-67), p. 111-119. DOI : 10.3917/flux.066.0111. URL : <https://www.cairn.info/revue-flux1-2006-4-page-111.htm>

THIBAUD, Jean-Paul *La ville à l'épreuve des sens*, In : Coutard, Olivier ; Lévy, Jean-Pierre (eds). *Ecologies urbaines : états des savoirs et perspectives*. Paris : Economica Anthropos, 2010, p. 198-213

TWITCHELL HALL, Edward *Le langage silencieux*, Seuil, 1984 (1re éd. 1959)

TWITCHELL HALL, Edward *La dimension cachée*, Seuil, 2014 (1re éd. 1966)

## COULEUR

AGRAPART, Christian *Se soigner par les couleurs le guide de la chromatothérapie*, Sully, 2016 (1re éd. 2008)

ALBERS, Josef *L'interaction des couleurs*, Fernanf Hazan, 2013.

CAUSSE, Jean-Gabriel *L'étonnant pouvoir des couleurs*, Ed. Du Palio, 2014

CHEVREUL, Eugène *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, BNF Gallica, (1re éd. 1889)

DELAMARE, François et GUINEAU Bernard *Les matériaux de la couleur*, Gallimard, 1999

DÉRIBÉRÉ, Maurice *La couleur*, "Que sais-je ?" n° 220, Presses Universitaires de France, 2014 (1re éd. 1964)

EISEMAN, Leatrice *L'harmonie des couleurs*, Edition Pantone, 2018

GOETHE, Johann Wolfgang Von *Traité des couleurs*, Triades, 2000 (1re éd. 1810)

ITTEN, Johannes *Art de la couleur*, Dessain&Tolra, édition abrégée, 2018 (1re éd. 1970)

KOBAYASHI, Shigenobu *Color Image Scale*, Ed. Kodansha International Ltd, 1992

MOLLARD-DESFOUR Annie, Dictionnaire des mots et expressions de couleur. XXe-XXIe siècles , CNRS Éditions, coll. « CNRS Dictionnaires ». Le Rose, 2002. Le Bleu, 2004. Le Blanc 2008. Le Rouge 2009. Le Noir 2010. Le Vert 2012. Le Gris 2015.

PASTOUREAU, Michel *La couleur de nos souvenirs*, Points, 2015

PASTOUREAU, Michel et SIMONNET Dominique *Le petit livre des couleurs*, SEUIL, 2007

## COULEUR ET URBANISME

BERRETTY, Manon *Ambiances lumineuses et coloris, vers une conception chromatique des nuits urbaines*, Mémoire de Master 2, Université Toulouse Jean Jaurès, ISCID, 2017

LENCLOS, Dominique et LENCLOS Jean-Philippe, *Couleurs de l'Europe*, Géographie de la couleur, Le Moniteur, Paris, 1995

LENCLOS, Jean-Philippe *Couleurs de la France*, Ed du Moniteur, 2016

LENCLOS, Jean-Philippe *Couleurs du monde*, Ed du Moniteur, 1999

LENCLOS, Jean-Philippe *Couleurs de la Méditerranée : Géographie de la couleur*, Ed du Moniteur, 2016

NOURY, Larissa *Symbolique La ville en couleur*, Ed du Huitième jour, 2010

PETIT, Anne *Effets chromatiques et méthodes d'approche de la couleur dans la démarche de projet architectural et urbain*, Thèse de doctorat, UNAM, école centrale de Nantes, 2015

## URBANISME ET GEOGRAPHIE

AILLERET, Rémy *Poétique de la ville, urbanisme et architecture*, Editions Universitaires de Dijon, 2020

BOUCHAIN, Patrick et DAVID Claire *Construire ensemble le Grand Ensemble habiter autrement*, Collection L'impensé Hors-Série, NAC/Actes Sud, 2010

BOYER, Annie et ROJAT-LEFEBVRE Elisabeth, *Aménager les espaces publics le mobilier urbain*, Collection techniques de conception, Le Moniteur, 1994,

CLÉMENT, Gilles *Manifeste du tiers paysage*, Sens&Tonka, 2014

DI MÉO, Guy *Introduction à la géographie sociale*, Armand Colin, 2014

DI MÉO, Guy *Les territoires du quotidien*, L'Harmattan, 1997.

