



HAL
open science

Esthétique et poïétique de la coloration dans l'architecture traditionnelle et contemporaine dans les villes du sud tunisien

Karima Azzouz

► **To cite this version:**

Karima Azzouz. Esthétique et poïétique de la coloration dans l'architecture traditionnelle et contemporaine dans les villes du sud tunisien. Architecture, aménagement de l'espace. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2013. Français. NNT : 2013TOU20094 . tel-00944011

HAL Id: tel-00944011

<https://theses.hal.science/tel-00944011>

Submitted on 10 Feb 2014

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

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



Université
de Toulouse

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

Présentée et soutenue par :

Karima AZZOUC

le vendredi 27 septembre 2013

Titre :

ESTHÉTIQUE ET POÏÉTIQUE DE LA COLORATION DANS L'ARCHITECTURE
TRADITIONNELLE ET CONTEMPORAINE DANS LES VILLES DU SUD TUNISIEN

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED ALLPH@ : Arts appliqués

Unité de recherche :

SEPIA LARA

Directeur(s) de Thèse :

Guy LECERF, Professeur Arts plastiques-Arts appliqués
Céline CAUMON, Maître de conférences Arts appliqués

Jury :

Edmond NOGACKI, Professeur émérite (rapporteur)
Michel SICARD, Professeur Arts plastiques (rapporteur)
Hafedh ABDERRAHIM, Maître de conférences Sociologie de l'art

ESTHETIQUE ET POÏETIQUE DE LA COLORATION
DANS L'ARCHITECTURE TRADITIONNELLE ET CONTEMPORAINE
DANS LES VILLES DU SUD TUNISIEN

Introduction	10
Première partie	41
Lecture singulière d'une coloration architecturale, urbaine et paysagère	41
Premier Chapitre	45
Le terrain de la coloration urbaine et architecturale et ses enjeux	45
I. Notions et définitions	46
1. Spécification du terrain.....	46
2. Le terrain de l'ethnographie	48
3. Poïétique de l'enquête ethnographique.....	56
II. La perception et les mécanismes du ressentir le terrain.....	72
1. La justesse du regard	73
2. Le matériau couleur	80
3. En quête de l'écoute	98
4. Sentir les couleurs.....	103
5. Gouter les couleurs	106
III. Parler couleur.....	111
1. La rhétorique de la langue	111
2. Les couleurs, les mots et les choses.....	113
3. La couleur dans le dialecte local	117
Deuxième chapitre	122
La nature et ses dimensions chromatiques	122
I. La nature et ses approches chromatiques.....	123
1. Spécification et représentations du naturel	123

2.	Approche philosophique du naturel	125
3.	Approche mythologique du naturel.....	127
II.	Poétique de la couleur locale ou la géographie de la couleur	132
1.	Notion du paysage culturalisé.....	132
2.	Errance et pratique du paysage	134
3.	Localisation, trajet et trajectoire	137
III.	Le portrait chromatique du paysage.....	144
1.	La terre est un musée de couleurs.....	147
2.	L'oasis de couleurs	154
3.	La lumière domine la couleur et sculpte l'espace.....	157
	Troisième chapitre	163
	Dimension ethnopoïétique et phénoménologique	163
I.	Ethno-poïétique chromatique du vernaculaire	165
1.	La poïétique chromatique de l'architecture vernaculaire	166
2.	La polychromie des murs en pierre	176
3.	Enduire c'est induire	181
II.	L'histoire en couleur	185
1.	Le matériau mémoire.....	185
2.	Les techniques historiques.....	188
3.	L'histoire des pigments et des colorants	189
III.	L'allégorie de la couleur	192
1.	Couleur et sens	193
2.	Couleur et usages.....	195
3.	Couleur et symboles	199
	Deuxième Partie	204
	Modélisation et conception d'une typologie chromatique	204
	Premier Chapitre.....	210
	Les outils du designer couleur	210
I.	Les systèmes de codification de couleurs.....	211
1.	Le système de M. E. Chevreul	212
2.	Le système Munsell.....	213
3.	L'Acoat Color Codification (A.C.C.).....	215

II.	Les nuanciers comme outil et langage universel	217
1.	Le nuancier Pantone	219
2.	Le nuancier NCS	225
3.	Le nuancier RAL.....	232
III.	Expériences des coloristes professionnels.....	234
1.	L'expérience de Lenclos et la géographie de la couleur	234
2.	L'expérience de J. Fillacier et psychométrie de la couleur	238
3.	L'expérience de Casadeval et statut de l'échantillon	240
4.	L'expérience Kobayashi et combinatoires arborescentes	243
Deuxième chapitre.....		248
Poïétique de contretypage chromatique.....		248
I.	Le carnet de coloriste, enjeux et valeur.....	250
1.	L'expérience du contretypage	250
2.	Du carnet des expériences au livre de coloriste.	253
3.	La question de la couleur	261
II.	L'image outil de conception.....	263
1.	L'image matériau	263
2.	Du pictural au pixel	274
3.	La palette numérique.....	279
III.	L'étude des échantillons	285
1.	Le recueil de l'échantillon	285
2.	L'échantillon comme lien.....	291
3.	L'échantillon comme couleur.....	293
Troisième chapitre		297
Processus et procédures de la charte chromatique.....		297
I.	Aborder la représentation	298
1.	Sur les traces de l'instance descriptive	299
2.	Écriture du texte	301
3.	Conception de la légende	303
II.	Conception de la carte	306
1.	Cartographeur : expérimenter la couleur	307
2.	Normalisation de la palette	312
3.	Les combinatoires et savoir faire des choix.....	318

III.	Conception de la charte chromatique	320
1.	Création du nuancier	321
2.	Conception du catalogue	324
3.	Conception du répertoire	330
Troisième partie.....		333
Le coloriste et la tendance, entre l'industrie et le marché.....		333
Premier chapitre		336
Design Couleur des projets architecturaux, urbains et environnementaux		336
I.	La coloration architecturale d'aujourd'hui	337
1.	Le métier du coloriste	337
2.	Les bureaux de style.....	340
3.	La création de la tendance	345
II.	Vers une pratique professionnelle.....	349
1.	Travail de la gamme : Méthodes et enjeux.....	350
2.	Application d'une coloration architecturale	354
3.	Etude de couleurs et de matières	359
III.	Enjeux et conséquences de la couleur dans l'espace urbain.....	361
1.	Coloration des façades et question de l'identité	361
2.	Planification urbaine et intégration sociale	365
3.	Coloration régionale contemporaine.....	369
Deuxième chapitre.....		371
Couleur et patrimonialisation		371
I.	Fiction et archaïsme	372
1.	Notions et concepts	372
2.	La tendance de la couleur ancienne	377
II.	Techniques et matériaux	382
1.	Colorer à l'identique	382
2.	Tendance de la patine.....	384
3.	La pierre, entre couleur et savoir faire	386
III.	Projet de patrimonialisation	389
1.	Les pathologies et les remèdes.....	389
2.	La restauration de la couleur d'un édifice historique.....	397

Troisième chapitre	401
Couleur et investissement	401
I. Sources et ressources naturelles	402
1. SEPIIA : axe 3	402
2. La couleur comme mode d'appropriation paysagère.....	403
II. Le tourisme des sites patrimoniaux	405
1. Investissement touristique des villages authentiques.....	405
2. Ré exploitation des lieux de mémoire	407
III. Les jardins aux villes.....	413
1. Le végétal entre agriculture et horticulture	413
2. Les oasis jardins: de l'agriculture à l'horticulture	417
Conclusion	422
Bibliographie	429
Index	443

Liste des fiches

Fiche N° 1 : Les fleurs du désert.....	65
Fiche N° 2 : Invention photographique, Mosaïque du bleu temporel.....	66
Fiche N° 3 : Invention de porte bleue	67
Fiche N° 4 : Matière, Matériau, Matérialité.....	82
Fiche N° 5 : Le mur support, source et ressource	84
Fiche N° 6 : Volume de couleurs	85
Fiche N° 7 : Méthode de relevé des échantillons de peinture murale	86
Fiche N° 8 : Analyse graphique de la texture de façade ancienne.....	87
Fiche N° 9 : Représentation photographique des effets de couleurs et de matières.....	88
Fiche N° 10 : Textures picturales de la menuiserie	91
Fiche N° 11 : Le simulacre chromatique.....	94
Fiche N° 12 : La patine des métaux : Effets chromatiques et picturales	96
Fiche N° 13 : Contreotypage chromatique à partir des critères sociaux	101
Fiche N° 14 : Contreotypage des couleurs-odeurs.....	105
Fiche N° 15 : Couleurs délicieuses	107
Fiche N° 16 : Les paroles de la couleur	120
Fiche N° 17 : Pratique de la marche.....	142
Fiche N° 18 : Déplacement, cheminement	143
Fiche N° 19 : Repérage chromatique et photographique	146
Fiche N° 20 : Visite et repérage chromatique	149
Fiche N° 21 : Typologie chromatique du paysage.....	150
Fiche N° 22 : Le paysage : Le temps qui fait.....	153
Fiche N° 23 : Oasis de couleurs	155
Fiche N° 24 : La lumière architecte de l'espace	161
Fiche N° 25 : La polychromie des matériaux locaux de construction	170
Fiche N° 26 : Construire avec la couleur	171
Fiche N° 27 : Bâtir au Djerid	173
Fiche N° 28 : Motifs d'ornementation en terre cuite.....	175
Fiche N° 29 : Des couleurs et des pierres.....	178
Fiche N° 30 : Repérage des couleurs des monuments historiques.....	179
Fiche N° 30 : Entrée en couleurs.....	180
Fiche N° 31 : Le matériau couleur.....	184
Fiche N° 32 : Analyse chromatique d'une façade	264
Fiche N° 33 : Analyse chromatique d'une façade	265
Fiche N° 34 : Polychromie de la porte d'entrée.....	266
Fiche N° 35 : Analyse chromatique d'une maison traditionnelle	267
Fiche N° 36 : Contre typage de la polychromie de la pierre	269
Fiche N° 37 : Relevé des échantillons de peinture dans le bâti ancien.....	287
Fiche N° 38 : Travail de recueil des échantillons.....	289
Fiche N° 39 : Invention d'une façade authentique	390
Fiche N° 40 : Relevé architectural d'une maison style moderne, Gabès	391
Fiche N° 41 : Relevé de détails architecturaux.....	392
Fiche N° 42 : Relevé de détails architecturaux.....	393

Liste des planches

Planche N° 1 : La méthode de Kobayachi	246
Planche N° 2: Relevé architectural et contretypage chromatique	252
Planche N° 3 : Couleur et habitat : chromaticité des portes ancienne.....	253
Planche N° 4 : L'expérience du monolithe et mesure la couleur.....	258
Planche N° 5 : La photographie outil d'analyse	272
Planche N° 6 : Repérage et Contre typage chromatique	280
Planche N° 7 : Contretypage, les laqués des portes	294
Planche N° 8 : Voir et organiser	309
Planche N° 9 : Famille de bleu-gris	310
Planche N° 10 : Cartographie des couleurs oxydées.....	311
Planche N° 11 : Voir et désigner	314
Planche N° 12 : Voir et interpréter	316
Planche N° 13 : Décrire et nommer	317
Planche N° 14 : Création de nuanciers : maquettes de présentation.....	323
Planche N° 15 : Création de catalogue.....	326
Planche N° 16 : Catalogue de couleur du Sud.....	328
Planche N° 18 : Voir et organiser	352
Planche N° 18 : La couleur dans la gestion du patrimoine	379
Planche N° 19.....	Erreur ! Signet non défini.

Introduction

La couleur n'est pas seulement un lieu réel et concret, mais aussi un champ d'études cognitives et intellectuelles. Le domaine de couleur était une partie intégrante de mon cursus scientifique et de ma formation professionnelle. Pour moi, la couleur est plus qu'une passion, mais aussi, une vocation avérée au commencement de mes études en d'architecture d'intérieur. Elle a meublé mes réflexions quotidiennes et mes interrogations depuis que j'étais étudiante à l'institut supérieur des beaux de Tunis en spécialité architecture d'intérieur. Ensuite quand je devins enseignante à l'institut supérieur des arts et métiers de Gabès où j'étais souvent chargée d'enseigner l'atelier couleur. Puis, pendant mon master en 2007-2008, j'ai assisté à des séminaires thématiques sur la couleur et la méthodologie de recherche, présentés par Guy Lecerf¹, professeur visiteur de l'Université Toulouse², qui m'ont permis de sculpter la manière de mener cette recherche sur la coloration urbaine et architecturale dans les villes du Sud tunisien.

Ma connaissance scientifique et professionnelle passera construite et approfondie par la participation à des colloques ou à des séminaires d'études sur la couleur. De plus, être membre d'associations régionales de sauvegarde de patrimoine ou de laboratoire et d'équipe de recherche (SEPPIA) sur la couleur me semble indispensable pour me confronter à d'autres spécialistes.

Par la suite, pour tenter d'analyser cette dialectique couleur et lieu, je me suis appuyée sur le projet d'étude de la polychromie architecturale menée à Gabès par l'équipe SEPPIA, (Savoirs, Praxis et Poétiques en Arts plastiques et appliqués), composante du LARA (Laboratoire de recherche en audiovisuel et en arts visuels), coordonnateur de l'équipe : Guy Lecerf, un projet d'exploration et d'étude de modélisation de coloration architecturale de la ville de Gabès, dont j'ai été la coordinatrice de l'équipe de l'unité de recherche CAST (Cultures artistiques, savoirs artisanaux et technologie) au sein de l'institut supérieur des arts et métiers de Gabès.

¹ Guy LECERF, Professeur en arts appliqués et directeur chargé de la recherche et des relations internationales. Maître de conférences Arts plastiques, habilité à diriger des recherches en Arts plastiques et appliqués. Professeur en arts appliqués.

En étroite collaboration avec les collectivités locales, l'équipe SEPPIA² de l'université de Toulouse2 et l'unité de recherche CAST de l'université de Gabès, le projet a pour ambition de renforcer la recherche et de favoriser la coopération scientifique interuniversitaire (projet MERISI) des régions riveraines de la Méditerranée, contribuant ainsi au développement d'un espace méditerranéen de la science.

Cette recherche est accompagnée par un projet de double diplômes en Couleur et Design concernant les universités de Toulouse et de Gabès. Ici, la valorisation des recherches menées sur la couleur fait partie des objectifs à atteindre au même titre que la création d'emplois locaux de designer coloristes et d'opérateurs qualifiés pour l'utilisation de peintures et d'enduits. Espérant qu'une telle expérience programmée sur quatre ans (2010-2014) puisse alimenter en retour les recherches poétiques menées jusque-là. Cette action faisait l'objet, depuis 2005, d'une longue préparation (séminaires sur la couleur à Gabès, cours sur la modélisation, ateliers de coloration urbaine) et de la mise en place progressive d'un vivier de chercheurs en ce domaine (six doctorants tunisiens, enseignants à l'ISAM de Gabès, chercheurs associés à CAST).

Ceci donnera lieu à l'organisation des activités de recherche, de séminaires communs, de journées d'étude, de colloques, d'expositions et d'une diffusion (revue de CAST et SEPPIA Couleur et design) dont Guy Lecerf a ciblé un programme de recherche³ en arts appliqués et en poétique de la couleur.

² LECERF Guy responsable du groupe SEPPIA : Savoirs, Praxis et Poétiques en Arts plastiques et appliqués, Domaines de recherche : Poétiques chromatiques : couleur et design, Poétiques et technologies contemporaines, Poétiques paysagères, Poétiques et discours.

³ Participation à des ouvrages collectifs (depuis 2004)

- Couleur et temporalité dans le cinéma d'animation, *Art, entreprise, profession 2*, Gabès, Publication de ISAM, 2010.
- Pinocchio : le souffle et le fard, La couleur-fard ou l'apparence maquillée, *Seppia Couleur et design* n°3, premier semestre 2008.
- Bouknadel : Jardin et compost idéologique, *Actes du colloque du 11^e congrès de l'ATEP* (Association tunisienne d'Esthétique et de Poétique), Hammamet, 16-18 mars 2008
- Les couleurs du *kairos* dans le cinéma d'animation, *Arts plastiques et cinéma, CinémAction* n°122, janvier 2007.
- Design critique, critique du design. Design et sophistique, *La querelle esthétique dans l'art contemporain*, Gabès, Publication de ISAM, 2007, pp.62-75.
- Poétique d'une restauration de coloration urbaine, *Identité et création dans l'artisanat d'aujourd'hui*, Gabès, Publication de ISAM, 2005, pp.66-82.

Dans mon pays, la Tunisie, penser la couleur dans la ville est un terrain de recherche nouveau. Les recherches sur ce sujet restent minoritaires bien qu'actuellement, la couleur est désormais un des principaux concepts des villes de demain et de paysage contemporain. Quant à moi, passionnée par la couleur, dotée d'un très grand sens de l'observation, je tire ma propre expérience, ma propre connaissance à chaque instant ; chaque jour, j'accumule expériences, des sensations, des impressions. Mais dès lors que je suis au travail, dans un processus de recherche-crédation, toutes les expériences accumulées sont maîtrisées, et le passionné semble alors possédé.

Il s'agit, par la suite, d'établir un savoir-faire de recherche, des pratiques et des rationalités, notamment comment réfléchir, comment penser, comment aborder le terrain de la coloration architecturale et urbaine ? Quelles sont les approches scientifiques et professionnelles ? Quelles sont les finalités politiques, économiques et technologiques ?

D'où la spécificité de cette recherche, que je mène au sein de l'équipe SEPPIA du laboratoire LARA qui est pointilleux sur ce type de recherches et qui a pour vocation de lancer une recherche-crédation fondée sur l'articulation entre recherche et projet. Cette dynamique concerne la professionnalisation sur les différents points des enjeux du métier de coloriste en architecture et environnement, de la recherche d'innovation sur le plan social, culturel, économique, technologique, politique, esthétique et poétique.

Conférences et communications invitées (depuis 2004)

- L'invention de la topoétique et la coloration urbaine, Colloque international *Crédation, Citoyenneté et Cité*, Gabès (Tunisie), 13-15 Avril 2012.
- Couleur, design et développement, Colloque international *Université et développement*, Université de Gabès, 24-25 Avril 2009.
- Prospect Garden de Derek Jarman, Les jeux de l'art et du chaos, Colloque international *L'actualité de l'art face à la société industrialisée*, ISAM de Sfax, 10-11 avril 2009.
- *Couleur, image et marché : le Color Image Scale de Shigenobu Kobayashi*, Colloque international *Les enjeux de l'image dans le monde contemporain*, 14-15 novembre 2008, Gabès (Tunisie).
- *Couleur et temporalité dans le cinéma d'animation*, Colloque international *Art, entreprise, profession 2*, Institut supérieur des Arts et métiers, Gabès (Tunisie), 11-13 avril 2008.
- *Jardin et discours écologiste*, colloque international *Art, environnement et développement durable*, 9-11 novembre 2007, Institut supérieur des Arts et métiers, Gabès (Tunisie),
- *Couleurs artificielles/ couleurs naturelles, Fibres végétales et teinture naturelle: Création et Investissement*, Colloque international *Art et artisanat*, Institut supérieur des Arts et métiers, Gabès (Tunisie), 19-21 avril 2006

Mais comment se développe une thèse en création-recherche?

L'équipe SEPPIA met en avant la nécessité de mener conjointement recherche et création explorant dans le champ des arts plastiques et appliqués le concept de création-recherche, identitaire du LARA. Son intitulé évoque : l'intrication entre la culture matérielle (encre, seiche) et les pratiques de l'écriture, du dessin, de la photographie et de la couleur ; la transversalité des préoccupations et des objets d'études : savoirs (leur instauration, réorganisation, modélisation) en fonction d'enjeux politiques et de pratiques artistiques et la compréhension des relations entre praxis et poïétique. Deux thématiques principales structurent les travaux de l'équipe : un pôle création-recherche orienté sur les études de poïétiques, notamment chromatiques et paysagères et un pôle création-recherche structuré sur les relations avec le monde industriel (Airbus, Dior...).

Le travail de terrain fait appel à la création-recherche là où on étudie un problème ou une situation de manière analytique. Le processus de création-recherche s'articule en quatre grandes étapes: la planification, l'action, l'observation et la réflexion. Je m'interroge donc sur ce jeu entre convenance et pratique, à la recherche d'une vérité oubliée ou méconnue, peut-être sous-tendue par d'autres ressorts que ceux de l'esthétique ou la sémiotique, il s'agit en l'occurrence de la poïétique. La notion de création-recherche caractérise la singularité de l'équipe dans une volonté de décloisonnement des champs disciplinaires et une rupture entre pratique et théorie scientifique. Mais ce sont les phénomènes d'interpénétration et de correspondances entre ces quatre axes qui entendent fonder la cohérence du laboratoire. La création-recherche propose aux différents membres du LARA, et aux étudiants et chercheurs intéressés par leurs travaux, d'échanger, de communiquer, d'informer autour de leurs projets de recherche, dans le but de favoriser une dynamique collaborative permettant à l'équipe de progresser dans la mise en cohérence de démarches singulières orientées vers un projet fédérateur.

Ma recherche se propose d'aborder l'analyse de la polychromie architecturale patrimoniale et nouvelle des villes du Sud tunisien afin d'expliquer les principes essentiels de son utilisation et de son évolution. Il s'agit en effet de mener une recherche qui développe une réflexion interdisciplinaire sur la coloration de l'espace, sur les savoir-faire, la symbolique et l'esthétique de la couleur dans la ville, ainsi qu'à l'évaluation des techniques de coloration des architectures anciennes, innovées ou nouvelles. En effet, en allant et parcourant les rues et les quartiers des villes du sud, la réflexion s'élargit au-delà de la coloration murale et met en exergue la question du chromatisme. Quelles interactions y a-t-il entre le lieu, la couleur, les architectures et l'environnement?

La couleur en architecture est une qualité de l'environnement de la ville. Elle s'applique aux périodes non seulement historiques, mais également contemporaines. La palette traditionnelle de couleurs qu'offre le Sud tunisien, qui est un des éléments importants du patrimoine et de la culture nationale et locale, un aspect important d'une formation moderne à l'espace urbain, est héritage au nouveau mode.

Si on parle du rôle de la polychromie architecturale, un ensemble de questions principales se pose et sera ultérieurement développé dans cette recherche. Je me demande en fait quelles sont l'importance et la signification de la couleur dans les activités humaines ? Quels sont les aspects visuels et esthétiques rendus par la polychromie architecturale ? Quel est le rôle de la polychromie architecturale dans les différentes époques historiques ? Comment étudier et analyser les différents systèmes de couleurs ? Comment assurer la restructuration de l'environnement architectural coloré ? Quelles sont les garanties méthodologiques d'une optimisation portant sur l'ambiance colorée de la ville ? Et quelle est la qualité apportée par les méthodes de la planification des polychromies urbaine ?

L'étude attentive de l'environnement urbain démontre que les surfaces architecturales, leurs couleurs, leurs matériaux et leurs techniques, expriment une culture, une époque et un langage propre au lieu et au milieu.

Ces données sont des paramètres essentiels pour l'identification des caractéristiques communes d'où la définition de l'identité visuelle chromatique de la ville. Mais y a-t-il une seule identité ou plusieurs ? Ou s'agit-il d'un déplacement et d'un échange d'identité ?

La couleur dans l'architecture vernaculaire⁴ définit une identité et un patrimoine national. Ainsi, afin d'établir une connaissance approfondie de ce patrimoine chromatique, l'élaboration d'une étude scientifique appropriée exige et nécessite une anthropologie claire, c'est-à-dire, l'homme, son identité, ses spécificités, son imaginaire, sa raison, sa subjectivité...

Entre l'ancien et le nouveau une réflexion sur la différence dans la production de l'imaginaire des deux types de villes observées et la manière dont cela affecte les pratiques de coloration architecturales et urbaines et les pratiques d'investigation.

Mon principal intérêt sera centré autour de la manière dont les deux villes anciennes et contemporaines se donnent à la compréhension. Ainsi, je m'intéresserai particulièrement aux pratiques de coloration qui semblent privilégier deux niveaux extrêmes, parce que diamétralement opposés, je cite les opérateurs chromatiques industriels et artisanaux afin de saisir la production quotidienne de la ville. Une question se pose : Comment ces opérateurs reproduisent les images véhiculées et de quelle façon leurs versions peuvent-elles s'articuler.

Je peux ainsi plonger au plus profond de moi-même, là où tout n'est que sensation. Bien que cela puisse sembler paradoxal de tenter de sortir de son corps afin de plonger dans les tréfonds de son être, c'est -à mon avis- le moyen le plus efficace pour se retrouver soi-même et pouvoir ainsi s'observer dans un processus de création, de construction, de modélisation.

⁴ L'architecture vernaculaire est synonyme d'architecture indigène et domestique. C'est l'architecture de la maison qui remplit son office par rapport à la culture d'une communauté spécifique. (La culture dans son sens anthropologique qui réunit toutes les activités Individuelles et communautaires et non les seules activités de l'esprit). Etymologiquement parlant, vernaculaire, de "verna" -esclave-nous renvoie à une opposition entre l'architecture des maîtres et celle de ceux qui sont dans une position servile. Cette position peut être celle d'un peuple soumis collectivement aux maîtres d'un empire comme ça peut être plus spécifiquement celle de ceux qui travaillent, et cette référence peut alors conduire, dans la configuration du monde préindustriel, à identifier l'architecture vernaculaire à l'architecture populaire rurale.

La couleur et la façon dont on la pense, en disent beaucoup. Chacun a sa manière personnelle d'être, mais aussi ses engagements, sa méthode, sa manière de voir et de sentir la couleur, puisque tout est lié. C'est, en fait, sortir de son moi individuel afin de rencontrer son moi culturel et tenter de savoir qui l'on est par la manière dont on construit.

Sortir de l'individuel pour mieux y replonger, ce qui permet à l'individu d'être différent par rapport à un modèle commun à tous. C'est cela l'objet même de ce mémoire, il s'agit de savoir quelle est la part de l'individu et de la société dans un processus de création, et ce que la modélisation (dont le choix, qui n'est pas innocent même s'il est inconscient) indique sur l'individu et la société dont il émerge.

Ce travail de recherche veut donc montrer une réflexion, une démarche personnelle en rapport (ou non) avec les différents modèles chromatiques ou autres, dans le but de définir comment on construit, en fonction des -et dans quels- espaces de références. Je me pose en fait une question fondamentale de l'identité : savoir qui l'on est par la manière dont on construit un espace -en rapport ou non- avec des espaces de références.

Outre la dimension poétique de ce travail de recherche fondée sur l'instauration d'une démarche réflexive par les différents modèles de constructions utilisés, et cela étape par étape, mon intérêt réside dans l'individu et dans la manière dont il tisse des réseaux avec sa culture, sa société.

Je me demande à travers mes réseaux, mes partis pris, mes engagements, mes modèles relatifs à la couleur que même s'il est vrai qu'individuellement les goûts diffèrent, n'y a-t-il pas une moindre influence extérieure à l'individu entrant en compte dans ce choix qui, à première vue, pourrait sembler purement personnel ? Notre milieu extérieur n'influence-t-il pas la manière même que nous avons de penser l'individu et son individualité ? L'unité n'est-elle pas pensée en fonction de la diversité, ou plutôt en fonction d'une diversité influencée directement par notre mode de pensée culturel ? Et dans ces cas-là, qu'en est-il réellement de l'individu et de son identité ?

