

MÉMOIRE DE MASTER 2

Design d'Environnement Couleur Lumière

Mai 2017

LA COLLECTION

source d'imaginaire pour la création en design couleur et matière

Juliette Maronnat

Sous la direction de Elodie Bécheras

Institut Couleur Image Design
Université Toulouse Jean Jaurès

MÉMOIRE DE MASTER 2

Juliette Maronnat

LA COLLECTION

source d'imaginaire pour la création en design couleur et matière

Mai 2017

ISCID

Université Toulouse Jean Jaurès

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier l'ensemble des personnes qui m'ont accompagnée tout au long de ces deux années de master, et tout particulièrement :

Elodie Bécheras et **Xavière Ollier**, pour leurs conseils avisés et leurs regards professionnels,

Ma famille pour son soutien, et notamment ma mère pour sa fine relecture des derniers instants,

Hugo pour son optimisme infailible,

Anouk, Claire et toute l'équipe Couleur, Matière et Finition de **Carrefour**, au contact desquelles mon oeil de coloriste-matiériste s'est affiné.

Capucine, Brice, David et l'équipe **Innovathèque** de l'**Institut technologique FCBA**, avec lesquels j'ai touché des milliers de matériaux.

Toute l'équipe de **Nacarat** qui, avant même mon master, m'a permis de découvrir le monde de la couleur.

AVANT-PROPOS

Appréhender un sujet de mémoire, c'est vouloir par l'imaginaire tout d'abord, en faire le tour, en connaître à la fois la globalité et pouvoir décortiquer ses moindres détails. C'est se faire une image pré-établie de ce à quoi il va ressembler, lui « imaginer forme », c'est-à-dire lui projeter mentalement une forme aboutie, parfaite. Mais ce qu'on ne sait pas encore, c'est qu'en voulant connaître toutes ses subtilités, ce sujet ouvrira des angles de réflexion et d'expérimentations insoupçonnées, insoupçonnables même pour l'esprit à l'orée de la réflexion. Sans savoir où cela nous mènera, on va même jusqu'à entrevoir en rêve ce but ultime terminé, achevé, conclu par un point.

Très vite, l'immensité de la tâche que l'on s'est donnée nous fait tourner la tête, on en arrive même à se décourager, à vouloir s'échapper par tout moyen. Puis arrive le temps où l'on comprend que ce but ultime que l'on a recherché, c'est en fait de ne jamais mettre de point, d'être en veille permanente, aux aguets, les yeux bien ouverts sur le monde qui nous entoure. On comprend alors que la véritable richesse de ce sujet, c'est qu'il n'a pas de finitude pré-établie, que l'on peut le guider dans n'importe quelle direction, qu'il est avant tout malléable puisque c'est notre esprit qui le façonne, qui le malaxe, qui s'en imprègne. Cette prise de conscience est une véritable libération, car elle permet de faire voler en éclats de nombreuses barrières du « bien faire », du « parfait ». Car en fait, explorer un sujet, ce n'est pas se conformer à des règles mais le malaxer, le triturer, en faire de la bouillie puis le reconstituer à sa manière, selon ses propres choix, avec tous les petits « hasards » que cela induit.

Peut-être que finalement, écrire un mémoire ne se définit pas seulement par devenir « expert » dans un domaine mais découvrir ses capacités dans de nombreux autres, parfois insoupçonnés. Peut-être qu'écrire un mémoire n'est qu'un prétexte pour se comprendre, s'appréhender et se connaître soi-même. Avec ses périodes de doute,



Place Nationale sous le soleil

Montauban

avril 2017 - photographie personnelle

jusqu'au jour où l'on prend conscience que le doute sera toujours là, même le jour de sa soutenance de master. Et lorsque l'on accepte que cette faculté de douter est en fait une richesse immense, on libère une infinité de possibilités, on a envie d'écrire ce mémoire, de raconter son expérience, sa sensibilité.

Ainsi, voici ce que j'ai découvert, exploré, parcouru au cours de mes deux années de master. Toutes les questions qui me sont venues à l'esprit, qui m'ont bousculée et qui m'ont amenée à écrire ce mémoire aujourd'hui. Elles ont façonné la démarche qui constitue la base de mon travail en design, qu'il soit en rapport avec l'espace, la couleur ou la matière (ou bien avec les trois à la fois). Ce que j'ai développé avant tout, c'est une sensibilité plutôt qu'un profil, une manière de faire les choses qui me permet de me glisser dans divers champs du design, d'envisager des expériences variées. J'aborde, certainement sans m'en rendre compte, le monde avec les yeux du designer d'espace, selon moi intrinsèque au métiers du design. Je suis sensible depuis des années à déceler le nombre d'étages d'un bâtiment, le matériau utilisé en façade, si celui-ci est récent ou déjà décrépi par le temps et l'atmosphère qui l'entoure. .

Puis, ma formation m'a encouragée à développer cette attitude d'observation constante, ma sensibilité s'est affinée, s'est orientée de manière parfois très précise, sur la couleur et ses variations ainsi que sur la matière qui constitue un objet, un pan de mur. La matière visuelle bien entendu mais aussi la matière explorée par le toucher et le bruit qu'elle émet sous les doigts, sous les baskets en hiver ou les semelles de corde des sandales en été. Ce qui me fascine au quotidien, c'est la variété des matières, des couleurs et des formes qui défilent sous mes yeux chaque jour : tout peut changer par une variation quelconque comme le temps qu'il fait, l'angle de vue, mon humeur du jour. Cette fascination m'a amenée très naturellement à mon sujet de mémoire, celui de la collection, de l'action de collecter et de confronter l'ensemble des éléments de la collection. La collection est prétexte à l'analyse de ce qui m'entoure, elle me permet de comprendre, à ma manière, le monde autour de moi. Elle est vectrice de poésie, de rêverie, d'esthétisme, de beauté, qui pour moi est la plus grande richesse de ce monde. C'est tout cela à la fois que je vais tenter de partager au cours de ce mémoire, par des bribes de réflexions très personnelles, des faits que j'ai pu vérifier, par des témoignages de personnes qui ont réfléchi, elles aussi sur des sujets plus ou moins proches de celui que j'ai voulu faire mien.

SOMMAIRE

Introduction	13
LA COLLECTE :	
une démarche personnelle d'accumulation, la naissance d'un imaginaire	17
<i>I-1. Parcourir le lieu : le point de départ du repérage visuel</i>	19
<i>I-2. Glaner, récolter, collecter : une démarche d'investigation de terrain</i>	23
<i>I-3. Fabriquer la trace du glanage</i>	29
<i>Intermède n°1 : De la collecte à la collection</i>	32
LA COLLECTION :	
vers une dynamique créatrice	33
<i>II-1. Organisation et classement typologisés</i>	35
<i>II-2. La collection : vers une histoire qui se raconte</i>	39
<i>II-3. La fantaisie : vers une dynamique créative</i>	45
<i>Intermède n°2 : Flâneries urbaines</i>	48
LA CRÉATION EN DESIGN COULEUR MATIÈRE :	
mise en culture et poétisation du quotidien	49
<i>III-1. La fantaisie comme souffle de l'inspiration</i>	51
<i>III-2. La sérendipité à l'œuvre dans le processus de création</i>	57
<i>III-3. Le design poétise la vie</i>	61
Ouverture	63
Bibliographie	65



Cabinet d'un particulier - Frans 2 Franken - 1625 - Muséum d'Histoire Naturelle, Vienne.



Masques d'Afrique Sub-saharienne - Collection Afrique - Musée du Quai Branly

INTRODUCTION

Si la notion de collection me pose question, et que j'ai choisi d'en faire mon sujet de mémoire, c'est parce que c'est une pratique fréquente, tant dans la vie courante que dans le milieu professionnel. Faire collection, amasser des objets ayant des points communs, est une pratique que l'on peut observer couramment et simplement : de la collection de timbres-poste, à celle de l'amateur d'art, la plupart d'entre nous l'expérimente, même sans s'en rendre compte.

Cette pratique entre en résonance avec mon travail de designer car pour collecter, recueillir et regrouper, il faut toujours avoir l'œil ouvert à ce qui nous entoure, et savoir déceler les spécificités d'un objet, d'un lieu, d'une image. Selon moi, le collectionneur et le designer sont à la fois des curieux, des esthètes et des analystes pointus. Effectivement, au gré de leurs déplacements, tous deux savent repérer un détail, un objet qu'ils trouvent beau, et fait naître en eux un sentiment esthétique¹. L'émotion ressentie leur permet de reconnaître de façon intuitive la valeur de cet objet qui va venir s'ajouter à leur collection. L'œil de l'analyste ne se profile que plus tard, de retour chez soi, là où le collectionneur comme le designer peut prendre le temps de se demander pourquoi et comment cet objet va faire partie de leur collection, comment il va dialoguer avec le reste des objets. Cette triple articulation entre repérage, esthétique et analyse est à mes yeux la base de toute collection.

Ainsi, si l'on observe le milieu professionnel du design, la collection est bien souvent utilisée comme un outil. On peut penser au nuancier du designer coloriste, qui regroupe un ensemble de couleurs classées par domaines chromatiques, lui

¹ Au sens où l'entend Edgar MORIN : *Sur l'esthétique*. Paris, Robert Lafont, 2016: « Le sentiment esthétique est une émotion qui nous vient de formes, de couleurs, de sons[...] ». Il est « un sentiment de plaisir et d'admiration, qui lorsqu'il est intense devient émerveillement ou même bonheur » p.11.

permettant de déceler d'un seul coup d'œil quelle couleur choisir par rapport à une autre. Le moodboard (ou planche tendance) du «prescripteur de tendances» est aussi une collection qui assemble images, couleurs et mots, destinée à traduire une ambiance esthétique. La matériauthèque, qui fourmille de références industrielles de tissus, de bois, de peintures, de plastiques, souples ou rigides, est elle aussi une vaste collection qui a pour but d'apporter au designer des solutions techniques pour la réalisation de son projet.

Prenons l'exemple du collectionneur d'art : dès le XVI^e siècle, la constitution de «cabinets de curiosités»² permet de regrouper toutes sortes d'objets. Le but d'une telle collection d'objets, divers et souvent exotiques, est de les montrer, de les mettre en valeur par différents moyens : mise en vitrine, accrochage mural ou piédestal. À cette époque, se dire collectionneur permet aussi de se montrer comme quelqu'un de visionnaire, de curieux, qui parcourt le monde. Quant aux objets faisant partie de la collection, ils sont sortis de leur environnement d'usage pour venir s'exposer. Ainsi, un objet est mis en valeur pour son esthétique et non plus pour l'usage pour lequel il a été initialement créé.

Cela dit, ce que je souhaite questionner en premier lieu, en abordant la vaste thématique de la collection, c'est la démarche employée pour la constituer. Effectivement, ce processus de constitution s'inscrit dans le temps de deux manières différentes. À la fois dans le «temps qui s'écoule», c'est-à-dire au fil des jours, des mois, des années que le collectionneur passe à rechercher et acquérir tous les éléments de sa collection. Mais aussi dans un temps plus difficile à considérer, car plus ponctuel, plus suspendu, le temps qui relève du moment donné, presque au sens du *kairos*³ grec. La pratique de collection fait donc une grande place au moment opportun, puisque le glanage s'effectue tant suivant des déplacements qu'au gré de l'évolution du regard du collectionneur, tous deux tributaires d'une temporalité. Une troisième temporalité surgit alors, qui pourrait venir regrouper les deux autres : le temps du *faire*, le temps de la démarche, par le biais de toutes ces petites étapes intermédiaires par lesquelles passe le collectionneur devenu designer.

2 POMIAN Krzysztof : *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècles. Paris, Gallimard, 1987.

3 «Les Grecs ont un nom pour désigner cette coïncidence de l'action humaine et du temps, qui fait que le temps est propice et l'action bonne: c'est le *Kairos*, l'occasion favorable, le temps opportun.» Aubenque Pierre, *La prudence chez Aristote*. Paris, PUF, 1963, pp. 96-97.

En amont de la collection se situe la collecte. La question se pose alors des moyens employés pour la récolte, c'est-à-dire de tous les outils qui accompagnent la « manière de faire » du designer. L'influence des outils mis en œuvre dans cette première étape donne de ce fait son caractère singulier à la collection suivant que le collectionneur utilise la photographie, le contretypage de la couleur à partir d'un nuancier, la récolte de matériaux sur le terrain ou encore la mise en mots de façon intuitive et poétique. Tous ces outils permettent au designer de transcrire un matériau ou une image par le biais de ses caractères chromatiques, esthétiques, émotionnels, texturels ou lumineux. Cet éventail de possibilités sert de base au processus de récolte, car suivant les outils utilisés, le designer décèlera des caractéristiques sensiblement différentes au sein d'une même image.

Après le temps de la démarche vient celui de la définition du sens de la collection. Celui-ci découle naturellement de la démarche mise en place pour la constituer. Il est donc, selon moi, la « mise en forme » d'un imaginaire personnel. La collection en est le reflet, traduite au moyen de plusieurs « signaux sensibles » que sont la couleur, la texture, la lumière ou encore le langage. La collection se nourrit de domaines divers ; elle est vectrice d'une esthétique singulière, qui peut être envisagée comme un métissage ou une synthèse de toutes les émotions esthétiques que peut avoir (eu) le collectionneur-designer. Ainsi, la pratique de collection met en forme et en image l'esthétique d'une personne, que l'on pourrait nommer *imaginaire* ou *fantaisie*. Ces termes, qui renvoient l'un comme l'autre à la capacité de former des images dans l'esprit, peuvent être considérés comme véhiculant à la fois la créativité et la création.

Il convient alors d'explicitier les liens qui unissent la collection à la création : en quoi la constitution d'une collection, met en route la créativité et pousse à la création ? On peut avancer ici le fait que la collection fait état de la singularité du monde qui nous entoure. Elle constate à la fois ses manques mais aussi ses esthétiques intrinsèques hasardeuses. C'est selon moi le rôle du designer de les décrypter, de les abstraire du réel, de se les approprier pour ensuite les ré-insuffler à sa manière dans le quotidien par la création d'espaces, d'objets, de poésie...



Mur de brique et sa fenêtre
Montauban - février-avril 2017
photographies personnelles

LA COLLECTE

UNE DÉMARCHE PERSONNELLE D'ACCUMULATION,
VERS UN IMAGINAIRE



Rebord de fenêtre

Montauban - Avril 2017 - photographie personnelle.

I - 1

Parcourir le lieu : le point de départ du repérage visuel

C'est donc naturellement que, dans ce mémoire, l'enjeu est de déceler ce qui me pousse à créer, dans mon quotidien. Et c'est en partie la relation privilégiée que j'ai développée avec l'architecture qui m'a fait prendre conscience des liens qui unissent lieu, inspiration et création en design.