DI MÉO, Guy *Le désarroi identitaire une géographie sociale*, L'Harmattan, 2016

DI MÉO, Guy *Géographies tranquilles du quotidien. Une analyse de la contribution des sciences sociales et de la géographie à l'étude des pratiques spatiales*, Cahiers de géographie du Québec, Département de géographie de l'Université Laval, 1999, <https://www.erudit.org/fr/revues/cgq/1999-v43-n118-cgq2690/022788ar/>

GAUTHIEZ, Bernard *Espace Urbain Vocabulaire et Morphologie*, Centre des monuments nationaux / Monm, éditions du Patrimoine, Paris, 2003

LACAZE, Jean-Paul *Les méthodes de l'urbanisme*, Presses Universitaires de France, 1990

PÉREC, Georges *Espèces d'espaces*, Galilée, 2000

## EXPERIENCE DE L'ESPACE

BAILLY, Emeline *Sentir le mouvement, éprouver la ville*, Vertigo, 2018, <https://journals.openedition.org/vertigo/22551>

CHEVALIER, Esther *Traverser l'angoisse : situations d'agoraphobie en milieu urbain*, Université Grenoble Alpes, UGA, 2018, <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01842494>

GILLOW, Marie et LANNOY Pierre *L'anxiété urbaine et ses espaces. Expériences de femmes bruxelloises*, Les Annales de la recherche urbaine, N°112 pp.36-47, 2017. URL : [https://www.persee.fr/doc/aru\\_0180-930x\\_2017\\_num\\_112\\_1\\_3238](https://www.persee.fr/doc/aru_0180-930x_2017_num_112_1_3238)

GUYONNARD, Valentin et VACHER Luc *Penser et mesurer les distances de l'interaction sociale dans l'espace de la plage*, L'espace Géographique 2018/2 (Tome 47), p. 159 à 181, Mis en ligne sur Cairn.info le 18/09/2018 URL : <https://doi.org/10.3917/eg.472.0159>

JOLÉ, Michèle *Quand la ville invite à s'asseoir : Le banc public parisien et la tentation de la dépose*, Les Annales de la recherche urbaine, N°94, 2003, L'accueil dans la ville. pp. 107-115, URL : [https://www.persee.fr/doc/aru\\_0180-930x\\_2003\\_num\\_94\\_1\\_2515](https://www.persee.fr/doc/aru_0180-930x_2003_num_94_1_2515)

LEVISTE, Jean *Colorer la ville : pour un regard politique sur la couleur au travers de stratégies chromatiques territoriales*, L'hétairie, 2021, URL : <https://lhetairie.fr/2021/01/26/colorer-la-ville-pour-un-regard-politique-sur-la-couleur-au-travers-de-strategies-chromatiques-territoriales/>

LONG, Nathalie et TONINI Brice *Les espaces verts urbains : étude exploratoire des pratiques et du ressenti des usagers*, Vertigo, Volume 12 Numéro 2 | septembre 2012, URL : <http://journals.openedition.org/vertigo/12931> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/vertigo.12931>

PAQUELIN, Didier *La Distance : Questions de Proximités*, Université de Bordeaux, 2011/4 Vol. 9, pages 565 à 590, URL : <https://www.cairn.info/revue-distances-etsavoirs-2011-4-page-565.htm>

PIOMBINI, Arnaud *Contexte spatial des ambiances urbaines et usage des lieux*, Ambiances [En ligne], Varia, mis en ligne le 07 février 2013, URL : <http://journals.openedition.org/ambiances/261> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ambiances.261>

Rapport de l'Institut National de la Recherche Scientifique, *Évaluation avant-après de l'expérience piétonne à deux intersections de la Ville de Drummondville*, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2022

THOMAS, Rachel *Quand le pas fait corps et sens avec l'espace. Aspects sensibles et expressifs de la marche en ville*, Cybergeog: European Journal of Geography [en ligne] , Dossiers, document 261, mis en ligne le 01 mars 2004, URL : <http://journals.openedition.org/cybergeog/4304> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cybergeog.4304>

## IMMERSION

BOUKO, Catherine *Le théâtre immersif : une définition en trois paliers*, Sociétés, 2016/4 (n° 134), p. 55-65. . URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-2016-4-page-55.htm>

LESCOP, Laurent et GILBERT Jacques Athanaze *Ambiance et immersion : dispositions, dispositifs et récits*, Ambiances tomorrow, Proceedings of 3rd International Congress on Ambiances, Septembre 2016, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01404446>

LESCOP, Laurent *Dispositifs immersifs : la question de l'espace diégétique*, Les paradoxes du Seuil, Écriture du lieu et environnement (19e-21e siècle), Université de Louvain (Louvain-la-Neuve, Oct 2012, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01502087> L'émotion : facteur de réconciliation