Ce processus permet de se transcender d'un point de vue individuel, afin d'atteindre le culturel. Le modèle commun qui nous permet alors d'interagir sur l'individuel en mettant en évidence les rouages de l'auto construction, de l'autocréation. C'est ce travail sur soi qui va permettre d'agir directement sur la vie quotidienne de ses contemporains. Peut-on réellement parler d'identité sans prendre en compte l'environnement extérieur qui est en quelque sorte le référent de cette identité ?

Qu'est-ce que l'identité sans aucun modèle de référence ? Et peut-on réellement appeler cela «identité» s'il n'existe aucun modèle permettant d'identifier ? Que représentent l'individu et son identité, observés hors de tout contexte ? Peut-on dire que l'identité, c'est ce qui nous différencie des autres ? Sorti de tous systèmes de comparaison, de confrontation, d'identification ou de modélisation, peut-on réellement parler d'individu, d'identité, de goût et de couleur ?

Dès lors que l'on observe quelque chose, et quel que soit l'objet de cette observation, on doit tenir compte de tous les milieux extérieurs qui vont avoir une influence – parfois directe, d'autres fois indirectes – sur le «sujet observé ». En matière de couleur, il y a énormément des milieux extérieurs qui vont interagir sur la perception que va en avoir un individu donné à un moment donné ; en voici quelques exemples : la physiologie telle que les conditions d'observation : luminosité, source de lumière, heure d'observation ainsi que l'environnement coloré vont directement influencer la perception que le sujet en aura. La dimension anthropologique et l'état psychologique de l'individu, son état d'esprit sur le moment pourront influencer la perception première qu'il aura d'une couleur, la dimension culturelle de cette couleur en rapport avec la culture du sujet.

La dimension symbolique de cette couleur, toujours en rapport avec la culture du sujet, la culture de l'observateur du sujet, qui va aussi jouer un rôle important sur la notation et l'interprétation de ses différents milieux extérieurs ; ainsi, la dimension éthologique de cette couleur, toujours en fonction de la culture du sujet et de celle de l'observateur.

Bien sûr, cette liste est non exhaustive, d'autant plus qu'en fonction de l'observation escomptée les milieux extérieurs diffèrent, où peuvent être multipliés. Dans ces cas-là, peut-on se contenter d'un banal lieu commun qui affirme que « des goûts et des couleurs ; on ne discute pas » ? Ne vaudrait-il mieux pas essayer de se pencher plus concrètement sur tous ces milieux extérieurs qui influencent nos goûts, mais aussi nos modes de penser et nos comportements ?

C'est tout ceci qui m'intéresse à travers l'observation de la couleur : voir par quels rouages, par quels systèmes ou modèles on se l'approprie ; voir à travers tous ces schémas d'appropriation notre manière même de penser, de construire en fonction – ou non – de modèles préexistants. C'est en fait se servir de la couleur comme d'une dimension, d'un outil d'étude des variabilités – ou des constantes – de l'être humain; la couleur comme moyen d'exemplifier des réflexes, des automatismes, des lieux communs, mais aussi des goûts, des identités-types ou particulières. Savoir qui l'on est par la manière que l'on a de penser, de construire la couleur. Mais la couleur est si présente et si répandue, que se lancer dans son étude globale serait bien fastidieuse, et qu'une vie entière n'y suffirait pas. Aussi me semblait-il nécessaire de m'attacher à un domaine, à un milieu particulier, afin de m'attacher à y définir les relations de proximité qui s'y développent.

Le domaine de la couleur, pour ma part, j'ai choisi celle de l'architecture, et plus spécifiquement celle de la profession de «coloriste» et d'y étudier plus spécifiquement «le parti pris de la coloration architecturale dans un site », afin d'en faire émerger les différents enjeux qui découlent du type de relation "site / architecture". Dans ce domaine particulier – comme dans les autres – la couleur résiste, et c'est cette résistance qui permet de comprendre certains rouages inhérents à notre société et d'en exemplifier les schémas-types car, en fait, elle est un lieu de pouvoir tant social que politique, et cela qu'importe le domaine que l'on choisisse pour l'approcher.

« La couleur est le domaine privilégié de l'expérience humaine, du milieu dans lequel l'homme vit »⁵. Partant de ma propre expérience du lieu, la couleur est l'apparente et le visible dans le monde extérieur⁶. Elle imprègne et beigne le milieu naturel et artificiel. Ainsi, elle caractérise toute manifestation visible de la réalité extérieure dans un étalage à profusion des nuances et des teintes qui se diversifient. La vision est la couleur. Expérimenter le monde qui nous entoure c'est percevoir essentiellement la couleur qui le rend visible.

Voir désigne alors un contact immédiat avec l'apparence du monde physique, le visible c'est la couleur. La couleur invite l'œil à circuler et à observer les variations que crée la diversité de nuances et de tons. Tout est mis en apparence grâce à la couleur. Sa visibilité, sa lisibilité, ses contrastes et ses constantes dessinent et créent ou efface et camoufle les objets dans leur environnement. « La couleur, de par sa relation à la nature sensorielle de la visualité, se saisit dans l'exercice même du vécu et dans l'instant, c'est-à-dire dans une expérience de conscience et donc de conscience animée personnellement. Elle se saisit également comme modalité du paraître et se donne pour une réalité mixte puisque n'intervenant que dans le rapport du sujet qui perçoit au monde perçu. Elle est un des termes majeurs du dialogue sensible être humain / monde». Elle est la modalité de l'apparaître du monde qu'il revient à la visualité de saisir. Rien n'existe sans couleur.

C'est l'enveloppe, explicitement, de tout objet matériel ou immatériel, apparent ou non apparent c'est-à-dire imaginaire. C'est l'épiderme qui couvre et revête les objets du réel. La couleur est comme une réalité dans et de la réalité, sorte de mise en apparence de celle-ci au travers ses différents aspects tout en permettant de créer des atmosphères variables. La couleur comme projet, comme matériau, la couleur comme élément en trois dimensions et non pas uniquement comme une surface. La couleur à la structure et à la profondeur de ce qu'est l'apparence. Car l'apparence, c'est en réalité la face visible de la profondeur cachée.

⁵ Annie Mollard-Desfour, *Mots de couleur : sensations, synesthésies, plaisirs...*, in *Couleur mouvement*, N°2.

⁶ Notre milieu extérieur que cela soit notre culture, notre société, qui ne sont en fait que le résultat d'une lente progression que nous appelons plus couramment l'Histoire. Cependant un monde sans couleurs ne saurait exister car il serait invisible et imperceptible à l'œil nu, mais toujours perceptible moyennant certaines conditions (focalisation). Sans couleur il devient transparent et indescriptible.

Grâce à la conception couleur, les projets ont un ancrage culturel, symbolique, esthétique, technique. Ce pendant la force de la couleur, c'est son langage universel, véhiculé par le biais du de la culture et de l'histoire.

L'idée que j'interroge dans cette recherche c'est la liaison fondamentale entre les couleurs et les lieux⁷, une question plutôt vague mais toujours fertile et fondamentale.

La question de la couleur se reposera ici, de même que le rôle de chaque couleur dans l'identité du lieu. Le lieu est considéré comme « étendue occupée par un corps, en tant qu'étendue est distinguée par la pensée de l'étendue environnante, et considérée comme une partie de l'espace »⁸. Selon Descartes, « le lieu nous marque plus expressément la situation que la grandeur ou la figure... de sorte que si nous disons qu'une chose est en un tel lieu, nous entendons seulement qu'elle est située de telle façon à l'égard de quelques autres choses ; mais si nous ajoutons qu'elle occupe un tel espace ou un tel lieu, nous entendons outre cela qu'elle est de telle grandeur et de telle figure qu'elle peut le remplir tout justement »⁹.

L'approche fonctionnelle est complétée par les qualités des espaces qui lui confèrent une capacité à être appropriée par l'utilisateur. En partant de l'analyse des rôles des lieux, « le rôle ou les rôles d'un espace, d'un lieu, ce sont le ou les usages de ce lieu. Le rôle d'un lieu est fonction d'espace dans la seule mesure où il est lié à un ordre de différences et de rapports d'un caractère particulier »¹⁰ dont le caractère chromatique qui fait sa différence et crée son identité.

La couleur est toujours perçue dans son environnement coloré qui englobe non seulement les couleurs des espaces paysagers naturels ou encore plus des espaces construits, je veux dire la ville, les bâtiments eux-mêmes, les matériaux employés dans la construction architecturale actuelle ou héritée du patrimoine.

⁷Lieu, lieux : il peut avoir plusieurs dimensions et signification. Partie déterminée de l'espace, localité, pays, contrée, endroit, édifice, local, etc., considéré du point de vue de sa destination, de son usage : lieu de travail.

⁸ André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, éd. Puf, 2002 ; p .567, 568

⁹ DESCARTES, *Principes de la philosophie*, II, 14.

¹⁰ Raymond Ledrut, *L'espace en question*, éd. Anthropos, Paris, 1976, p.157.

Ainsi que l'effet et l'animation en lumière aussi bien naturelle qu'artificielle dans ses contrastes d'intensité à différentes heures et saisons. Elles participent évidemment à la mise en couleur de la ville, ce terrain spatial peut se qualifier en lieu commun¹¹, mais aussi les facteurs plutôt qui sont étroitement liés à la culture, aux usagers, et au changement des temps, des époques et des territoires. Mais comment la couleur fait-elle un lien, un vecteur ? Comment elle est témoin de l'histoire et de la société, et se faire connecteur entre l'homme et son monde parfois incompréhensible ? Qu'est-ce qui fait qu'un jour je choisis, je décide - pour la vie - de m'attacher, de m'engager à travailler avec, dans, et pour l'un des phénomènes physiques les plus changeants ?

Toutes les couleurs convergent vers un même objectif : celui de servir l'identité du lieu. Elle explique sans être explicite, dénonce sans être moralisateur. Pour essayer de comprendre ses rouages intimes culturels, je crois à l'ancrage ; j'aime que les choses soient ancrées, enracinées. À l'heure de la globalisation, de la délocalisation, de la réalité virtuelle... on cherche la force du lieu, de la nature, des matériaux, du sens. Les designers et coloristes peuvent donner espoir dans le progrès, dans l'avenir, créer de la poésie et faire rêver. C'est un ancrage de l'individu dans son milieu par la couleur. J'expérimente le lieu et ses occupants en inventant la couleur. La couleur exprime le lieu, la couleur est l'expression du pays.

Mais peut-on parler dans ce cas-là de « couleurs locales » ? Cette question déjà abordée par le deuxième numéro de SEPPIA¹², à travers un ensemble d'interrogations :

« Couleurs importées, délocalisées, parfois exotiques, les couleurs locales ne seraient-elles que les rescapées d'une sorte d'archéologie de notre imaginaire ? Couleurs de l'invention, couleurs des lieux d'un discours préalable à la création de nouvelles architectures ou de nouvelles images, couleurs d'une argumentation donc, les couleurs locales ne seraient-elles que des représentations culturelles, les couleurs

¹¹ Un lieu commun est compris comme métaphore d'un environnement naturel, d'une vie sociale d'espaces publics et ouverts.

¹² Guy Lecerf, *Couleur mouvement, Couleurs locales*, Seppia Couleur et design n°2, Ed. Rouergue, 2006.

artificielles d'une société de l'ostentation pour ne pas dire du spectacle ? Et comment comprendre les lieux de la couleur ? Qu'est-ce qui, dans la vie de tous les jours, fait lieu ? Quel est le pouvoir du lieu, son malin génie ? »¹³

Le lieu c'est là où on naît et où on vit. C'est en allant vers l'autre que je constate que le groupe développe de différentes fictions et pratiques des couleurs, ainsi pour ce faire plusieurs techniques et matières. Partant d'un milieu particulier, les gens conçoivent un espace sensoriel de couleurs, dans lequel ils vont exprimer leurs pratiques et leurs pensées. « La couleur est le domaine privilégié de l'expérience humaine, du milieu dans lequel l'homme vit »¹⁴. Les couleurs locales et les chartes chromatiques sont utopiques, elles sont des fictions.

Mais les couleurs locales sont aussi une manière de ramener l'utopie vers le lieu, vers le réel.

Si le lieu est défini, selon l'approche anthropologique comme étant une construction concrète et symbolique ayant une identité et une historicité. Le lieu est relationnel, chacun occupe une place donnée, et entretient des relations avec l'autre. Il est relationnel parce qu'il est commun et met en relation les gens. Le lieu est ainsi historique, il se définit par une stabilité minimale, d'où la notion de durée, il devient chargé d'histoire.

La sensibilité à la couleur, le caractère et la forme de cette dernière sont façonnés consciemment ou inconsciemment par l'homme dans son appartenance au lieu et à un contexte culturel particulier. Selon ses penchants et les goûts adoptés pour se manifester, il aiguise et construit la couleur et la considère comme langage et signes ostentatoires spécifiques à l'individu et au groupe... C'est pourquoi la même couleur est perçue différemment d'une société à une autre et d'un moment à un autre.

¹³ Guy Lecerf, *Couleur mouvement, Couleurs locales*, Seppia Couleur et design n°2, Ed. Rouergue, 2006, p.6.

¹⁴ *Ibidem*.

L'itinéraire parcouru m'invite à penser autrement les particularités chromatiques des lieux. Peut-on dire que la couleur fait le lieu? Mais comment ? Et quels sont les indicateurs et les facteurs explicatifs de la couleur dans chaque domaine ?

Sa situation actuelle contraste fortement avec l'authenticité des pratiques anciennes considérées aujourd'hui patrimoniales. La couleur concerne tous les techniques et les pratiques ordinaires de la vie quotidienne, telles que celles de l'alimentation, du vêtement, aux techniques du corps (maquillage, médecine), jusqu'à la conception de l'habitat etc. La mobilité de tous les paramètres inhérents à la coloration, en fait, est une possibilité d'invention réelle. Ce sont donc les décisions du coloriste qui font œuvre plus que l'objet lui-même, le processus fait œuvre.

Ceci implique des questions fondamentales : S'agit-il d'un rapport à la découverte du nouveau ou de l'archaïque ? Comment construire une connaissance, une pensée? Quelles méthodes pour la recherche sur la couleur et quelles sont, alors, les consignes qui s'imposent dans le domaine de la coloration architecturale et urbaine? À quoi sert cette recherche?

Par conséquent, ces questionnements posés vont m'aider à comprendre, à cerner et à définir le sujet de recherche et poser la problématique. Peut-on se demander, lorsqu'on évoque la coloration d'un espace traditionnel et d'une architecture contemporaine, s'il s'agit vraiment de la même chose? Et si les méthodes employées n'en modifient-elles pas profondément le sens? Quelles sont les modalités de la coloration? (s'agit-il d'une décision politique réfléchie étudiée ou d'un héritage culturel transmis subi)?

favorise les réflexions interdisciplinaires et interculturelles sur la couleur grâce aux origines très diverses de ses membres (physiciens, chimistes, physiologistes, linguistes, anthropologues, sociologues, plasticiens, architectes, créateurs et conseils en esthétique, design, marketing, etc.).

Ce projet a pour but de connaître le patrimoine architectural coloré : Il s'agit de traiter l'ensemble des questions que pose la couleur, dans ses dimensions esthétiques, symboliques, sociologiques et économiques.

Cette étude ayant pour but la rencontre avec le site et plus précisément avec l'identité de sa lumière et de sa couleur, de saisir la richesse de l'identité chromatique contribué à un lieu.

L'observation et l'étude chromatique du site exigent un repérage chromatique précisant l'aire géographique dans laquelle la tradition des décors peints se déploie, en s'attachant aux variations du patrimoine coloré dans l'ensemble des villes et des villages du Sud tunisien. L'analyse du site permettra de mettre en évidence les dominantes et les particularités chromatiques, ainsi que la typologie environnementale paysagère, urbaine et architecturale.

Pour le coloriste, il y a différentes manières de traiter la couleur naturelle. On peut envisager la couleur comme le lien indispensable entre l'homme et son environnement, dans ce cas, l'idée première est de restituer ce que l'histoire, le patrimoine local a créé au fil des siècles. Le coloriste qui intervient dans le domaine des restaurations et colorations des villes a la possibilité de prolonger ce lien qui existe entre l'Homme et son milieu par la couleur naturelle. Naturelle dans le sens où la couleur est celle qui incarne le lieu, qui suit l'histoire du lieu, qui est celle qui existe dans l'imaginaire local. La couleur est naturelle dans le sens où elle ne contredit pas l'esprit du lieu, elle n'est pas en contradiction.

La couleur locale ou naturelle est la clé pour recréer cette rencontre entre l'humain et le paysage dans lequel il vit. Il est essentiel que le coloriste établisse les recherches nécessaires à la compréhension du lieu. Grâce à la recherche de l'identité locale, de la singularité du lieu, le coloriste entreprend une poétique de restauration de coloration urbaine entre territoires de la tradition et de l'industrie. En effet, les projets de coloration entretiennent des relations entre le local (la singularité du lieu) et le global (la faisabilité par le biais de l'industrie).

Chaque projet de coloration urbaine, quelle que soit la méthode d'élaboration de charte chromatique et finalisée par un retour à la couleur industrielle. Le coloriste cherche à affirmer l'identité dans une construction inévitablement globalisée. La restauration des couleurs de façade, d'une ville, offre au lieu une façon d'être au monde, d'être vue et comprise par le monde.

La manière d'utiliser la couleur n'a jamais cessé de se complexifier. Avec la mondialisation, la couleur est devenue un produit marchand et commercialisable qui s'achète et se vend autant que le produit lui-même. Dans cette mondialisation plusieurs facteurs déterminants et majeurs conditionnent notre système de vie. La couleur se trouve à la base de la vie moderne. Elle est la clef de plusieurs approches intellectuelles ou scientifiques: l'astronomie, la mythologie, la télédétection, théories ethnographiques, les nouvelles civilisations de l'image réelle ou virtuelle.

Avec la mondialisation les groupes sociaux sont devenus beaucoup plus marqués par les perceptions de la couleur comme concepteur du monde. L'influence de l'image, de l'extérieur ou du visible, la présentation de tout, le comportement, la consommation, les désirs et les attentes, sont devenues uniformes et similaires. La propagation des médias et des nouvelles techniques de communication, le développement des transports et des échanges commerciaux, culturels, sociaux, artistiques (y compris la couleur), idéologiques..., sont autant de facteurs qui ont marqué cette standardisation du système mondial. L'image de la ville s'élargit à tous les domaines de création concernés par la couleur d'où la coloration nouvelle ou renouvelée, la coloration de tout (silhouette de vendeur, budget publicitaire exorbitant), on vend la couleur plus que l'objet.

À travers ce travail, je cherche à mettre en évidence les principaux traits qui caractérisent ces savoirs et savoir-faire largement partagés par les artisans dans l'ensemble du monde du sud tunisien, surtout dans le passé. Connaissance et choix des pigments, modes d'application, techniques de mélange, recherche d'effets de vibration chromatiques et d'illusions d'optique, rendus des volumes et des paysages. Autant de gestes et de procédés qui transcendent la distinction traditionnellement établie entre les différentes traditions de l'art de coloration et peinture murale, architecturale, tissage, poterie, mosaïque.

Tous ces questionnements seront développés et traités au cours des différentes étapes de cette recherche. Celle-ci commence par des constats et des questions.

Des questions du type comment, pourquoi... qui orientent vers une hypothèse d'actions résolutive, et des questions du type « comment cela fonctionne... » et « pourquoi est-ce ainsi... » et qui orientent vers une hypothèse de recherche exploratoire, compréhensive et explicative.

Cette recherche sur la chromatique architecturale et urbaine, dans un contexte culturel spécifique qui correspond aux villes du sud tunisien, doit être avant tout méthodologique et réflexive. Mais comment entreprendre et prendre la mesure de l'évolution de ma démarche ?

Il s'agit alors d'identifier et d'esquisser des itinéraires nécessaires afin de dévoiler des potentialités de ma réflexion et surtout de déterminer les phases pour la construction du savoir. C'est une pratique visant les phases les plus pertinentes et les plus rationnelles susceptibles de développer la démarche de mon projet de recherche.

Une démarche est une forme de capitalisation de l'expérience. C'est également la méthode de l'élaboration d'un savoir-faire scientifique développé par le chercheur travaillant dans un domaine précis. La méthodologie, c'est préciser la recherche à entreprendre et les approches utilisées pour ce faire, c'est-à-dire la manière de réaliser chacune des étapes de la recherche « ce sont en fait les étapes de la recherche au cours desquelles seront tracés les paramètres de l'étude »¹⁵.

D'où, cette présente recherche qui se veut comme une démarche, une réflexion personnelle en rapport avec les différents modèles chromatiques, dans le but de définir comment on construit en milieu urbain, en fonction des espaces de références.

Elle a pour objectif de promouvoir les connaissances scientifiques autour de la couleur et son rapport au milieu et au lieu, sa signification socioculturelle des usages qui en sont faits dans le domaine de la coloration architecturale, de l'artisanat et du savoir-faire ancestral, de la physique, de la colorimétrie, de l'industrie, de la mode, du langage ou simplement de la vie quotidienne.

¹⁵ Gordon Mace, *Guide d'élaboration d'un projet de recherche*, Les presses de l'université Laval, Québec, 1988, p1.

Couleurs de l'invention, couleurs des lieux d'un discours préalable à la création de nouvelles architectures ou de nouvelles images, couleur d'une argumentation donc, les couleurs locales ne seraient-elles que des représentations culturelles, les couleurs artificielles s'une société de l'ostentation pour ne pas dire du spectacle ?

Étant donné que notre champ d'investigation a trait à la ville et son apparence chromatique, il importe de noter que de tout temps, la polychromie architecturale est l'aspect multicolore d'une ville qui se réalise autant par l'emploi de matériaux de construction naturels que par celui de couches d'enduit et de peintures appliquées au bâti et qui couvrent et camoufle la présence des matériaux de construction en donnant lieu à d'autres aspects plus uniformes ou plus divers.

L'emploi de la couleur en architecture vernaculaire dépendait essentiellement des couleurs des matériaux disponibles et des pigments, teintés généralement d'origine naturelle propre au milieu. La blancheur de la chaux aide à réfléchir la chaleur du soleil. La couleur est utilisée généralement pour ses effets protecteurs tant sur le bâtiment lui-même que sur les utilisations du bâtiment. Le bleu *Nili* aide à éliminer les insectes. Cependant, la couleur ne s'emploie pas uniquement à titre de protection. Elle est toujours appréciée pour la valeur de ses effets décoratifs, ou de sa symbolique en tant que signe de statut social. Elle sert à décorer comme facteur esthétique, à communiquer des informations d'ordre symbolique et fonctionnel, à souligner ou dissimuler certains aspects des constructions architecturales (facteur structurel. Chaque couleur est porteuse d'un message fort distinctif.

Je note que la polychromie architecturale tient compte de deux paramètres principaux: l'activité ou la passivité des contrastes entre les éléments de la composition de couleurs, et le degré d'indépendance de la couleur par rapport aux volumes et aux particularités spatiales et architecturales de la forme).

Ayant recours à notre terrain d'investigation, à savoir la coloration dans l'architecture traditionnelle et contemporaine des villes du sud tunisien, il importe de souligner que les études concernant les repérages de la polychromie architecturale locale ancienne ou moderne sont rares et font défaut, bien que ce terrain témoigne d'un champ riche en détails et en données inattendues.

C'est un domaine où l'information est aléatoire et ambiguë : les archives officielles sont malheureusement et généralement, déficientes là où on les guette, surtout dans le domaine de l'architecture et de la construction. Bien souvent, en effet, les rapports mêmes des entrepreneurs, pleins de redites et d'éléments superflus. Il y a absence souvent du document concernant la coloration des édifices construits, en bâti massif ou en structure légère.

L'ensemble de mes recherches et des découvertes dans le domaine de la polychromie architecturale ancienne prouve que la couleur a toujours été employée comme complément nécessaire de la forme, et de la décoration architectonique des édifices. Les Berbères décoraient leurs bâtiments au moyen de peintures aux couleurs intenses, ils avaient recours à une palette multicolore, qui s'employait souvent d'une façon très systématique et symbolique pour intensifier la forme. Les sociétés islamiques, quant à elles, ornaient palais, mosquées et demeures de motifs complexes de revêtements de mur, de sol et de plafond (jéliz, , stuc, bois peint...).

Je cherche, alors, à travers cette étude, à montrer que ce relatif mutisme des archives peut être compensé par l'interprétation du non-dit et par l'observation et la connaissance des usages et des pratiques des gens de métier de coloration.

Actuellement, dans les villes du sud tunisien, le blanc est devenu obligatoire par un règlement municipal. Le blanc est devenu la couleur de référence pour l'historique et pour le non historique, d'abord pour exprimer la volonté d'un nationalisme excessif et, plus tard, pour représenter les aspirations formelles d'un fonctionnalisme moderne. Mais ça ne peut être enfin qu'une manière de ne pas penser la couleur ?

La polémique du blanc contre le coloré, le monochrome contre le polychrome, s'appuie sur des justifications et des arguments très divers. Citons par exemple que l'apologie du blanc est considérée comme la couleur la plus adéquate pour une ville côtière. De même, le style moderne a promu le blanc comme l'élégance la plus parfaite de façades. Le blanc devient, désormais par son association à la propreté et à la pureté, la couleur de la bourgeoisie. On mesure alors à quel point la politique a joué un rôle moteur dans les expérimentations chromatiques.

La part du politique est ici déterminante. En plus, la mémoire collective raconte les traditions de coloration architecturales, je pense que la polychromie a toujours existé et n'a jamais disparu. Les habitants pensent la couleur autrement. Ils trouvent dans les revêtements une solution pour un besoin à la couleur.

Avoir une méthodologie, c'est avoir un instrument de travail qui permet au chercheur de préciser les étapes de la recherche, à tracer ses propres mécanismes de construction à savoir, et ses propres enchainements. C'est ainsi que l'élaboration d'une méthodologie minutieuse permettra, entre autres, de déterminer dès le départ ce qu'il faut démontrer à propos de l'objet de l'étude et la manière de procéder pour effectuer cette étude ou recherche. C'est ainsi que je relie, dans ma méthode théorie et pratique où « l'apparition dans l'espace du travail est à la fois aménagement et déménagement »¹⁶ dont le point de départ de la constitution d'un savoir résulte souvent d'une situation ambiguë, une problématique et une hypothèse auxquelles est confronté le chercheur. Une démarche expérimentale fait alterner observation et raisonnement, par des expériences de terrain qui valident ou invalident les hypothèses émises. Se constitue ainsi un savoir empirique qui prend du sens. Il pourra ensuite être formalisé, modélisé et réinvesti dans d'autres situations ce qui témoignera de son appropriation.

Le projet de recherche reconstitue cette démarche de construction du savoir. Celle-ci favorise la construction du sens en permettant le passage du sens de contextualité dans le projet au sens de textualité. C'est le dire à propos du faire, c'est-à-dire écrire. Notamment l'écriture des données du terrain participe à « la mise en place d'une réflexion personnelle de l'écrit et d'une méthode de recherche, à travers des outils d'investigation du terrain, dans ce que nous serons amenés à définir comme une « participation poïétique ». Chacun de ces outils contribue à un processus d'ensemble, liant pragmatisme, théorie, idée de création, structuration et données »¹⁷.

¹⁶ Céline Caumon, *Cahiers de tendances : identification et expression commune de la couleur*. Doctorat d'Art appliqués, université de Toulouse2, directeur de recherche : Guy Lecerf, p.137.

¹⁷ *Ibid*, p.74.