Ainsi, parcourir le lieu nécessite tout d'abord de définir ce qu'il est, ce qui le constitue et les liens qu'il entretient à l'espace, afin de comprendre les enjeux que cela implique dans une démarche de création en design couleur et matière.

Je me positionnerai dans un premier temps comme designer d'espace, non pas comme celui qui le construit, mais celui qui l'explore et le parcourt afin de le connaître dans ses moindres recoins. Ce regard de designer d'espace m'a fait prendre conscience de l'intensité de sens que portent l'espace, le lieu et l'architecture en eux-mêmes.

Si, de par sa définition même, le mot espace caractérise une « étendue indéfinie⁴ » et le lieu une « portion déterminée d'espace⁵ », le questionnement est à poursuivre plus loin, car le designer d'espace entretient un rapport très étroit à la fois avec l'espace et le lieu. Ce qui est en question ici, n'est pas la différence de terme pour désigner l'un et l'autre mais plutôt le rapport entretenu entre ces lieux-espaces et le designer d'espace lui-même. Le dialogue entre le lieu-espace et le designer se crée lorsque celui-ci parcourt le lieu. La succession de passages dans le lieu permet au designer d'en découvrir progressivement des facettes différentes : sa globalité et ses détails, sa beauté et sa trivialité.

Si j'ai, au début de mes recherches, pensé à une méthode qui pourrait

4 Définition de ESPACE. (2017). *Cnrtl.fr*, <http://www.cnrtl.fr/definition/espace>.

5 Définition de LIEU. (2017). *Cnrtl.fr*, <http://www.cnrtl.fr/definition/lieu>.

s'apparenter à la théorie situationniste de la dérive⁶, définie par Guy Debord en 1956, ma démarche actuelle est en fait plus de l'ordre de la promenade, de la flânerie.

Parcourir, au sens de « courir à travers un lieu⁷ », mais aussi de « traverser dans toute son étendue⁸ » sont deux significations étymologiques intéressantes, car elles proposent une connaissance complète du lieu parcouru, à force de passages successifs, qu'ils soient rapides ou lents. Les termes de « travers » ou « traverser » renvoient au latin *transversus*, alors opposé à *directus* : direct. Ces termes peuvent nous mettre sur la piste d'une méthode qui diverge des autres, qui ne suit pas de règles pré-établies mais qui forge plutôt les siennes au fur et à mesure de l'appréhension du lieu. Ainsi, le lieu est connu dans ses moindres détails par celui qui le parcourt, sous des lumières, à des heures ou à des saisons différentes. L'action de parcourir un lieu apprend au regard à déceler en lui ses détails, ses interstices, ses couleurs, tout ce qui varie suivant le temps, la saison, l'heure de la journée. Parcourir le lieu, c'est aussi s'en imprégner et le laisser être vecteur d'un esthétisme à part entière. Le lieu devient le point de départ d'une foule de formes, de matières, de couleurs, d'impressions poétiques ; il dévoile la pluralité de ses richesses au fur et à mesure qu'il se laisse observer, décortiquer sous le soleil, sous la pluie, de jour comme de nuit. Il parvient par fragments aux yeux de celui qui l'observe.

Au-delà des détails formels, visuels pourrait-on dire, le lieu s'appréhende d'autres manières, moins quantifiables et surtout plus variables.

Si elles sont certainement multiples, celle qui trouve écho au fond de moi est l'âme du lieu, ou *genius loci*⁹ : le fait d'habiter le lieu, de lui associer des souvenirs, des émotions.

Le fait d'habiter fait de l'espace quelque chose de concret. Habiter, du latin *habitare* : « avoir souvent, demeurer¹⁰ » et aujourd'hui « occuper habituellement un lieu », vient donner son caractère vivant au lieu. Car un lieu, en plus d'être un espace délimité et construit, est aussi un lieu de vie. De par sa racine commune avec habitude, du latin *habere* : « se tenir, tenir », le lieu habité est aussi celui que l'on fréquente quotidiennement, chaque jour. Habiter chaque jour c'est donc connaître un lieu sous différentes lumières,

6 « La dérive se définit comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est (opposé) en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade. »
DEBORD Guy : Théorie de la dérive, in *Les Lèvres nues* n° 9, décembre 1956.

7 REY Alain (dir.) : *Dictionnaire Historique de la langue Française*. Paris, Le Robert, 1998. Tome 2, p.2569

8 *Ibid.*

9 Défini par NORBERG-SCHULZ Christian : *Genius loci : paysage, ambiance, architecture*. Ixelles, Mardaga, 1997.

10 ⁸*Idem.*, Tome 2, p.1672.

différents angles. L'habiter convoque aussi le mouvement, car habiter un lieu, ou habiter à un endroit, c'est en partir pour y revenir, souvent et à différents horaires. C'est donc parcourir le lieu à des moments donnés, à 19h ou bien 8h30, sous le soleil, sous la pluie, le jour ou la nuit. C'est se mettre en mouvement dans le lieu, chercher à en capter des fragments. Le mouvement dans le lieu entame la démarche de récolte, d'abord de façon visuelle : je suis attentive aux détails de ce lieu que j'habite, que je connais si bien.

Selon Norberg-Schulz, chaque lieu présente des « caractères », qui dépendent de « comment les choses sont faites », soit de la construction du lieu. C'est à cet instant que le lieu devient architecture : « art, science et technique de la construction, de la restauration, de l'aménagement des édifices¹¹ ». L'architecture est un lieu construit par l'homme, suivant une technique et des règles. Ce terme, composé du préfixe grec *arkhein* : « prendre l'initiative, commander » et de *tekton* : « charpentier constructeur de bateaux », dénote bien une connaissance technique précise permettant d'entamer et de mener à bien une construction. Aujourd'hui plus proche de l'art, l'architecture est ce qui régit l'organisation d'un lieu, car elle fixe des règles et des séparations, tout en lui apportant une esthétique caractéristique.

Dans cette logique de technique constructive, Norberg-Schulz nous renvoie au grec *technè*, qui renvoie lui-même à l'action de faire : *poïesis*. Le lieu est donc intrinsèquement lié, par l'architecture, à l'action de faire, de construire, de fabriquer. Il est l'espace privilégié de rencontre entre l'immensité de l'espace, la localité et l'action du faire architectural. Il synthétise de ce fait en son sein tous les caractères visuels ou conceptuels de ces trois entités spatiales, et c'est ce qui en fait sa richesse et son attraction très forte. Il concrétionne le vaste et le minuscule, le micro et le macro, le général et le singulier. C'est en toutes ces oppositions qu'il est fascinant.

Ainsi, repérer toutes les caractéristiques d'un bâtiment, d'une place, voir même d'un paysage est un exercice auquel mon œil s'est entraîné depuis quelques années : tous ces détails de construction, liés à la fois à l'instant et aux sensations, viennent motiver la récolte visuelle sur le lieu.

11 Définition de ARCHITECTURE. (2017). *Cnrtl.fr*, <http://www.cnrtl.fr/definition/architecture>.



Des glaneuses

Jean François Millet

1857 - Musée du Louvre

I - 2

Glaner, récolter, collecter : une démarche d'investigation de terrain

Ce que j'ai appelé au paragraphe précédent «récolte visuelle» mérite à ce stade de la réflexion d'être éclairci, car il s'agit, après avoir questionné la motivation, de comprendre les enjeux de ce que l'on garde, de ce que l'on retient d'un lieu.

La récolte et la collecte, tous deux issus de l'italien *ricolta*, de *ricogliere* : «recueillir» désignent l'action de réunir à la suite d'une recherche. Si l'on se rapporte à la conception agraire du terme de récolte, ce que l'on récolte est aussi ce que l'on a semé, c'est-à-dire ce que l'on a mis en terre et dont on a pris soin. Récolter est donc dans ce cas précis l'aboutissement d'un cycle : depuis la plantation jusqu'à la récolte des plantes arrivées à maturité. Dans la démarche de planter se situe déjà celle de récolter. Le terme de collecte, même s'il est issu d'une base latine identique, désigne cependant quelque chose de plus régulé ou régulier, en tout cas régi par un certains nombres de règles, comme c'est le cas de la collecte des taxes par exemple.

Le verbe «glaner», quant à lui, est issu du latin *glenare*, et définit l'action concrète de «recueillir les épis de blé laissés par les moissonneurs». Cette action évoque un mouvement, celui de se baisser afin de ramasser quelque chose qui se trouve plus bas que soi, soit au sol. Nous retrouvons ce mouvement sur le célèbre tableau de Millet, *Des glaneuses*. On peut y observer deux femmes penchées en avant, le bras droit tendu vers le sol ; tandis que, de l'autre, elles tiennent contre elles les épis déjà ramassés. Aujourd'hui, cette activité n'existe plus dans notre société occidentale, dans son acception agricole et sociale, car la main a été remplacée par la machine. Ou du moins presque plus, comme le filme Agnès Varda, dans *Les glaneurs et la glaneuse*¹², en choisissant de montrer plusieurs types de glanage. Le premier, c'est le glanage de nécessité : se baisser pour ramasser les restes lorsque l'on dépend de cela pour vivre. Bennes à ordures des supermarchés

12 VARDA Agnès : *Les glaneurs et la glaneuse*. Film documentaire, 2000.



Le glanage des pommes , gestuelle du glâneur de pomme, rappel au tableau de Millet.

Agnès Varda : Les glâneurs et la glaneuse, film documentaire, 2000.

ou fins de marchés, ce glanage là évoque l'humilité, à une époque où plus personne ne se baisse afin de ramasser ce dont il va se nourrir. Dans un second temps, la cinéaste nous montre un glanage qu'on pourrait qualifier de glanage de proposition. Certains viticulteurs et maraîchers autorisent, de manière ponctuelle et régulée, les particuliers à venir glaner certains des fruits et légumes qui n'ont pas été ramassés, ou laissés à terre car ne correspondant pas visuellement aux produits vendus en supermarchés. C'est un accord tacite, qui permet à chaque partie d'avoir un bénéfice, de profiter de ce qui est offert.

Enfin, Agnès Varda nous met sur la piste du glanage de l'artiste, qui fait les poubelles les soirs d'encombrants afin de récupérer tout ce qui peut être utile à son œuvre, dans l'immédiat ou bien pour plus tard. Cette démarche relève du glanage raisonné, lorsque l'artiste sait quelle tâche il va accomplir avec l'objet qu'il vient de trouver. On peut dans ce cas aboutir à la conclusion suivante : glaner c'est recueillir çà et là des éléments isolés pour les utiliser. Ainsi, le terme « glaner » induit une « pré-disposition » de l'esprit car le glaneur, ici l'artiste, se projette déjà au cours de son action dans la suite, c'est-à-dire dans l'utilité du produit issu du glanage.

En conclusion, je pourrais me définir tantôt comme une récoltante, tantôt comme une collecteuse, tantôt comme une glaneuse. Le terme que je peux utiliser afin de me définir est « glaneuse des lieux du quotidien », capable de saisir une proposition mais aussi de raisonner ma démarche de récolte ou de collecte : effectivement, lors de mes déplacements journaliers, mon regard est en éveil, il scrute les lieux parcourus et en décèle les détails significatifs. Quand je glane, je sais déjà que ces détails sont l'inspiration motrice d'un processus de création à venir : je sais que ces images du lieu vont servir à quelque chose. À cet instant je ne sais pas encore si je vais leur découvrir une utilité matérielle ou un sens spirituel, mais ils viennent déjà nourrir l'esthétique du lieu.

Cette méthode de glanage hybride vient également se lier à une autre méthode, que l'on qualifie facilement de juridique ou de policière mais que je trouve personnellement très riche et inspirante : celle de l'investigation. De par sa définition, l'investigation, du latin *investigatio* : « recherche attentive, enquête », est une recherche qui « se conduit avec soin, qui suit à la trace¹³ ». Ces termes de soin et de trace sont tous

13 ⁷*Idem.*, Tome 2, P.1877.

les deux caractéristiques et renvoient aux méthodes de recherche de Sherlock Holmes, le héros de Sir Arthur Conan Doyle. J'éluderai le fait qu'il soit représenté avec une loupe et qu'il consomme toutes sortes de drogues, ce qui m'intéresse ici est d'une part la méthode qu'il emploie pour résoudre les enquêtes qui lui sont proposées, et par ailleurs le métissage qu'il fait de différentes techniques de recherche. À la fois dans les nouvelles de l'auteur, dans les films de Guy Ritchie¹⁴ et dans la série Sherlock¹⁵ de Mark Gatiss et Steven Moffat, le héros vient remettre en question les méthodes d'investigation cartésiennes de ses collègues de Scotland Yard, basées uniquement sur la raison. Il utilise quant à lui une méthode personnelle, beaucoup plus empirique, faisant confiance à tous ses sens ainsi qu'à son intuition. Pour cela il s'aide de « sciences » comme la déduction et la logique mais aussi des « arts » comme la musique ou le déguisement. Sherlock Holmes est un personnage qui s'inspire de tout ce qui l'entoure, en faisant des liens entre des catégories pré-établies n'en ayant apparemment pas. Il décèle donc la moindre trace laissée par la personne qu'il recherche, il flaire, renifle, fouine et détecte le moindre mouvement, la moindre odeur, le moindre son et parvient à les réunir dans son esprit afin de répondre aux interrogations.

Si Sherlock Holmes suit « à la trace », c'est-à-dire grâce aux détails, aux marques laissées par le passage de quelqu'un, il garde aussi une trace de ces détails dans sa mémoire, que les scénaristes de Sherlock nomment *mind palace*.

Ainsi, il est possible de mettre en regard la démarche de Sherlock Holmes avec celle du designer. Effectivement, en amont du processus de création à proprement parler, celui dont il est possible de garder une trace, de quelque nature qu'elle soit, le designer s'ouvre sur le monde qui l'entoure et ne restreint pas ses recherches au champ des arts. La vie quotidienne, la science ou encore l'histoire sont aussi pour lui des sources enrichissantes et inspirantes pour son travail. Il crée des liens, dans son esprit, sur la base de réflexions personnelles sur ce qui l'entoure, sans se soucier des champs disciplinaires établis. Le designer procède en quelque sorte à la manière de Sherlock Holmes : à partir de son intuition et à l'aide des signaux dits « faibles » qui l'entourent, il parvient à construire son raisonnement, afin d'adopter une démarche cohérente avec le travail qu'il doit mener.