MARTOUZET, Denis *Introduction. Une ville, cinq sens, trois traitements : sensoriel, cognitif et affectif*, Norois, 227 | 2013, p.7-10

SANDER, David, et SCHERER Klaus.R *Traité de psychologie des émotions*. Dunod, 2019

TISSERON Serge, « Sensorialités », *Les cahiers de médiologie*, 1997/2 (N° 4), p. 199-206. DOI : 10.3917/cdm.004.0199. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1997-2-page-199.htm>

## **Textile**

BOST Florence, CROSETTO Guillermo, *Textiles innovations et matières actives*, Eyrolles, 2014

CARDON, Dominique, *Le monde des teintures naturelles*, nouvelle édition revue et augmentée, Belin, 2014

DIXON, Anne, *Le tissage 600 diagrammes*, Ed. Eyrolles, 2020, pp.29-47

FOGG, Marnie *Tout sur la mode, Panorama des chefs-d'œuvre et des techniques*, Flammarion, 2013, p. 6

JACKSON, Paul *L'art des motifs*, Ed. Pyramid, 2018, p. 7

## **BIOMIMETISME - ETHOLOGIE**

CHAPELLE, Gauthier et DECOUST Michèle *Le vivant comme modèle pour un biomimétisme radical*, Albin Michel, 2020 (1re éd. 2015)

GUDIN, Claude *Une histoire naturelle de la séduction*, Seuil, 2003.

## WEBOGRAPHIE

### DESIGN ET INNOVATION

CSRUGS, *Configure your rug*, [En Ligne][consulté le 09/06/22]. Disponible à l'adresse : <https://www.csrugs.com/configure-your-rug/?collection=cameleon>

Interview EMERGING VOICE 2013 cao | perrot Studi, In : The Architectural League NY [En ligne] [consulté le 05/06/2022] Disponible à l'adresse : <https://archleague.org/article/cao-i-perrot-studio/>

INTRAVAIA Ludmilla, Pangolin Scales d'Anouk Wipprecht, La robe commandée par votre cerveau, 02/08/2020. In : Le boudoir numérique [En Ligne][consulté le 09/06/22] Disponible à l'adresse : <https://boudoirnumerique.com/magazine/pangolin-scales-danouk-wipprecht-la-robe-commande-par-votre-cerveau-59202>

LAGANIER Vincent, Tendances de l'éclairage urbain et politique lumière à Lyon, Interview, 18/06/2019. In : Light Zoom Lumière [En ligne][consulté le 08/06/22] disponible à cette adresse : <https://www.lightzoomlumiere.fr/interview/tendances-de-leclairage-urbain-et-politique-lumiere-a-lyon/>

MIT, Des objets peuvent maintenant changer de couleur comme un caméléon, 11/09/11 , In: ModeInTextile [En ligne ] [consulté le 09/06/22] Disponible à l'adresse : <https://www.modeintextile.fr/objets-peuvent-changer-de-couleur-cameleon/>

MITCSAIL, Photochromeleon: Creating Color-Changing Objects, 10/09/19, In : Youtube [En ligne] [consulté le 02/06/2022] Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=fEdN1VciJx0>

Rachel Gordon, CSAIL, Objects can now change colors like a chameleon, Computer Science and Artificial Intelligence Laboratory team creates new reprogrammable ink that lets objects change colors using light,10/09/19 In: MIT News [En ligne ] [consulté le 09/06/22] Disponible à l'adresse : <https://news.mit.edu/2019/changing-colors-photochromeleon-mit-csail-0910>

ROCKPANEL, Rockpanel Chameleon, [consulté le 09/06/22]. Disponible à l'adresse : <https://www.rockpanel.fr/produits/facades-design/rockpanel-chameleon/?selectedCat=documentation>

STROZYK, Elisa, DYED [En ligne] [Consulté le 09/06/2022] disponible à cette adresse : <https://www.elisastrozyk.com/new-page-5>

### Préhistoire et Animaux

FAUCHER, Denise *La peinture dans les grottes de Lascaux*

[http://www.mrugala.net/Histoire/Prehistoire/France, Dordogne, Montignac, Grotte de Lascaux/La%20peinture%20dans%20les%20grottes%20de%20Lascaux,%20par%20Denise%20Faucher.pdf](http://www.mrugala.net/Histoire/Prehistoire/France,_Dordogne,_Montignac,_Grotte_de_Lascaux/La%20peinture%20dans%20les%20grottes%20de%20Lascaux,%20par%20Denise%20Faucher.pdf)