C'est à travers ce rapport dynamique au réel, aux lieux et avec le temps que le savoir est alors pensé, au sein d'une approche constructiviste, évolutive. Il s'agit d'un savoir fonctionnel construit dans une recherche-crédation qui transforme la réalité qui rayonne vers les autres activités. De ce croisement d'approches naissent un approfondissement et un enrichissement mutuels sur des questions centrales de la coloration architecturale et urbaine.

Outre cette approche méthodologique essentiellement objective et contraignante dans la démarche à suivre, reste un facteur ultérieurement et subjectif déterminant relatif au chercheur mais difficilement repérable. Je mène une réflexion sur mon travail. Cette façon d'agir, c'est la poïétique. C'est la dimension poïétique et l'empreinte du chercheur dans la recherche (soit un sujet de sociologie culturelle).

La définition des techniques, des outils scientifiques et de leurs utilisations, est l'affaire du chercheur lui-même. Sculpter son portrait (le portrait du chercheur) revient, en travaillant, à marquer son indépendance à penser, de réfléchir. La recherche est reliée à la vie elle-même. Ceci implique une question fondamentale : est-ce que le chercheur est indépendante vis à- vis de sa recherche !

Le chercheur doit créer ses propres raisons, ses propres sources. Il doit accorder de la valeur, de la validité (utile ou pas utile), du plus universel au plus général. Les canons, les vieux modèles sont dépassés. Ainsi, dessiner le processus de l'évolution de la réflexion est la schématisation d'une idée ou d'une expérience ; La recherche des matériaux est égale, alors, la recherche des arguments. Ainsi, réfléchir sur le savoir-faire, reconnaître que ces développements ultérieurs, reste bien plus obscurs et problématiques. C'est essayer de travailler selon une approche, c'est interpréter, comprendre et trouver une épistémè, c'est -à-dire une discipline

C'est ça l'enjeu, c'est la poïétique¹⁸.

La poïétique se définit comme l'étude des processus de création et du rapport de l'auteur à l'œuvre débouchant sur une création nouvelle (l'imagination créatrice). Elle porte sur la production, la création de l'œuvre ou la notion d'art s'y définit comme un savoir technique, un ensemble de préceptes susceptibles d'enseignement. Selon Aristote la poïétique est le passage qui permet un mouvement partant d'objets préexistants pour aboutir à un artefact (altération du résultat d'un examen due au procédé technique utilisé) poétique.

La poétique est la forme qui présente la création artistique et la production artisanale comme des travaux poétiques. Dérivé du grec *poiësis*, fabrication productrice d'objet (l'imaginaire créatif) et de la grecque *praxis*, action qui est à elle-même sa propre fine.

J'essayerai de voir autrement, d'avoir le sens conscient et critique, penser les actes et les actions appliquées à ma pensée. Ainsi, écrire mes actes me permet de vérifier leurs conformités avec ma pensée. La poïétique dans le travail de la recherche, c'est l'implication du chercheur. C'est à partir de l'idée de l'autocritique, naît la question de l'adoption de la pensée poïétique. La poïétique en tant que réflexion du chercheur sur son travail, sur ses faits et gestes qui concourent à l'organisation et à la réalisation pratique de son travail est l'approche adéquate pour construire et établir un savoir.

¹⁸ La poïétique date de l'antiquité (poétique, *poiën*). Les grecs se sont intéressés sur le mode de pensée. Suivant la tripartition du savoir, depuis Aristote : théorie ; *poiësis* et *technê*, (disposition à produire avec logos, disposition poétique et savoir-faire). La poïétique, du grec. « Je fais ». le faire. Voir P. Valéry. *Introduire à la poétique, Cours de poétique*. Première leçon. 10/12/1937, 7ème édition, Paris, Gallimard, 1938, p.26 « J'ai donc cru pouvoir le reprendre (poïétique) dans un sens qui regarde à l'étymologie, sans oser cependant le prononcer « Poiétique », dont la physiologie se sert quant elle parle de fonction hématopoïétique ou galactopoïétique. Mais c'est enfin la notion toute simple de faire que je voulais exprimer. Le faire, le poïem, dont je veux m'occuper, est celui qui s'achève en quelque œuvre et que je viendrai à restreindre bientôt à ce genre d'œuvres qu'on est convenu d'appeler « œuvres de l'esprit » »

Nous renvoyons ici au contenu de l'enseignement que nous avons suivi à l'Université, et plus particulièrement aux recherches menées dans le laboratoire de recherches Savoirs, Praxis et Poïétique en Arts. SEPPIA étant le laboratoire de recherche auquel nous appartenons, laboratoire renforçant un pôle Arts visuels au sein du L.A.R.A (Laboratoire de recherche en Audiovisuel) à l'université de Toulouse2 le Mirail, notre objectif s'intéresse donc à l'instauration des savoirs, à leur organisation, à leur modélisation face à des enjeux liés aux pratiques appliquées de nature pluridisciplinaires. Depuis 2003, SEPPIA apporte sa contribution au Groupe de Recherche (G.D.R) C.N.R.S, « Couleur et matériaux à effets visuels », cinquième section «Couleur, Art, Création », en insistant sur les processus de création.

Le "faire" s'articule dans une praxis, une réflexivité, une valeur idéologique de la pratique. La poïétique suppose que l'acte en tant que tel ne soit pas le fruit du hasard, mais il fait partie intégrante du processus. L'acte ne peut pas être un fait pouvant paraître dégradant ou avilissant. La pensée poïétique, dans sa définition, est censée précéder tous les actes créateurs physiques comme mentaux.

La réflexion sur la poïétique, c'est la question de genèse, de tout ce qui précède et s'entremêle dans la fabrication de l'œuvre, notamment ici la recherche. L'idée de la poïétique, c'est la description du processus d'une œuvre, mais encore comme le dit Edgar Poe : « bien souvent j'ai pensé comment serait intéressant un article écrit par un auteur qui voudrait, c'est-à-dire qui pourrait raconter pas à pas, la démarche progressive qu'a suivie une quelconque de ses compositions pour arriver au terme définitif de son accomplissement ». La pensée poïétique s'attache à la naissance de l'œuvre en amont, pendant et après; avant même ; qu'on puisse la juger. En d'autres termes, juger c'est comment le produit est créé, du début jusqu'à sa production finale. La poïétique associe l'acte à la démarche. Elle y est inhérente ou combinée.

La poïétique est plus proche de la conscience claire et empirique de l'acte créateur, que d'une phase de schématisation et uniquement intellectuelle du produit à la fin sa création. Depuis Paul Valéry, la poïétique est la manifestation d'une philosophie de la création, le moment de l'œuvre en faisances ; l'œuvre entrain de se faire dans la pensée combinée à l'action.

Pour, René Passeron, la poïétique, est défini comme la science normative des critères de l'œuvre et des opérations qui l'instaurent. L'optique normative avancée par Passeron rapproche la poïétique de l'ancienne poétique, puisqu'elle établirait des modèles de conduite, à la seule nuance qu'ils seraient explicatifs et non contraignants. Or, la proposition de Valéry est d'une tout autre ampleur: sa poïétique augure un questionnement épistémologique radical, une philosophie de la connaissance qui ne peut être le seul positionnement scientifique d'une discipline, si nouvelle soit-elle. Il s'agit clairement de réévaluer les plus profonds axiomes de la connaissance à la lumière d'une pensée de l'acte.

Le but de ce travail est d'amener une méthode de projet recherche-crédation, son évolution va se faire en partant de l'invention de lieux, et la normalisation des situations pour aboutir à une méthode de projet applicable à différents projets.

Pour ce faire, ce mémoire se divise en trois parties :

- la première correspond à une sorte d'analyse des différentes méthodologies de projets de pratique de terrain directement liée à l'invention et la conception de la couleur : elle a pour but de montrer les rouages inhérents à un modèle, à une méthode.

- la seconde partie, quant à elle, vise à exemplifier la poétique d'une méthodologie en se basant sur un projet précis de conception, de normalisation et de modélisation, des données sur la couleur locale.

- la troisième partie, enfin, va tenter de définir, d'un point de vue durable, une méthodologie et des outils en rapport avec un certain marché ; cette dernière partie a pour but de créer une identité chromatique, une méthodologie spécifique en rapport avec un certain milieu en tenant compte de ses tenants et aboutissants dans un réseau particulier à savoir la coloration dans l'architecture traditionnelle et contemporaine des villes du Sud tunisien.

D'où trois moments ou phases jalonneront cette démarche. Ces moments spécifiques vont présenter une modalité de réflexion et un processus de recherche sur la couleur mais invitent plusieurs disciplines ses doctrines entre autres dans les domaines des sciences humaines (l'anthropologie, l'ethnologie, l'ethnographie...) et des sciences expérimentales (la physique, la chimie, la botanique,..).

J'enchaîne, alors, à travers ce processus de recherche, un travail de réflexion qui relie entre la théorie et la pratique, puisqu'il s'agit, d'une part, de repérer et d'analyser de la polychromie architecturale patrimoniale et nouvelle afin d'expliquer les principes essentiels de son utilisation et de son évolution ; d'autre part révéler le niveau sémantique afin d'en comprendre la dimension cachée et déchiffrer l'essence symbolique des choix chromatiques.

Quels sont, alors, les enjeux de la couleur dans la coloration intérieure et extérieure de l'architecture traditionnelle et contemporaine ? Peut-on parler d'harmonie des couleurs? Quels sont ses effets, sa symbolique et ses outils de communication ?

Comme l'invention n'est qu'une phase d'une histoire, de la poïétique. C'est la première phase de l'art du discours. Inventer¹⁹ est défini comme la recherche du matériel du discours, des arguments. C'est au cours de l'invention que se fait le choix de l'histoire, les recherches iconographiques comme les figures allégoriques. C'est le lieu de tous les possibles et des incertitudes, des tâtonnements, elle est conçue dans l'esprit.

L'invention du terrain est autant dirigée par l'esprit seul que par le sens, la perception sensorielle est considérée comme invention. L'invention, est le cadre de référence, c'est le moment du percept, de la perception, de la réalité observable, de l'expérimentation de terrain. Cette recherche invente l'histoire des couleurs à travers la découverte des pigments et colorants, de leur fabrication et leur utilisation et de leurs modes d'application, mais aussi l'histoire des coutumes et des gestes qui accompagnent ces matériaux dans les rituels et les cérémonies. Ainsi, inventer un inventaire des divers types de colorations urbaines et architecturales que l'on a pu rencontrer au cours de ce travail de recherche, ainsi que les évolutions notables qu'on peut remarquer actuellement. L'invention est la prescription des couleurs adaptées aux lieux, aux projets architecturaux et aussi la création d'une scénographie urbaine argumentée pour le plan de couleur de diverses villes du sud tunisien. Ensuite c'est le moment de l'écriture, la théorisation et la transcription des données de terrain, c'est-à-dire l'écriture du texte ou la textualisation, où un savoir spécifique sera construit. C'est le passage à l'écriture d'un texte scientifique, rationnel qui permet de passer du travail empirique au travail théorique. « D'abord sur la page blanche : un espace « propre » circonscrit un lieu de production pour le sujet. C'est un lieu désensorcelé des ambiguïtés du monde ».²⁰

¹⁹ L'Invention, la découverte, le recueil des données et l'enquêtes de terrain font la première partie de la recherche. Inventer c'est concerner, formuler, construire.

²⁰ Michel de Certeau, *L'invention au quotidien, arts de faire*, éd. Gallimard, France, 1990, 199.

C'est ainsi comme le signale Edmond Nogacki « l'espace blanc de la feuille enregistre les mouvements de la respiration et de la pensée. Par ces enregistrements nous pénétrons dans l'intimité d'une sensibilité à la recherche de sa captation ». ²¹ L'écriture sert à définir la méthodologie et à présenter la synthèse, d'où l'évolution en cours et les paramètres fondamentaux entrant dans une analyse objective d'un terrain d'un cadre chromatique architectural et urbain (contexte et analysent des outils de recherche et d'investigation).

La deuxième partie, c'est phase de la conception d'une rationalité, l'analyse objective et la réduction des modélisations. C'est le passage de la réalité à une construction d'une synthèse plus scientifique, plus abstraite. La conception c'est la faculté et la manière de voir, de comprendre et de concevoir les choses par la procédure de l'interprétation des données chromatiques déjà repérées. La modélisation est l'élaboration d'un modèle. C'est la conception d'un modèle c'est-à-dire quelque chose d'existe imitable et influençable ou quelque chose standardisable ou normalisable. Elle consiste à une représentation simplifiée d'objets sous une forme plus ou moins abstraite qui seront appropriés ultérieurement.

La complexité du thème de la coloration architecturale et la multitude des données imposent une division de la modélisation en plusieurs étapes identifiables. Alors, une proposition de découper le processus de modélisation selon le mode de figuration des niveaux de détail utilisé pour la représentation de la couleur. je vais essayer, alors, de produire un modèle typique qui consiste à une représentation simplifiée des couleurs sous une forme plus ou moins abstraite que les apprenants auront à s'approprier d'où instaurer une conception et dégager des nouvelles notions, concepts et instruments scientifiques de travail de la coloration.

La poïétique pose-t-elle la question de la conception d'une cartographique chromatique en tant que représentation dynamique. La création d'une base de données aide à regrouper les palettes de couleurs et styliser des chartes chromatiques.

²¹ Edmond Nogacki, *L'étranger dans la langue*, in *L'art et ses traductions*, dir. Mohamed Mohsen zerai, Série Arts 8, université de Gabès, 2009, p.109.

La poïétique se donne comme objectifs de traduire des manières d'être comme modélisations structurantes et les fictionnalisations actives de l'enquêteur concepteur. Mais aussi de concevoir des paysages chromatiques de cultures matérielles singulières, considérant les relations unissant la couleur, le matériau colorant, la technique de coloration et le lieu. Nécessaire de constituer une charte chromatique. Celle-ci se trouve en relation avec le passé historique de la ville et des ensembles modernes environnants. Elle vise à fournir une image globale, préciser une unité ou variété chromatiques, mais aussi d'en dégager les particularités visuelles.

Cette étude poïétique instaure une démarche réflexive sur les différents modèles de colorations utilisés, l'intérêt réside dans l'individu et dans la manière qu'il tisse dans ses réseaux de relations avec sa culture, sa société, ainsi, pour aborder une recherche approfondie concernant les significations et l'expression de la couleur dans l'architecture, il nécessaire de mettre au point des méthodes appropriées à l'observation aussi bien des phénomènes qui révèlent le monde physique et le domaine des sensibles ainsi que ceux qui sont de l'ordre des noumènes et qui intéressent la réalité intelligible.

Concevoir c'est organiser une rationalité, une théorie, faire des références. Je m'interroge, alors, sur le processus, sur la méthode? Comment trouver une épistémè: Quelle réflexion ? Comment aboutir à un savoir et donner à voir et rendre lisible le visible? Comment trouver le langage pour communiquer pour représenter?

La conceptualisation mène à produire de nouvelles notions. En effet, face à la question de la méthode, de la question de la pratique (pratique de terrain et pratique professionnelle) je dois en tant que chercheur professionnel : définir mon projet recherche (la polychromie architecturale de la ville), et poser des questionnements afin d'identifier mon terrain : (intellectuel, géographique et socioculturel), son domaine thématique: (la couleur physique, symbolique et phénoménologique).

Je vais, ainsi, concevoir mon carnet de coloriste où je peux « sinuer, s'égarer, se perdre, revenir, reprendre "mon" chemin, parce que rien ne procède d'un parcours linéaire »²², je peux par la suite démonter des gammes chromatiques en fouillant dans le vocabulaire de la couleur, des harmonies, de l'histoire de la couleur, de la nomination des teintes.

J'essaie, aussi, d'avoir une connaissance des atlas du coloriste (NCS, Pantone, RAL) et de déterminer mes références méthodologiques (en me référant à des expériences et recherches postérieures dans le domaine de l'ethnographie, de la colorimétrie et de la coloration urbaine et architecturale).

Du point de vue de la pratique artistique et professionnelle, des coloristes connus comme J.F. Lenclos, J. Fillacier, J. Casadevall, S. Kobayachi font initiatrices de méthodes d'étude de coloration architecturale, urbaine et environnementale. À chacun son approche, ses logiques et ses finalités. Bien qu'elles sont différentes, ces méthodes représentent pour moi sont un outil d'aide à la réflexion et la pratique de la couleur dans le domaine des arts appliqués et le domaine professionnel qui concerne la couleur dans l'architecture.

Comment appelle-t-on une réflexion sur la couleur architecturale en ayant une pratique discursive et artistique? À quoi va servir cette pratique? Comment articule-t-elle la recherche et la profession, recherche et création?

La troisième partie couleur, tendance et design, cette phase de la recherche concerne l'étude des nouvelles propositions de la coloration leur genèse et leur évolution, principalement axées sur le cas des quartiers patrimoniaux, mais aussi la ville moderne et les lieux paysagers comme les oasis et sites écologiques. Mais comment l'étude analytique et objective des couleurs locales et de leurs harmonies va-t-elle servir pour des projets de présentation de l'environnement immédiat?

²² Michel Sicard, *Image et langage, Espaces mixtes de transfert d'hybridité à travers le livre d'artiste et les œuvres de collaboration*, in *L'arts et ses traductions, Op. Cit.*, p.148.

J'emprunte ici l'expression de Michel Sicard parle en l'occurrence de livres d'artiste qui peuvent être réappropriés, feuilletés par les moyens du numérique, « telle est cette utopie que le livre d'artiste aujourd'hui : un espace où toutes les connections soient possibles, réelles comme virtuelles, dans un mécanisme de transposition transparentes qui laisse tous les temps, tous événements offerts au visible.

L'innovation sert d'une part à l'invention des énonciations de nouvelles notions et pratiques de coloration, et d'autre part à l'étude de la conception des tendances. Une innovation s'inscrit dans une perspective applicative. On entend par innovation la mise au point de la commercialisation d'un produit plus performant dans le but de fournir au consommateur des services objectivement nouveaux ou améliorés.

Par innovation technologique de procédé, on entend la mise au point/adoption de méthodes de production ou de distributions nouvelles ou notablement améliorées. En innovation on apprend en étudiant et en se confrontant et en expérimentant à des problèmes. Innover c'est penser différemment, raisonner de manière originale et/ou avoir une image mentale nouvelle d'un objet. En effet pour innover il faut réaliser quelque chose de nouveau que l'on ne maîtrisait pas précédemment. Le système d'innovation territoriale est un processus global. Il s'agit des dispositifs mis en place par les institutions pour stimuler l'innovation sur un territoire. Innover suppose trouver les rapports entre la réalisation et les interprétations nouvelles. Est-ce veut dire partir du réel vers l'imaginaire, ou partir de la projection de la forme des choses à une nouvelle configuration de la réalité?

L'innovation met la couleur entre tradition et modernité. L'essentiel de cette démarche réside dans l'identification de la couleur qui sera ensuite proposée pour un projet spécifique ; c'est son articulation entre la manière d'identifier et la manière de créer, ensuite la destination de cette couleur qui permet de s'approprier et de générer la propre identité chromatique de la ville. La couleur est mémoire, étant appréhendée comme salvatrice, profitable du passé visuel de la ville, elle montre l'histoire de ce qui fait la ville, de cultures et du savoir-faire.

La couleur image du passé est elle-même la couleur de l'image du futur, à combiner de ces deux images donnent lieu à des énoncés pour des processus d'identification, et posent la question de l'articulation entre mémoires, imagination et symbolisation à différents niveaux de l'étude d'innovation chromatique. Les palettes permettent une grande possibilité de combinaisons, qui peut servir à la conception d'une charte, à la mise en œuvre de projets de coloration, à la création et à la production de matériaux décoratifs ainsi qu'à la rénovation et restauration du patrimoine.

Partant de l'hypothèse qui considère que le patrimoine est une source de développement, ma thèse se propose d'aborder l'analyse de la polychromie dans l'architecture patrimoniale afin d'en expliciter les principes essentiels du vocabulaire technique et symbolique. Dans le cadre de ce projet de recherche, travaillant sur les lieux patrimoniaux existants, je vise à la valorisation de l'identité et des qualités de la polychromie architecturale de ces lieux afin de préserver la mémoire du lieu. D'où le rôle de designer coloriste consiste à réaliser des projets de coloration architecturale pour les constructions neuves ou les bâtiments en rénovation, les habitations, l'ensemble des bâtiments publics ou industriels.

D'après Anne-Marie Robert Crété²³ : « un vrai métier, qui demande une bonne formation et beaucoup d'objectivité, d'humilité, de patience, de recherches, d'observation et de pédagogie. Ainsi, une véritable collaboration avec de nombreux partenaires. De bons outils pour transmettre à votre tour... de vrais outils »²⁴

Ceci évoque les thèmes de la couleur et design, le commerce, l'échange. La couleur source de business par son intégration dans la stratégie économique : le marketing. On crée le besoin par la couleur. La couleur façonne les goûts : c'est la couleur au choix de chacune, la couleur préférée. La couleur recherchée, voulue, souhaitée : fait des préférences. La couleur désormais joue un rôle valorisant : la couleur signe de richesse est un besoin créé qui n'a que l'apparence, d'où une ouverture sur de nouveaux matériaux et de nouvelles techniques de coloration.

En fin de compte, innover c'est la façon de fictionnaliser le choix des modèles exemplifiant une manière de penser et de concevoir le territoire. « Le designer de tendance fait un répertoire. Il classe les couleurs selon leur effet : la relation entre clair et foncé, entre vif et terne, entre nuances. Des familles d'effets s'imposent.

²³ Anne-Marie-Robert Crété, architecte Coloriste, Toulouse : création de palettes couleurs, études de façades, coloration intérieure et décoration. Enseignante à l'IUP et membre de l'équipe de recherche SEPPIA (Savoir, Praxis et Poïétique en Arts plastiques et appliqués) de LARA à Université de Toulouse2

²⁴ Anne-Marie été à Gabès lors des 1ères Journées Scientifiques « Couleurs, Cultures et développement durable » intitulé « La coloration dans l'architecture et l'urbanisme de la ville de Gabès » qui a eu lieu le 20-21-22 Novembre 2009 à l'ISAM Gabès. Anne-Marie-Robert a participé à l'animation d'un workshop sur le relevé typologique architectural et le repérage chromatique des lieux patrimoniaux de la ville de Gabès (*El Manzel, Jara et Bab Bahar*).

Cet enchaînement d'effet à effet aboutit à l'invention d'un climat chromatique, (...) le processus vise la mise en œuvre d'un discours anticipateur, un discours de projet au centre duquel se trouvent les gammes. Conjugaison d'effets couleur et d'effets langagiers, la gamme se présente à l'intérieur d'une cartographie.»²⁵.

Coloristes, restaurateurs et spécialistes dans l'étude des couleurs et des matériaux de revêtements architecturaux, ensemble dans l'élaboration de cartes et de chartes de couleurs pour la restauration du patrimoine architectural et la conception de projets de coloration visant à la récupération des couleurs anciennes et création de nuanciers industriels.

Je vise à reconnaître le patrimoine coloré en tant que source de développement et à saisir la richesse de l'identité chromatique de la ville comme moyen de progression. Ma recherche se singularise en effet dans sa phase historique récente par son inventaire des œuvres architecturales et paysagères considérées comme patrimoines.

Il s'agit de traiter l'ensemble des questions que pose la couleur, dans ses dimensions esthétiques, symboliques, sociologiques et économiques, dans la construction de la figure de la ville et de savoir. Les objectifs sont liés à la création de la coloration architecturale et l'urbaine, à la conservation et à la rénovation du patrimoine bâti, ainsi qu'à l'industrie des peintures et des revêtements architecturaux dans un souci de respect et d'harmonie par rapport à la culture couleur de la région dans le but de discuter les enjeux de la couleur et son rôle dans le développement local et territorial.

²⁵ Guy Lecerf, *Design critique, critique de design. Design et sophistique*, in *La querelle esthétique dans l'art contemporain*, dir. Mohamed Mohsen zerai, Université de Gabès, Tunisie, 2007, p.67.

Première partie

**Lecture singulière d'une coloration
architecturale, urbaine et paysagère**

Il faut se demander qu'est ce qu'inventer et comment l'invention se met en place ? J'admets qu'elle naît de la connaissance qui selon la posture déductive vient de la théorie, vérité universelle et éternelle ou selon la posture déductive vient de l'expérience. Pour une analyse de l'invention, nous recherchons d'abord sa place dans la création d'une œuvre picturale, son évolution de l'idée vers le geste jusque sa présence dans le quotidien le plus prosaïque. Je verrai ensuite que le processus peut faire œuvre par l'intermédiaire du carnet, lieu de l'invention. Enfin, dans le cadre d'un projet réel nous mettrons en évidence l'importance des savoirs et des savoir-faire, leur interaction avec la conception.

Inventer, c'est créer, réaliser, concevoir. Inventer est en rapport au réel et à la conception. Inventer c'est découvrir. Inventer c'est bien trouver que découvrir, en iconographie ancienne, l'invention signifie découverte²⁶.

Aujourd'hui, l'invention est comprise différemment notamment par Michel de Certeau dans «Invention du quotidien». Selon lui le quotidien est un acte d'invention, c'est une «manière propre de chacun de cheminer à travers les produits imposés». En opposition avec la logique productiviste, M. de Certeau défend l'idée selon laquelle le consommateur est passif. En effet, il pèrègrine dans un système imposé mais agit par ses choix. Il invente dans le sens où il crée autre chose que les intentions que l'auteur lui avait donné au préalable, les desseins²⁷ de l'auteur sont donc secondaires.

²⁶ Séminaire scientifique avec Guy Lecerf en 2008. En témoigne l'œuvre de Pierro Délia Francesca «invention et preuve de la vraie croix», la fresque représente l'endroit secret où on retrouve la Croix du Christ et la preuve de sa véracité grâce à une résurrection miraculeuse. Après la crucifixion, la Croix est enterrée avec celle des deux larrons. Plusieurs siècles après, l'empereur Constantin remporte une victoire grâce aux signes de la Croix, il décide donc de la retrouver. Sa mère Sainte Héléne est dépêchée à Jérusalem, elle retrouve et déterre la Croix.

²⁷ Desseins : d'après le dictionnaire français Lexilogos :

*Conception par l'esprit d'un but à atteindre, d'une fin à réaliser. Synon. *Détermination, intention, projet. Tout effet qui porte le caractère d'un dessein suppose un dessein dans sa cause, c'est-à-dire dans une cause intelligente* (Cousin, *Hist. philos. mod.*, t. 2, 1847, p. 75).« *L'ordre vital* » (...) *témoigne-t-il d'un dessein, d'un plan, d'une intention?* (J. Rostand, *La Vie et ses probl.*, 1939, p. 176).

* *Grand dessein*. Projet, visée qui, en raison de leur importance, sont de nature à entraîner des conséquences remarquables dans un secteur de l'activité humaine. *On pourrait, en se promenant sous ces arbres, mûrir un grand dessein ou se consoler d'une grande douleur* (Green, *Journal*, 1935-39, p. 151).*Je discerne que tel est le grand dessein du pape Pie XII* (De Gaulle, *Mém. guerre*, 1956, p.234).

La découverte, le recueil des données et l'enquêtes de terrain font la structure de la première partie de ma recherche. Inventer c'est concerner, formuler, construire. L'invention, est le cadre de référence, c'est le moment du percept, de la perception, de la réalité observable, et l'expérimentation de terrain des pigments, de leur fabrication et leur utilisation, ainsi que l'histoire de la couleur. J'invente l'histoire des couleurs à travers la découverte des pigments et colorants et de leurs modes d'application, mais aussi l'histoire des coutumes et des gestes qui, accompagnent ces matériaux dans les rituels et les cérémonies.