14 Je m'appuierai ici sur le film de Guy Ritchie : *Sherlock Holmes : Jeux d'ombres*, 2011.

15 Je m'appuierai sur les 3 premières saisons de la série de Mark Gatiss et Steven Moffat : *Sherlock*. BBC One, 2010.

En un sens, cette démarche peut s'apparenter à la veille, pratiquée par le
et neuf, est
le, issu du
« éveillé ».
veillée, c'est-

FOCUS N°1 SHERLOCK HOLMES

les deux caractéristiques et renvoient aux méthodes de recherche de Sherlock Holmes,

le héros d
loupe et q
méthode d
le métissa
de l'auteur
et Steven
cartésien
utilise qua
à tous ses
déduction
Sherlock
liens entre
moindre t
le moindr
son esprit
S
marques l
sa mémoire
A
avec celle
parler, cel
designer s
des arts.
sources er
sur la bas
disciplina
Holmes :
il parvient
le travail c



« Par suite d'une longue habitude, toute une série de pensées m'a si rapidement traversé l'esprit que je suis arrivé à cette conclusion sans avoir eu conscience des étapes intermédiaires. Ces étapes existent pourtant. »

« Voyez-vous, je considère que le cerveau de l'homme est, à l'origine, comme une petite mansarde vide et que vous devez y entasser tels meubles qu'il vous plaît. [...] Louvrier adroit, au contraire, prend grand soin de ce qu'il met dans la mansarde, dans son cerveau. Il n'y veut voir que les outils qui peuvent l'aider dans son travail mais il en possède un grand assortiment et tous rangés dans un ordre parfait. C'est une erreur de croire que cette petite chambre a des murs élastiques et qu'elle peut s'étendre indéfiniment »



1 Je
2 Je m'appuierai sur les 3 premières saisons de la série de Mark Gatiss et Steven Moffat : *Sherlock*. BBC One, 2010.

En un sens, cette démarche peut s'apparenter à la veille, pratiquée par le

et neuf, est

le, issu du

« éveillé ».

veillée, c'est-

Si l'on prend pour comparaison différentes fictions autour de l'univers de Sherlock Holmes, il est possible d'y déceler des variations suivant les adaptations, due à la nature même de celles-ci. Dès *Une étude en rouge*¹, d'Arthur Conan Doyle, le héros fait des remarques qui peuvent nous aider quant à la compréhension de sa méthodologie d'enquête, basée sur une observation très large et minutieuse de ce qui l'entoure. Holmes y parle de la pensée en train de se faire, ainsi que du rangement qui s'effectue dans sa mémoire afin de pouvoir connecter entre eux les éléments indispensables à l'enquête. Cette organisation du cerveau est traduite en images, dans le film puis dans la série. Dans le film de Ritchie², la « mansarde » dont parle le Sherlock d'Une étude en rouge, est mise en images par une vaste cartographie installée dans une petite pièce de l'appartement d'Holmes. Divers articles de journaux, accumulés sur un mur, sont reliés les uns aux autres par un fil rouge, à la vue desquels le spectateur est incapable de comprendre quoi que ce soit. Mark Gattis et Steven Moffat³ choisissent quant à eux dans leur série, de rendre visible la logique du cerveau du Sherlock Holmes contemporain par un ajout de mots, de cartographies (ou bien de SMS) sur l'image filmée. Les déductions sont donc visibles par le spectateur qui a l'impression lui aussi de faire partie de l'enquête et peut suivre les déductions de Holmes tout au long de la série.

Les termes employés pour désigner la méthode de Sherlock Holmes varient aussi entre la version originale écrite et celle de la série car, entre 1887 et 2012, d'autres méthodologies de mémoire et d'enquête sont venues se greffer au fil du temps sur les écrits d'Arthur Conan Doyle, comme c'est le cas de la *method of loci* ou *mind palace*. Cette méthode pratiquée depuis l'Antiquité est utilisée pour retenir des listes d'éléments et

1 Première nouvelle à propos de Sherlock Holmes, parue en Novembre 1887.

2 *Sherlock Holmes : Jeux d'ombres*, Guy Ritchie, 2011.

3 Réalisateur de la série *Sherlock*, diffusion sur BBC One à partir de Juillet 2010.

les deux caractéristiques et renvoient aux méthodes de recherche de Sherlock Holmes,

le héros d
loupe et q
méthode c
le métissa
de l'auteu
et Steven
cartésien
utilise qua
à tous ses
déduction
Sherlock
liens entre
moindre t
le moindr
son esprit
S
marques l
sa mémoi
A
avec celle
parler, cel
designer s
des arts. J
sources ex
sur la bas
disciplina
Holmes :
il parvient
le travail c

se base sur la mémorisation visuelle des d'un lieu selon une suite toujours identique, lieu au sein duquel on « range » par la suite des choses à retenir. Cette méthode du « mind palace » sont utilisés dans la série, par Sherlock Holmes lui-même : « Get out. I need to go to my mind palace.⁴ »

Ainsi, il est possible de constater l'évolution de la pensée du personnage au fil des adaptations, car d'un cerveau rangé « dans un ordre parfait », l'esprit de Sherlock Holmes est passé à un *mind palace*, visible au travers de l'image cinématographique. Le spectateur n'y voit plus un cerveau parfaitement rangé mais un esprit très bien entraîné ayant une capacité d'assimilation considérable. Il faut cependant souligner que, comme dans les nouvelles de Conan Doyle, le Sherlock Holmes de la série, « sélectionne » les informations qu'il juge utiles pour son travail.

« Comment peux-tu avoir oublié quelle chambre c'est, tu te souviens de tout !

- Je dois effacer des données ! »⁵

Ainsi, le rangement pour Sherlock Holmes est aussi une affaire d'espace et non seulement de méthode employée. La série diffusée sur la BBC est parlante et actuelle car elle questionne le fonctionnement de la mémoire et de son organisation interne. Elle propose une réponse différente de celle que donne Conan Doyle, notamment par le fait de porter à l'image les éléments indispensables au spectateur pour la compréhension de l'enquête. Elle suggère un immense enchevêtrement d'informations qu'il faut aller trouver très rapidement. La rapidité de l'action de rechercher est présentée presque en temps réel à l'image lorsque Holmes cherche une réponse dans son esprit, ce qui porte à l'écran le processus de réflexion et d'organisation lui-même et non la seule réponse.

4 *Sherlock : Les chiens de Baskerville* (Saison 2, Episode 2), Mark Gatiss et Steven Moffat, 2012.

5 Dialogue entre Watson et Holmes dans la série *Sherlock : Le signe des Trois*, Saison 3, Episode 2, 2014.

1 Je
2 Je m'appuierai sur les 3 premières saisons de la série de Mark Gatiss et Steven Moffat : *Sherlock*. BBC One, 2010.

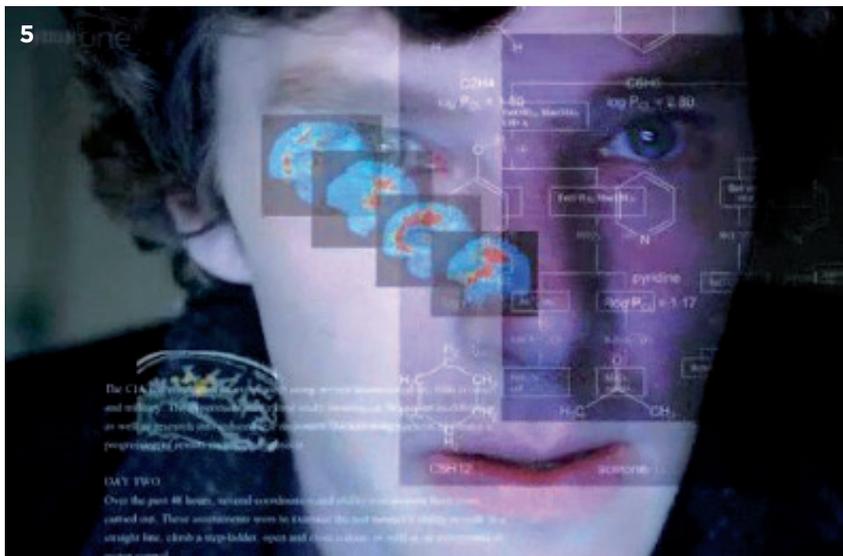
En un sens, cette démarche peut s'apparenter à la veille, pratiquée par le

et neuf, est

le, issu du

« éveillé ».

veillé, c'est-



les deux caractéristiques et renvoient aux méthodes de recherche de Sherlock Holmes,

le héros d
loupe et q
méthode d
le métriss
de l'auteu
et Steven
cartésien
utilise qua
à tous ses
déduction
Sherlock
liens entre
moindre t
le moindr
son esprit
S
marques l
sa mémoi
A
avec celle
parler, cel
designer s
des arts. J
sources er
sur la bas
disciplina
Holmes :
il parvient
le travail c



INDICES DE RÉFÉRENCE

Texte

Une étude en rouge

Arthur Conan Doyle

Novembre 1887

1 & 2

Sherlock Holmes : Jeux d'ombres

Guy Ritchie

2011

3 & 4

Sherlock : La chute de Reichenbach

(Saison 2, Episode 3)

Mark Gatiss et Steven Moffat

2012

5

Sherlock : Les chiens de Baskerville

(Saison 2, Episode 2)

Mark Gatiss et Steven Moffat

2012

1 Je

2 Je m'appuierai sur les 3 premières saisons de la série de Mark Gatiss et Steven Moffat : *Sherlock*. BBC One, 2010.

En un sens, cette démarche peut s'apparenter à la veille, pratiquée par le designer au début de chacun de ses projets. Le designer, afin de créer un projet neuf, est en veille constante, il écoute le monde qui l'entoure, l'observe, l'analyse. Veille, issu du latin *vigilia* est dérivée du verbe *vigere* : « être bien vivant, être vigoureux, être éveillé ». Ainsi, la veille peut-être vue comme une disposition de l'esprit à être bien réveillé, c'est-à-dire à capter les signaux qui peuvent l'intéresser pour sa création future.

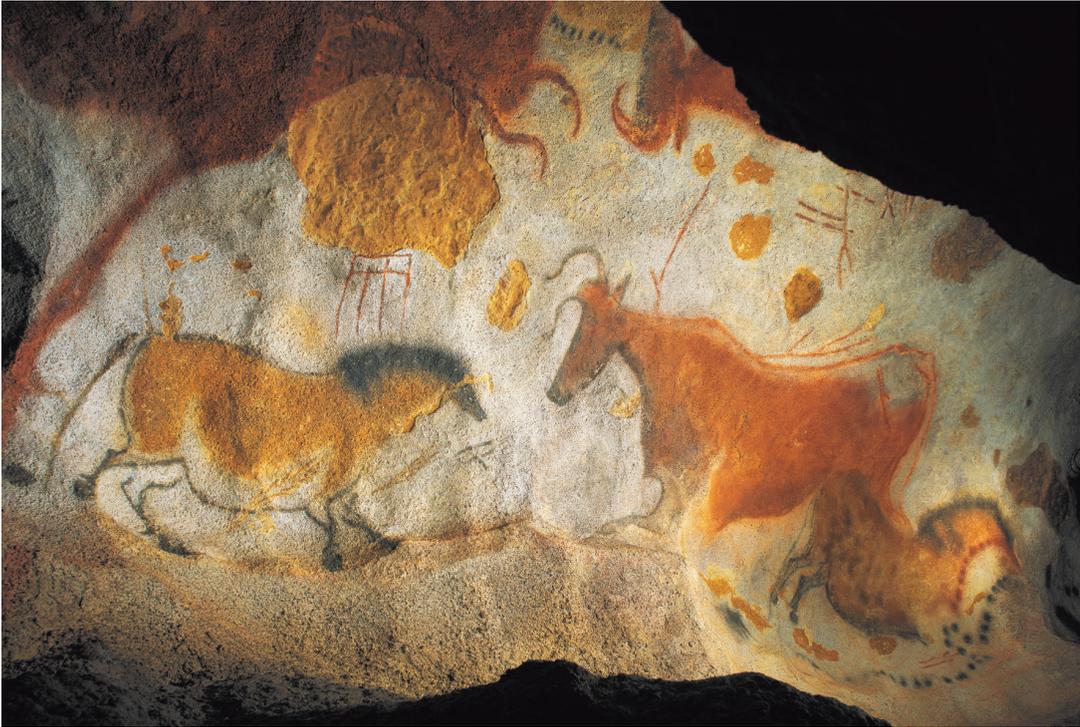


"THE PIPE WAS STILL BETWEEN HIS LIPS."

Illustration pour *The Man with the Twisted Lip*

Sidney Paget

1891 - The Strand Magazine



Une vache rouge et un cheval représentés sur une paroi du diverticule axial, dans Lascaux II

© Semitour Périgord



Volet gris sur mur de briques toulousaines : contraste simultané des couleurs - Montauban

Photographie personnelle, avril 2017

I - 3

Fabriquer la trace du glanage

Comme nous l'avons vu précédemment, glaner, c'est recueillir des objets dans l'idée d'en faire quelque chose. C'est ce que j'expérimente lorsque je suis dans un lieu, lorsque je cherche à décrypter son ambiance, à en cerner à la fois sa globalité et ses détails. Se pose alors la question de la trace de ce qui s'est imposé à mon regard, comment garder la trace d'un moment dans le lieu, d'un détail, d'une ambiance globale ? Afin de répondre à cette question, que je ne suis pas la première à me poser, les hommes ont imaginé différents procédés destinés à se souvenir : le dessin tout d'abord, comme l'art pariétal, parvenu par fragments jusqu'à nous, pouvant être considéré comme la trace d'un instant qui s'est déroulé il y a des milliers d'années.

Qu'en est-il des procédés à ma disposition au XXI^e siècle ? Tout d'abord, la première trace que je garde est issue du glanage lui-même : je ramasse des fragments de matière au sol. Ces fragments, déjà existants mais souvent abîmés par différents facteurs, qu'ils soient temporels ou bien résultant des actions de l'homme, sont un bon moyen de se souvenir, car ils me permettent d'emporter un petit peu de ce lieu hors de lui-même, afin de le garder avec moi.

Un autre type de trace est le contretypage coloré, plus complexe à interpréter car fortement influencé par ce qui l'entoure. Pour prendre un exemple parlant et local, un volet gris sur une façade de briques toulousaine paraîtra bleuté, ceci étant dû au contraste simultané des couleurs¹⁶. Contretyper une couleur, c'est permettre de pouvoir la reproduire en dehors du lieu sur lequel elle a été prélevée, c'est aussi comprendre la manière dont elle est composée. Cependant, une fois sortie du contexte dans lequel elle a été glanée, cette couleur ne procure plus les mêmes sensations. La couleur peut-elle alors être pensée en dehors du milieu dans lequel elle existe ?

¹⁶ ALBERS Josef : *L'interaction des couleurs*. Vanves, Hazan, 2013, VIII. Pourquoi la couleur trompe-t-elle ? - image rémanente, contraste simultané, p.27-28.