MILLESTERNES TV , *Flamants Roses de Camargue*, 20/05/2015 In :Youtube [En ligne] [consulté le 18/05/2022] Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=qc-UVoR09vs>

# ANNEXE N°1 :

## EXTRAIT DU QUESTIONNAIRE COULEUR-ESPACE-EMOTION

### EXPÉRIENCES URBAINES

#### Profil

##### ÊTES-VOUS ?

- Une femme x9
- Une femme x13
- Un homme x9
- Non-binaire x1
- Non-binaire x1

##### QUEL ÂGE AVEZ-VOUS ?

- 18-25 ans x13
- 18-25 ans x12
- 26-35 ans x2
- 36-50 ans x1
- 50 ans et plus x1
- 50 ans et plus x4

##### QUELLE EST VOTRE PROFESSION ?

- étudiant(e) x7
- étudiant(e) x12
- employé(e) x5
- ouvrier x1
- chômeur(euse) x2
- comédien x1
- profession libérale x1
- cadre et profession intellectuelle supérieure x1
- cadre et profession intellectuelle supérieure x2
- retraitée

##### VOUS DÉFINISSEZ-VOUS COMME HYPERSENSIBLE ?

- Oui x14
- Non x18
- Je ne souhaite pas répondre à cette question x1

abc Récit d'individu se définissant hypersensible.



## Questions d'expériences

### COMMENT VOUS SENTEZ VOUS DANS LES ESPACES PUBLICS ?

- Très bien x2
- Bien
- Bien
- Bien car en mode contemplatif et d'observation de la nature humaine.
- En bonne compagnie, bien.
- Plutôt bien
- A l'aise x3
- Je me sens normal x2
- Ça va
- Je me sens bien, en sécurité quand il y a beaucoup de monde autour et moins le soir.
- Tout dépend du monde qu'il y a x2
- Pas trop oppressé mais je préfère être chez moi ou avec mes ami(e)s.
  
- Mal à l'aise x2
- Je ne me sens pas à ma place.
- Tout dépend parfois oppressé
- Cela dépend des espaces publics, mais généralement si il y a trop de monde, pas très à l'aise.
- Pas entièrement à l'aise, je suis sur mes gardes
- Souvent inquiète/hypervigilante
- Mal à l'aise, comprimé.
  
- Pas en sécurité
- Mal
- Mal à l'aise, oppressée, en danger
- Très mal à l'aise s'il y a beaucoup de monde et/ou trop de proximité (je préfère les endroits où je peux rester anonyme plutôt que des endroits où +/- tout le monde me connaît.

## COMMENT VOUS SENTEZ VOUS DANS LES FOULES ?

- Sans problème, selon les foules j'aime même ça d'être pris dans un grand bain
- Bien
- Bien si un minimum d'espace (1m2)
- A l'aise
- Normal
- Moyennement bien
- Moyennement bien
- Méfiant
- Cela dépend du contexte (si concert bien, si métro pas très bien)
- Ça dépend du contexte, si la foule est là pour un évènement comme un concert, une soirée tech ou une manif, je me sens bien. Sinon j'aime pas du tout.
- Ça dépend de la foule. En manif ou en concert c'est ok parce que j'aime l'ambiance qui s'en dégage, sur un marché ou dans un centre commercial je suis bcp moins à l'aise.
- Forte capacité à le créer une bulle protectrice imaginaire.
- Ça dépend du contexte mais généralement mal à l'aise
- Si je ne suis pas pressé, à l'aise, sinon je me sens ralenti et ça me stresse.
- Je n'aime pas être serrés contre les gens mais si c'est un foule raisonnable ça va.
- Pas à l'aise du tout
- Un peu sur mes gardes
- Mal à l'aise et anxiogène
- Nerveuse et hypervigilante
- Stressée
- Stressé, angoissé
- Un peu oppressée
- Je me sens oppressé x2
- Pas bien
- Mal
- Comprimée, gênée, apeurée
- Horrible

abc Récit d'individu se définissant hypersensible.

## COMMENT VOUS SENTEZ VOUS CHEZ VOUS ?

Très bien x5

Très bien x3

Très à l'aise

Parfaitement serein

Serein

Sereine

Bien x2

Bien x5

Bien juste 10 000 choses en tête à faire

Bien comme dans une bulle protectrice

Je me sens rassurée et à l'aise

Je me sens protégé, au calme

La plupart du temps calme et en sécurité

En sécurité

Normale

Bien, un peu paresseux

Bien mais pas si je reste enfermée toute la journée

À l'aise mais sensation d'ennui

Bien mais un peu stressé.