Cette partie présente, ainsi, un inventaire des divers types de colorations urbaines et architecturales que l'on a pu rencontrer au cours de ce travail de recherche, ainsi que les évolutions notables qu'on peut remarquer actuellement. Dans notre cas d'étude, l'invention est la prescription des couleurs adaptées aux lieux, aux projets architecturaux et aussi la création d'une scénographie urbaine argumentée pour le plan de couleur de diverses villes du sud tunisien.

L'invention est considérée comme phase indissociable qui doit être articulée de façon consciente dans le processus de la recherche. La phase de l'invention résulte du fait que le chercheur est conduit à s'impliquer dans certaines actions de production et gestion de l'information issue de la réalité. Elle apparaît comme la phase privilégiée et primordiale de recueillir d'informations nécessaires à la compréhension et à l'analyse des phénomènes observés. Une invention est d'abord une méthode, une technique, un moyen nouveau par lequel il est possible de résoudre un problème pratique donné.

Cette partie récapitule le labour de ma première phase de recherche. Je cherche à découvrir, à étudier les différentes pratiques, rapports et mode de coloration des espaces de la ville, afin de dégager les cohérences et les incohérences existantes à ce niveau. Mon exploration est une réflexion fondée sur voir et comprendre. J'ai fait un recueil de données relatives aux différentes pratiques de colorations anciennes ainsi qu'aux projets en cours. J'essaie de préciser les façons dont la couleur est comprise et interprétée dans le cadre de pratiques urbanistiques et architecturales et ce faisant en abordant un territoire spécifique, le Sud tunisien.

Afin d'établir une connaissance approfondie sur la polychromie dans l'architecture patrimoniale et contemporaine et d'élaborer une étude scientifique appropriée, je propose un processus méthodologique basé sur la combinaison entre les données issues de recueil *in situ*²⁸ les connaissances accessibles depuis la documentation bibliographique. Je pars à la découverte des lieux. La couleur dans ses paradoxes provoque une démarche nouvelle d'observation et de réflexion. Elle suggère une expérience actualisée des lieux, de l'histoire et des liens, une topoiétique chromatique particulière. En parcourant la ville, la couleur s'écoule et s'impose partout. Elle structure et déstructure, unie et disloque le corps urbain se démembrant et se fragmentent ou se regroupent et se rassemblent, uniquement par le facteur de la couleur, son importance sa dynamique comme un fort facteur d'échange culturel et commercial.

L'invention est une phase de la mise en place de l'œuvre, de la création et de sa poïétique. Selon Gérard Dartois, «la poïésis, se définit en rapport aux choses, à la transformation des choses, avec ce que cela implique par rapport aux modèles, à la matière, aux outils, au travail»²⁹. Je vais donc explorer dans un premier temps la couleur dans le lieu, étudier son évolution et sa transformation en matière texturée, les possibilités techniques qui nous sont offertes, les paramètres variables et leur incidence sur l'identité du lieu et son apparence.

²⁸ *In situ* : signifiant « dans le lieu même », composée de (*in*) « dans » et de (*situ*), ablatif de *situs* «position, situation, place » (*site*). *A sa place normale, habituelle. Découvrir des diamants in situ, dans la roche même où ils s'étaient formés. In situ (injection pratiquée à l'endroit même où elle doit agir. L'action de l'ergotine est infiniment plus efficace par la méthode endermique, surtout si elle est introduite in situ.*

²⁹ Gérard Dartois, *Pratiques des arts plastiques, du champ artistique de l'enseignement*, actes de l'université d'été 1997, Université de Rennes, 1997, p54, extrait du cours d'introduction à la poïétique, Guy Lecerf, DESS couleur, 2003-04

Premier Chapitre

Le terrain de la coloration urbaine et architecturale et ses enjeux

I. Notions et définitions

1. Spécification du terrain

Le terrain est défini comme un lieu et laboratoire de recherche. Le terrain est terrain « espace aménagé pour une activité particulière ». C'est l'ensemble des « conditions particulières dans lesquelles se déroule une activité ». Le terrain est alors le domaine de la pratique et de l'action. Le terrain invite d'abord une interrogation pratique : comment faire, quoi entreprendre, afin d'atteindre un but donné : le domaine du savoir n'est pas exclusif du faire.

Etre sur le terrain invite à penser ses données, à un programme de recherche. La notion de terrain comporte ainsi un effet de double sens, car elle partage et relie, dans un ordre de la production de la connaissance en action, deux éléments, l'un théorique tourné du côté du raisonnement et de la pensée et l'autre pratique, regarde les faits et dirige l'expérience.

Le terrain relie, ainsi, dans sa méthodologie théorie et pratique. Une démarche expérimentale fait alterner observation et raisonnement, par des expériences successives qui valident ou invalident les hypothèses émises. Le terrain articule pratique et théorie dans un va et vient constant. Se constitue ainsi un savoir empirique qui prend du sens parce qu'il a été nécessaire à l'invention du réel et qui se traduit en outils.

La recherche sur le terrain constitue cette démarche de construction du savoir. Elle favorise la construction du sens en permettant le passage du percept au concept. Le savoir est alors pensé, au sein d'une approche évolutive. Il s'agit d'un savoir fonctionnel construit dans une recherche-crédation qui conceptualise la réalité.

Ce cadre s'intègre dans le domaine de la poïétique et prend acte dans la recherche pratique et empirique. Ce cadre est semble-il de caractère opérationnel pour répondre à des questions relatives à l'élaboration du savoir, à partir du travail de terrain, de positionner la recherche par des faits concrets et expérimentaux relevés à partir de l'expérience, donc il ne s'agit pas de modèles théoriques préalablement préétablis.

Le terrain est alors un savoir-faire développé par le chercheur travaillant dans un domaine précis. Il est, également, une forme de capitalisation de l'expérience. Mais de quel terrain de recherche s'agit-il ?

Cette première partie est consacrée à la définition du terrain et du contexte de la recherche et à la présentation d'une réflexion sur la méthode de l'enquête à partir d'une question simple : comment, concrètement, la chercheuse coloriste motivée par le désir de comprendre une diversité chromatique dans un contexte géographique et historique particulier, peut-il y mener son enquête lorsqu'il est aux prises avec le «terrain », qu'aux singularités de l'ethnos qu'il rencontre.

Dans le cadre de la définition et la spécification de ma recherche, je peux dire que le terrain de la couleur dans l'environnement paysager, urbain et architectural est un terrain de recherche propice. Le terrain est défini ici comme lieu d'un espace réel et concret d'applications liées à des enjeux culturels et professionnels anciens, ancestraux et contemporains, actuels. Dans ce sens, le terrain de recherche forme un espace défini par un ensemble de conditions, d'événements, ou encore, de circonstances pouvant expliquer un des attitudes et des habitudes culturelles et des comportements techniques particulières dans la conception de la coloration. Mon propos dans cette première phase, sera d'explorer un terrain de production chromatique dans le domaine de l'architecture, urbain et paysager. A travers la pratique de terrain, une pratique prospective et technique, par l'intermédiaire de la conception de matériaux et d'outils d'investigation.

Je m'interroge alors : Comment entreprendre ma pensée ? Comment l'orienter, la détourner et la représenter? Comment conduire mon travail en tant que chercheur coloriste et structurer l'évolution de ma démarche ?

Je tâche dans ce qui va suivre de présenter les approches qui vont permettre d'éclaircir les passages méthodologiques les plus pertinentes et les plus rationnelles susceptibles de développer une démarche de terrain.

2. Le terrain de l'ethnographie

Le métier du chercheur coloriste nécessite un travail *in situ* pour comprendre les différents enjeux poétique³⁰ et poïétique³¹ de la coloration traditionnelle et contemporaine dans les villes du Sud tunisien. Ce travail va servir pour de nouveaux métiers tels que celui de designer coloriste environnemental, urbain et architectural qui est relié, notamment à la création de tout un système de modélisation des couleurs repérées.

La démarche de l'invention du terrain vise à croiser l'invention des couleurs avec une approche ethnographique³² et ethno-poïétique³³ de la coloration de l'espace bâti. Pour cela, j'ai tout d'abord besoin de définir en premier lieu ces deux termes fortement reliés de point de vue épistémologique : l'ethnographie et l'ethno-poïétique ; puis d'exposer et de comprendre quelle est son fonctionnement sur le terrain.

³⁰ Poétique : Le coloriste devient automatiquement contemplatif, méditatif et poète de cette région ou ces villes du Sud tunisien. Ainsi, à la poésie de ces sites naturels historiques, a répondu, en écho, une composition chromatique architecturale et paysagère tout aussi poétique

³¹ Poïétique : *Mot créé par Paul Valéry en 1937 (Introduction à la poétique, Paris, 1938)*. Valéry part de la « poétique » au sens traditionnel de recueil de règles prescrites aux poètes, mais il l'infléchit vers une discipline plus objective, consacrée aux phénomènes réels d'élaboration du poème.

La poïétique, étude scientifique et philosophique des conduites créatrices d'œuvres, a pour objet tout ce qui, en amont, est par venu à lui donner l'existence.

La poïétique vise donc à clarifier de façon critique des concepts souvent obscurs, notamment celui de la création, qu'elle met en rapport avec ceux de production, fabrication, instauration, élaboration, travail, œuvre et art, compte tenu de tout leurs corollaires.

La poïétique c'est tout ce qui a trait à la création d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen. Cela comprend, d'une part l'étude de l'invention, et de la composition, le rôle du hasard, celui de la réflexion, de l'imitation, celui de la culture et du milieu ; d'autre part l'examen et l'analyse des techniques, procédés, instruments, matériaux, moyens et supports d'action ».

³² Le terme d'ethnographie apparaît en France grâce à l'Italien Adriano Balbi qui contribue à la vulgarisation de ce terme dans les pays latins avec son *Atlas ethnographique du globe*, ou *Classification des peuples anciens* selon les langues dans lesquelles il sera publié. Le livre et donc le terme apparaissent à Paris en 1826, le terme était né 35 ans plus tôt en Allemagne. En ce qui concerne sa définition moderne, elle est publiée et diffusée en 1834 à Paris pour la première fois par Ampère dans *Essai sur la philosophie des sciences*. Dans cet ouvrage, il divise les sciences ethnologiques en deux disciplines: l'ethnologie et l'anthropologie.

³³ L'ethno-poïétique est la discipline qui vise à comprendre la technique ou le savoir faire d'une production et son application. Elle recouvre des recherches concernant les sociétés anciennes, leur savoir faire populaire. Mon propos, à travers l'étude ethno-poïétique qui tente de rassembler les enseignements qu'apportent les enquêtes sur le terrain, est de relier des éléments à leurs contextes- les croyances, les modes de production de couleur, les procédures de diffusion culturelle- de façon à expliciter tout ce que met en jeu l'élaboration et la pratique d'une activité de coloration qui n'est autonome qu'en apparence.

L'ethnographie³⁴, comme la partie descriptive de l'ethnologie³⁵, a donc pour objet l'étude descriptive et analytique sur le terrain, des mœurs, des religions, de langage, des coutumes de populations déterminées³⁶. Je prends quelques points de vue d'anthropologues pour comprendre comment cela fonctionne sur le terrain:

Selon Sergei Mikhailovich Shirokogoroff (1887-1939), anthropologue Russe, «la technique de l'ethnographie est bien avancée: l'ethnographe utilise sa connaissance technique, analyse linguistique, analyse psychologique, étude statistique si nécessaire, méthodes historiques, etc. ; il n'a plus de préjugés en ce qui concerne le choix de ses faits et groupes ethniques, il est devenu objectif, il n'approuve pas ou ne désapprouve pas, il observe tous les complexes culturels, y compris l'ethnographie elle-même. Mais ce dont l'ethnographie a besoin est la théorie»³⁷.

Selon Bronislaw Malinowski (1884-1942), anthropologue polonais «l'ethnologue, qui s'inspire des cultures contemporaines, primitives ou non, pour reconstituer l'histoire humaine selon l'évolution ou selon diffusion, ne peut fonder sa démarche sur des données scientifiques valides qu'à la condition de savoir ce qu'est réellement la culture. Enfin, l'ethnographe en campagne doit, pour observer, savoir ce qui est pertinent et fondamental, afin d'éliminer l'accessoire et le fortuit»³⁸.

Selon Marcel Mauss (1872-1950), anthropologue³⁹ français (considéré comme le premier) il y a deux sortes d'ethnographie: la première est de «voir le plus de gens

³⁴ L'ethnographie, composée du préfixe ethno- (qui vient du grec *Εθνος*) et du suffixe -graphie. Le mot grec *Εθνος* signifie «peuple, peuplade, race, classe d'hommes, tribu, sexe, genre, espèce». Le suffixe -graphie quant à lui signifie exprime la notion de «description, dessin».

³⁵ L'ethnologie, quant à elle, est la science des groupes et cultures ethniques dont l'objet est l'étude comparative et explicative de l'ensemble des caractères sociaux et culturels des groupes humains d'ethnie. L'ethnologie est une science humaine, elle-même dérivée de l'anthropologie (étude de l'être humain sous ses aspects à la fois physique et culturels) et de la sociologie (étude de l'impact de la dimension sociale sur les représentations (façons de penser) et les comportements (façons d'agir) humains). L'anthropologie, l'ethnographie et la sociologie font parties des sciences humaines dont l'objet d'étude se trouve être les divers aspects de la réalité humaine.

³⁶ Hovelacque A. Ethnologie et ethnographie In *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, 11^e Série, Tome 11, 1876. pp. 298-306.

³⁷ Shirokogoroff S. M., *Psychomental Complex of the Tungus*, Londres, 1935

³⁸ MALINOWSKI B., *Une théorie scientifique de la culture et autres essais (A Scientific Theory of Culture and Other Essays*, 1944), traduit de l'anglais par. Clinquart P., Ed. Seuil, Paris, 1968

³⁹ Mauss M., *Sociologie et anthropologie*, Puf, 2006, p.389

Marcel MAUSS désigne par l'anthropologie, et particulièrement l'anthropologie sociale « la science qui étudie, non seulement pour le décrire mais pour l'expliquer, le substrat matériel des sociétés, c'est-à-dire la forme qu'elles affectent en s'établissant sur le sol, le volume et la densité de la population, la

possible dans une aire et dans un temps déterminés» et la deuxième se situe «dans l'observation approfondie d'une tribu, observation aussi complète que possible, aussi poussée que possible, sans rien omettre»⁴⁰ et selon Claude Lévi-Strauss (1908-2009), anthropologue et ethnologue belge, «l'ethnographie consiste dans l'observation et l'analyse de groupes humains considérés dans leur particularité et visant à la restitution, aussi fidèle que possible, de la vie de chacun d'eux»⁴¹. L'ethnographie de type pratique enregistre l'organisation d'une société.

L'ethnographie est donc une enquête qui permet de se rendre compte d'un peuple dans son mode de vie sociale et culturel. L'ethnographe sur base sur l'observation directe des gens ou de contacts avec eux dans un travail d'observations, de descriptions, de travaux sur le terrain, en laboratoires, d'études typologiques et morphologiques, questionnaires, guides, enregistrement, de classification élémentaire des matériaux (archivistiques, muséographiques et bibliographiques) pour la publication dans un intérêt ethnologique, d'une unité ethnique ou locale quelconque.

Le développement rapide du monde occidental, la modernité et la mondialisation engendre de nouvelles connaissances des peuples, du patrimoine et des modes d'usages. Le terrain est, alors, la base de l'enquête. Le terrain « lieu c'est l'ensemble des conditions particulières où et dans lesquelles se déroule une activité ».

Jean Copans, professeur de sociologie et d'anthropologie, signale que le terrain est l'atelier de la recherche ethnologique ou anthropologique. La recherche ethnographique et anthropologique est élémentaire dans le travail de terrain de la coloration. Avoir un terrain en l'occurrence ici la couleur dans la ville, pour la recherche anthropologique, c'est confirmer qu'il n'y a pas d'ethnologie sans terrain et qu'il n'y a pas d'anthropologie sans ethnologie⁴².

manière dont elle est distribués ainsi que l'ensemble des choses qui servent de siège à la vie collective »

⁴⁰ MAUSS M., *Manuel d'ethnographie*, Ed. Payot, Paris, 1947, réédition de 1968.

⁴¹ Claude LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Ed. Plon, Paris, 1958

⁴² L'ethnologie est définie par la pratique de terrain. Le travail de l'ethnologue même est fondé sur le terrain. La méthode de l'ethnologie semble par définition fondée sur le terrain.

Dans les cités historiques, la couleur est un élément aussi important que les codes avec lesquels elle a été utilisée au cours du temps. Ainsi pour comprendre la stratégie générale et spécifique de la couleur, la recherche englobe et touche tous les éléments du système « urbanisme, architecture, paysage, environnement, art » qui est indispensable à une bonne compréhension de l'espace urbain. Il est certain que le premier terrain est un saut dans l'inconnu⁴³. Par conséquent cette recherche vise à évoquer l'ensemble du champ réflexif soulevé par la nature de l'enquête de terrain en ethnologie.

De nombreuses questions sont soulevées à travers cette réflexion poïétique sur le terrain notamment comment peut-on définir un terrain ? Quel est son objet ? Quels sont ses acteurs ?

L'apprentissage sur le terrain prend en compte le contexte géographique et historique, les traditions, la culture et l'économie d'une région. La collectivité locale, ses pratiques, ses techniques et ses savoir faire constituent le lieu d'apprentissage. Sur ceci, Jean Copans a essayé de montrer que le terrain est à la fois un milieu, un objet, une tradition et un lieu commun. Il écrit « le terrain se décline sous quatre figures : un lieu, un type de pratique et de comportement (à la fois social et scientifique) un objet et plus largement un domaine thématique, enfin une tradition scientifique voire un rite d'entrée dans la profession »⁴⁴.

Ce terrain spatial peut se qualifier en lieu commun⁴⁵. Faire la recherche sur le terrain, c'est établir une réflexion sur l'ensemble des démarches productrices d'informations où la couleur désigne un déterminant définissant le lieu. L'invention du terrain comme lieu où l'observation de la couleur dans des quartiers historiques des villes du Sud tunisien représente la technique d'investigation la plus utilisée. La visite du terrain urbain est l'occasion de s'approcher de la couleur. Une enquête consacrée à la couleur dans l'architecture et l'urbanisme est une vraie invitation au voyage, parfois appelée « recherche participative » ou « active », la recherche-action fait simplement référence à l'acquisition concrète des connaissances.

⁴³ Jean COPANS, *L'enquête et ses méthodes*, Paris, éd. Armand Colin, Nathan, 2005, p.39.

⁴⁴ *Ibid*, p. 12

⁴⁵ Un lieu commun est compris comme métaphore d'un environnement naturel, d'une vie sociale d'espaces publics et ouverts.

C'est d'ailleurs de cette manière que s'est relevé à moi l'idée de la géographie de la couleur. Partant à la recherche de la couleur dans les villes du Sud tunisien, je pense qu'on s'appuyant sur la toponymie qui est l'étude des origines des noms de lieux, les noms des lieux peuvent-elles un indicateur d'une couleur caractéristique du lieu.

Commençant par l'observation de l'architecture dans des quartiers historiques de la ville de Gabès. Cette dernière est marquée par le bâti ancien. Le relevé des données sur le terrain urbain, (apprendre en marchant), est l'occasion de s'approcher de la couleur. Une enquête consacrée à la couleur dans l'architecture et l'urbanisme est une vraie invitation au voyage, parfois appelée « recherche participative » ou « active », la recherche-action fait simplement référence à l'acquisition concrète des connaissances. C'est d'ailleurs de cette manière que s'est relevé à moi l'idée de la géographie de la couleur.

La couleur constitue l'un des composants essentiels de l'architecture et du site et du lieu. Elle est vivante et progresse sur la construction, soit de façon naturelle et spontanée, voire anarchique, soit de façon contrôlée, notamment grâce aux choix décisifs de coloration. En tout cas, sa portée est immense sur la qualité de l'espace, qu'il soit urbain ou rural.

Je m'intéresse essentiellement à la problématique de repérage et d'analyse chromatique urbaine et architecturale à partir de l'observation directe du lieu. Je donne également quelques exemples d'applications qui justifient une telle étude. Cette dernière est basée sur une méthodologie qui permet d'analyser objectivement les différents composants de la palette chromatique architecturale et urbaine. Il est important de choisir une méthode pour faciliter l'appréhension des divers facteurs qui concourent à la réalité chromatique d'un site. A travers cette rencontre immédiate, directe à un moment particulier, avec l'histoire du site, ce travail se concentre sur les outils de l'observation et de l'analyse, adaptés ou spécifiques à ce champ de recherche ethnographique et professionnelle, et à leurs développements. Ce champ de recherche mobilise principalement les méthodes qualitatives de la microsociologie urbaine, Il a pour socle fédérateur la dimension matérielle de la coloration dans l'architecture, saisie par les pratiques.

En regard de la sociologie classique "qui est macrosociologique" (François Laplantine)⁴⁶, une grande attention est ici portée en priorité aux aspects les plus fins des faits sociaux, aux "modes mineurs" dans lesquels la société se réalise.

L'invention ou l'exploration du lieu consiste à un travail de perception : voir, toucher et même sentir et écouter de très près les couleurs, les enduits et les revêtements des murs afin d'arriver à en déduire une synthèse et traduire une perception de couleurs et de ses textures. Collecter, noter, afin de comprendre et de respecter ce qui s'est passé et comment les habitants ont coloré leur ville ; comment ils s'exprimaient et quelle ambiance colorée découlait de leurs choix et de leurs assortiments ?

Je voudrais éclairer à travers cette recherche, comment le site étant considéré comme lieu géographique, est compris comme un patrimoine selon une analyse des processus de valorisation et d'appropriation des espaces. L'invention du terrain comme pratique sociale est basée sur l'enquête et l'échange. « Le terrain est un lieu commun »⁴⁷, parce qu'il est un lieu de contact, de communication et de partage⁴⁸. D'où l'enquête de terrain est un phénomène social comme un autre. Un lieu social qui englobe plusieurs facteurs et disciplines sociales et culturelles. La pratique ethnologique est une pratique, une expérience sociale⁴⁹. La pratique ethnologique signifie l'écriture des cultures. « L'ethnographe est celui qui doit être capable de vivre en lui la tendance principale de la culture qu'il étudie. (...). Son travail consiste à s'imprégner des thèmes obsessionnels d'une société, de ses idéaux, de ses angoisses ».⁵⁰

⁴⁶ François Laplantine, né en 1943 est un chercheur français en ethnologie et en anthropologie. Son domaine d'étude est l'ethnopsychiatrie (ou ethnopsychanalyse).

⁴⁷ Jean COPANS, Op. Cit., p. 9

⁴⁸ François Laplantine, *La description ethnographique*, Paris, édit. Armand Colin, Nathan, 2005, p.22.

C'est une forme d'enquête où l'ethnologue établit un contact direct avec ses interlocuteurs. Elle constitue une expérience double : des autres et de soi-même. D'après François Laplantine. « Les anthropologues estiment que la connaissance des êtres humains ne peut être menée (...) en communiquant avec eux et en partageant leur existence de manière durable ».

⁴⁹ Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Puf, 2006, p.389.

Selon Mauss M. « notre travail porte sur une population géographique déterminée, il faut se garder d'y voir une étude de pure ethnographie ».

⁵⁰ François Laplantine, *Op. Cit.* p.22

Ma recherche s'élabore autour des besoins et intérêts communautaires. Elle contribue ainsi au débat social sur des faits spécifiés et sert de support à de nombreux travaux de recherche dans le domaine de la coloration d'une façon générale.

Un séjour de longue durée, une familiarisation culturelle et linguistique font de l'observation participante l'instrument d'une contextualisation permanente des pratiques et des comportements individuels et collectifs et surtout des cultures de l'oralité, matériau originel de l'ethnologie. « La qualité de l'ethnologie dépend donc de la qualité et de l'exhaustivité maximale de l'information recueillie, et par conséquent de la durée du séjour.»⁵¹ Pour recueillir leurs commentaires, je m'y insère dans l'observé et le vécu des habitants et artisans. Ils montraient de l'indifférence pour le contenu de mon travail d'enquêteur alors qu'ils étaient tous enclins à m'accepter, mon caméra et mon carnet à la main, dans leurs maisons et leurs ateliers.

Ainsi, connaître l'homme comme autre (irréductible) par l'observation de ses comportements assure plus la connaissance de soi-même, que celle de l'autre (puisqu'elle reste inaccessible). Observer l'autre et ses comportements ne permet pas seulement de le connaître, mais de me connaître, aussi. Cet acte de réflexivité caractérise le travail de terrain qui accorde à l'apprentissage sur le terrain et ce sont les gens du milieu qui constituent les personnes ressources et les partenaires à tous les niveaux du processus de connaissance, tout en favorisant un haut niveau d'engagement et une participation citoyenne dynamique. L'apprentissage sur le terrain favorise l'évolution et l'épanouissement de la collectivité. «Le terrain comme pratique est une tactique du quotidien au sein d'une stratégie de l'ordinaire et du recevable. »⁵²

Le terrain est la réalisation de la proximité et de l'intimité du chercheur avec son objet. Chercher des informations et poser des questionnements, s'interroger et établir une suite de questions qui aident à comprendre, à cerner de très près et à bien détailler le sujet ou objet de recherche.

⁵¹ François Laplantine, *Op. Cit.*, p.25.

⁵² *Ibid*, p.13.

L'objet devient sensible s'il y a une certaine fréquentation pour qu'il « se matérialise sous forme d'une connaissance. (...) L'ethnologue moderne a été construire son objet sur le terrain, ce n'est pas le terrain qui est venu, comme corps physique et social à lui»⁵³. Ce dernier à l'évidence, est donc autant la condition de la possibilité de toute recherche qu'un moment, certes spécial et original mais temporaire voire aléatoire, de cette même recherche.

Entrer dans le terrain, c'est participer à l'approfondissement du domaine de l'anthropologie et l'ethnologie, où l'expression « faire du terrain » est certainement l'un des impératifs. On n'entre pas sur le terrain sans avoir conscience des difficultés que l'on rencontrera et de l'épuisement que cette activité entraîne, que cette participation engage et qui nécessite « l'amélioration continue des idées, des méthodes d'observation et d'explication. Elle finit par délimiter et construire un objet que l'ethnologue va décider d'aller étudier lui même ».⁵⁴

Le terrain de la coloration architecturale et urbaine, comme tout autre terrain d'investigation, est une réalité floue et ambiguë où l'information est de nature variée. Dans l'incertitude du statut du terrain l'enquête, je mêle intimement vie scientifique et vie sociale, bien que « le terrain est une traduction scientifique, le formalisme du traitement est fondé sur l'effacement des personnalités : la culture et son interprète traducteur prennent le pas moins sur le vécu que sur l'explicitation des conditions sociales des énoncés et des commentaires des actes ».⁵⁵

Cette collaboration engagée centrée sur le co-apprentissage entre le chercheur et les autres participants constitue un volet important du processus de recherche de terrain. « C'est d'abord une expérience. Une expérience double : des autres et de soi-même. C'est la création artificielle d'une situation sociale à priori temporaire»⁵⁶. Puisque les gens apprennent aussi et sont plus motivés à dégager leurs connaissances lorsque les enquêteurs viennent chez eux, la recherche de terrain transforme tout le monde en chercheur.