Le dernier glanage que j'effectue est bien différent, car au lieu de récolter l'objet lui-même, je produis ce que je récolte : lorsque je prends une photographie, je crée une trace visuelle d'un fragment qui résonne en moi. Ma démarche photographique peut, en un sens, se rapprocher de celle des peintres impressionnistes, s'appliquant à « exprimer les impressions que les objets et la lumière suscitent dans la conscience¹⁷ ». Effectivement, par la photographie je cherche à garder en mémoire un ressenti particulier à la vue d'un fragment de lieu. Si j'ai choisi ce parallèle avec l'impressionnisme, c'est aussi parce que le terme d'impression me semble riche. Du latin *impressio* : « action d'appuyer¹⁸ », il renvoie, au sens figuré -celui des impressionnistes-, à la marque ou la trace laissée dans l'esprit ; ou bien, au sens propre, « par un corps pressé sur une surface ».

Ainsi, se pose la question de la nature de trace et qu'est-ce qu'induit le fait de créer ou produire une trace ? D'un point de vue étymologique, le verbe tracer vient du latin *tractus* : le trait, issu du verbe latin *trahere* : « tirer, traîner », signifiant « suivre à la trace » ou « faire une trace ». La trace a donc plusieurs significations en français. C'est une « suite d'empreintes laissées par un animal ou un homme¹⁹ » mais aussi « l'impression qui reste de quelque chose, ce qui subsiste du passé, notamment dans la mémoire ». La trace peut donc être matérielle, visuelle, c'est-à-dire expérimentable par nos sens. Elle peut aussi se référer à l'imaginaire et à la pensée, à la mémoire. C'est cette double articulation qui me paraît importante à questionner dans le cadre d'une réflexion autour de la notion de glanage et celle de collection. Car dans l'action de glaner, est intrinsèquement liée la notion de trace matérielle. Effectivement, ramasser des objets pour les utiliser ensuite inclut le fait de les conserver un temps entre le ramassage et l'utilisation future. Ainsi, une trace est gardée, la trace de la récolte sur le site. La matériau glané dans le lieu est la trace de l'action passée.

Cependant, lors de mon action de glanage, je produis moi-même des traces, qui sont d'un autre type, renvoyant plutôt à la seconde définition du mot : celle qui subsiste du passé et forme un lien avec la mémoire. Effectivement, les traces photographiques permettent de garder une infime trace d'une partie du lieu, de l'ordre du souvenir.

Ainsi, si les glaneurs parcourent le lieu dans le but de récupérer des objets, le designer garde une trace du lieu par l'intermédiaire de ces objets. Dans le premier cas

17 ¹²*Idem.*, Tome 2, pp.1797-1798.

18 *Ibid.*

19 ¹⁶*Idem.*, Tome 3, p.3872.

de figure, les objets sont les sujets de la récolte, dans le second, c'est le lieu qui devient le sujet. Le glanage des objets devient le moyen de garder une trace visuelle, matérielle de l'esprit du lieu.

Lors de ma démarche personnelle de glanage, la prise de photographies du lieu sous ses différents aspects, globalité (ou généralité) ou détails (ou localité), est indispensable pour garder en mémoire ce que j'ai vu à cet instant précis. La photographie permettra par la suite, en la regardant à nouveau, de recréer en moi la sensation perçue au moment de la prise de vues. Cette sensation particulière est souvent produite par la réunion d'éléments hétérogènes, voire improbables, s'ils sont situés côte à côte. Ce qui produit en moi cette sensation est souvent la réminiscence de l'ancien dans le contemporain. Par exemple dans la ville, je m'émerveille souvent d'une enseigne des années soixante que le hasard, qui n'en est en réalité par forcément un a laissé là, même cinquante ans après. Ce détail, à la manière du *punctum* de Roland Barthes, m'émerveille. Il est un fragment, une trace de ce qui reste, « il se trouve dans le champ de la chose photographiée comme un supplément à la fois inévitable et gracieux²⁰ ».

En un sens, si j'utilise la photographie afin de récolter des images du lieu, ce n'est pas seulement parce qu'elle garde une trace mais aussi parce qu'elle véhicule ce « je-ne-sais-quoi affectif, sentimental²¹ » qui fait son charme. « Bien que la photographie n'ait pas de chair, pas de matière, pas de vie, nous sentons qu'elle a sa vie propre, son charme²² ». Ainsi, l'utilisation de la photographie renvoie à la fois à une sortie d'intimité du photographe avec son sujet et à une poétisation du lieu par la lumière, le cadrage ou le moment opportun de la prise de vues.

20 BARTHES Roland : *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris, Seuil, 1980, p.80.

21 MORIN Edgar : *op. cit.*, p.54.

22 *Ibid.*

Intermède n°1

De la collecte à la collection

Et si nous nous arrêtons afin de contempler le petit bout de chemin parcouru pour observer vers quoi nous nous engageons ?

Nous avons posé les bases de ce qu'est le lieu et ce qu'il signifie, ce qu'il véhicule et pourquoi il pose tant de questions, pourquoi il intrigue tant. Il est donc le point de départ de toute une démarche de création personnelle, car par sa définition formelle et par le fait qu'il implique la personne, l'habitant, on aime à le parcourir, l'observer, le décortiquer. Cette démarche de flânerie, de promenade, amène le designer que je suis à récolter, à ramasser à terre des éléments qui constituent ce lieu et lui donnent tout son caractère. Ces éléments glanés le sont afin de retenir en mémoire, de capter l'instant, le coloris d'un moment, le détail fugace d'une pluie d'été.

Le chemin vers la création vient tout juste de commencer, par ce glanage minutieux de détails de la vie quotidienne. Il va prendre un nouveau tournant lorsque, une fois sortis du lieu, les éléments de la récolte seront analysés et observés afin de déceler leur petit rien du tout qui fait qu'ils nous chuchotent des histoires à l'oreille et nous emmènent vers un imaginaire infini.

LA COLLECTION

VERS UNE DYNAMIQUE CRÉATRICE



Chopstick Rests

Coral, shell, stone and beach glass - September 2014.



Tissu en sergé en damier

Ce tissage présente la composition d'un tissu sur un métier à tisser, et nous permet de remarquer les fils de chaîne violets et rouge, et les fils de trame bleu marine.

<https://tisserdesliens.wordpress.com>

II- 1

Organisation et classement typologisés

Après la phase du glanage et de la récolte des objets se pose intuitivement, ou bien culturellement, la question du rangement ou du classement.

Culturellement, on nous a appris, depuis notre plus jeune âge, comment ordonner les choses afin de les retrouver, que ce soient des objets ou bien plus largement des idées, des concepts. Ainsi, afin de ne pas se perdre, nous cherchons de prime abord à les ordonner, à les classer. Cette démarche nous est tellement familière, que nous classons sans même nous en rendre compte, à tel point que cette catégorisation peut sembler intuitive, presque inconsciente.

Ordonner est l'une des préoccupations primordiales au sein d'une collection, ou d'un ensemble, car l'ordre permet, entre autres choses, de comprendre comment fonctionnent les éléments d'un tout. Du latin *ordene*, ce terme désigne d'abord « l'ordre des fils de la trame²³ » puis « le rang, la rangée et l'alignement, d'où, abstraitement, la succession chronologique et le bon arrangement des choses, des éléments d'un tout²⁴ ». Son premier sens, dans le domaine du tissage nous renvoie à un ordre symbole de régularité et de bon fonctionnement d'un ensemble, car les fils de trame sont ceux sur lesquels repose toute la construction du tissage. Ils sont positionnés à intervalles réguliers, et on vient y entremêler les fils de chaîne afin de former un tissage solide. Ainsi, l'ordre, avant de prendre son sens contemporain parfois synonyme de rigidité, a d'abord été utilisé pour désigner quelque chose de bien construit, sur une base solide et régulière.

Le classement, qui range les choses selon un certain ordre, est dérivé de classe au sens de « catégorie, rang²⁵ » et peut avoir différents sens dans des domaines variés.

23 ¹⁸*Idem.*, Tome 2, pp.2479-2480.

24 *Ibid.*

25 ²²*Idem.*, Tome 1, p.772.

Celui qui nous intéresse plus particulièrement ici est celui de « catégorie définie par un critère ». Ainsi, classer c'est catégoriser le monde qui nous entoure de manière à ce qu'il nous devienne familier, car une chose inconnue ne peut pas le rester, au risque de nous effrayer. Au-delà de la définition, ce qui m'intéresse, c'est l'action de classer et les raisons qui la motivent.

L'une des premières réponses à mes interrogations se trouve dans le fait de parler ou d'écrire, en tout cas de mettre bout-à-bout des signes qui forment un sens. Ferdinand de Saussure nous met sur la piste en énonçant que « la langue (...) est un tout en soi et un principe de classification²⁶ ». Par ces mots, nous entrevoyons déjà les liens entre la langue, que l'on apprend à manier dès le plus jeune âge, et notre familiarité avec le classement et la classification. Le langage nous apprend effectivement à exprimer ce que nous voyons, c'est-à-dire à regrouper sous un même nom des objets de même nature afin de se faire comprendre des autres. C'est ainsi que se forment des catégories pré-conçues dans notre esprit, comme par exemple celle des animaux, dans laquelle on rassemble des espèces très différentes les unes des autres : le lion, le colibri et la fourmi. Ainsi, dès l'apprentissage de notre langue maternelle, nous intégrons aussi ce concept de classification, sans nous en rendre compte.

Le second élément de réponse se trouve dans le phénomène de langage, qui peut être distingué de la langue du fait de ses caractéristiques acoustiques. La langue regroupe l'ensemble des activités linguistiques et notamment l'écriture et le langage comme fait social et sonore. Saussure nous livre un fait très intéressant, considérant le langage comme aspect sonore de l'activité linguistique : « étant de nature auditive, (il) se déroule dans le temps seul et a les caractères qu'il emprunte au temps : a) il représente une étendue et b) cette étendue est mesurable dans une seule dimension : c'est une ligne²⁷ ».

Ainsi, la classification, induite par le fait du langage, est linéaire, que ce soit dans le temps ou dans l'espace. Ceci peut nous permettre d'analyser notre manière de classer, car ordonner les choses, c'est en somme les mettre bout-à-bout, sur une ligne, les aligner. Cette notion de ligne est synonyme de clarté dans la compréhension, et va même jusqu'à nous sembler représenter l'ordre dans son essence, ce qui peut paraître très réducteur au vu de l'étymologie du mot. La langue permet donc de s'exprimer de

26 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*. Paris, Payot & Rivages, 1997, p.25.

27 *Idem.*, p.103.

manière linéaire, elle met des lettres, des mots, des phrases bout-à-bout. C'est également ce que fait la classification : elle met bout-à-bout des objets au sein de catégories. En quelque sorte, on pourrait même dire qu'elle aplanit les différences, car elle réunit sous des catégories de même type des objets divers, mais prenant le même nom pour faciliter la communication.

Mettre de l'ordre dans un groupe d'objets, c'est avant tout les analyser, puis les aligner selon ce qui nous semble être la ligne la plus régulière. Perec, dans son ouvrage *Penser/Classer*, nous parle de cette classification linéaire par l'exemple de sa bibliothèque personnelle et du rangement des livres. Il convoque différents niveaux de pensées autour de cette bibliothèque : l'espace du rangement et l'ordre qui induit le classement. Selon lui, l'espace est primordial, car il contient les livres rassemblés dans une pièce et/ou dans un meuble, quelle que soit sa forme. Il énumère différents endroits qui peuvent accueillir une collection de livres. C'est le point de départ du rangement, ou de la mise en ordre : rassembler les objets dans le même espace. Ainsi, Perec lie l'espace à la notion de classement, car on peut dire que classer, c'est ordonner dans un espace défini. Afin d'exemplifier ce que nous venons de dire, nous pourrions imaginer que l'architecture est, en fait, un espace ordonné soumis à un rangement. La trace de ce rangement pourrait être le mur, la séparation par cloisons de l'ensemble de l'espace. L'ensemble « maison » présente en son sein une catégorie « pièce » contenant cuisine, chambre, salon ; une catégorie « meuble » contenant chaise, table, lit, canapé.

Dans un second temps, Perec, toujours aux prises avec sa bibliothèque, en vient à s'interroger sur la classification, qu'il nomme « ordre » ou « rangement ». Cet ordre oscille entre le « désordre sympathique²⁸ » ou bien l'ordre rigide qu'il nomme avec humour « bureaucratie individuelle²⁹ ». Cet ordre suit des règles assez floues, qu'il est nécessaire de définir à l'avance : ordre alphabétique, ordre de genre, de couleurs. Perec conclut en nous mettant en garde contre le classement systématique :

« aucun de ces classements n'est satisfaisant à lui tout seul. Dans la pratique, toute bibliothèque s'ordonne à partir d'une combinaison de ces modes de classement : leur pondération, leur résistance au changement, leur désuétude, leur rémanence, donnent à toute bibliothèque une personnalité unique³⁰ ».

28 PEREC Georges : *Penser/Classer*. Paris, Seuil, 2015, p.38.

29 *Ibid.*

30 *Idem.*, p.39.

Ainsi, l'ordre n'est pas quelque chose d'unique et de rigide qu'il ne faudrait pas désordonner, mais sert plutôt à poser les bases d'une réflexion ou d'une nouvelle organisation. Car un type de classement trop rigide laisse à part le côté sensible d'un tout pour ne se concentrer que sur sa composition générale. On pourrait transposer cette remarque à tout classement de types, c'est-à-dire obéissant à un « schéma général de structure définissant des classes d'êtres ou de phénomènes³¹ ». Typier ou typologiser, revient à définir de manière arbitraire les caractères « typiques » d'une catégorie. Cette méthode de classement permet de poser mentalement un objet dans la catégorie à laquelle il correspond d'un seul coup d'œil, selon des caractéristiques spécifiques définies au préalable. Nous prendrons ici l'exemple des typologies architecturales d'une ville, qui permettent de comprendre son évolution dans le temps par l'histoire de ses bâtiments typiques. Une typologie en architecture est définie selon plusieurs critères qui permettent de différencier facilement l'époque des bâtiments analysés. Dans un premier temps, il convient d'analyser la situation du bâtiment dans la ville ainsi que sa silhouette dans son ensemble : sa hauteur et sa largeur. Cela donne une première idée de ses proportions et permet de déceler quelques généralités sur son utilisation. La forme et la largeur des ouvertures (portes et fenêtres) ainsi que les matériaux de construction permettront ensuite de dater le bâtiment en question, dans la mesure où il n'a pas été entièrement transformé au fil du temps. Puis vient le moment d'analyser les détails comme les décorations, les menuiseries (encadrements de porte et de fenêtres, volets) et leurs matériaux, afin de compléter la compréhension du bâtiment. C'est ensuite en comparant les différents types d'architectures rencontrés qu'il est possible d'établir l'ensemble des typologies de bâtiments d'une ville donnée.