⁵³ *Ibid*, p.14.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibid*, p. 11

⁵⁶ Jean Copans, *L'enquête et ses méthodes*, Paris, éd. Armand Colin, Nathan, 2005, p.13

3. Poïétique de l'enquête ethnographique

« Déambuler dans la ville pour mieux sentir l'esprit qui l'habite :

Marcher, marcher, marcher dans la ville, arpenter ses paysages sans pensée, sans attente, sans autre but que de se laisser aller à la vivre comme elle se présente. S'égarer dans les dédales de ses rues et de ses ruelles. Découvrir ses devants comme ses derrières. Se laisser prendre par le souffle qui l'habite. Sentir la mouvance de ses odeurs de quartier. Respirer la vie et les paradoxes inscrits dans ses formes et ses tracés. Croiser ces hommes et ces femmes qui l'habitent au quotidien. Sourire au marchand du coin qui vous interpelle par derrière les étalages qui retiennent le regard. S'arrêter à la fontaine pour entendre l'eau chuchoter l'essentiel. Côtayer ses errances dans les regards des foules qui, soudain, sortent de son ventre grouillant de vie souterraine. Questionner ses appartenances au carrefour d'une rue où, sans crier gare, vous risquez de perdre pied.

Marcher, marcher, marcher ; car la ville se marche. Tantôt belle et rebelle, tantôt laide et méprisée, tantôt bouleversante, tantôt séduisante, toujours remuante d'humanité que les meilleurs urbanistes ne sauront jamais totalement contrôler, fixer, organiser de manière immuable. Pas à pas, la ville s'offre trépidante d'histoires de vie qui la font et défont en permanence, qui la structurent et la déstructurent au gré de tous ces projets qu'elle continue d'inspirer. Car la ville se crée au jour le jour, se construit au fil du temps qui marque son paysage, se vit au rythme des citoyens qui l'habitent, habitants et gens de passage confondus».⁵⁷

La poïétique comme notion fondamentale de la recherche mène à une interrogation sur les moyens d'investigation (enquête, étude) mis en œuvre en vue de la construction de la connaissance dans un contexte culturel et idéologique spécifique.

⁵⁷ Annette Viel, *Quand le musée vit au rythme de la cité, Sens et contresens de l' »esprit des lieux*, in *Art et philosophie, ville et architecture*, dir. Chris Younès, éd. La découverte, 2003, p.221-222.

Le chercheur est avant tout conduit à déambuler dans l'espace, la ville. La figure du marcheur est essentielle car c'est elle qui fait de l'espace, un espace vécu. L'enquête est, en outre, l'unique source d'information qui permet de mettre en œuvre. Elle apporte de nombreuses informations sur le terrain et sur son évolution et fournit des données originales et précieuses. Le fondement de l'enquête et de collecte des données est la visite même du terrain et l'observation directe des lieux : espaces, bâtiments, couleurs, et signalétique.

L'observation directe permet de se situer dans un milieu donné (par ses particularités spatiales), à un moment donné et de travailler sur un domaine précis, celui de la couleur urbaine. L'identification ethnographique provient d'abord d'une différence visuelle des couleurs, des formes, des démarches, des sons, des odeurs.

Afin d'observer, analyser, comprendre la coloration d'un espace urbanistique, une visite de terrain est une priorité, le recueil et l'analyse des données ne sont pas évidents. La visite et le contact direct avec le terrain favorise une connaissance de l'objet d'étude beaucoup plus approfondie que tout autre instrument de collecte systématique, elle permet de mener de manière plus efficace une étude scientifique méthodique.

L'observation participante est une « démarche fondatrice du terrain comme lieu de matérialisation d'un objet scientifique. Elle est construite comme une procédure d'objectivation ».⁵⁸ C'est la création artificielle d'une situation sociale à priori temporaire ».⁵⁹ La revisite peut faire penser de très loin à la réduplication et la vérification d'une expérience ou manipulation de laboratoire. Les revisites deviennent de fait de nouvelles études tout à fait originales. Itinéraires et toutes les péripéties de la visite de terrain.

Les visites effectuées dans l'ensemble des villes du Sud tunisien, en l'occurrence, leurs divers quartiers patrimoniaux et nouveaux depuis mes premières années dans la recherche, ont livré de précieuses découvertes et témoignages sur les secrets de la couleur et la coloration au sein d'un contexte culturel particulier.

⁵⁸ Jeans Copans, *L'enquête et ses méthodes : L'enquête ethnologique de terrain*, Paris, éd. Armand Colin, Nathan, 2005, p.14.

⁵⁹ *Ibid*, p.13.

Ainsi, la recherche sur sa propre culture suppose la présence physique du chercheur au cœur de l'expérience et de l'acte, confirme d'emblée l'importance de l'observation et le rôle à la fois technique et analytique de son observation des faits. Le chercheur est partagé entre l'affirmation de la véracité de son témoignage, de sa présence physique et de son obligation interprétative.

Comment la couleur est-elle gérée dans la ville ? Parce que le domaine de la couleur dans la ville est très vaste : un besoin intense à redécouvrir toute sa richesse, à s'ouvrir sur la perception, la pensée et l'action. J'essayerai de voir autrement, d'avoir le sens conscient et critique, penser les actes et les actions appliquées à ma pensée. Ainsi, écrire mes actes me permet de vérifier leur conformité avec ma pensée. Ainsi prendre des distances vis-à-vis de mes auto-perceptions. L'invention ou l'exploration du lieu consiste à un travail de perception: voir, toucher et même sentir et écouter de très près l'architecture, les enduits et les murs afin d'arriver à en traduire une perception de couleurs et de ses textures et en déduire une synthèse. L'éveil de mes cinq sens se fera au profit d'une approche sensible de l'espace urbain.



Vers une topoétique chromatique,
urbaine et architecturale



Réunion de mise au point avant d'entamer la
visite de terrain avec Anne Marie Robert
Crété, Architecte coloriste, Equipe SEPPIA

Extrait de carnet de note sur le terrain :

« La marche rend possible une appropriation de l'espace par le corps. Voilà je reviens sur mon terrain tous les jours, ça me permet de rendre l'observation systématique, de rectifier mes notes, d'approfondir mes réflexions et de mieux maîtriser mon regard, cette maîtrise du regard repose sur une première systématisation des moments d'observation».

Novembre 2011

Pour que cette méthode soit empirique, il convient donc d'établir avec précision de multiples formes, moments, genres de l'enquête, car « le terrain est ambivalent »⁶⁰ ; la combinaison des techniques peut améliorer la qualité du recueil des données. A cet égard, Jean Copans note qu' « il n'existe pas un modèle unique et passe-partout de l'enquête ».⁶¹ Par la suite, se base uniquement sur l'enquête n'est pas toujours directement empirique, il convient donc d'établir avec précision les multiples formes, moment et genres de l'enquête. « L'observation révèle de plusieurs registres ».⁶²

«L'observation donne force mais elle peut être prise d'un autre témoin, d'un acteur voire d'un document écrit ou photographique ».⁶³ De même, l'observation a priori, reproduite au travers de l'enquête orale ».⁶⁴ Ainsi, «l'imagination existe, elle confine au témoignage, elle est nécessaire mais s'enracine dans le principe de l'observation personnelle par le chercheur lui même ».⁶⁵ C'est ce qu'on peut appeler l'observation indirecte.

L'investigation du terrain de la couleur dans l'architecture patrimoniale et contemporaine implique donc, des méthodes d'analyse issues de domaines de recherches divers, et qui feront appel aux formules anthropologiques, ethnologiques, tels que la psychosociologie, et le langage. Les documents sont essentiels pour la compréhension de mon sujet de recherche. Les documents visuels, photos anciennes, cartes postales, tableaux, aquarelles, gravures : les uns vont donner des aperçus sur le rythme des couleurs entre elles, les autres vont présenter l'architecture, l'urbanisme et le paysage à leurs origines. Une question se pose ici : Comment mener et sélectionner une documentation pertinente ?

Comment s'organise l'enquête de terrain et quelles sont ses contraintes ? Comment recueillir et transcrire les faits de terrain ?

⁶⁰ Jean Copans, *L'enquête et ses méthodes : L'enquête ethnologique de terrain*, Paris, éd. Armand Colin, Nathan, 2005, p.16.

⁶¹ *Ibid*, p.7.

⁶² *Ibid*, p.80.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibid*, p.81.

⁶⁵ *Ibidem*.

J'ai construit l'objet de ma recherche au fil de l'expérience ethnographique, chaque visite de terrain contribuant à orienter les autres procédés de collecte d'informations. L'enquête de terrain est la principale source d'information. Plusieurs actions forment l'enquête, et permettent l'exécution du travail de terrain qui s'organise autour deux étapes élémentaires : il s'agit d'un travail préparatoire qui sera suivi du travail de la collecte proprement dite.

Construire une recherche consiste essentiellement dans la connaissance de l'outil, de la méthode de travail, c'est s'interroger sur les méthodes d'investigation. Une méthode répond d'abord à une question pratique comment faire, quoi entreprendre, afin d'atteindre un but donnée⁶⁶. Comment rationalité de ma méthode ? Comment aborder le terrain ? Comment faire les fiches type, des tableaux, listing, fiche de lecture...etc.

Il s'agit de montrer les outils de la recherche ethnographique (la méthode de recherche ethnographique) dont le savoir faire ethnographique est basée sur voir, décrire, écrire. Ainsi, montrer, par la suite, le rapport entre les différentes méthodes et distinguer comment elles s'imbriquent. Elles ont pour but de préciser quelques éléments du contexte de travail et d'enregistrer les rencontres avec des personnes ressources.

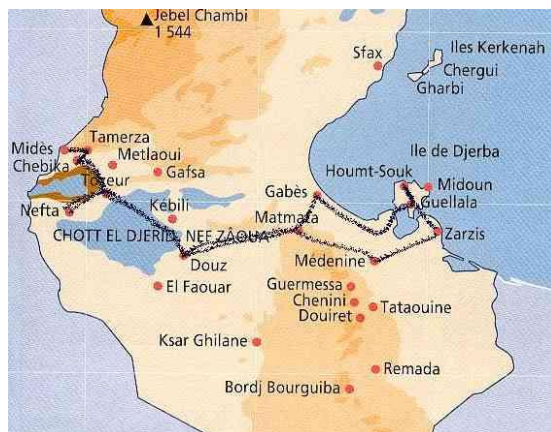
Mes lectures bibliographiques⁶⁷ englobent certains domaines de la recherche : les sciences humaines, l'histoire, la sociologie, l'anthropologie, l'esthétique, la géographie. Après avoir rassemblé les informations de base sur le site et son contexte culturel.

⁶⁶ Encyclopédie, *universalis*, n° 15, p.219

⁶⁷ Il s'agit d'établir une bibliographie pour chaque partie de la recherche. Le travail bibliographique, s'appuie essentiellement sur des ouvrages fondamentaux présentant des disciplines auxquelles la recherche est impliquée. Les ouvrages de référence sont principalement des dictionnaires ou des encyclopédies. Les dictionnaires donnent la définition linguistique et la signification d'un terme. Les encyclopédies permettent d'avoir une vue d'ensemble d'un sujet. Cette recherche documentaire de l'information peut être complétée par la consultation d'autres ouvrages de référence de différentes sources (les livres, les mémoires d'études, les thèses, les bibliographies sélectives ou critiques, les dictionnaires biographiques, les dictionnaires spécialisés... comme il peut s'agir d'annuaires d'événements, atlas, manuels, traités, magazines, actes de congrès, archives, articles de périodiques, brevets, catalogues d'exposition, documents audiovisuels, documents cartographiques, documents iconographiques, normes.

La consultation documentaire comme instrument de connaissance permet l'extraction des informations factuelles, des opinions ou des conclusions scientifiques qui serviront à appuyer l'argumentation. Les données bibliographiques permettent de maîtriser les données de terrain, et seront également nécessaires pour les phases de traitement des données et d'analyse qui succèdent à la phase de terrain.

Il s'agit aussi des ouvrages de référence particulièrement la consultation des documents de référence sur la science et la théorie de la couleur, ainsi que les sciences exactes tels que la physique, la chimie de la couleur, ainsi que le domaine d'étude qu'est l'architecture et l'urbanisme. Des connaissances extraites de données bibliographiques sont indispensables à la préparation des inventaires et des entretiens. Des travaux cartographiques proprement dits précèdent aux outils de collecte et au travail du terrain. Le dépouillement systématique des archives de l'urbanisme est de grand intérêt pour la recherche.



Région du Sud tunisien

Cartographie des villes visitées

Il est très important qu'il y ait une compréhension mutuelle de la zone sujette à l'étude. La localisation des zones s'effectue à l'aide des cartes⁶⁸ et des photographies, où sont dessinés les lieux repérés et identifiés des points de référence qui facilitent le repérage sur le terrain.

⁶⁸ Pour faciliter l'enquête de terrain, comprendre les réalités rencontrées sur le terrain et bien élaborer les fiches d'inventaires, une carte topographique ou une photographie aérienne avec le tracé des limites du site s'avère très utile. Voici une carte topographique de Sud tunisien qui correspond à la zone comprise entre l'extrême sud du pays (30°20') et la chaîne de Gafsa-Zetlaoui. Cet espace est limité à l'ouest, par la frontière algérienne et à l'est par le golfe de Gabès et la frontière libyenne. D'une superficie de l'ordre de 80000 km², cette région qui représente 52% de la superficie du territoire du pays, correspond aux gouvernorats de Gafsa, Tozeur, Kabila, Gabès, Médenine et Tataouine.

Les fiches de terrain comprennent des informations générales se rapportant à la date, au concepteur ou l'enquêteur, à la description de l'emplacement cadastrale de l'objet de l'étude argumenté par le schéma du lieu et les planches d'échantillonnage, ainsi que l'enregistrement et la récolte des données de terrain. (Description, définition).

La finalité des fiches est de faire le compte-rendu des lectures effectuées : sous formes de fiches de lecture, résumés et évaluation, détermination d'un point de vue personnel ou d'une référence bibliographique.

Les découvertes progressent grâce à des techniques de repérages fiables qui permettent de repérer et d'identifier les restes de couleur encore présents sur les vestiges du passé. Je combine des divers modes d'investigation ce qui me donne une grande capacité d'action et d'invention. Je mène, aussi, dans ce chapitre une interrogation sur la méthodologie et les différents outils de repérage et d'enregistrement des données : (Carnets de bord, les fiches d'enquête ...)

Je décris dans ce qui suit les méthodes et les techniques de repérages et de restitution de la couleur. La première phase de l'invention consiste dans le repérage sur le terrain des couleurs et des échantillons est la phase de dénotation de la couleur. Les procédures d'enregistrement et de notation sont multiples. Je me procède à la prise de vue photographique, les photos numériques permettent un traitement ultérieur à l'ordinateur. L'extraction des échantillonnages, leurs analyses respectives permet de voir et reproduire la couleur sur le terrain.

Pour commencer mon enquête ethnographique sur la coloration urbaine et architecturale dans les divers villes et médinas du Sud tunisien, il me semblait que le recours à la photographie et à la caméra vidéo comme guide d'entretien pouvait bénéficier à mon étude sur les techniques artisanales et modernes. Comme je filme des processus de fabrication des enduits et des peintures, je parviens à mieux comprendre les gestes et les opérations techniques anciennes et ancestrales ou modernes et actuelles.

Aujourd'hui, la photographie est le moyen le plus utilisé dans le travail de terrain et notamment dans l'étude de la ville. Il est devenu très facile de prendre des photographies du terrain de recherche. « La photo est chargée de produire avec une utilisation parfaite et très rapide ». ⁶⁹ Avec la photo, la pratique du relevé et du recueil de données devient immédiate. Mais, je m'interrogerai sur les enjeux d'utilisation de la photographie dans le travail de repérage chromatique. Peut-on dire que la photographie est une démarche au centre de la recherche, tout au moins en ce qui concerne la collecte des informations ? Quelles sont les spécificités de la photographie qui lui confèrent un intérêt particulier pour l'investigation ? Une image photographique est-elle objective ?

La photographie est un excellent accompagnant dans l'enquête de terrain pour justifier des faits et des données. Des photos prises lors de mon travail d'investigation de la coloration marquent le caractère irremplaçable de la photographie qui a une grande influence dans la transmission de l'information pour convaincre, transmettre ou rendre visible un acte ou un fait et un état de fait et surtout un descriptif. Notamment, elle témoigne et permet la confrontation de leurs états successifs au cours du temps. Elle est utilisée comme preuve d'une œuvre passée, et justificatifs de ce qui existe ou a existé, ce que lui donne un rôle argumentatif. C'est un outil d'enregistrement, de précision et de détail. Elle permet d'agrandir les détails réduits.

« On mesure la valeur d'une photographie à l'intérêt de l'information qu'elle véhicule, et à la clarté avec laquelle elle remplit cette fonction de la lisibilité » ⁷⁰. La photo est un complément, un palliatif ou un prolongement des perceptions de l'œil humain et du processus d'observation. Je me sers de photographique, qui « avec ses auxiliaires que sont les ralentis, les agrandissements, montre ce qui se passe » ⁷¹.

⁶⁹ Sana Jemmali Ammari, *De l'image photographique à l'imagination de la réalité*, in *Pouvoir de l'image : Questions et approches contemporaines*, dir. Mohamed Mohsen Zarai, publication : U.R. Cultures artistiques, savoirs et technologie, Tunis, 2010, p.59.

⁷⁰ Pierre Bourdieu, *La distinction : Critique sociale du jugement*, éd. Cérès, Tunisie, p.63.

⁷¹ Mohamed Ben Hamouda, *Ou la peinture ajoute*, in *Approches de l'image*, Op. Cit., p.88.

Il cite d'après Benjamin (p.300-301) « Elle seule nous renseigne sur cet inconscient visuel. » Car comme le signale M. Ben Hamouda « On est devenu plus attentif au fait, relevé par Benjamin, et selon lequel, « la nature qui parle à l'appareil photographique est autre que celle qui parle à l'œil » il

Tout de même, le regard que l'on porte pour photographier est un regard façonné par un contexte social, des conventions culturelles, des normes collectives et de vécu personnel. Il s'agit d'un regard construit, personnel et participant. Ceci étant, d'une part, un regard objectif, codifié, savant, et particulier ; et d'autre part, personnel, caractérisant une expérience vécue. Ainsi, la photo est un regard neuf porté sur les choses. La photo est une manière de regarder, « une perception éclatée et un regard ouvert »⁷².

L'image a une grammaire et un message. Par ailleurs, l'observation est souvent enracinée dans un contexte interactif dans lequel elle prend un sens. Partons à la recherche de la description chromatique la plus rigoureuse, la photographie permet de conserver vivant l'observation, d'enrichir et élargir la notation et le rendu descriptif. Elle a pour rôle de fixer, de figer.

La photographie « une manière de faire et d'être se repère dans un autre rapport au temps et au lieu ».⁷³ Mon rapport aux lieux, aux êtres et à la société devient tout autre basé sur la saisie de l'essentiel, où tous révèlent selon François Soulage « à la fois quelque chose de fondamental » et particulier mais aussi « quelque chose d'universel existentiellement »⁷⁴. C'est ce que François Soulage a expliqué alors dans son intervention intitulé Censure contemporaine des images, il précise que « les photographes ne cherchent plus à capturer l'instant; ils s'installent et s'interrogent délibérément dans le temps : dans la longue durée et c'est la photographie comme enquête, dans le passé et c'est la photographie comme mémoire, dans le temps intersubjectif et c'est la photographie comme interaction ».⁷⁵

ajoute aussi « si l'on avait facilement tendance à reconnaître qu'une image n'est jamais une image en soi, qu'elle ne se lit qu'à la lumière d'une culture qui l'outrepasse de tous les côtés. »

⁷² Sana Jemmali Ammari, *Op. Cit.*, p.61

⁷³ François Soulage, *Censure contemporaine des images*, in *Pouvoir de l'image : Questions et approches contemporaines*, *Op. Cit.*, p.20

⁷⁴ *Ibidem.*

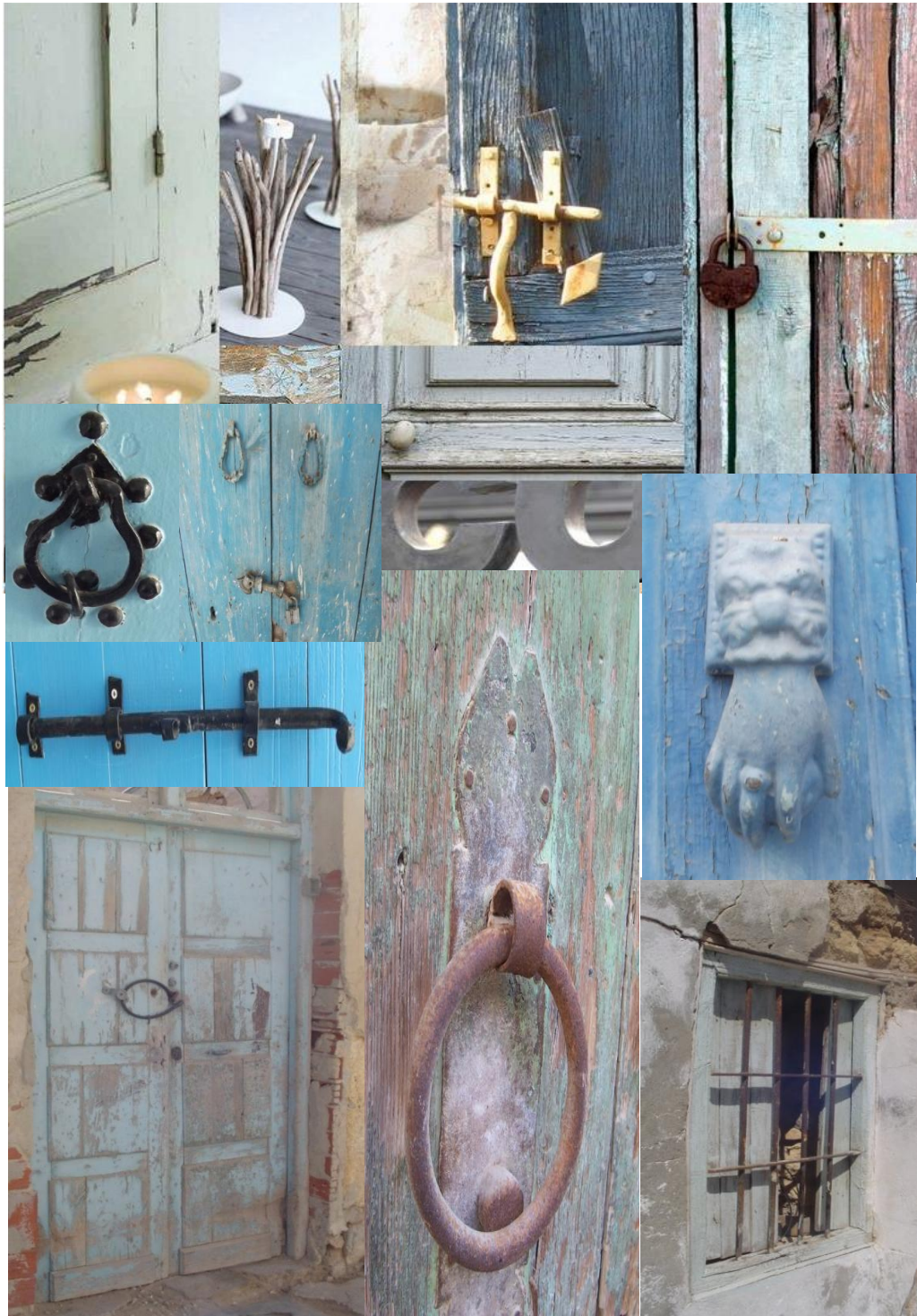
⁷⁵ *Ibid.*, p.19-20.

Fiche N° 1 : Les fleurs du désert



La photo montre non seulement la couleur en tant que telle, mais aussi elle décrit ou conforme le milieu où elle se trouve. Elle aide à revivre des expériences visuelles vécues et à concrétiser un état du visuel. La description des couleurs constructrices du lieu et son appropriation cognitive complète, constitue une priorité fondamentale.

Fiche N° 2 : Invention photographique, Mosaïque du bleu temporel



L'imaginaire de la coloration de la ville qui m'a tant préoccupé, et que j'ai procuré dans mes photographie c'est celui de la ville fragmentée, transfigurée et chaotique. Ceci ne peut être perçu qu'à partir d'une vision particulière, d'un regard fragmenté. Tout d'abord, le repérage photographique ne restitue pas intégralement la réalité telle qu'elle. Comme toute observation, elle est construite, sélective et incomplète. Cette composition des éléments architectoniques anciens de menuiserie et de ferronnerie présente l'effet de l'ancienneté sur la couleur bleue : Cette couleur dominante devient pâle, fade et grisâtre : bleu abîmé, rompu.

Fiche N° 3 : Invention de porte bleue



Repérage photographique de portes d'entrée anciennes, *Bab bhar, Gabès, 2010, photo de Karima Azzouz*

Bleu rompu : aboli, annulé, arrêté, brisé, cassé, cédé,
claqué, déchiré, défait, dénoncé, désaccordé, détruit, disloqué,
divorcé, fendu, fracturé, mis, morcelé, pété, plaqué, résilié, s'étant séparé, suspendu,



Le bleu du motif du fer forgé est très varié. Grâce à l'industrialisation, la peinture laquée offre une palette de bleu diverse.

Les carnets de terrain sont le premier support comportant des détails de terrain. Ainsi dans mes carnets, je consigne mes impressions, inscris minutieusement sur les couleurs, les architectures, les silhouettes, les attitudes, les savoirs faire... Cherchant à décrire, à mesurer la couleur, à distinguer des caractéristiques comme luminosité, éclat, tonalité, saturation, là ou on peut dire clair ou foncé, teint, pureté, transparence ou opacité. Les yeux ont à réfléchir pour être sûre de ce qu'ils voient. La description chromatique est une transcription de l'expérience du chercheur. Le repérage chromatique conjugue à la fois dessin et écrit.

Le carnet de terrain est le premier support comportant des détails de terrain, dégagés par moi-même (des croquis de différents types de façades, des styles architecturaux, des notes de terrain...) ou par interrogation de personnes qualifiées (personnes références du domaine de la sociologie, de l'architecture...) ou encore de personnes non qualifiées (les âges et les anciens du quartier qui connaissent Gabès depuis longtemps et se rappelant des couleurs d'avant), afin de déterminer les usages et les pratiques de la couleur : symboliques, matériaux, usages et construction d'imaginaires.

Par le biais de cette étude, je souhaite pouvoir confirmer mes constats et mes observations, les analyser de manière plus approfondie. Je me pose donc cette question dans le but de définir, par le biais de relevé photographique ou la production graphique (schéma et dessin) de communication visuelle dans les opérations d'urbanisme, une typologie des acteurs concernés, s'impliquant dans un graphisme actant pour la couleur et ses applications.

« La première tâche de l'ethnologue, c'est d'enregistrer, de classer, de corrélérer et de comparer, de noter pour relancer l'enquête».⁷⁶ « Cette pratique professionnelle de prise de notes est ambiguë »⁷⁷, d'où le rôle fondamental et la fonction empirique des carnets de notes, du journal pour l'enregistrement des données de terrain. La première écriture de terrain est indispensable : carnets de bord, notes, journaux, photos dont quelques outils de travail est fondamentale lors de cette opération.

⁷⁶ Jean Copans. *L'enquête et ses méthodes : L'enquête ethnologique de terrain*, Paris, éd. Armand Colin, Nathan, 2005, p.61

⁷⁷ *Ibidem*.

Les carnets ou le journal de terrain sont le premier support comportant des détails descriptifs du terrain ethnographique. Mais quel type de texte pour l'écriture ethnographique ?