Ainsi, typologiser peut être source de connaissances très approfondies, dans des domaines variés comme l'architecture, le design ou la littérature. Mais typier l'ensemble de ce que nous voyons et connaissons peut-être une tentation simpliste, car si cette méthode fait apparaître certaines caractéristiques sous leur plein jour, elle en relègue d'autres au second voire au troisième plan, qui ne sont plus que des détails. La typologie expose une méthode et des faits récoltés sur le terrain, mais elle manque d'attention à la sensibilité du vécu, qui fait tout le charme d'une collection ou d'une ville.

31 Définition de TYPE. (2017). *Cnrtl.fr*, <http://www.cnrtl.fr/definition/type>.

FOCUS N°2

TYPOLOGIES ARCHITECTURALES : DIJON

ment de la
its détails
vraiment
tuent aux

écisément
mplement
vikos : « qui
rbe *aiein* :
onyme de
hender le
réhension
que afin de
et ressent
, ce qui le
ristique et
sentiment

constances.
la nuit, un
thétique.³»

2 REY Alain (dir.), *op. cité*, Tome 1, pp.1311-1312.

3 ³¹*Ibid.*

Ainsi, l'ordre n'est pas quelque chose d'unique et de rigide qu'il ne faudrait

pas désor
organisati
tout pour
cette rema
de structu
revient à c
méthode
laquelle i
définies a
ville, qui j
bâtiments
qui perme
premier te
silhouette
ses propos
et la large
permettro
entièreme
comme le
et leurs m
comparan
l'ensemble
A
domaines
de ce que
méthode
d'autres a
expose un
la sensibil



10 rue de la Chouette, Dijon
(photo personnelle, Novembre 2015)

1 Définition de TYPE. (2017). *Cnrtl.fr*, <http://www.cnrtl.fr/definition/type>.

Dijon, actuelle capitale de la Région Bourgogne-Franche-Comté et ville des Ducs de Bourgogne au Moyen-Age, conserve de beaux témoignages architecturaux de cette époque. C'est une ville que j'affectionne particulièrement pour les bâtiments médiévaux de son cœur de ville. Deux bâtiments de la ville serviront à exemplifier la méthode de typologisation architecturale grâce à des photographies d'ensemble et de détails.

Ci-contre, nous pouvons voir un bâtiment situé au 10 rue de la Chouette, jouxtant la cathédrale Notre-Dame, au cœur du centre historique de la ville et quartier sauvegardé. Il est aussi appelé *Maison Millière*, du nom de la famille l'ayant fait construire. Les images n°1 & 2 montrent une vue d'ensemble du bâtiment. Nous pouvons observer qu'il est composé de 2 niveaux. Le rez-de-chaussée, en pierre, comporte une porte et deux grandes fenêtres en arc aux larges rebords de pierre, caractéristique des échoppes médiévales, qui s'ouvraient sur la rue.

Le second niveau et premier étage, en encorbellement,¹ est fait de pans de bois et comporte 3 ouvertures : une fenêtre en croisée (meneau) et deux fenêtres plus étroites. L'encorbellement (avancée sur rue du premier étage) est caractéristique de la période médiévale. Il permettait de gagner de l'espace dans les pièces d'habitation situées à ce niveau. Ce type de maison de ville est caractéristique du XV^e siècle. La toiture, fortement inclinée est surmontée d'un chien assis, comportant une petite ouverture carrée (image n°3), est visible sur beaucoup de bâtiments de la ville, du fait du climat parfois rigoureux en hiver.

Le premier étage, dont la façade est composée de pans de bois, comporte des matériaux assez peu utilisés en bourgogne : la briquette (images n°3 & 4), remplace ici le hourdis utilisé traditionnellement. On peut donc supposer qu'il s'agit d'une transformation ou d'une rénovation postérieure à la construction.

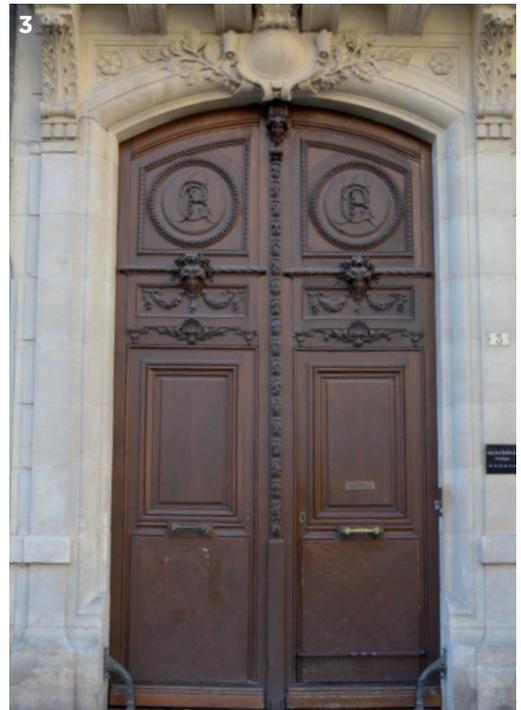
1 « Construction formant saillie sur le plan vertical d'un mur et soutenue en porte à faux par des corbeaux ou des consoles. »

2 REY Alain (dir.), *op. cité.*, Tome 1, pp.1311-1312.

3 ³¹*Ibid.*

Ainsi, l'ordre n'est pas quelque chose d'unique et de rigide qu'il ne faudrait

pas désor
organisati
tout pour
cette rema
de structu
revient à c
méthode
laquelle i
définies a
ville, qui p
bâtiments
qui perm
premier te
silhouette
ses propos
et la large
permettro
entièreme
comme le
et leurs m
comparan
l'ensemble
A
domaines
de ce que
méthode
d'autres a
expose un
la sensibil



3 Place Notre-Dame, Dijon
(photo personnelle, Novembre 2015)

1 Définition de TYPE. (2017). *Cnrtl.fr*, <http://www.cnrtl.fr/definition/type>.

Ce bâtiment pourrait constituer une première typologie : *maison de ville avec échoppe*, sur deux niveaux, l'un de pierre, l'autre de bois, daté du XV^e siècle.

Le second bâtiment, situé une rue plus loin, face à l'entrée de la cathédrale Notre-Dame, est très différent de celui que l'on vient d'observer. Il est situé sur une place, il est possible de l'observer depuis le parvis de la cathédrale. Composé de 5 niveaux, il comporte au rez-de-chaussée un niveau réservé aux commerces, notamment un magasin de vêtements. Il est fait de 6 travées de fenêtres et constitue donc un bâtiment large et haut, en comparaison du précédent.

Les 2^e, 3^e et 4^e niveaux sont composés à l'identique en façade : 6 fenêtres hautes devant lesquelles sont accrochés des balcons. Filants aux 2^e et 4^e niveaux, ils sont en encorbellement au 3^e niveau et présentent des ferronneries en fer forgé. Ces grands bâtiments comportant de hautes fenêtres et des balcons sont caractéristiques de l'architecture haussmannienne, régulière et proportionnée selon la largeur de la rue qu'elle borde. Ce bâtiment ne fait pas exception à la norme de cette époque : il comporte 5 niveaux, la façade est faite de pierre, le matériau noble par excellence, les balcons sont filants aux 2^e niveau, étage « noble » et au 4^e, par souci d'esthétisme et d'harmonie des volumes de la façade. La toiture est faite d'ardoise, matériau de couverture peu utilisée en Bourgogne mais elle aussi caractéristique de l'architecture haussmannienne du XIX^e siècle.

Ainsi, ce bâtiment peut être représentatif d'une seconde typologie de bâtiment : *immeuble de rapport de type haussmannien*, sur 5 niveaux, daté du XIX^e siècle.

Ces deux aperçus typologiques de la ville de Dijon peuvent être complétés par d'autres afin de pouvoir caractériser le visage architectural de la ville. Cette méthodologie d'enquête de terrain permet de comprendre la manière dont s'est structurée la ville au fil des siècles.

2 REY Alain (dir.), *op. cité.*, Tome 1, pp.1311-1312.

3 ³¹*Ibid.*

Ainsi, l'ordre n'est pas quelque chose d'unique et de rigide qu'il ne faudrait

pas désor
organisati
tout pour
cette rema
de structu
revient à c
méthode
laquelle i
définies a
ville, qui p
bâtiments
qui perme
premier te
silhouette
ses propos
et la large
permettro
entièreme
comme le
et leurs m
comparan
l'ensemble
A
domaines
de ce que
méthode
d'autres a
expose un
la sensibil

1 Définition de TYPE. (2017). *Cnrtl.fr*, <http://www.cnrtl.fr/definition/type>.

II-2

La collection : vers une histoire qui se raconte

Maintenant, tentons une autre approche, en s'affranchissant totalement de la typologie globale de ce que l'on voit, pour ne se concentrer que sur ces petits détails « qui n'ont l'air de rien ». Ces petits détails qui nous parlent, sans que l'on sache vraiment pourquoi. Comment se fait-il que des détails si minuscules ou banals me sautent aux yeux ?

C'est ici qu'intervient la sensation, le ressenti, proche de l'émotion et précisément de l'émotion esthétique, au sens où l'entend Edgar Morin, qui nous livre très simplement ceci : « *aesthesis*, qui veut dire : sensation, sentiment³² ». Aussi issu du grec *aisthêtikos* : « qui a la faculté de sentir, perceptible, sensible³³ », l'esthétique est apparentée au verbe *aiein* : « entendre, percevoir ». Ce terme, aujourd'hui souvent utilisé comme un synonyme de beau, trouve ses bases étymologiques dans l'utilisation des sens pour appréhender le monde qui nous entoure. On peut lui opposer, dans une certaine mesure, l'appréhension de l'extérieur par la raison, qui utilise notamment le type, la typologie, le typique afin de comprendre le monde. Mais l'esthète -celui qui perçoit par ses sens, observe et ressent le monde à travers eux- fait confiance à ce qui l'émeut, ce qui le fait vibrer, ce qui le motive : en un mot, ce qu'il trouve beau. Cette sensation qui l'émeut, si caractéristique et souvent inattendue, peut être appelée émotion ou sentiment esthétique. Le sentiment esthétique est :

« un sentiment difficile à définir, encore que chacun de nous l'éprouve en de multiples circonstances. La vision du ciel constellé, un coucher de soleil sur l'océan, la montée de la lune dans la nuit, un sommet enneigé, un vol d'hirondelles, un étirement de chat donnent une émotion esthétique.³⁴ »

32 MORIN Edgar, *op. cité.*, p.11.

33 REY Alain (dir.), *op. cité.*, Tome 1, pp.1311-1312.

34 ³¹*Ibid.*

Cette émotion provoquée par une stimulation sensorielle, qu'elle soit visuelle, auditive, gustative, olfactive ou tactile, est difficilement communicable à autrui, notamment par la parole, car elle est unique pour chacun.

Ce sentiment esthétique, véhiculé de manière unique suivant la sensibilité de chacun, « fait partie de la qualité poétique de la vie. L'esthétique détermine toujours le poétique. Le sentiment esthétique est une manifestation contemplative ou/et admirative de l'expérience poétique³⁵ ».

Ce détail qui me touche fait naître en moi un sentiment esthétique, sans pouvoir définir précisément pourquoi. De même qu'il est difficile de déterminer avec précision pourquoi telle musique me touche plus qu'une autre, pourquoi telle association de couleurs m'attire plus qu'une autre. Il réside dans l'esthétique qui m'est propre une sorte de mystère non résolu, qu'il n'est peut-être pas possible de mettre en mots, pour la simple raison qu'il ne touche pas au langage ni à la partie raisonnable de l'esprit, mais aux sensations émotionnelles dont on vient de parler. L'harmonie sensorielle, qu'elle soit vue, sentie ou entendue, véhicule un plaisir du ou des sens en question et va même jusqu'à entraîner un équilibre entre le corps et l'esprit. Nous pouvons rapprocher ce sentiment d'harmonie avec celui que convoque la poésie, qui a la faculté de provoquer en chacun de nous, à sa manière, une émotion particulière. Le langage, même s'il est toujours exprimé de façon linéaire, perd cette logique dans le cas de la poésie. Les mots n'y ont plus une fonction liée à leur sens utilitaire. « La poésie essaie d'aller par les mots à ce que les mots n'arrivent pas à dire³⁶ ». Ils sont utilisés par le poète pour leurs sonorités propres et les liens que celles-ci créent avec les sonorités d'autres mots juxtaposés ou plus éloignés dans la phrase. Les mots sont utilisés pour les relations sonores qu'ils entretiennent entre eux. Ces sonorités viennent évoquer des images dans l'esprit du lecteur, qui est alors touché au niveau de plusieurs de ses sens.

Par le sentiment esthétique, émerge alors quelque chose de nouveau, de l'ordre de l'harmonie et non plus du classement typologique. Les objets glanés sont esthétisés tout en étant rassemblés eu sein d'un même tout. Ce tout, vecteur d'imaginaire et de beauté, c'est la collection.

35 ³¹*Idem.*, p.96.

36 ³⁴*Idem.*, p.62.

D'étymologie identique à la collecte, la collection est « ce qui est réuni ensemble¹ », puis

historique
semble et
« rapports
e comme
jets divers
ection, les
lequel ils
stitutif de
de forme
détournée
oportions,
e nouvelle
peuvent se

FOCUS *Poésie* N°3

és, dans le
surtout le
d'ailleurs
t l'endroit
e désigner
pour une
e nom. Le
souvenir,
souvenirs,
a richesse
aller une
voit mais
constitue.

2 *Ibid.*

3 ³⁶*Idem.* Tome 2, p.1688.

Cette émotion provoquée par une stimulation sensorielle, qu'elle soit visuelle,

auditive,

notamment

Ce sentin

« fait parti

Le sentin

l'expérienc

C

définir pro

pourquoi

couleurs n

de mystèr

simple raï

aux sensa

soit vue, s

jusqu'à en

sentiment

en chacu

toujours e

n'y ont plu

à ce que le

propres et

plus éloig

entretien

lecteur, qu

P

de l'harmoni

tout en ét

beauté, c'e

PARFUM EXOTIQUE

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone ;

Une île paresseuse où la nature donne
Des arbres singuliers et des fruits savoureux ;
Des hommes dont le corps est mince et vigoureux,
Et des femmes dont l'œil par sa franchise étonne.

Guidé par ton odeur vers de charmants climats,
Je vois un port rempli de voiles et de mâts
Encor tout fatigués par la vague marine,

Pendant que le parfum des verts tamariniers,
Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,
Se mêle dans mon âme au chant des mariniers.

1 ³¹Idem., p.96.