Le rassemblement méthodique des données essentielles sur l'état chromatique des lieux tels que l'état actuel des façades anciennes et modernes sera réécrit. Ainsi « l'ethnologie en devenant texte réduit les pratiques de l'enquête à des simples prétextes »⁷⁸. Mais, « si la transcription de l'enquête devient problématique, c'est la démarche tout entière de l'ethnologie qui se trouve mise en cause »⁷⁹

J'ai pu élaborer des fiches types de relève chromatique, durement modifiée sont construites, reconstruites, afin d'arriver à une conception estimant valable à l'étude. Une enquête par fiches est un moyen pratique pour collecter rapidement des informations. Elle implique des objectifs clairs, une méthodologie et une organisation rigoureuse, une planification précise. C'est un outil efficace d'aide à la décision.

Afin de répondre à la demande de caractérisation des couleurs anciennes les villes et les noyaux historiques du Sud tunisien, j'ai entrepris au préalable un examen minutieux qui a permis de sélectionner les constructions contemporaines ou nouvelles de la construction des édifices considérés ou tout au moins les plus anciennes conservées⁸⁰. Ainsi l'approche proposée répond à un besoin obsessionnel de rester fidèles aux témoins historiques redécouverts et de les valoriser, en les intégrant dans un parti de restauration. Elle s'applique aux périodes non seulement contemporaines, mais également historiques. Cette approche a ainsi déjà fait l'objet de plusieurs enquêtes sur le même thème.

Quand on présente une fiche d'enquête les gens ne voient que la version finale, le produit final.

⁷⁸ Jean Copans, *Op.cit*, p.35.

⁷⁹ *Ibidem*, p.35

⁸⁰ En l'occurrence a été étudié : *houch khraief* : rue *ferjani Emnaja*, édifié entre 1867 et 1870.

Mais comment elle a été réalisée ? Y a-t-il vraiment des idées créatives importantes qui contribuent au résultat final ? Ou bien une démarche méthodique stricte préalablement définie ? Ou bien ce sont les circonstances de la recherche elle-même, orientées par la spécificité du travail de terrain qui dictent les constituants de la fiche ? Quel est le processus, démarche de création d'une fiche-modèle ? Qu'est ce qu'une fiche ou un bordereau d'indexation ? Quelles recommandations pour développer une fiche ? Y a-t-il un modèle de fiche unique ? Quels sont les enjeux de la fiche épistémologique dans l'étude ethnographique d'un coloriste ?

Dans la partie qui va suivre je vais tenter d'explorer et de comprendre la dimension poïétique de divers outils d'invention de la couleur. La poïétique de l'élaboration d'une fiche est le fruit d'un travail de réflexion, de faire et refaire, construire et reconstruire. C'est un espace de recueil, de contact de débat, de questionnement et de réponse. C'est un espace d'enregistrement, de regroupement et de développement et d'idées. Elle contient toutes les informations. La fiche de prescription permet de recueillir les données de façon précise en vue de leur traduction informatique. Ensuite c'est un accompagnant de l'analyse. Une fiche est un document indispensable, c'est le résultat d'un double travail, une lecture intelligente et détaillée et une analyse (temps passé à comprendre les différents paramètres et les apports du document). Les fiches peuvent aussi traiter d'une personnalité : dates, origines, études, œuvres, retentissement...

Pour être utilisable, il lui faut être efficace : les principales informations y sont répertoriées afin de remettre en mémoire le document étudié. La fiche comprend des informations concernant l'enquêteur, le lieu, les données chromatiques. Mais comment réaliser la fiche ?

Les principales étapes à suivre sont multiples, il s'agit de :

- 1) Préciser les données fondamentales : Nom de l'auteur, titre du document, date de l'exécution.
- 2) Dégager le thème en une série de mots clés ou une expression.
- 3) Définir l'objectif poursuivi par l'auteur, la question qui est posée.
- 4) Déterminer le point de vue adopté

L'enregistrement des sites passe dans un premier temps par l'indexation et le catalogage. Le bordereau d'indexation sert pour formuler une base de données permettant le filtrage des sites patrimoniaux au Sud tunisien.

Ainsi un bordereau peut être proposé. Il s'inscrit dans la suite logique de recherches sur l'habitat patrimonial. Expérimentale, elle n'a pas la prétention d'être définitive. Elle ouvre cependant certaines perspectives dans l'élargissement à d'autres données. Le bordereau présenté ici est une première proposition. Mais il représente un point de départ pour la recherche. Cette base permet de filtrer les sites « potentiellement » intéressants en vue d'une recherche sur le patrimoine architectural plus en profondeur. Il ne s'agit pas, seulement, à ce titre, d'un catalogue des sites patrimoniaux mais plutôt d'une base de connaissances sur la morphologie des anciens bâtis.

Peut-on parler a priori de fiche finale ? Il s'agit de réaliser plusieurs essais sérieux qu'ont aboutis à l'élaboration, la conception de fiches satisfaisantes. Cette conception sera utilisée pour de nombreuses études de cas. Ainsi les conceptions de fiche type se suivent qui se composent de quatre cases :

La première case précise le cadre de l'étude (projet de thèse sur la coloration urbaine et architecturale de la ville de Gabès) la date à la quelle elle a été effectuée, la personne menant l'enquête (moi-même), tout en précisant la méthode appliquée au relevé (relevé insitu, document d'archives, relevé de mémoire ou autre). La deuxième case situe la façade concernée en donnant les coordonnées (adresse, numéro de cadastre, ...) qui sont susceptibles d'être associées aux données tenues dans le dossier précisant tels que la date à la quelle elle est réalisée, le nom de propriétaire, sa valeur patrimoniale, un aperçu historique, un descriptif général. La troisième case définit une analyse typo-morphologique de façade, ses éléments constitutifs, ses composants, ses reliefs. La quatrième case traite l'analyse typochromatique des matériaux, couleurs, techniques de mise en œuvre concernant la coloration des divers éléments de façade (maçonnerie, boiserie, ferronnerie). Une annexe, éventuellement, regroupe les références graphiques, photographiques, d'archives et autres concernant la façade relevée. Cette fiche manuelle est donc le complément indispensable du relevé typologique et chromatique proprement dit.

II. La perception et les mécanismes du ressentir le terrain

L'action, de passage de la perception sensorielle à la notation de terrain, est une étape intrinsèque de la définition du terrain et du projet anthropologique tout entier. La visite est basée sur le travail des sens : voir, écouter, toucher. Seule la présence physique du chercheur ethnologue au cœur de l'expérience confirme l'importance de l'observation, le rôle à la fois technique et analytique du regard et du porteur du regard. C'est à travers les sens que la perception récolte les informations nécessaires pour créer l'interprétation du monde alentour. Ce processus de recueil et de traitement des informations est un acte très complexe. La couleur est interrogée dans son impact sur la conscience, sur le corps et la perception avec, pour principe, un état d'indistinction entre voir avec ses yeux et se déplacer avec son corps. « La description ethnographique est loin de se limiter à une perception exclusivement visuelle. Elle mobilise la totalité de l'intelligence et de la sensibilité du chercheur, mieux de sa sensualité, et le conduit à travers la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher et le goût à s'attarder sur les différentes sensations rencontrées, à les détailler minutieusement »⁸¹.

L'impacte des couleurs et leurs appréhensions est en rapport directe avec la perception sensorielle. Les couleurs reçues par les sens sont comprises et assimilées selon l'effet qu'elles engendrent. Parfois même « la dénomination marque souvent des chevauchements de domaines perceptuels ou expérientiels : des associations, des « correspondances » existent entre les diverses sensations et les mots de couleur prennent forme et profondeur, se font gourmands, odorants, sonores ou tactiles... »⁸² Ainsi, « on ne devra pas seulement être attentive aux formes et aux couleurs (le rayé, le bariolé, le rouge, le bleu, le rosé tendre, le jaune délavé, le vert pâle ou encore toutes les nuances du gris et du grisâtre), mais au doux et au rugueux, au strident, à l'aigu, au grave, au consonant, au dissonant, au sec et à l'humide, à l'âcre, à l'amer, au pimenté, au poivré, au salé, au sucré, etc. »⁸³

⁸¹ François Laplantine, *Op., Cit.*, p.19-20.

⁸² Annie Mollard-Desfour, *Mots de couleur : sensations, synesthésies, plaisirs...*, *Op. Cit.*, p.10.

⁸³ François Laplantine, *Op., Cit.*, p.20.

1. La justesse du regard

La ville c'est le théâtre de la couleur. Architectures et mobiliers urbains composent notre environnement qui constitue désormais une toile réelle, un vrai tableau fait de tas de surfaces, volumes, objets, matériaux, figures, et architecture colorés. Mais comment comprendre ce phénomène visuel ? Quels types d'informations fournies par l'œil ? Quelles sont suivies les codes rétinien ?

La connaissance des singularités culturelles⁸⁴ spécifiques de la polychromie architecturale est un moyen pour jauger ce capital culturel. Ainsi la plupart des détails chromatiques et des données soient inspectés par la simple observation visuelle. Ceci invite une activité d'éveil qui mobilise la sensibilité, en particulier la vue, le regard.

La couleur est un paramètre essentiel pour la définition visuelle d'un espace architectural patrimonial ou nouveau. Le recueil des données chromatiques par l'observation visuelle ou le balayage optique est « une activité résolument perceptive, fondée sur l'éveil du regard (...) cherchant, dans une approche délibérément microsociologique, à observer le plus attentivement possible tout ce que l'on rencontre ». ⁸⁵ C'est à « regarder » d'un peu plus près que s'attache mon œil de coloriste, je note que la couleur est toujours relative à l'environnement dans lequel elle est inscrite.

⁸⁴ Qui consistent à des variantes de la culture commune

⁸⁵ François Laplantine, *Op. Cit.*, p.15.

Extrait de mon carnet de notes

« Mon regard est autre. J'exploite la vue différemment. Mon regard sur la ville est un regard fragmenté, de l'ordre de la prise de vue photographique que l'on nomme couramment macro.

Je vais donc orientée par mon regard éduqué, j'observe les faits. C'est ma culture scientifique professionnelle qui me permet de décider où porter mon regard, de repérer les nouveautés, de discerner les différences et de classer les particularités.

Mon œil examine les couleurs, détecte, cherche, trouve. Apprendre à voir, c'est former, forger son regard. Mon regard de coloriste est un regard éduqué socialisé, Mon regard enquêteur se caractérise par le fait qu'il adopte une attitude sélective. J'explore le monde coloré afin d'y trouver les données utiles à ma quête. C'est ainsi moi qui organise la hiérarchie du visible».

« J'accorde un autre regard, nouveau, sensitif là où j'interroge la tension entre blanc-lumière et blanc-matière, la chaux face au soleil »

« Je dois donc définir progressivement les meilleures manières de voir en fonction des réactions et de la perception d'autrui. Les réactions collectives sont certainement captivantes pour moi, car elles constituent des espèces de faits sociaux qu'il convient d'enregistrer et d'analyser. Mon principal but étant d'apporter un regard autre sur la ville tout en essayant de participer au réveil des sens des citoyens, l'utilisation de cette posture est incontournable.»

Ce qui amène à préciser la différence entre *voir* et *regarder*⁸⁶.

⁸⁶ Donc il faut bien dégager la différence entre *voir* et *regarder*. Il est appréhendé comme captation d'informations qui s'attarde sur ce qu'elle est en train de voir depuis les choses familières aux choses étrangères afin de les rendre plus familières, car le balayage optique ne permet pas de mesurer les parties invisibles de l'objet.

Voir met l'accent sur la capacité visuelle alors que regarder souligne « la volonté de voir ». « Regarder, c'est s'attarder sur ce qu'il voit, c'est garder, prendre garde à, prendre soin de, manifester de l'égard, prêter attention, considérer, veiller».⁸⁷

Le regard repère des composantes, d'une certaine manière, de certaines couleurs et matières, les sélectionne librement, en fonction de critères qu'il se donne lui-même, un regard de coloriste. « C'est un regard préparé, cultivé, codifié».⁸⁸ Le regard du coloriste est rigoureusement socialisé, contrôlé et guidé. La vision est, alors, une observation qui se construit, se déconstruit et se critique sa propre hiérarchie, sa propre lecture, en procédant par repérage, dans l'espace de la couleur, des composants qu'il juge pertinents. D'où éduquer son regard, c'est le former, le forger. Visant l'élaboration d'un savoir, l'œil intensifie et amplifie la vision. Elle est un savoir en acte. Si la formation du regard est la clé du savoir, c'est que regarder c'est penser, car « le regard traite les données, l'information, à l'instant même, où cette dernière est enregistrée par l'œil, elle est commentée».⁸⁹

« L'acte de voir, informé par des modèles (voire des modes) culturels, est étroitement lié à celui de prévoir et de revoir. ».⁹⁰ L'action de voir occupe une position centrale dans l'acquisition du savoir en général et du savoir chromatique en particulier. Elle permet de comprendre et d'élargir le savoir car chaque attitude d'imprégnation et d'apprentissage d'une culture suppose une activité d'éveil qui mobilise la sensibilité de l'ethnologue, en particulier sa vue et son regard. Il s'agit d'un apprentissage du regard ethnographique. Je rappelle que François Laplantine note « l'ethnographie est d'abord une activité visuelle »⁹¹ ou rétinienne, basée sur l'observation visuelle des faits comme premières sources d'information. Mais aussi « la perception ethnographique n'est pas de l'ordre de l'immédiateté de la vue, c'est plutôt de la vision médiatisée, réévaluée, et instrumentée»⁹².

⁸⁷ François Laplantine, *Op., Cit.*, p.18

⁸⁸ Jean Copans, *Op. Cit.*, p.79.

⁸⁹ *Ibidem.*

⁹⁰ François Laplantine, *Op., Cit.*, p.14.

⁹¹ *Ibid*, p.9

⁹² *Ibid.*, p.17.

Ceci dit que la relation entre percevoir et savoir, et particulièrement entre voir et savoir, est à la base du travail de l'ethnologue. C'est la raison pour laquelle il convient de différencier entre voir et regarder dont l'un est, sans doute, mieux qualifié que l'autre pour l'ethnographie coloriste. La perception ethnographique est de l'ordre du regard plus que de voir.

Il ne s'agit pas de n'importe quel regard, mais « la capacité de bien regarder et de tout regarder, en distinguant et en discernant ce que l'on voit »⁹³. Il s'agit, alors, de caractériser différents types de regards s'impliquant dans une lecture ethnographique, défini à la fois comme des démarches d'enregistrements et comme des modalités de lecture de la couleur urbaine comme fait. L'acte de voir d'un ethnographe coloriste, informé par des modèles culturels, est un regard questionnant, qui part à la recherche des variations. Car Chaque œil semble voir dans la couleur son propre langage. Le regard consiste selon l'expression de François Fédier, en une « intensification du premier voir »⁹⁴.

Ainsi « l'ethnographie visuelle suscite un grand nombre de réflexion. Le regard de l'ethnographe coloriste implique la mise au point d'une méthode d'étude spécifique, combinant études sérielles et qualitatives. La perception visuelle formée introduit facilement et automatiquement à la catégorisation de couleurs repérées et à la hiérarchisation des catégories qui sont une des structures de base du savoir organisé.

Extrait de mon carnet de notes :

« Partant de ma propre expérience, sur mon terrain d'étude de la polychromie architecturale et urbaine comme l'exemple de la rue Monji Bali, les gens me regardent et regardent ce que je regarde ; certains d'entre eux me demandent qu'est ce que je regarde, d'autres se penchent pour regarder ce que je regarde... Malgré que je suis venue pour observer, je me sens observée ».

⁹³ *Ibid.*, p.18.

⁹⁴ *Ibidem.*

Quel est alors le statut de ce regard, et comment expliquer ce réflexe général de regard réciproque qui domine le comportement social? Comment l'observateur devient lui-même observé ?

De ce fait, le terrain est considéré comme une expérience double, c'est une expérience dans laquelle l'observateur observe son objet d'étude, il y est lui-même observé.

Cette idée est accentuée par plusieurs écrits de critique multiples. Selon Berkeley « être, c'est percevoir, c'est aussi être perçu »⁹⁵, de même Merleau-Ponty écrit je suis « voyant-visible ». Je ne peux pas ignorer qu'un rapport fort entre l'observateur et l'observé s'établissent des rapports complexes. Des regards curieux sortent des espaces peints, les murs et les portes, ils regardent le regardeur. Une telle expérience, de regards croisés, permet de constater la pertinence du terrain, les enjeux de la société qui s'y déroulent, le droit et le contrôle d'accès au terrain. Je procèderais à d'autres lectures, de nombreux témoignages ethnographiques sur la coloration, surprenantes de la population. Ici, le regard énonce dans l'articulation du regardé/ regardant, celle qui d'une perception d'abord provoquée par la vision à distance des couleurs et des figures. Il s'ouvre un réseau de relations chromatiques, spatiales, sociales, qui fait varier le point de vue. Tous ces paramètres sont à prendre en considération car ils font l'objet de discussions et de réflexion. Qu'en est-il alors du regard induit par le moment descriptif ? Mais qu'appelle-t-on regard positifs ?

L'observation met en jeu à la fois le regard et le savoir du coloriste. Il y est alors littéralement saisi par ce qui lui est donné à voir. Le monde autour de nous se donne à voir et à entendre. Ainsi avec le descriptif un temps spécifique surgit, où le regard, tout à son activité de décryptage de l'espace coloré, s'inscrit dans la pure durée du présent. Cet ancrage dans le présent et l'effet le temps de l'activité du regard. Ce dernier est un temps réel, tout comme l'est celui de l'énonciation et il se déroule toujours au présent. L'activité du regard spatialisé d'un plan ou d'une séquence qui me se présente.

⁹⁵ François Laplantine, *Op., cit.*, p.23

Le regard du coloriste s'inscrit dans le présent de sa propre activité. L'œil se déplace d'un point à un autre, passant d'une perception globale à une vision ponctuelle et inversement, procède par accommodations successives dans sa quête des données chromatiques significatives. Ainsi désigné, le regard se prépare à contempler l'événement et à s'installer dans le présent de son accomplissement. Le temps du passé, dans lequel s'inscrit l'histoire, s'efface et cède la place au moment du regard contemplatif qui le saisit.

Le regard se donne pour arpenter le lieu, découvrir ses couleurs. Un regard découvreur, enquêteur, arpenteur ; tous les trois ont en commun, me semble-t-il, d'être tendus vers le monde de référence. Ils font acte de présence, et « faire acte de présence, c'est assister à quelque chose »⁹⁶. Il y a, sinon une objectivité, du moins une attitude de saisie articulée sur une quête générale de savoir. En ce sens tous les trois relèvent de ce qu'on pourrait nommer une posture positiviste.

De cette forme de captation à laquelle s'abandonne l'œil et de l'effet de saisissement qui en résulte, naît plusieurs plaisirs singuliers, le plaisir de comprendre et de saisir. La nécessité de parcourir le lieu, d'examiner les couleurs de constituer soi-même la hiérarchie des données visuelles en favorise l'activité du regard. Il y a donc d'abord le regard que je qualifierai de découvreur. À un regard arpentant du type linéaire, répondrait donc un regard descriptif du type tabulaire. C'est dans l'extraordinaire présent du regard, tout percevant, se développe un regard positiviste, un regard localisé.

J'observe la manière de traitement en couleur des entrées, des portes. Un jeu d'interaction de couleur basé sur la différence de tons. La couleur intervient pour mettre en valeur l'entrée sur une façade blanche aveugle ou aminée de deux fenêtres symétriques. La couleur est là précisément pour renforcer l'espace. Dans le traitement de séparation, la couleur du cadre accentue par son cerne l'importance symbolique accordée à l'entrée en tant qu'espace de passage et de sélection qui ouvre et ferme sur l'extérieur.

⁹⁶ Eliane Escoubas, *L'espace pictural*, éd. Les belles lettres, paris, 2011, p.87.

L'ouverture est ainsi comme enchâssée au sein de et de sélection qui cadres successifs de couleurs distinctives où la fonction traditionnelle du cadre coloré est de séparer, de différencier l'espace propre à l'entrée de l'espace environnant.

Passant à l'observation du mur de la façade, la peinture blanche couvre presque toutes les façades de la *Médina*. Ici, mon regard devient factuel en examinant la différence chromatique et picturale qui n'est pas faite de différence de ton comme c'est le cas des traitements des plans de lignes structurant les portes en menuiserie, mais de texture de la surface peinte. Le blanc de la chaux L'architecture de l'île se définit par l'uniformité du blanc des bâtiments. La couleur blanche de la chaux participe au confort thermique et reçoit habilement les rayons du soleil.

Sous l'effet des rayons de soleil la peinture blanche m'apparaît comme pragmatique. Une peinture striée qui résulte du travail de la brosse et du mélange du lait de chaux plus ou moins concentré ou fluide. L'œil palpe la texture du mur et invite le toucher à examiner la surface. « On passe ainsi, du rapport purement optique, correspondant à une vision de loin, à un rapport haptique (d'un mot grec qui veut dire "toucher"), correspondant à la vision rapprochée, prise dans la matérialité même de la matière qu'elle regarde. »⁹⁷

⁹⁷ Mohamed Ben Hamouda, *Où la peinture ajoute*, in *Approches de l'image, Op. Cit.*, p.88.

2. Le matériau couleur

L'observation visuelle a sa place dans l'invention, mais l'observation n'est pas le seul paramètre qui entre en action. Les processus sont variables et multiples selon les situations. « Voir, c'est désirer toucher. Mais le plaisir de voir demande que ce désir soit réfréné. Voir, c'est désirer s'approcher. Mais le plaisir de voir oblige à maintenir une distance. Surtout ne pas toucher. Ou toucher délicatement, toucher avec tact, c'est-à-dire du bout des yeux seulement, sans jamais entrer en contact ».⁹⁸ Envahi par une sensation tactile, le regard se modifie; « Soumise à des sensations contradictoires, la perception oscille entre la vision et le toucher, l'éloignement et la proximité, et cette oscillation fait surgir un monde aux apparences multiples et changeantes, une réalité qui échappe à toute prise et se dérobe à l'instant même où l'on croit la saisir et pouvoir s'y arrêter».⁹⁹

Ainsi, ma propre façon d'observer l'architecture et ses couleurs passait par l'importance accordée à la perception des matériaux. Une recherche d'une vérité liée à la matière et au matériau est mise en œuvre, mais également des sensations qu'elle développe.

Toucher c'est entrer en contact avec quelqu'un, quelque chose. Synonyme de palper, tâter. Le toucher c'est examiner, explorer à l'aide de la main, les doigts pour identifier par le contact avec la surface pour en apprécier la consistance, l'état, la température. Faire toucher du doigt; faire toucher au doigt et à l'œil, c'est être près, afin d'avoir une perception claire, évidente et démontrer, convaincre par des preuves tangibles tout ce qui oriente les touches, les traits et les plages de couleurs. Cependant, j'estime seul le toucher¹⁰⁰ est capable de décrire entièrement le matériau, son actuel et de donner des informations exactes et précises sur son passé.

⁹⁸ Jacqueline Lichtenstein, *La touche aveugle, essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, éd. Gallimard, Paris, 2003, p.75.

⁹⁹ *Ibid.*, p.73.

¹⁰⁰ D'après Pierre Von Meiss : « La sensation tactile occupe une place particulière dans l'architecture et cela pour deux raisons : d'une part elle est inévitable à cause de la gravité et d'autre part elle est anticipée par notre faculté de voir les formes et les textures. Les pieds de l'homme debout ou marchant sont en contact permanent avec le sol lisse ou rugueux, dur ou mou, plat ou incliné(...). En architecture, ce sont surtout les éléments verticaux polis, sculptures, plaquages, colonnes, etc. ... qui nous invitent au geste de la caresse... »

C'est le touché arpenteur qui donne une connaissance sur la couleur. Je vais gratter dans un mur, je m'aperçois que dans un mur il y a différente épaisseur et plusieurs couches superposées.

Parcourant les quartiers des villes du Sud tunisien, le pas me retient au niveau de l'espace tactile et m'invite à exercer, à expérimenter le toucher¹⁰¹. Le relevé par la main et l'œil de la réalité observable représente une source d'information sur les matériaux, les textures et les couleurs. La main est un œil comme le dit Cézanne et l'œil est une main. La façade comme champ d'études sur la coloration et support d'échantillons à prélever, se présente, à la fois, comme couleur, matière et technique, une sorte d'écran, de champ tactile qui va amener à stabiliser la perception fluctuante sur des nuances en se concentrant sur leur substance matérielle.

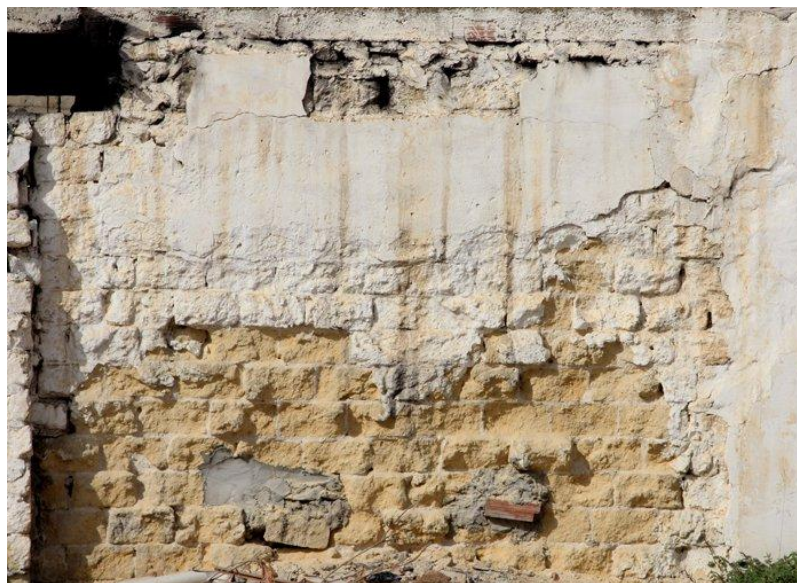
La peinture est fragile et éphémère. Elle est mouvante et changeante. Un rythme dynamique de matières et de couleurs. Ceci recommande d'une part de prêter attention à la discontinuité, la fragmentation, l'hétérogénéité, l'irrégularité, et l'inconstant de la couleur qui me fait assister en direct un passage du visible à l'invisible.



L'état de la peinture murale montre un moment de désordre, de déséquilibre et de faiblesse

¹⁰¹ Le toucher correspond à la sensibilité cutanée qui intervient dans l'exploration des objets, des espaces.

Fiche N° 4 : Matière, Matériau, Matérialité



Repérage chromatique de la dégradation du bâti

La parure de l'architecture ancienne se déchire en la touchant. La dégradation et le désordre de la parure est pour moi une vraie découverte de la couleur. L'observation diagnostique¹⁰² du bâti par l'examen, notamment, de très près de sa matérialité, permet de découvrir ce qui a été caché, oublié et travesti par un revêtement ou derrière des couches d'enduit et de peinture qui couvrent les murs. Quand le mur se montre nu, dans sa nudité se montre toute une réalité chromatique originelle va renaître et reparaitre.

Entre paraître et disparaître, visible et invisible, la peinture décomposée se montre et s'affiche jusqu'au toucher et redécouvrir les couleurs de la structure interne du mur. La peinture murale dans sa réaction face au temps, aux intempéries et à l'action de l'homme manifeste une phase d'agitation ou de perturbation de matériaux.

¹⁰² Jacques de Courson, *Le projet de la ville*, éd. Syros, Paris, France, 1993, p.61.

D'après Jacques de Courson : « Établir un diagnostic -au sens médical du terme- c'est rassembler des indices, indicateur, mesures, analyses... pour savoir, avant de comprendre, pour pouvoir agir... et délivrer des médicaments, et si nécessaire hospitaliser. La première question est : C'est grave, docteur ? » Même chose pour une ville : un diagnostic c'est l'état de santé d'une ville, ses forces et ses faiblesses, ses potentialités et déséquilibre, son environnement. Pour être utile un diagnostic doit permettre d'établir une thérapeutique, préventive autant que curative. Ce n'est donc une étude rétrospective, ni une photographie instantanée, ni une explication ou analyse scientifique, encore moins une réflexion prospective ou un programme d'action. C'est la réponse à la question : « Comment va votre ville, monsieur le maire ? »

Si je décompose cette unité du matériau en plusieurs matériaux chacun d'eux servant à caractériser par leurs diversités matérielle un élément chromatique dynamique. La recherche sur la matérialité de la façade, la couleur et l'expression du matériau façonné par le temps, peut se traduire sous un terme : la recherche d'une architecture chromatique et tactile en même temps.

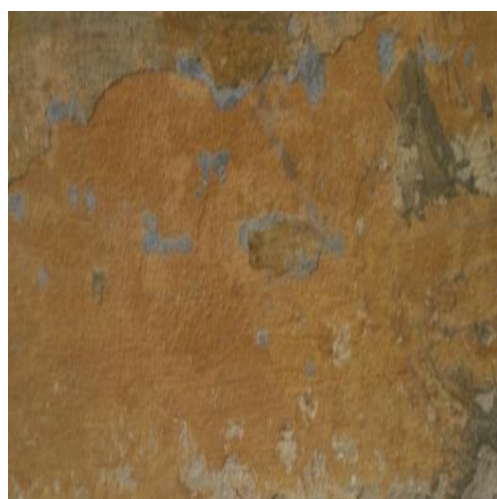
Afin de comprendre les composants de la façade, sa composition et sa structure et de retenir l'essentiel d'une l'action et réaction des matériaux, l'analyse de données chromatiques ouvre vers « une décomposition de surfaces et une anatomie descriptive du visible : la surface se décompose en éléments, plans, convexe, concaves. »¹⁰³, qui ne peut qu'éveiller ma sensibilité plastique. Je ne peux, alors, que prendre conscience de la matérialité inhérente à la couleur de l'architecture qui peut être amené à se forger en dépendant des propres propriétés des matériaux locaux existants.



Façade d'une habitation ancienne à Tozeur :
La variation de la texture est due à la matérialité de la façade.

¹⁰³ Lucien Vinciguerra, *Archéologie de la perspective*, éd. Puf, France, p.29

Fiche N° 5 : Le mur support, source et ressource



Couleurs et effet de la patine, d'empatement et de superposition de couches de peinture. Le mur permet de **voir en profondeur**. Un **volume** de couleurs se forme par superposition, accumulation de couches de peinture colorées. La peinture se montre comme une masse volumique chargée de fond de couleurs mobile et instable.

Fiche N° 6 : Volume de couleurs



Des couches et des traces

La couleur du fond surgit de façon à construire une avancée et à faire volume et figures. Des traces et des formes pleines, tantôt opaques tantôt transparentes. La matière forme un volume, un relief.

Les volumes sont ainsi projetés dans l'espace animant la surface et formant des reliefs picturaux qui se présentent sous la forme d'espace plastique, des figures, des traces et des taches brisent le rythme de la surface du mur.

Quand j'ai commencé à éplucher les couches successives qui se sont superposées pour faire ressortir la particularité des couleurs. Chaque couche a sa couleur et chaque couleur marque une désignation, indéterminée. Chaque couleur est unique et multiple à la fois. Chaque couleur n'est pas considérée uniquement comme une étape mais comme un état, un constat, un arrêt sur l'espace et dans le temps. Une suite de vision que je fais constamment au cours de repérage, un travail de voir et de revoir, un travail de fond qui mène à une reconception précise de la réalité. Chacune des variations successives dans un mouvement continu, est unique et multiple, se présente comme un inventaire animé servant par la suite un point d'appui d'une autre construction qu'est la carte chromatique.

Fiche N° 7 : Méthode de relevé des échantillons de peinture murale



Superposition de différentes couches de peinture



Collecte d'échantillons de peinture murale

« L'émotion qui s'empare du spectateur suscite un mouvement du corps vers l'objet : la vue fait naître le désir de toucher, celui-ci le désir de s'approcher pour mieux voir, et ces déplacements du corps liés aux fluctuations du désir modifient sans cesse la perception ».

Le relevé des matériaux accompagnés à la photographie est le plus immédiat et efficace outil pour obtenir un repérage de la polychromie du bâti ancien, d'un lieu ou d'un naturel. C'est le témoin d'un rapport direct au terrain, à la matérialité et la technicité du matériau.

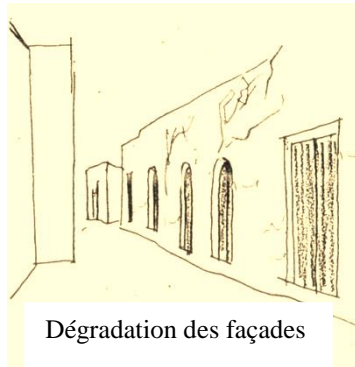
Les appareils photos numériques sont aussi un moyen efficace de repérage et de mémorisation rapide de détails et de vue d'ensemble, ils nous permettent de capter des images figées ou encore des séquences vidéo de chaque élément qui nous paraît intéressant.



Le relevé des échantillons comme procédure de notation au près des murs de façades urbaines, représente une source d'information sur les couleurs anciennes ainsi que le travail du temps d'où leur dégradation. Elles se transforment progressivement et sont reconnues comme témoignage du passé.

Fiche N° 8 : Analyse graphique de la texture de façade ancienne

Un travail de simplification, de rationalisation, m'a permis de dégager quelques propositions de légende.



Dégradation des façades



Fissure lézarde
Microfissure
Décollement d'enduit
Pierre manquante
Pierre dégradés
Tache d'humidité
Efflorescence
Muasse

Des fissures sur le mur. Croquis, stylo.

Pour légender une façade ancienne, on recourt à définir son parure, sa texture, ses reliefs, son revêtement...etc. L'ensemble des façades anciennes du quartier El Menzel sont soit en pierre apparente ou enduites et badigeonnées.

La légende est indispensable à la compréhension de toute représentation graphique. Un travail de simplification, rationalisation, m'a permis d'expérimenter les différentes techniques graphiques afin de traduire une perception de textures et de dégager quelques propositions de légende.



Des enduits¹⁰⁴ de peinture. : Etat de dégradation

¹⁰⁴ Enduit : dernier revêtement appliqué sur les parements d'une construction, afin de les protéger, de leur donner une meilleure apparence.

Fiche N° 9 : Représentation photographique des effets de couleurs et de matières

Les différentes définitions nous dévoilent un champ lexical chromatique traduisant les différents états de la patine.



Griffé¹⁰⁵

Lacéré¹⁰⁶

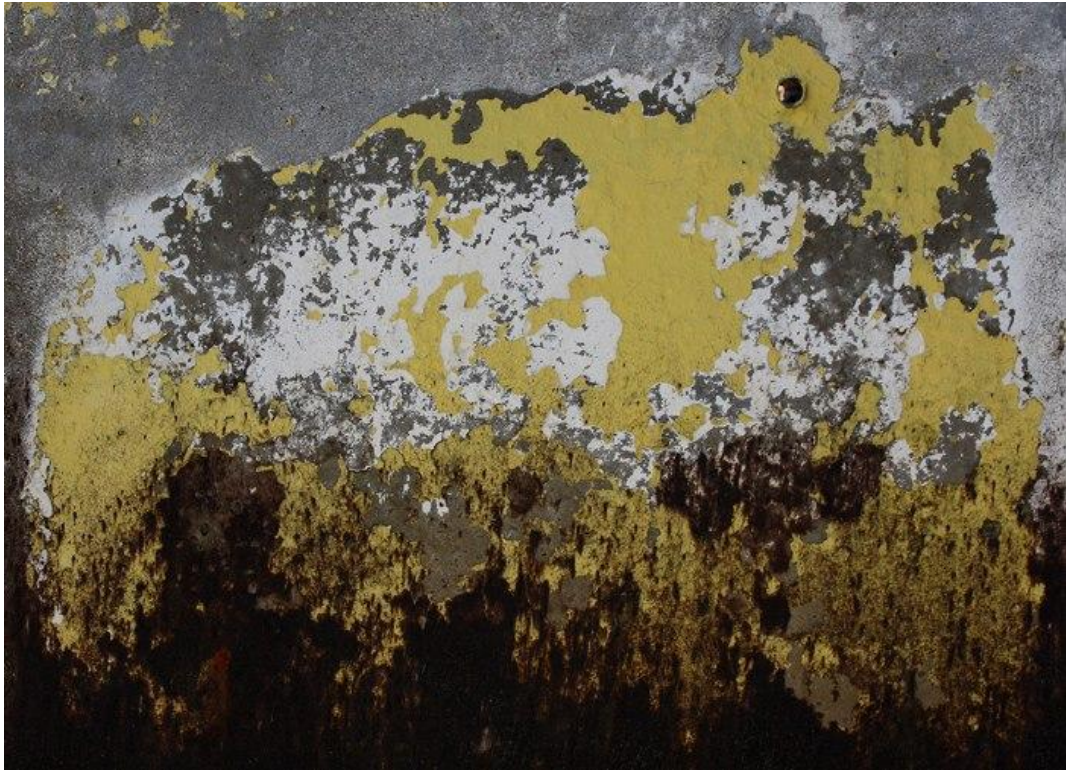
Mais la couleur a des effets visuels d'aspect tactiles et texturaux intéressants. Par l'enlèvement des couleurs et la disparition des matériaux tout un espace plastique surgit. Le matériau est alors prépondérant et dicte l'ensemble de ses lois à une construction qui n'est rien d'autre que le résultat du hasard des circonstances de l'effet du temps.



Textures picturales de la peinture de maçonnerie

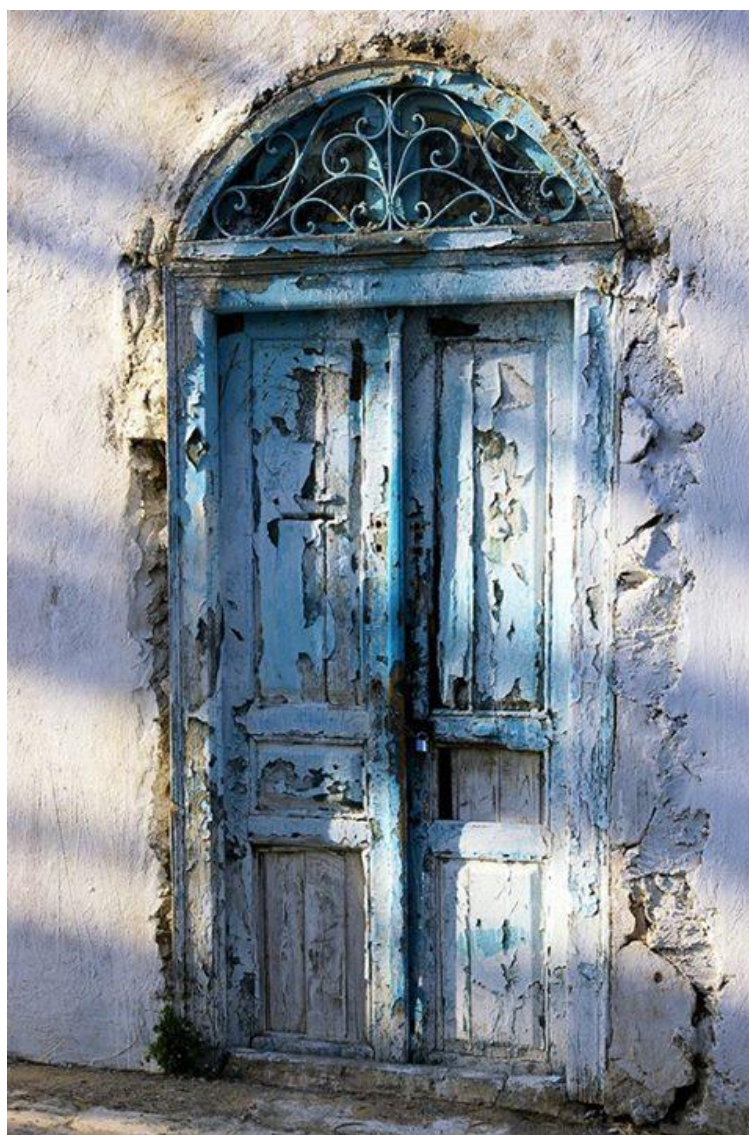
¹⁰⁵ Terme de forestier. Faire, dans une coupe de bois, sur des baliveaux une marque ou rainure au moyen de la griffe.

¹⁰⁶ Qui présente des divisions irrégulières semblables à des déchirures. Mettre en morceaux, gaspiller.



Ces matériaux, exposés aux différentes intempéries, au soleil, le temps et tous les autres événements de la vie et actions de l'homme, vont avoir un impact sur les teintes. Il est difficile d'établir à l'avance la couleur que prendra un objet, la teinte résultant de l'usure et des contingences du temps. Chaque objet patiné est unique et possède sa propre histoire. Ils sont soumis aux aléas de la nature.

Le temps agit sur la couleur des façades et les matériaux de menuiserie et ferronnerie. Les teintes sont variables et souvent très aléatoires. « Sur les anciens bâti que les siècles passés nous ont transmis. On voit en effet les couleurs non pas dans leur état d'origine mais telles que le temps les a faites. L'écart est parfois considérable. Or ce travail du temps, qu'il soit dû à l'évolution chimique des matières colorantes ou bien à l'action des hommes qui, au fil des siècles, ont peint et repeint, modifié, nettoyé, verni ou supprimé telle ou telle couche de couleur posée par les générations précédentes, est en lui-même un document d'histoire »¹⁰⁷.



¹⁰⁷ Michel pastoureau, *Les couleurs de nos souvenirs*, éd. Seuil, 2010, p.116.

Fiche N° 10 : Textures picturales de la menuiserie

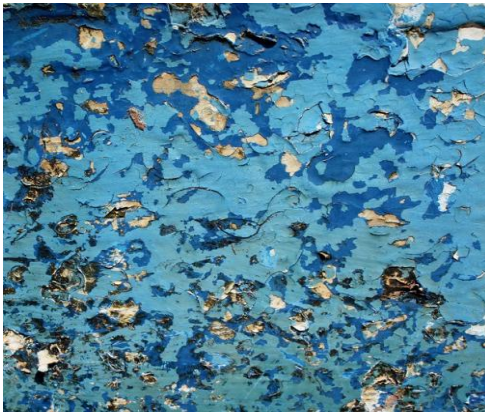




Le bois matériau vivant. Il respire et vie. Il vieillie, pourrie, moisie.
Ses différents états se manifestent à travers sa propre couleur et la couleur qui le revête.
Il se métamorphose en une véritable palette de couleurs de peinture et
de moisissure, matière vivante.



La couche de peinture devient tache, et la peau qui se fait huileuse et laquée devient
séchée et rêche.



La surface révèle les lieux de couleurs associés aux différents moments de décoloration

Fiche N° 11 : Le simulacre chromatique

« Mais elle se joue désormais dans l'élément du *vu*, de *l'observé* ou du *montré*. Le « simulacre » contemporain, c'est en somme la localisation dernière du croire dans le voir, c'est le vu identifié à ce qui doit être cru, - une fois abandonnée l'hypothèse qui voulait que les eaux d'un océan invisible (le Réel) viennent hanter les rivages du Lisible et en faire les effets, les signes décryptables ou des reflets trompeurs de sa présence. Le simulacre, c'est ce que devient le rapport du visible au réel quand s'effondre le postulat d'une immensité invisible de l'Etre (ou des êtres) caché derrière les apparences »¹⁰⁸.



La couleur se montre en train de se faire. Elle se compose et se décompose au quotidien sous nos yeux et sous l'effet des intempéries. La couleur se fragmente et se déchire dans un perpétuel mouvement et transformation pouvant venir en avancée ou bien reculant des lieux de couleurs, des lieux qui induisent des situations de couleurs.

¹⁰⁸ Michel de Certeau, *Op. Cit.*, 272-273



Ces patines évoquent une dimension tactile, où les traces sont empreintes.

Le chaos engendré réalise des effets d'ordre esthétique, mais bien plutôt affirme une haute charge affective entretenue entre soi et couleur de la surface. Je retiens ce que Kandinsky a cité : « Certaines couleurs peuvent avoir un aspect rugueux, épineux, d'autres (...) donnent une impression de lisse, de velouté, que l'on a envie de caresser (le bleu outremer foncé, le vert de chrome, le carmin). (...) Il existe également des couleurs qui semblent molles (carmin) ou d'autres qui apparaissent dures (vert de cobalt, oxyde bleu-vert), de sorte qu'à peine sortie du tube, la couleur semble sèche. L'expression "parfum des couleurs" est couramment utilisée»¹⁰⁹.

« La question de la patine touche à des domaines plus «sensibles» que pour d'autres matériaux plus pérennes, tels la pierre, le bois ou le métal. L'action humaine, tout autant que l'histoire, a longtemps privilégié le solide, le dur, le lourd (le marbre ou le bronze pour les arts), qui échappent à l'altération immédiate et à la fragmentation - à ceux-ci, la patine confère une noblesse supplémentaire (patine de contact, polissage dans le cas du marbre, ou patine de dépôt en ce qui concerne le bronze) ; au détriment du mou, du mince, du léger, du fibreux, matériaux de faible durée, plus prompts à se dégrader et à se trouver relégués du côté du «déchet». Dans le cas des premiers - matériaux épais, profonds, denses - la patine n'est qu'une altération superficielle, telle qu'on la conçoit ordinairement, n'atteignant que rarement le cœur des objets qu'elle recouvre et dans des temporalités relativement lentes »¹¹⁰.

¹⁰⁹ Kandinsky, du spirituel dans l'art, p.109.

¹¹⁰ *Ibidem*.

Fiche N° 12 : La patine des métaux : Effets chromatiques et picturales



Picoté



Craquelé



Coulé

Je remarque une diminution graduelle de l'intensité d'une couleur, jusqu'à sa disparition sous l'effet de l'oxydation, on obtient des textures variables : coloré, décoloré, oxydé, moucheté, tacheté... «Ambigu, en effet, car la patine se tient dans une ambivalence parfaite entre ces deux pôles : abaissement et élévation, dégradation et ennoblissement »¹¹¹.

¹¹¹ Emmanuelle Leblanc, *Tendance et pratiques de mondes contemporaines*, Seppia, couleur et design, Couleur-fards ou l'apparence maquillée, p.101.

Au sens étymologique du terme, patine (patina, en bas latin)¹¹² provient du nom que les Romains donnaient à une sorte de plat creux servant à la cuisson (patène), ou à un type de plat antique recouvert de sel. Dans le monde chrétien, il désigne un vase liturgique, également employé pour recevoir une sorte de pâte. Dans ces deux cas, il y a, lié au terme de patina, celui de substance couvrante (pellicule de sel ou pâte). Dans L'Encyclopédie de Diderot et D'Alembert au XVIII^e siècle, ce terme désigne en premier lieu la corrosion du cuivre ou vert-de-gris. Au XIX^e siècle, ce sera celui de « crasse qui se forme sur les tableaux-», pour s'élargir un peu plus tard en « teinte que donne le temps à certains objets d'art»?

La patine naturelle¹¹³ provient des processus d'altération physicochimique liée à l'environnement dans lequel ils ont séjourné. Les facteurs essentiels en sont la lumière, la chaleur, l'humidité, ainsi que les micro-organismes, qui rongent et dévorent la matière. À côté de ces processus de vieillissement lent qui font appel à une temporalité sans éclat, sans rupture, sans brutalité, parmi les causes de la transformation de la couleur, je peux citer ce qu'Emmanuelle Leblanc appelle « une patine d'usage, résultant tout à la fois de la mécanique et de la physiologie de notre corps, qui touche, frotte, poli, élime, transpire... »¹¹⁴

Mais quel type d'échantillon s'agit-il ? Quelle méthode de relevé ? Quelle inspection, quelle mesure in situ ? Comment maintenir le matériau et le restituer ? Quelles sont les techniques de collecte des échantillons ? Comment l'enregistrer et le transformer ?

¹¹² Patina, *Grande Dictionario délia lingua italiana*. Tourie, Unione Tipografico, editrice, Tourinese, 1984.

¹¹³ *Ibid.*, p.103.

¹¹⁴ *Ibidem*.

3. En quête de l'écoute

Le terrain est une réalité floue à propos de laquelle l'information est de nature variée. Il est en fait une métaphore¹¹⁵ bizarre. Le rapport au terrain, à l'ensemble des démarches productrices de l'information est loin d'être évident. Le recours à l'enquête orale est particulièrement indiqué lorsque les autres sources sont limitées. Même l'observation visuelle n'est pas suffisante pour mieux comprendre les différentes variantes du terrain chromatique. Ainsi si « l'observation n'est qu'une espèce de préalable logistique pour mettre l'oreille à portée des énonciations en cours ou probable »¹¹⁶, c'est que « l'observation n'est jamais indépendante de l'écoute »¹¹⁷. L'écoute, forme à toucher à distance, à la sensibilité exquise.

Extrait du carnet de notes (Juin 2010) :

« Il faut commencer à travailler avec les gens des quartiers, avec les habitants. Regarder avec eux ce qui se passe dans le quartier afin de connaître les dynamiques chromatiques dont ces quartiers sont le siège. Connaître, reconnaître. On peut multiplier les écoutes, les diagnostics, la connaissance est essentiellement reconnaissance de l'autre dans tous ses aspects, pensées et idéaux ...»

Ainsi ma réflexion s'appuie sur une série d'enquêtes sociologiques menées dans les différentes villes supports de l'étude. J'utilise l'entrevue comme instrument d'investigation et surtout un outil de début. L'entrevue m'a servi, essentiellement, à découvrir des pistes de travaux insoupçonnés et à la construction des grands axes retenus pour ma recherche sur les couleurs et la coloration. L'entrevue sert plutôt à assurer le bien, à fonder certaines conclusions auxquelles je me suis parvenu, elle sert encore à nuancer certains jugements analytiques de la couleur. Il est recommandé donc, de réaliser plusieurs entrevues pour assurer, par la confrontation des renseignements recueillis, la véracité des informations obtenues.

¹¹⁵ Métaphore : allégorie, allusion, emblème.

¹¹⁶ *Ibidem.* p. 82

¹¹⁷ Jean Copans, *Op. Cit.* p.82

Utilisée depuis longtemps en sociologie, la méthode de l'entretien a mis l'accent sur les conditions sociales de production d'un discours toujours conçu dans une situation particulière : celle d'un discours *in situ*, c'est-à-dire une rencontre et un échange entre un enquêté et un enquêteur doté de caractères spécifiques et non pas un simple prélèvement d'informations.

C'est une forme d'enquête *in situ*, où l'ethnologue établit un contact direct avec ses interlocuteurs, la présence d'un guide local permettra également d'accéder plus aisément aux lieux et d'y étant insérée.

La notation de l'oralité par l'écriture des paroles, des entretiens et des interactions verbales, je transcris, en un ensemble de textes homogénéisés et susceptibles d'être redécoupés, ce qui n'est qu'une série d'énonciations individuelles ou collectives. L'information verbale, doit être traduite et explicitée, illustre la réalité brute. »¹¹⁸. Cependant pour que l'oralité résiste, elle doit être écrite, rédigée et pensée, préparée par écrit »¹¹⁹. Elle devient une « oralité technicisée »¹²⁰. À travers l'écriture, le travail de notation des paroles entendues, par une véritable mise en texte de la culture considérée. »¹²¹ « Le savoir devient plus abstrait, plus décontextualisé que dans les cultures orales. »¹²²

S'agit-il d'une description ethnographique ou d'un récit ethnographique? Peut-on décrire sans raconter? Comment la narration s'intègre-t-elle dans la description? Dans la mesure où l'ordre des faits énoncés n'est pas arbitraire comme c'est plus particulièrement le cas dans la description ethnographique, ne se trouve-t-il pas déjà engagé dans la dynamique d'un récit ?

¹¹⁸ Jean Copans. *Op. Cit.*, p.80

¹¹⁹ *Ibid.*, p.59

¹²⁰ *Ibidem.*

¹²¹ *Ibid.*, p.61

¹²² *Ibidem.*

« La culture de l'oralité peut également être une culture du silence, d'un silence volontaire. »
« Le secret ou le silence introduisent des ratés dans la communication sociale, endiguent la transmission des savoirs, expriment des coupures et des retraits qui subordonnent et divisent, soit de l'ordre du procédé ou de la supercherie, de l'ordre de la tactique ou de la stratégie, ou encore de celui de la confiscation, le secret a une fonction distanciatrice et une valeur hiérarchique.»

Jean Copans. *L'enquête et ses méthodes : L'enquête ethnologique de terrain*, Paris, éd. Armand Colin, Nathan, 2005, p.62

La description entre en conflit permanent avec la narration. Alors que cette dernière est dynamisme, temps, mouvement, développement, d'une intrigue au sein de laquelle évoluent des personnages, la description s'attarde, procède à des arrêts sur l'image, concentre son attention sur un moment donné, sur un lieu précis, sur un épisode décisif. La description est comme le dit Gérard Genette, une « pause dans le récit ». Elle fixe le temps dans un présent définitif et immobilise la vision dans l'espace. Elle est une espèce de récit arrêté, une récapitulation dans l'instant, constituant un défi au flux de la temporalité, susceptible de rendre compte par exemple de la permanence de la filiation, de la parenté, du rapport au sacré, l'emploi fréquent du présent dans le texte descriptif étant là pour renforcer, si besoin était, une opération qui procède d'un étalement dans l'espace et non d'un déploiement dans le temps.

La description serait plutôt de l'ordre de la contemplation, alors que la narration, qui peut d'ailleurs consister en une série de descriptions articulées dans le mouvement de la temporalité, est, elle, résolument du côté de l'action. D'après François Laplantine, la description diffère de la narration¹²³. Alors que cette dernière est dynamisme, temps, mouvement, développement d'une intrigue dans laquelle évoluent des personnages, la description s'attarde, procède à des arrêts sur des images, concentre son attention sur un moment donné, sur un lieu précis, sur un épisode décisif. Elle fixe le temps dans un présent définitif et immobilise la vision dans l'espace. Elle est une espèce de récit arrêté, une récapitulation dans l'instant. Il existe dans la description un parcours énumératif, d'une contemplation dans la longue durée du regard.

Philippe Hamon écrit : « Le personnage du descripteur est du côté des savants, des scientifiques, du savoir qui s'oppose à l'aventure et l'imagination vive ». Car dans la recherche ethnographique¹²⁴. Ainsi, si le récit mobilise l'imaginaire / l'imagination du narrateur que du lecteur, intègre des mêle la cohue provoque une surprise et suscite une attente, la description résolument didactique, vise l'élaboration d'un savoir, elle n'évoque que des certitudes.