2 ³⁴Idem., p.62.

La poésie de Baudelaire se révèle être un très bon exemple pour aider à comprendre la manière dont la poésie met plusieurs sens en éveil. La forme de la poésie, littéraire et travaillée, a cela de paradoxal qu'elle semble naturelle à l'oreille. Le lecteur ne se pose pas réellement la question du sens de chacun des mots, car c'est les images qu'évoquent chacun de ces mots qui s'imposent à lui lors de la lecture.

Parfum exotique invite au voyage, un voyage doux, et beau. Ce voyage est amorcé par les sens, qui se mettent en éveil afin de ressentir le monde.

Le poète, à travers sa perception sensorielle, prend contact avec des émotions esthétiques plurielles. Le premier des sens évoqué dans *Parfum exotique* est l'odorat, qui guidera tout le poème et qui est ici à la source des rêveries¹ de Baudelaire : on peut aussi noter que souvent, pour percevoir une odeur. L'auteur nous invite bel et bien, par l'expression « parfum exotique », à voyager à travers nos émotions esthétiques. Ce voyage se fait par un sens plus inhabituel -exotique- que la vue qu'est l'odorat.

Si la vue n'est pas le point de départ du poème et donc de la rêverie, elle est cependant présente tout au long du poème, qui est un aller-retour incessant entre les deux sens que sont l'odorat et la vue. Le parfum plonge le poète dans une rêverie, qui lui permet de percevoir des images. Il vit donc une expérience qu'il raconte dans son poème. Cette expérience peut être vue comme synesthésique, car c'est une sensation réelle qui entraîne une seconde, de l'ordre de l'imagination. Le terme de synesthésie, du grec *sunaisthésis* « perception simultanée », s'emploie en psychologie afin de « désigner le phénomène par lequel une sensation objectivement perçue s'accompagne de sensations supplémentaires, [...] dans un domaine sensoriel différent.² ». C'est de cette manière synesthésique que le poète

1 « État de conscience passif et généralement agréable dans lequel l'esprit se laisse captiver par une impression, un souvenir, un sentiment, une pensée et laisse aller son imagination au hasard des associations d'idées. »

2 REY Alain (dir.) : *Dictionnaire Historique de la langue Française*. Paris, Le Robert, 1998, p.3728

2 *Ibid.*

3 ³⁶*Idem.* Tome 2, p.1688.

Cette émotion provoquée par une stimulation sensorielle, qu'elle soit visuelle,

auditive,

notamment

Ce sentin

«fait parti

Le sentin

l'expérien

C

définir pr

pourquoi

couleurs n

de mystèr

simple raï

aux sensa

soit vue, s

jusqu'à en

sentiment

en chacu

toujours e

n'y ont plu

à ce que le

propres et

plus éloig

entretienn

lecteur, qu

P

de l'harmoni

tout en ét

beauté, c'e



Lever du soleil sur le port de Collioure, Annie Leroy



Coucher de soleil écarlate, William Turner, 1830-40

1 ³¹Idem., p.96.

2 ³⁴Idem., p.62.

D'étymologie identique à la collecte, la collection est « ce qui est réuni ensemble¹ », puis

touche nos émotions, que l'on perçoit toute la richesse d'une expérience comme celle qu'il vit et nous raconte.

Les mots, eux aussi sont un chemin pour esthétiser ce poème ; plus précisément, leur agencement particulier, les uns face aux autres, entraîne chez le lecteur une sensation de beauté. Le poème est comme une douce mélodie de sonorités qui semblent se répondre les unes aux autres. A titre d'exemple, nous pouvons prendre la troisième strophe :

« Guidé par ton odeur vers de charmants climats,
Je vois un port rempli de voiles et de mâts
Encor tout fatigués par la vague marine,»

Ces vers, comme les mots qui les constituent, évoquent la douce brise des ports, le clapotis régulier des vagues contre la coque des bateaux, et cela, seulement par un assemblage de sonorités et de mots en « ch », « l », « v », « gu ».

Dans le poème, le caractère linéaire de la phrase est rompu, car par des jeux de rimes et de rappels de mots (« voiles » et « mâts » sont rappelés par « marine »), le poète fait resurgir une idée par des mots proches à différents moments du poème. Celui-ci, plus que linéaire, devient rythmé par des ruptures. Par exemple, dans plusieurs strophes, Baudelaire fait surgir l'odorat, comme pour montrer qu'il guide tout le poème, toute la rêverie : « odeur » (s.1 et 3), « parfum » et « m'enfle la narine » (s.4). C'est ainsi que la poésie poétise le langage, qu'elle procure une émotion esthétique et une

2 *Ibid.*

3 ³⁶*Idem.* Tome 2, p.1688.

D'étymologie identique à la collecte, la collection est « ce qui est réuni ensemble³⁷ », puis dans son sens moderne une « réunion d'objets ayant un intérêt esthétique, historique ou scientifique³⁸ ». La collection est donc un ensemble d'objets disposés ensemble et par cela, harmonieux. Le mot « harmonie » est employé pour parler des « rapports justes entre les parties d'un tout³⁹ ». Ainsi, la collection peut être considérée comme vectrice d'une esthétique à part entière, car elle rassemble en son sein des objets divers devenants harmonieux par le fait de leur assemblage. Au sein de cette collection, les objets prennent un sens différent de celui qu'ils avaient dans le lieu dans lequel ils ont été récoltés. Effectivement, un fragment de brique était un élément constitutif de l'architecture dans le lieu ; au sein de la collection, il peut être fragment de forme singulière, trace d'une couleur du site, matière locale. Son utilité première est détournée car ce n'est plus son sens qui importe mais son esthétique singulière, ses proportions, le témoignage qu'il fait d'un lieu, d'un instant voire d'une époque. Cette nouvelle esthétique émerge des rapports entre les objets, du fait des clins d'oeil qu'ils peuvent se faire entre eux, en matière de formes, de couleurs, de contextes.

La collection n'est alors pas seulement l'appropriation des objets glanés, dans le but de les tenir en main ou de les observer durant des heures ; elle est aussi et surtout le souvenir du contexte dans lequel on a déniché tel ou tel objet. En ce sens, j'ai d'ailleurs pu faire la constatation suivante : il m'arrive de nommer les choses suivant l'endroit de leur trouvaille plutôt que par leur forme. Mon chapeau *de Berlin*, pour désigner un chapeau à larges bordes en feutre couleur de feu, mon écharpe *de Nevers*, pour une écharpe de laine, à motifs bleus, dénchée dans une frippe de la ville du même nom. Le nom ne fait alors plus référence à l'objet en question mais directement à un souvenir, précis ou non, du moment et du lieu où s'est effectué le glanage.

Au-delà du mot utilitaire qui le désigne, l'objet convoque une foule de souvenirs, d'images et de sensations, c'est ce rapport au souvenir qui fait pour moi la richesse d'un objet à lui tout seul, alors imaginons vers quelles vastes chimères peut aller une collection entière !

La collection peut être envisagée non seulement comme ce que l'on voit mais aussi comme ce que l'on ne voit pas, ce que personne ne voit à part celui qui la constitue.

37 ³²*Idem.*, Tome 1, p.802.

38 *Ibid.*

39 ³⁶*Idem.* Tome 2, p.1688.

À lui seul le plaisir de regarder chaque objet et de voir ses souvenirs défilier devant ses yeux. À cet instant, les objets de la collection créent un dialogue avec les images formées par l'esprit, dans un aller-retour sensoriel stimulant l'esprit du collectionneur. Nous pourrions être tenté, à ce stade, d'appeler cette stimulation de l'esprit *imagination*.

II - 3

La fantaisie : vers une dynamique créative

Cependant, en voulant définir imagination, comme la « faculté d'inventer des images⁴⁰ », nous nous heurtons rapidement à son étymologie complexe : issu du latin *imaginatio* : « image, vision » et renvoyant à l'image et à la reproduction ; le terme latin est lui-même transcrit du grec *phantasia* : « venir à la lumière, apparaître », nous renvoyant à la création d'images dans l'esprit. Ces racines gréco-latines nous permettent de lier la fantaisie à l'imagination, par l'image qui s'offre à l'esprit. Cependant, en se référant au *Vocabulaire Européen des Philosophies*⁴¹, nous prenons conscience de toute la difficulté de compréhension des termes que nous voulons utiliser. Le terme français *imagination* s'est développé sur une base latine, tandis que la *fantaisie* a été utilisée, dans la langue française, dans un autre sens que son sens premier grec. Il faut donc se référer à *fancy* (traduction anglaise de fantaisie), afin de comprendre les subtilités sémantiques unissant imagination et fantaisie et, ainsi faire émerger l'idée que je souhaite développer au cours de ma troisième et dernière partie.

Ainsi, l'imagination

« désigne l'acte par lequel, à partir d'une situation présente appelée à se développer (...), on fait un inventaire des situations, soit en direction du passé, soit en direction de l'avenir.⁴² »

L'imagination découle de ce fait d'une analyse de situations réelles, qu'elles soient passées ou présentes, pour aller vers le futur. Elle se base donc sur des images réelles.

La fancy désigne, quant à elle « l'imagination dynamique, qui constitue le ressort

40 ³⁸*Idem.*, Tome 2, p.1784

41 CASSIN Barbara (dir.) : *fancy / imagination*. Vocabulaire européen des philosophies - échantillon image. 2017. Disponible : <http://robert.bvdep.com/public/vep/accueil0.html>.

42 *Ibid.*

des images plutôt que l'image même⁴³». Nous pouvons donc noter que la *fancy*, va plus loin que l'*imagination*, elle ne se limite pas à des images réelles, des souvenirs mais, par sa dynamique, elle est source de création de nouvelles images. Par cette notion de dynamique, nous pouvons revenir nous questionner sur le sens de la fantaisie française, fantasque et légère. Cette dynamique, sans règle pré-établie et sans jugement, porte la fantaisie à un stade de création. En effet, l'*imagination* se rapprochant du réel et de l'entendement, elle amorce la stimulation de l'esprit du designer qui, une fois plongé dans le flot de ses images mentales, peut s'ouvrir à la *fantaisie*, et donc à la fiction.

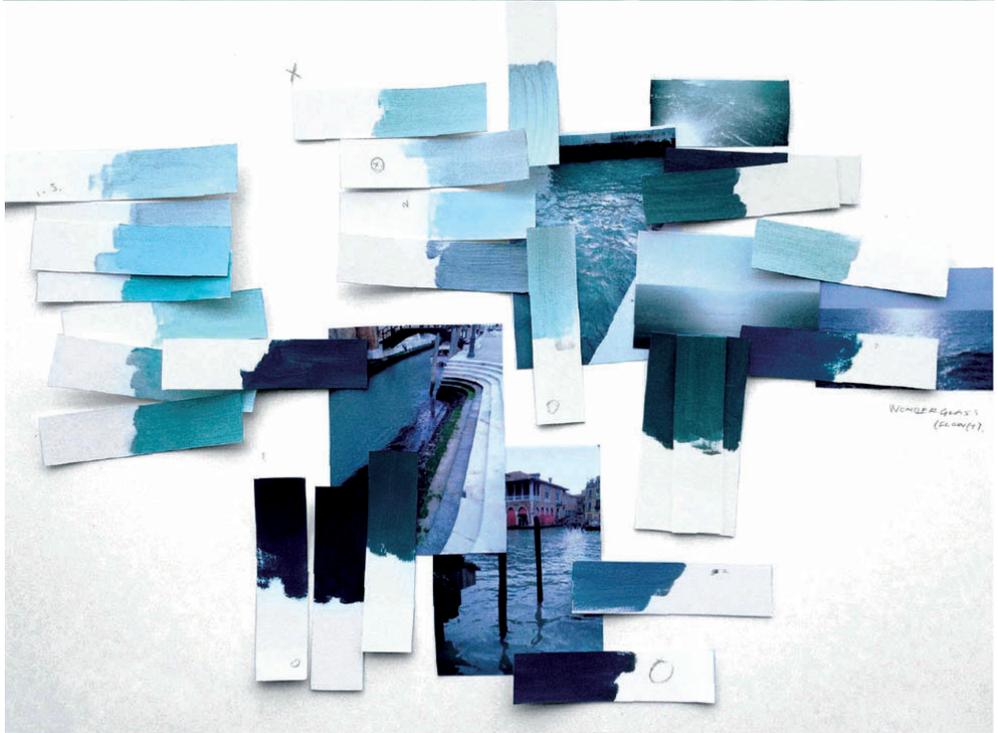
Ainsi, à partir de la collection, se crée un récit en images, comme un tableau : une *fantaisie*, ou « création d'images dans l'esprit par la stimulation des sens ». Si je choisis de conserver ce terme de *fantaisie*, et non celui d'*imagination*, c'est qu'il fait aussi écho à une pièce musicale sans règles formelles. La *fantaisie* ne se prend pas au sérieux, elle fait ce qu'elle veut, au gré de ses envies, sa dynamique est puissante et intuitive et c'est sûrement là que réside sa richesse. Car dans la *fantaisie*, je comprend que résident aussi la spontanéité et l'audace.

La *fantaisie*, c'est cette manière particulière d'observer une collection d'objets récoltés sur le terrain que l'on conserve dans un but bien précis, mais qui est encore un vaste dédale de choses entassées les unes près des autres. Tous ces objets racontent chacun leur histoire, dans une suite d'images fugitives du passé, à l'instant de la récolte. Mais ces images évocatrices ne sont pas vouées à être traduites, elle servent à imaginer le futur, ou à le *phantasmer*, devrais-je dire. Cette *fantaisie*, dans son acception dynamique, évolue constamment, car un objet viendra bientôt s'ajouter à tous les autres, glané lui aussi, et propice à véhiculer cette foule d'images personnelles.

Regarder la collection comme un imaginaire personnel permet de se raconter, à travers les histoires multiples de ces nombreux objets, une nouvelle histoire. Dans cette perspective, se dessinent déjà des associations d'objets, liés par les images qu'ils convoquent ou bien leur résonance formelle. Le dialogue est entamé temporellement par le biais des objets : le moment du glanage est mis en devenir à travers la contemplation, vers une dynamique de création.

43 *Ibid.*

Dans cette dynamique, le designer doit aussi faire preuve de *fantaisie*, c'est-à-dire savoir sortir de la méthode classique afin d'inventer. En s'extirpant des règles pré-établies, il en invente de nouvelles et, avec elles, une nouvelle conception du monde. En créant ce nouveau paradigme, il sera alors à même d'imaginer de nouveaux concepts et de construire de nouveaux terrains d'innovation.



Photographie et étude des reflets de la lagune de Venise, pour *Flow [T]*, Nao Tamura.
Suspensions de verre, pour *Wonderglass*, 2013-2014.

Intermède n°2

Cette troisième et dernière partie sera consacrée à l'analyse de ce qui est à l'oeuvre dans le processus de création en design. Pour cela, je me glisserai dans le rôle du designer couleur et matière, que je connais à travers mes différentes expériences professionnelles et auquel je me destine à la sortie de ce master. Le raisonnement que je vais mener ici, est issu de ma pratique et sera également alimenté par mon projet de fin d'études. Il prend la forme d'un cahier d'inspiration intitulé *Flâneries urbaines*, dont la thématique est développée à travers l'exemple de la ville de Montauban. Ce carnet illustre le propos de ce mémoire ainsi que la démarche que j'ai développée pour le constituer. Ainsi, dans cette partie, je m'attacherai à regarder ce cahier d'inspiration en train de se faire.

LA CRÉATION

EN DESIGN COULEUR MATIÈRE
METTRE EN CULTURE ET POÉTISER LE QUOTIDIEN



Coffret matériaux - Flâneries urbaines

Montauban - Mai 2017 - photographie personnelle.

III - 1

La fantaisie comme souffle de l'inspiration

Au regard des deux premières parties de ce mémoire, nous ayant amené, petit pas par petit pas jusqu'ici, nous avons vu que le lieu et la pratique de terrain sont les sources principales de ma collection personnelle.

Cette collection amène à la fantaisie et par ce biais, à l'inspiration. Le terme d'inspiration, issu du verbe inspirer, de l'origine latine *inspirare* : « souffler dans⁴⁴ » est fascinant, car il est lié au souffle, et donc au corps d'une certaine manière. Souffler, ou faire entrer et sortir de l'air dans les poumons, est une belle image de l'inspiration créatrice : comme le souffle qui renouvelle l'air, l'inspiration renouvelle l'esprit, elle apporte un vent de nouveauté. L'inspiration, si l'on garde en tête cette image de l'air inspiré et expiré, renvoie à une logique de mouvement perpétuel. Ce mouvement, que l'on fait sans réfléchir, à la manière de la respiration, peut être décrit comme ceci : le lieu souffle à l'esprit les images qu'il produit, et l'esprit, par ce renouvellement, est capable d'expirer de nouvelles images. Ainsi, l'esprit est lié au corps par les sens qui lui fournissent des informations. Les sens sont le moyen de transcription du lieu dans l'esprit du designer, car ils produisent des sensations, des émotions esthétiques, de différentes natures suivant le sens utilisé. Ces informations sensorielles sont ensuite traitées et transformées, comme c'est le cas de l'air qui va être expiré, après appropriation de l'oxygène pour le fonctionnement du corps tout entier. C'est-à-dire que l'esprit va les assimiler comme images du monde extérieur, s'approprier leur beauté pour créer de nouvelles images. La métaphore du souffle traduit très bien ce que sont l'inspiration et la création. Le lieu et la collection apportent à l'esprit des images profondément belles que le designer insuffle dans la création de choses nouvelles.

44 ³⁹*Idem.*, Tome2, pp. 1847-1848.

Cette inspiration permet au designer de créer, à partir de la collection et de son interprétation, des éléments sensibles mettant en images la beauté et l'harmonie. C'est le cas dans le cahier d'inspiration *Flâneries urbaines*, qui montre la beauté du lieu. Ce cahier choisit de montrer l'esthétique de la ville de Montauban à travers des images, des matières, des couleurs et des mots. Son but est de donner à voir des images esthétiques afin de laisser à l'esprit du lecteur sa part d'inspiration et, à terme, de création. La beauté et l'harmonie urbaine y sont abordées sous différents angles de vue, me permettant de communiquer l'esthétique de la ville.

Le premier point de vue, cher à Jean-Philippe Lenclos, est le point de vue général, car il permet de repérer la globalité d'un lieu : son atmosphère, son ambiance, son coloris. Ce point de vue met en avant les harmonies du lieu avec le paysage qui l'entoure, ses harmonies de couleurs ou bien d'atmosphères et de sensations. Ainsi que Lenclos le décrit lui-même, ce point de vue général permet de « trouver des solutions, non pas fondées sur la seule intuition ou sur une approche subjective des phénomènes, mais sur une connaissance globale des données du paysage, constituées d'éléments permanents et d'éléments impermanents.⁴⁵ » Il s'agit ainsi d'analyser le visage chromatique de la ville dans le paysage qui l'entoure, afin de comprendre les rapports qu'ils entretiennent. Il peut ainsi être intéressant de comparer ces rapports à différentes saisons. Il peut aussi être intéressant d'observer ce rapport ville/paysage à des heures de transition : jour/nuit ou nuit/jour, car les lueurs du soleil viennent jouer de manière différente sur la brique ou sur le feuillage des arbres. Cependant, au contraire de la citation très factuelle de Lenclos, ce point de vue général amène aussi selon moi à la rêverie, car il permet de se représenter mentalement, à travers d'images, la ville à des époques différentes de celle que l'on connaît aujourd'hui. Pour le lecteur qui ne connaît pas Montauban, ce point de vue général lui permet de commencer à connaître la ville, non par des indices factuels mais par son esthétique, son atmosphère générale.

Le second point de vue que j'adopte est celui du détail, de la localité pour reprendre, encore une fois, le terme de Lenclos. Les détails d'un lieu sont pour moi ce qui fait sa richesse. C'est à partir de ces détails que mon esprit part en vagabondage, s'invente des histoires. Le détail, c'est celui qui paraît tout d'abord anodin puis, lorsque

45 LENCLOS Jean-Philippe : *Couleurs de la France, géographie de la couleur*. Paris, Le Moniteur, 1982, p.63.

l'on s'intéresse à lui, se dévoile doucement. Il est vecteur d'un esthétisme à lui seul,

FOCUS N°4

Montauban : impression générale

des éléments relevés sur ce lieu, croisés avec des recherches sur sa culture locale, que

Cette inspiration permet au designer de créer, à partir de la collection et de son

interpréta
le cas dan
cahier che
matières, c
afin de lai
et l'harmoni
communica

L
général, ca
coloris. Ce
ses harmon
le décrit le
fondées su
une connai
et d'éléme
dans le pa

peut ainsi
être intéré
ou nuit/jo
ou sur le
Lenclos, c
représente
que l'on co
vue génér
mais par s

L
reprendre
qui fait sa
s'invente c

Printemps



Montauban : Le pont Vieux. <http://www.occitanie-tribune.com>.



Le pont Vieux et Montauban vue du Tarn. <http://www.memo.fr>.

1 L
1982,p.63.

l'on s'intéresse à lui, se dévoile doucement. Il est vecteur d'un esthétisme à lui seul,

Ces quatre photographies depuis la rive Sud, sur les bords du Tarn, nous proposent chacune une vision singulière de Montauban. Deux d'entre elles (1&2) ont été prises au printemps, lorsque la nature commence à s'éveiller. Les deux autres (3&4) ont été prises respectivement en été et en hiver, comme en témoigne la végétation moins luxuriante. J'ai choisi ces quatre photos afin de montrer l'évolution de l'impression générale de Montauban au fil des saisons.

La photographie 1 met l'accent sur la nature présente, par une domination de la végétation verdoyante et de l'eau du Tarn reflétant le bleu du ciel. Apparaissent le Pont Vieux, le Musée Ingres, le haut du clocher de l'église Saint-Jacques ainsi que le bâtiment du Muséum d'Histoire Naturelle, donnant à la ville une coloration rose-orangée, typique de la région. Se dessinent également les toitures, dans des coloris orangés-bruns, plus sombres que les façades. Les façades blanchies sur la gauche de l'image apportent un rythme à l'ensemble ce qui permet d'observer le décalage des façades les unes par rapport aux autres.

L'image 2, prise d'un point de vue plus rapproché, montre une végétation moins dense, permettant de découvrir le Musée Ingres et sa façade de briques de manière plus détaillée. Il surplombe le Tarn et s'y reflète, créant une image plus rosée dans le bleu de l'eau.

La palette de couleurs observée au vu des façades comporte principalement des tons ocre-orangé de briques et plus bruns pour les toitures. Le vert de la nature vient créer un fort contraste avec les couleurs de brique, ce qui renforce encore plus la saturation des couleurs des matériaux de construction. De ce point de vue, Montauban semble réellement être une «ville rose».

des éléments relevés sur ce lieu, croisés avec des recherches sur sa culture locale, que

Cette inspiration permet au designer de créer, à partir de la collection et de son

interpréta

le cas dan

cahier che

matières, c

afin de lai

et l'harmoni

communie

L

général, ca

coloris. Ce

ses harmo

le décrit b

fondées su

une connai

et d'éléme

dans le pa

peut ainsi

être intéré

ou nuit/jo

ou sur le

Lenclos, c

représente

que l'on co

vue génér

mais par s

L

reprandre

qui fait sa

s'invente c

Été - Hiver



Pont Vieux et Musée Ingres, Montauban. R-F Rumbao, 1974.



Montauban - Vue du Tarn. BastienM, 2012. <https://commons.wikimedia.org>

1 L
1982,p.63.

l'on s'intéresse à lui, se dévoile doucement. Il est vecteur d'un esthétisme à lui seul,

Les images 3 & 4 nous montrent un visage différent de la ville. Tout d'abord, l'image 3 étant datée de 1974, elle est une numérisation d'une photographie argentique, ce qui donne aux couleurs une note beaucoup plus orangée que les précédentes. Ce qui est intéressant dans cette image, prise probablement en fin d'après-midi, c'est que la ville semble être baignée de soleil, inondée de lumière. Il est possible de voir des bâtiments situés sur la droite du Musée Ingres, eux aussi dans des tons de la brique typique de la ville. La végétation, bien que très verte, est moins présente dans l'image car les bâtiments de briques resplendissent vraiment de manière très étonnante et saturée. Le Pont vieux, dont les piles seules sont éclairées paraît lui aussi plus orangé que sur les photographies précédentes. De même que sur les photographies 1 & 2, un bâtiment à la façade blanche se démarque sur la gauche du musée, il vient créer un rythme et détone dans ce paysage de briques.

La quatrième et dernière image nous montre Montauban en hiver, en témoigne la végétation presque absente de la photographie. Prise depuis le même point de vue que la précédente, mais à un intervalle de près de 40, on peut noter que les bâtiments emblématiques sont restés identiques : Musée Ingres et clocher de l'église Saint-Jacques dominent toujours le paysage. Du fait du ciel grisé, le palette de couleurs semble plus froide et bleue. Le Pont Vieux paraît encore une fois fait de briques très claires en comparaison du Musée Ingres. La végétation est dans les mêmes tonalités brunes que les toitures et la ville ne contraste donc pas avec son environnement. Elle paraît moins flamboyante et, tout à coup, beaucoup moins rose que sur les photographies précédentes. Ainsi l'ambiance est très différente selon les saisons : de pétillante au printemps, elle devient flamboyante en été, puis vire au morne en hiver.

des éléments relevés sur ce lieu, croisés avec des recherches sur sa culture locale, que

Cette inspiration permet au designer de créer, à partir de la collection et de son

interpréta
le cas dan
cahier cho
matières, e
afin de lai
et l'harmo
communie

L
général, ca
coloris. Ce
ses harmo
le décrit l
fondées su
une conn
et d'éléme
dans le pa
peut ainsi
être intére
ou nuit/jo
ou sur le
Lenclos, c
représent
que l'on co
vue génér
mais par s

L
reprendre
qui fait sa
s'invente c



1 L
1982,p.63.

l'on s'intéresse à lui, se dévoile doucement. Il est vecteur d'un esthétisme à lui seul, car il comporte, encore plus que la généralité, un grain qui lui est propre. C'est dans le détail que l'on peut percevoir la couleur, que l'on peut sentir la matière. Car ce détail est souvent ce qui contraste dans le lieu, cette petite touche différente qui saute aux yeux.

Si l'on prend l'exemple de la photographie page suivante, ce détail est la touche anodine qui me fait sourire. C'est ce panneau de signalisation qui, sans savoir réellement pourquoi, m'a donné envie de le prendre en photo. Car sur le fond du mur de brique, il semblait exceptionnel. Au contraire de tous les panneaux de signalisation que l'on croise au bord des routes, celui-ci avait brusquement une autre signification que celle pour laquelle il avait été fabriqué. Il avait pour rôle de faire contraste dans son milieu, de se détacher sur le mur de briques devant lequel il a été installé. De son aspect neuf, aux contours bien formés et à la ligne de support rectiligne, tout semblait alors en contraste avec son environnement irrégulier, abîmé par le temps. Tout, jusqu'à son harmonie colorée, franche, composée de bleu et de rouge presque primaires, au sommet d'un écriteau noir sur fond blanc, attire l'œil et étonne. Le mur de briques au contraire, est recouvert par endroits de ce qui semble être un crépi très ancien, et composé de plusieurs couleurs indéfinissables, dans les tonalités rouges briques, les gris chauds, les bruns. Ce mur semble être la véritable temporalité dans laquelle se situe le photographe lors de la prise de vue. Il fait du panneau de signalisation un élément anachronique de la photographie, d'où l'amusement qu'il a provoqué en moi, vecteur d'une émotion que l'on pourrait qualifier d'esthétique.

Ainsi, la collection présentée dans *Flâneries urbaines* est propice à laisser vagabonder l'esprit dans la ville, autrement dit à faire en l'expérience d'une manière poétisée. C'est ma connaissance de la ville, qui permet d'en montrer l'esthétique et la poésie, les couleurs et les matières. Cet exemple permet de définir ce qu'est ma démarche de designer couleur et matière. Avant tout expérience de terrain, grâce à l'œil perçant du designer d'espace, de l'amoureux du lieu, elle s'attache à le décortiquer afin de l'esthétiser. Au cours de mes expériences professionnelles, je me suis rendu compte que le travail du coloriste partait d'un postulat esthétique pour aller vers la création d'une nouvelle esthétique. Chez *Nacarat* par exemple, les coloristes s'inspirent du lieu, qu'elles partent prospecter dans ses moindres détails formels ou colorés. C'est à partir des éléments relevés sur ce lieu, croisés avec des recherches sur sa culture locale, que



Panneau et mur de briques

Montauban - mars 2017 - photographie personnelle

les coloristes peuvent élaborer une gamme chromatique destinée à mettre en valeur les façades de la ville. Je pense que cette expérience a été déterminante pour moi dans la compréhension du travail de designer coloriste car c'est une approche qui m'a tout d'abord fasciné. Elle a trait pour moi au voyage et à la connaissance précise d'un lieu. A cette première découverte de la couleur est venu s'agglomérer une autre expérience, qui m'a beaucoup apporté pour l'aspect technique du matériau. Mon stage à l'*Innovathèque* (bibliothèque de matériaux de l'*Institut FCBA*) m'a permis de rencontrer des centaines de matériaux différents, souples, durs, brillants, doux, rêches. Il m'a fallu apprendre à connaître leurs fonctions afin de pouvoir les mettre en valeur. Ayant pour tâche de les photographier pour les besoins de l'entreprise, j'ai d'abord appris leur utilisation dans le domaine de l'architecture ainsi que leurs propriétés techniques. J'ai enfin cherché à les esthétiser à travers mon objectif. Ce sont ces deux expériences de stage qui ont façonné ma façon de voir le travail du designer coloriste et du designer matériaux, me permettant de prendre la mesure des liens existants entre technicité et esthétique : l'un et l'autre dialoguent entre eux, ils fonctionnent l'un avec l'autre et non pas en opposition.



Arabian Nights

Kay Nielsen

années 1930

III - 2

La sérendipité à l'œuvre dans le processus de création

Ceci dit, je voudrais maintenant tenter de mettre en mots la façon dont fonctionne la création en design couleur et matière, d'analyser les processus à l'œuvre dans le faire, moment d'équilibre entre l'analyse et la réalisation concrète, en explicitant ce qu'est le processus de design tout en mettant en comparaison ma démarche de création.

Au cours du processus de création en design, se trouve une étape importante : le passage de l'analyse à l'action, que j'appellerai le *faire*. C'est ce terme qui m'intéressera tout d'abord, car il renvoie à l'action et par cela au mouvement. Du latin *facere* : « placer, poser⁴⁶ », il est apparenté au grec *tithenai* : « poser⁴⁷ ».

Le *faire* peut alors désigner le moment où le designer pose ses idées, il les met en forme, par le dessin rapide par exemple. Il est l'instant de passage de l'esprit à la main, l'élaboration du concept et de la forme. Mais ce passage de l'*inspiration* au *faire*, comme début de la phase de création est complexe à expliquer. Si l'on se réfère à l'étymologie latine de création, issue de *creare*, de même racine que *crescere* : « croître », nous comprenons que la création est ce qui grandit, ce qui se développe et, en l'occurrence l'idée, le concept du designer vers sa mise en fabrication. Ce passage du concept à la forme ne se fait ni de manière entièrement raisonnée, ni de manière complètement inconsciente mais laisse une belle part à la sérendipité. Cette méthode de découverte, définie par Sylvie Catellin dans son ouvrage⁴⁸ a été constatée par de nombreux chercheurs de la communauté scientifique. Ce terme, qui peut se définir comme « la faculté de découvrir, par hasard et sagacité, ce que l'on ne cherchait pas⁴⁹ »,

46 ⁴³*Idem.*, Tome 2, p.1390.

47 *Ibid.*

48 CATELLIN Sylvie : *Sérendipité : du conte au concept*. Paris, Seuil, 2014.

49 *Idem.*, p.10.

nous questionne ainsi sur la création en art et en design. Si Sylvie Catellin en parle sous l'angle des sciences, il m'a semblé intéressant de le transposer aux méthodes de création qui nous intéressent ici. Effectivement, cette définition du terme, en plus de se baser sur le motif fictionnel du conte des Princes de Sérendip⁵⁰, introduit les notions de hasard et de sagacité, soit le flair, ou l'habileté à découvrir. Nous entrevoyons ainsi, par le flair, l'attention à ce qui nous entoure. Avoir du flair suppose, comme c'est le cas de notre précédent exemple de Sherlock Holmes, d'être attentif aux détails du monde autour de nous. Car la découverte n'est pas seulement liée au hasard, mais aussi à des longues observations, fines et détaillées.

Ainsi, si nous revenons à la question qui nous préoccupe, soit comment passer de l'inspiration au faire, nous pouvons alors envisager cette sérendipité à l'œuvre dans notre travail. Le travail du designer, tel que nous l'avons explicité dans les premières parties de ce mémoire, utilise de nombreux pré-requis de la sérendipité. Le premier d'entre eux est l'attention au monde qui nous entoure. Cette attention, nous la développons par la démarche de parcourir le lieu et de capter les détails qui se présentent à nos yeux. Elle nous permet d'appréhender le monde, afin de pouvoir l'analyser par la suite, à la manière de Sherlock Holmes, par l'entrecroisement des connaissances. Ici commence la sagacité, le flair. Car le designer fait preuve de flair, issu de son observation du monde mais aussi de sa grande capacité à l'analyser, à connaître son fonctionnement, ses rouages. Il peut le faire par le biais de la collection, comme outil d'aide à la compréhension et à l'analyse, des objets entre eux. C'est après toutes ces étapes qu'intervient le « hasard » de la sérendipité, c'est-à-dire ce moment de passage entre l'intuition et la création. Le designer saisit cet instant, même s'il ne s'en rend pas compte. Ce moment, c'est le *kairos* grec, le moment opportun qui passe. Ce n'est pas vraiment un hasard mais plutôt un heureux dénouement, car il est motivé par toute une démarche et une pratique de design. Ce hasard se produit car le designer sait le cultiver, le favoriser. Lorsqu'il se présente, le designer le saisit et le fait grandir : il crée.

Très peu de choses ont été écrites pour le moment sur le sujet de la création par sérendipité dans le domaine du design. Pourtant il est évident pour moi que le processus de design ne s'effectue pas entièrement de manière consciente et descriptible. En disant cela, je pense à cette expérience que je fais parfois : il m'arrive de me réveiller

50 Conte persan, *Voyages et aventures des trois princes de Serendip*, traduit du persan en français par le chevalier de Mailly en 1719.

le matin avec la sensation de savoir ce que j'ai à faire, d'avoir une nouvelle idée ou une nouvelle réponse, le plus souvent inattendue, à un problème rencontré la veille. La plupart du temps, je ne me rends compte que j'ai créé sous l'influence du phénomène de sérendipité seulement lorsque la nouveauté a émergé. Nous pourrions expliciter cela avec l'exemple de la collection. Pour ma part, je ne collectionnais pas pour créer mais c'est le fait de m'apercevoir que j'amassais des objets qui m'a fait prendre conscience qu'une collection avait émergé de ma pratique de collecte. Il en va de même pour la création en design couleur et matière ou toute création en design : il arrive parfois qu'une idée nous vienne, que nous la fassions grandir sans nous rendre compte de la portée qu'elle peut avoir. Et cela jusqu'à ce qu'une personne extérieure nous fasse prendre conscience de l'importance de cette découverte. D'où le paradoxe du design qui « ne cesse de penser, mais (qui est) incapable de se penser⁵¹ ».

Peut-être que créer, c'est, simplement, être en permanence ouvert au monde, à l'émerveillement qu'il peut susciter en nous, à sa beauté. Car c'est de cette faculté à s'émerveiller que surgissent de nouvelles idées, de nouvelles découvertes. L'observation suscite l'émerveillement et l'émotion esthétique propices à l'imagination.

51 Premières lignes du livre de Stéphane VIAL : *Court traité du design*. Paris, PUF, 2014.

III - 3

Le design poétise la vie

Le designer, en prenant conscience de sa manière de faire du design, ouvre alors devant lui un champ des possibles extraordinaire. Effectivement, s'il a conscience de ce faire, il s'affranchit de toutes les règles du monde dans lequel il vit, en un sens, il est libre.

Le rôle du designer peut être aussi mis en parallèle avec la notion de culture, car cultiver, c'est « consacrer du temps à, développer par l'exercice⁵² ». Le designer prend le temps de s'interroger sur le monde, car il cherche en permanence à l'améliorer, que ce soit par de nouveaux objets ou par de nouvelles esthétiques. Il consacre du temps à la tâche de l'analyse, à penser.

« Il y a un nombre illimité de manières de penser et de percevoir. De mon point de vue, faire du design, c'est appliquer délibérément aux objets, aux phénomènes et à la communication de tous les jours l'essence de ces innombrables manières de penser et de percevoir⁵³ ».

Ainsi, faire du design, c'est prendre le temps de réfléchir sur sa vie et son sens. C'est faire l'expérience de l'auto-analyse, de l'analyse du faire en train de se faire. Finalement, c'est mettre en culture sa vie à travers les actions quotidiennes de se déplacer, dessiner, penser...

Comme je l'ai souvent répété au cours de ce mémoire, le designer n'est pas seulement un analyste, il est aussi un esthète. L'esthétisme est en quelque sorte sa source de création la plus vaste, car il esthétise le monde qui l'entoure, avec sa beauté mais aussi sa violence et sa banalité. Par sa création, le designer esthétise la vie quotidienne. Il n'y

52 ⁴⁵*Idem.*, Tome 1, p.974.

53 HARA Kenya : *Designing Desing*. Baden, Lars Müller Publishers, 2008, p.19.

apporte pas un sens raisonné, mais permet aux autres de s'interroger à leur tour. Face à un bel objet, nous ne pouvons que nous émerveiller. Mais de retour chez nous, cet émerveillement questionne : pourquoi est-ce que je suis restée devant ce panneau de signalisation pendant cinq minutes, en le trouvant beau ?

Selon moi, le designer, par la connaissance approfondie de son quotidien, a appris à y déceler de la beauté, de la poésie. « Comme il a déjà été dit, tout ce qui est esthétique fait partie de la qualité poétique de la vie humaine.⁵⁴ », il en est ainsi pour le quotidien : il est poétique car nous arrivons à nous émerveiller des choses simples que nous voyons tous les jours.

54 MORIN Edgar : *op. cité.*, p.96.

OUVERTURE

Si l'on cherche à aller plus loin, on peut dire que le design n'est pas une fin en soi, mais qu'il apporte au quotidien une dimension poétique et esthétique. Par l'analyse du monde qui l'entoure le designer se questionne sur celui-ci et, par ses créations, issues de ces interrogations, il amène à s'interroger sur soi-même et sur son propre quotidien, sur sa vie.

Paradoxalement, le designer d'aujourd'hui est intégré aux grandes entreprises, il fait partie de tout un circuit de consommation, même si, bien souvent, il se pense lui-même comme en dehors de cette société, il n'y adhère pas entièrement. Ce positionnement, qui peut sembler paradoxal d'un premier abord est selon moi temporaire. Car au sein de grandes entreprises, le designer interpelle par sa manière de penser très différente, hors-cadre, mais en aucun cas dénuée de réalité. Le designer amène les autres entités de l'entreprise à se questionner sur ce qu'elles sont, sur les actions qu'elles mènent. Il est amené à faire évoluer l'organisation de la pensée de consommation, de la relation d'une entreprise à ses clients, par un mode de pensée dans lequel le calcul n'a pas sa place, basé sur une relation privilégiée à la vie quotidienne.

Si je devais résumer cela en une toute petite phrase, je dirais : le designer amène l'optimisme dans une société profondément pessimiste, comme il amène des couleurs dans un quotidien grisâtre. Comme l'on fait les surréalistes avant lui, le designer proclame ainsi « la nécessité de poétiser la vie.⁵⁵ » Le designer est un éternel optimiste qui n'a de cesse de rendre la société toujours plus joyeuse ; il amène de la lumière sur les couleurs de la vie.

55 *Idem.*, pp.62-63.

BIBLIOGRAPHIE

Philosophie - Design

ANZIEU Didier, *Le corps de l'oeuvre*, Paris, Gallimard, 1981

BERGER Estelle : *Poétique du design, entre l'expérience et le discours*. Thèse Art et histoire de l'art. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2014.

CATELLIN Sylvie : *La sérendipité, du conte au concept*, Paris : Seuil, 2014.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix : *Qu'est-ce que la philosophie*. Paris, Editions de Minuit, 1991.

Design et Gammes, Paris, Edition MEDIFA, Industries françaises de l'Ameublement, les Villages, 2001.

Elsewhere, cahier d'inspiration Maison & Objet, n°24, Janvier 2014.

HARA Kenya : *Designing Desing*. Baden, Lars Müller Publishers, 2008.

KAWAMOTO Hideo, *L'autopoièse et «l'individu» en train de se faire*, Revue philosophique de la France et de l'étranger 2011/3 (Tome 136), p. 347-363.

Onirique, cahier d'inspiration Maison & Objet, n°12, Janvier 2008.

QUENET Cyril : *Fly me to the moon*. Mémoire de recherche en arts appliqués, sous la direction de Rudi Baur, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, 2014.

RICOEUR Paul, *Temps et récit. Tome III : Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

VIAL Stéphane : *Court traité du design*. PUF, Paris, 2014.

Méthodologie – Classement – Collection

PEREC Georges, *Penser/Classer*, Paris, Édition du Seuil, 2003

POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs, curieux, Paris-Venise, XVIe – XIIIe siècles*, Paris, Gallimard, 1987.

REIN Camille, *De la collecte à la création, méthodes et outils de veille à créer*. Mémoire de création-recherche en arts appliqués, sous la direction de Céline Caumon, Montauban, ISCID, 2016.

Esthétique – Paysage

ALBERS Josef : *L'interaction des couleurs*. Vanves, Hazan, 2013.

BARRES Patrick : *Expériences du lieu : architecture, paysage, design*, Paris : Archibooks, 2008.

BARTHES Roland : *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris, Seuil, 1980.

LANOIX Carole et Mauron Véronique : revue *Espacetemps.net*, *Cartographier le temps, l'espace d'un moment*. Consulté le 15 décembre 2015.

LENCLOS Jean-Philippe : *Couleurs de la France, géographie de la couleur*. Paris, Le Moniteur, 1982.

MAILLY (De) Louis, *Les Aventures des trois princes de Serendip, suivi de Voyage en Séréndipité*. Vincennes, Editions Thierry Marachaisse, 2011.

MORIN Edgar, *Sur l'esthétique*, Paris, Editions Robert Laffont, 2016.

NORBERG-SCHULZ Christian : *Genius loci : paysage, ambiance, architecture*.Ixelles, Mardaga, 1997.

Fictions – Cinéma

AUSTER Paul : *Trilogie New-Yorkaise 1, La cité de verre*, Arles, Actes Sud, 1991.

CALVINO Italo : *Les villes invisibles*, Paris, Gallimard, 2013.

CONAN DOYLE Arthur : *Une étude en rouge*. Primento, 2015.

GATISS Mark, MOFFAT Steven : *Sherlock*. BBC One, 2010.

RITCHIE Guy : *Sherlock Holmes : Jeux d'ombres*, 2011.

VARDA Agnès : *Les glaneurs et la glaneuse*. Film documentaire, 2000.

Dictionnaires

CASSIN Barbara (dir.) : *Vocabulaire européen des philosophies, Dictionnaire des intraduisibles*. Paris, Le Seuil/Le Robert, 2004.

Centre National De Ressources Textuelles Et Lexicales. Cnrtl.fr. 2017.

REY Alain (dir.) : *Dictionnaire Historique de la langue Française*. Paris, Le Robert, 1998.