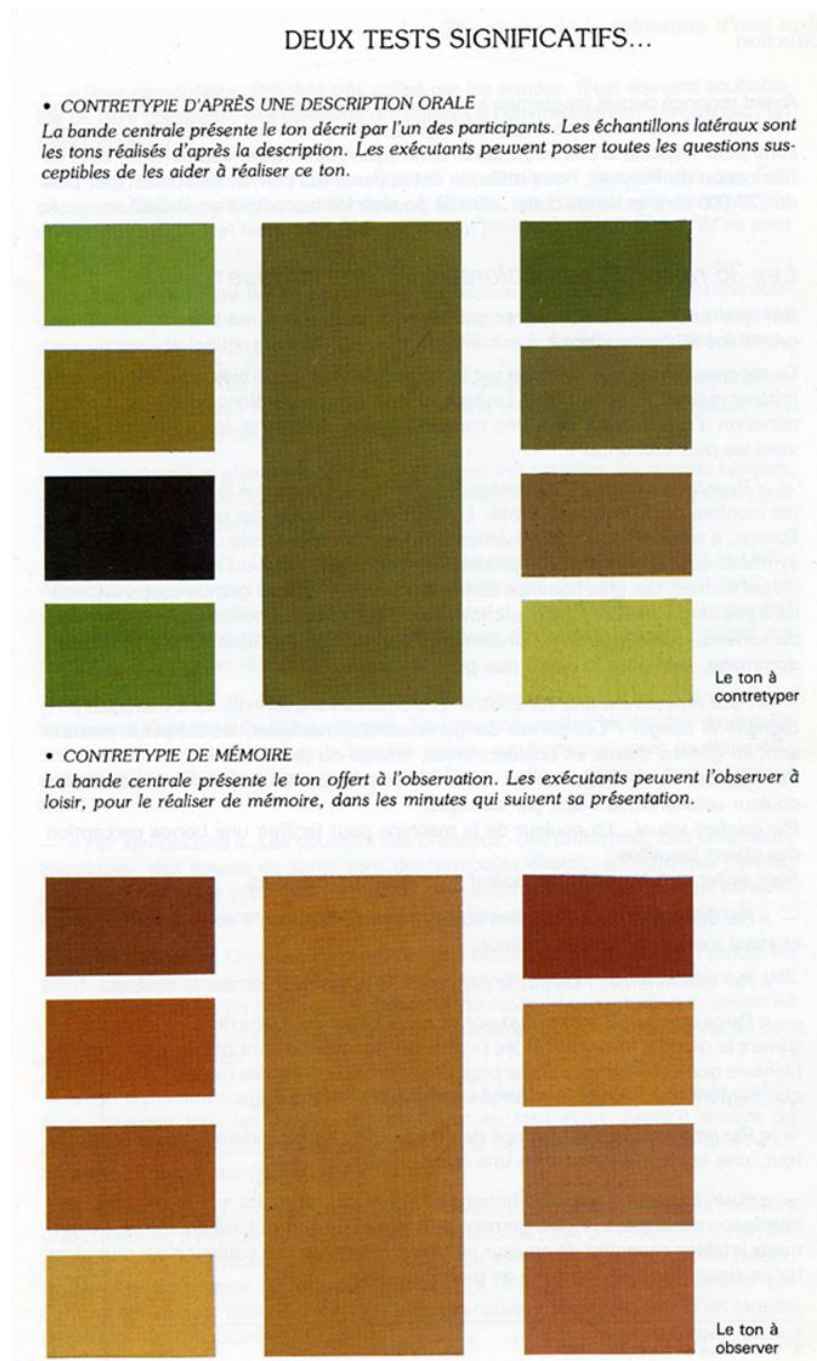
¹²³ Françoise Laplantine, *Op. Cit.*, p.91

¹²⁴ Jean Copan, *Op. Cit.*, p. 40

Fiche N° 13 : Contretypage chromatique à partir des critères sociaux

Je viens de voir que la palette peut être conçue, comme chez J. Fillacier à partir de critères sociaux, voire anthropologiques, faisant la part belle à l'usage des lieux ou à l'histoire locale. Il

s'agit donc d'une palette à caractère historique, tentant de transcrire en couleurs ce qu'avait été cette couleur. Je cite ici ce travail de Fillacier qui procède à la l'écoute pour la création de palette.



Contretypage d'après une description orale

Ma recherche est passionnante puisqu'elle favorise la rencontre et le dialogue. C'est un terrain où une série d'écoutes donc d'échanges sociaux, seront effectuées. Afin d'affiner la pertinence de cette approche l'enquête qualitative se veut une tentative d'explication sociologique des faits relevés dans l'étude.

Les femmes en particulier décrivent la couleur en se basant sur leur capacité de percer dans le détail, de préciser la variation et décrire la transformation de la couleur : soit elle du corps, des parfums, des produits de beauté artisanale, des produits culinaires. Je note après avoir leur écouter que les mœurs prouvent les ressemblances chromatiques qu'on peut trouver et la différence essentiellement réside dans ce que chaque individu apprécie.

Je trouve que « ces récits ont le double et étrange pouvoir de muer le voir en un croire, et de fabriquer du réel avec des semblants. »¹²⁵ Face aux récits d'images, qui désormais ne sont plus que « fictions », productions visibles et lisibles. Parfois, elles narrativisaient une symbolique, laissant la vérité des choses en suspens et quasi au secret. « La vie sociale multiplie les gestes, et les comportements imprimés par des modèles narratifs ; elle reproduit et empile sans cesse les « copies » de récits. Notre société est devenue une société récitée, en un triple sens : elle est définie à la fois par des récits (les fables de nos publicités et de nos informations), par leurs citations et par leur interminable récitation »¹²⁶.

« Le réel raconté dicte interminablement ce qu'il faut croire et ce qu'il faut faire »¹²⁷.

« Ces récits ont le double et étrange pouvoir de muer le voir en un croire, et de fabriquer du réel avec des semblants »¹²⁸. Une analyse anticipe sur la possibilité de nommer, c'est la possibilité de voir et d'écouter avant de nommer.

¹²⁵ Michel de Certeau, *Op. Cit.*, p.271.

¹²⁶ *Ibidem*

¹²⁷ *Ibidem*

¹²⁸ *Ibidem*

4. Sentir les couleurs

« La couleur va en pair avec les odeurs et le toucher, dans la complémentarité des sens ». ¹²⁹ Ils ont une double utilité. Chacun donne indice sur l'état de la matière, et du lieu. Mais, particulièrement, les couleurs peuvent avoir une incidence sur l'olfaction ? Quels sont les liens qui peuvent exister entre les perceptions olfactive et visuelle ? Y a-t-il des associations particulières entre les couleurs et les odeurs ? Quel peut être alors leurs sens ?

Pour tenter de répondre à ces questions, je m'interroge entre autres sur la valeur de telle couleur ou de telle odeur, et à la terminologie à employer afin de rendre la description de la sensation olfactive et celle de la description visuelle avec le plus de précision de coordination possible. Odeurs et couleurs sont complémentaires. Les couleurs sont donc des indices pour dire des odeurs, et vis vers ça.

Au sein d'un milieu pensé comme obsolète, l'invention chromatique est-elle possible ?

Les odeurs et les couleurs des lieux fermés et obscurs fonctionnent de la même impression et la même interprétation. L'étroitesse, l'encombrement, l'obscurité et l'humidité dans les immeubles de la ville donne une impression désagréable, et peuvent traduire la couleur. La couleur d'un environnement ou d'un objet pourrait modifier l'intensité perçue d'une odeur. En outre, il y a une association spécifique entre une couleur et une odeur. Pour « le vin, par exemple, est-il assez sombre, ou assez blanc ? Son odeur n'est-elle pas trop aigre ? Sa couleur, si elle est altérée, ou son odeur, si elle est trop forte ou au contraire trop ténue, seront des indices de la qualité du produit » ¹³⁰.

¹²⁹ Michel Delon, *Les couleurs du corps : Roman pornographique et débats esthétiques au XVIII^e siècle*, in *La couleur, les couleurs, X^es entretiens de Gzrenne-Lemot*, dir. Jackie Pigeaud, éd. Puf, Paris, 2007, p.218.

¹³⁰ Isabelle Boehm, *Couleur et odeur chez Galien*, in *Couleurs et vision dans l'antiquité classique*, dir Laurence Villard, éd. Université de Rouen, p.77.

De même pour la *hénne*¹³¹ c'est grâce à sa couleur verte foncée et à l'odeur toute fraîche qu'on peut reconnaître la qualité. Selon sa couleur qui peut varier du vert foncé à un vert moyen et parfois à ce qui peut sembler une couleur légèrement brune, l'odeur peut également être variable.

Le souk traditionnel m'attire et éveille ma curiosité de la découverte des couleurs. Tous les souks traditionnels sont colorés et parfumés, c'est là que tout un apprentissage visuel chromatique et olfactif peut s'instaurer. Je m'intéresse ici aux liens qui peuvent exister entre les perceptions olfactive et visuelle, et je demande, particulièrement, entre les couleurs et les odeurs, quel peut être leurs sens ? Et quel rapport des couleurs aux lieux, à la ville ?

Les épices aussi ont leurs caractères chromatiques et leurs significations. « Chez l'épicier, l'éventail des biens offerts à la clientèle composent un discours gastronomique beaucoup plus complexe »¹³², car l'absence d'odeur indique que l'épice est trop ancienne. Une odeur désagréable ou piquante indique la présence de bactéries bleues vertes, dans ces cas-là, par mesure de sécurité, la consommation est déconseillée.

D'après mes visites à l'épicerie du quartier, je constate que les couleurs et les odeurs ont une double utilité: elles interviennent comme des manifestations perceptibles des altérations qui peuvent se produire et servent donc d'indices pour déterminer la nature de la pourriture et éventuellement sa gravité.

¹³¹ Henné : n.m (arabe hanna). Arbuste originaire d'Arabie, dont les feuilles fournissent une teinture rouge pour les cheveux. (Page 68)

¹³² Michel De Certeau, Iuce Giard et Pierre Mayol, *Op. Cit.*, p.119.

Fiche N° 14 : Contretypage des couleurs-odeurs

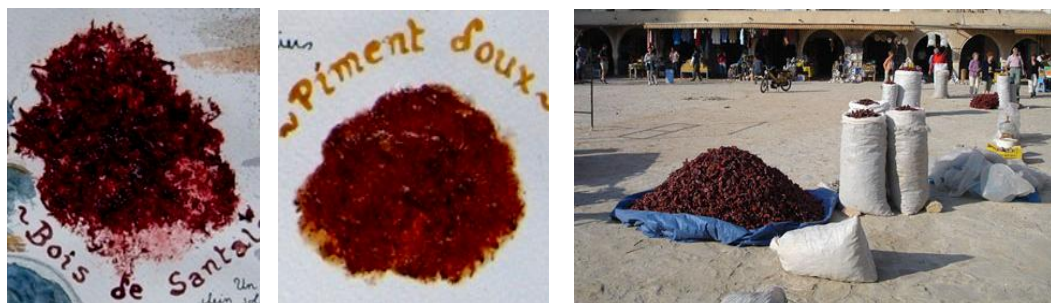


Relevé des couleurs des épices



Souk des épices, Jara, Gabès

Ce relevé des couleurs et des odeurs prouve un mode d'organisation, donc de raisonnement.
Recherche chromatique des couleurs des épices locaux



La couleur rouge n'est pas la seule à être associée à la chaleur : la couleur jaune est associée elle aussi au caractère « chaud » d'une bonne épice.

5. Gouter les couleurs

Aller à la cuisine, au jardin domestique et commencer à goûter les couleurs. Je poursuis mon travail de coloriste qui invente son terrain de couleurs et des saveurs. La couleur est le domaine privilégié de l'expérience humaine, du milieu dans lequel l'homme vit. Le grand pourvoyeur de mots de couleur est la nature et ses éléments tout particulièrement les végétaux. Les mots des fruits et légumes s'entrelacent avec la couleur. Je cite les arbres fruitiers, les fruits (orange, citron, prune, cerise, fraise, framboise, grenade, amande, pêche, figue de barbarie) ou légumes (betteraves, carotte, persille, piment, tomate, salade, choux, choux fleurs, l'aubergine).

Des associations entre couleur et goût peuvent aussi se concevoir. Aux grandes sensations gustatives (l'acidité, l'aigreur, l'amertume, le salé, le sucré, l'astringent, le métallique et le brûlant) correspondraient des couleurs privilégiées : le vert est salé, le rose est sucré, l'orange est brûlant, le marron est délicieux, le jaune est acide, amer. Il y a des couleurs acidulées ou acides, aigres, piquantes ou sirupeuses : du vert cru au jaune citron.

Des couleurs senties aux couleurs gourmandes, à l'évocation de saveurs particulières, il n'y a qu'un pas : chocolat, café... au lait, au crème, café brûlé, thé, Grenadine, menthe... Des couleurs de confiseries, sucreries et pâtisseries: du rosé doux, sucré ou suave au rosé bonbon, cannelle, vanille, caramel ou crème. Dans le cas de composés, le dosage du mélange pourra être défini par sa couleur et son odeur, même si, dans la description des recettes, interviennent aussi ses qualités de doux ou d'amer.

Fiche N° 15 : Couleurs délicieuses



Rob¹³³ ou miel de dattes



Jaune shahal (شاهل) Jaune assli (عسلي)

Brun

Caramel

Brun foncé



Fruit « kenta »



fruit « Deglet Noir »

La couleur de la datte est variable selon les espèces : jaune plus ou moins clair, jaune ambré translucide, brun plus ou moins prononcé, rouge ou noir. Sa consistance est également variable, elle peut être molle, demi-molle ou dure, les dattes à consistance dure sont dites dattes sèches, leur chair a un aspect farineux.

Le goût du *legmi*¹³⁴ est défini par sa couleur, plus il est rougeâtre il est plus sucré. La qualité du *legmi* est distinguée par sa couleur. S'il est fermenté sa couleur devient blanc grisâtre.

¹³³ Rob ou miel de dattes : il existe deux façons de fabriquer ce produit : 1ere façon : on fait bouillir dans un premier temps les dattes dans l'eau (1kg de dattes pour 3 L d'eau) ; ce mélange est ensuite filtré et le produit obtenu subit une deuxième cuisson de façon à le concentrer. Le miel préparé dans ces conditions peut être conservé dans des bocaux ou des Btayan spéciales, pendant au moins 2 ans. Sa préparation peut se faire à partir de toutes les variétés molles ou demi-molles. 2ème façon : le miel de dattes est préparé à partir du *legmi*.



Les figes de Barbarie sont des fruits arrondis ou pyriformes, de couleur pourpre plus ou moins foncée, ou parfois jaunâtre avec des nuances de rouge.



La couleur de grenade c'est le rouge (احمر / دم غزال).

La couleur khamri (خمري) ou la couleur Annabi (عنابي),

C'est une couleur qui apporte du rythme, du mouvement et de la vie. C'est la couleur de la beauté, la force, la jeunesse, la santé

La grenade : Cultivé très tôt¹³⁵, avec l'olivier et le dattier, ce fruit généreux, de couleur rouge et aux grains nombreux, eux-mêmes couleur de rubis, est liée au sang, à la vie, et à la fécondité.

¹³⁴ Le *legmi* : Il s'agit d'un jus très sucré qui s'écoule du sommet du palmier et constitue une boisson très appréciée à l'état frais ou fermenté

¹³⁵ Le grenadier est originaire de l'Iran et du Nord-Est de la Turquie. il apparaît à l'Âge du Bronze dans tout le pourtour méditerranée. Les Romains croyaient qu'il était originaire d'Afrique du nord et

La mémoire gustative garde un goût pour chaque nuance de couleur pour chaque fruit offert par la nature. Les couleurs jouent un rôle très important pour la reconnaissance du fruit, exemple la figue de barbarie¹³⁶, dont on peut distinguer là plus du moins frais. Les fruits violets sont probablement les plus sucrés. La figue de Barbarie est un fruit très particulier. La recherche d'un bon fruit violet délicieux conduit à un fruit sucré mais au bon fruit rouge bordeaux d'une saveur remarquable de prune noire, peu sucré, juste acidulée, juteux. Un fruit rouge est mûr et sucré, un fruit vert est encore acide, tandis qu'un végétal bleu peut être potentiellement mortel. Une discordance entre un goût et une couleur référent peut entraîner un rejet de la part de celui qui goûte.

Un barrage en figue de barbarie sert de séparation et d'identification d'occupation de particulier. Affirmant une alliance de culture et de nature. Ce mur de couleur verte orné de couleurs changeantes au fil des saisons.



Les figues de Barbarie sont des fruits arrondis ou pyriformes, de couleur pourpre plus ou moins foncée, ou parfois jaunâtre avec des nuances de rouge. Ces fruits contiennent une pulpe juteuse et sucrée, rouge ou jaune, qui contient de nombreuses petites graines. Elle arrive à maturité en septembre-octobre. Sa chair jaune orangé, molle et sucrée, est délicieuse.



Déguster la nature

l'appelaient la « pomme punique » (*malum punicum*). En réalité, le grenadier fut importé par les Phéniciens lors de la fondation de Carthage (814 av. J.-C.). La grenade fut un symbole de Tanit, la déesse tutélaire de Carthage.

¹³⁶ Le figuier est un arbre très répandu en Tunisie et sa culture s'étend d'une extrémité à l'autre du pays et dans les régions froides et humides comme dans les régions chaudes et sèches. Les principaux centres de production sont localisés dans les zones côtières (*Sfax, Zarzis, Jerba, Kerkenah*, etc.) et dans quelques régions montagneuses (*Gafsa, Beni Khedache*, etc.).

« S'arroge le pouvoir de nomination, à partir de fausses références historiques ou par allusion au monde contemporain des artistes et du spectacle¹⁴ : ainsi viendront jusqu'à nous « poires Belle Hélène » et « pêches Melba », sans qu'on connaisse de façon sûre les circonstances de la création du plat et celles de sa nomination ».¹³⁷

« Du fond des âges, nous viennent les arts de nourrir, en apparence immobiles sur la courte durée, en réalité profondément remaniés sur la longue durée. Approvisionnement, préparation, cuisson et règles de compatibilité peuvent bien changer d'une génération à l'autre, ou d'une société à l'autre. Mais le travail quotidien des cuisines reste une manière d'unir matière et mémoire, vie et tendresse, instant présent et passé aboli, invention et nécessité, imagination et tradition : goûts, odeurs, couleurs, saveurs, formes, consistances, actes, gestes, mouvements, choses et gens, chaleurs, saveurs, épices et condiments. Les bonnes cuisinières ne sont jamais tristes ni inoccupées, elles travaillent à façonner le monde, à faire naître la joie de l'éphémère, elles n'en finissent plus de célébrer les fêtes des grands et des petits, des sages et des fous, les merveilleuses retrouvailles des hommes et des femmes qui partagent le vivre (dans le monde) et le couvert (autour de la table). Gestes de femmes, voix de femmes qui rendent la terre habitable ».¹³⁸

« Peut-être est-ce d'avoir reçu cette position finale, au terme d'une vie de souffrance et d'écriture, que ces phrases dénudées tirent leur force. Elles ne cherchent pas à expliquer le lien fondateur (dans notre univers culturel) entre la femme, la cuisine et sa langue. Elles le constatent ».¹³⁹

¹³⁷ Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol, *L'invention du quotidien 2. Habiter, cuisiner*, «éd. Gallimard, 1994, 312.

¹³⁸ *Ibid.*, p.313

¹³⁹ *Ibidem.*

III. Parler couleur

1. La rhétorique de la langue

« La couleur n'est pas limitée à la seule sensation visuelle et elle éveille nos autres sens. Couleur vue, elle est aussi sentie, ressentie par la totalité de l'être, et les mots pour la dire sont autant de témoignages de sensations particulières, d'un vécu lié à une société, à une culture. Ces mots sont les témoins des passages d'un sens à l'autre, des glissements de l'esprit au corps et du corps à l'esprit, de la couleur-mouvement, de la couleur émotions et plaisirs »¹⁴⁰. D'ailleurs, c'est ce qui rend possible la communication.

L'ensemble des phénomènes d'une langue est intrinsèquement une unité cohérente constituant un système de communication. Ce système est, en fait, un stock de signes et leurs règles de fonctionnement, autrement, c'est un code stable substitutif qui mène à la construction d'un système sémiologique caractérisé par son mode opératoire, son domaine de validité, la nature et le nombre de ses signes et enfin son mode de fonctionnement.

Comment des phénomènes de variables participent à créer le déterminisme du langage chromatique? Mais comment nommer les couleurs? Comment parler de couleur? Comment donner à voir et à comprendre jusqu'à rendre intelligible et familière une couleur?

Nommer issu du latin nominal, se définit comme « ce qui permet de distinguer quelque chose par un vocable particulier dans un acte »¹⁴¹. Nommer se situe dans l'action de déterminer au sein d'un processus de distinction, de repérage et de reconnaissance. Les mots sont indispensables à la communication. Si l'acte de nommer la couleur est un acte premier pour ce lui qui parle et qui désire communiquer, nommer n'est pas une simple manifestation, au sein de la même langue et d'une même aire géographique, souvent il n'y avait pas de consensus sur le terme le plus approprié à un phénomène aussi important.

¹⁴⁰ *Couleur et mouvement, couleurs locales, Seppia Couleur et design*, Editions du Rouergue, 2006, p.8.

¹⁴¹ *Le robert*, 1991

Car il existe une multitude de coloris rouges dans notre vie : le rouge de notre sang, épais et éclatant, le rouge de la terre seine des montagnes et des oasis fertiles, le rouge de coucher de soleil sur la lande flamboyant, inaccessible et fascinant. Quels rapports du mot à la couleur, à la chose et au matériau?

« Toute démarche cognitive humaine s'en remet au langage, matériau premier non seulement d'une éventuelle expression du savoir, c'est-à-dire communication d'une structure de l'expérience, mais encore, selon un autre point de vue, de la structuration même de cette expérience ; à tel point que l'on peut, suivant ainsi Louis Marin, considérer l'étude du langage comme un modèle princeps des sciences humaines. »¹⁴²

D'un point de vue anthropologique, le recueil et l'analyse de la terminologie des couleurs dans le sud tunisien fait l'objet de d'un travail ethnographique intense. « L'anthropologie structurale consiste à fixer le sens des termes analysables, à le décomposer, en unités distinctives qui sont moins des unités de signification que de signalisation, à découper, à classer, à mettre en ordre. »¹⁴³ Le structuralisme emprunte son modèle à la linguistique ou plus précisément à cette partie de la linguistique qui s'appelle la phonologie, laquelle étudie les rapports respectifs entre les traits distinctifs de la langue : les phénomènes »¹⁴⁴.

Mon souci est de poser des questions sur le sens des mots désignant la couleur par rapport à une culture et un contexte particulier : Comment à la fois convoquer par le mot une couleur, une expérience objective sur la couleur, et évoquer un patrimoine et une pratique actuelle de la coloration au sein des villes du Sud tunisien? Que signifie exactement ce que je nomme rouge ou Ahmar dans la langue arabe ?

C'est la question du mot et du sens !

¹⁴² Olivier SUBRA, *Le dessin : Le réel et ses représentations, De l'illusion d'une saisie à une poétique de la fiction*, 2006, p.44.

¹⁴³ François Laplantine, *Op. cit.*, p.96

¹⁴⁴ *Ibidem.*

2. Les couleurs, les mots et les choses

En tant qu'ethnologue, ce qui attache mon intérêt c'est à rendre compte l'altérité à la quelle il est confronté, dans le rapport directe avec le terrain immédiat que l'ethnologue recueille et analyse des témoignages à travers enquête orale, d'où une familiarité culturelle et linguistique (la pratique d'une langue véhiculaire, du dialecte local, des versions culturelles adéquates) font de l'observation participante, car «l'observation doit être suspendu aux lèvres des informateur parce que son sens ne peut être observé que dans sa totalité».¹⁴⁵ Les capacités d'observation et d'implication que l'on attend d'un ethnologue coloriste ne concernent pas seulement de voir et de comprendre ce que l'on voit, mais de faire voir. Lorsque l'on voit, lorsque l'on regarde, et a fortiori lorsque l'on cherche à montrer aux autres ce que l'on a vu et regarder, c'est avec des mots, avec des noms. L'activité de la perception n'est guère séparable dans ces conditions d'une activité de nomination.

Nommer la couleur c'est se l'approprier, c'est formuler une expérience du sensible et traduire une émotion, un plaisir ressenti. C'est tenter d'exprimer à la fois l'aspect physique, physiologique et psychologique de la couleur, son aspect profondément culturel, et ces perpétuels mouvements d'une sensation à l'autre, du corps à l'esprit et de l'esprit au corps...

Dans un autre registre, il revient parfois à la couleur de susciter et provoquer la description verbale. Les mots, les expressions de la couleur, les symboliques, les sens figurés, les repères sociaux et culturels dans notre civilisation présentent une spécificité culturelle au niveau des termes de couleurs. Les noms et adjectifs utilisés pour désigner les différentes couleurs, sont en relation directe avec les langues et les contextes culturels et véhiculés au sein de notre société. Ils peuvent renvoyer soit directement à l'expérience perceptive, soit faire référence à une matière ou un objet qui exhibe ladite couleur. Le verbal, est riche en possibilités et usages fort divers.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p.80

Dans la perspective qui est la mienne, je prendrai en compte le cas où il contribue directement et explicitement à l'organisation de la description visuelle, la désignation fonctionnelle et symbolique ainsi qu'à la pratique de la coloration. Ainsi, l'étude des termes de couleurs est basée sur la comparaison du lexique arabe recueilli avec d'autres lexiques de langues étrangères comme le français et l'anglais ou dialectes locaux propres à certaines communautés comme le berbère. Leur analyse part de l'observation qu'il est possible d'identifier dans notre langue des termes de couleurs dits « basiques », définis par le fait qu'ils s'agit de mots simples, fréquemment usités et pour lesquels on observe une grande concordance d'usage entre les locuteurs.

Les expressions verbales de couleurs sont le produit du langage sous l'influence de la culture. « Chaque être humain porte son propre héritage coloré, un patrimoine en quelque sorte, d'où lui viennent sa compréhension de la coloration du monde, son langage, ses sensations et ses émotions, et dont résultent ses choix. Mais lorsque nous parlons de couleur, évoquons-nous sa simple dimension décorative, sa faculté à nous permettre de classer plus intelligemment les éléments de notre vie quotidienne, un effet parmi tant d'autres, un agréable stimulant, ou encore une des manifestations naturelles du vivant ? »¹⁴⁶

Nommer une couleur semble être un acte d'acteur social où le mot est pensé en fonction d'une action ressentie par un collectif et au sein d'une pratique. Car l'étude de vocabulaire de la couleur s'est remarquablement développée des termes désignant les couleurs. Il apparaît donc que lorsque le besoin se fait sentir, l'homme opère une discrimination entre les couleurs et a recours à des termes précis afin de pouvoir communiquer ces nuances. « Il s'agit en partie d'une question de psychologie de la perception, mais le langage de la couleur est très révélateur de la manière dont nous conceptualisons le monde. Les considérations linguistiques sont souvent déterminantes pour une interprétation de l'usage historique des couleurs »¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Brémond Elisabeth, *L'intelligence de la couleur*, Albin Michel, Paris, 2002, p.7, 8 et 9

¹⁴⁷ Philip Ball, *Histoire vivante des couleurs : 5000 ans de peintures racontées par les pigments*, éd. Hazan, 2005, p.20.

La description¹⁴⁸ chromatique, est sans cesse la question des relations entre les couleurs, les mots et les choses, de l'œil qui regarde et la langue qui parle, le sujet et l'objet. C'est cette question déjà présente dans la perception qui se pose. Voir la couleur est exclusivement décrire. J'essaie de dire et de nommer la totalité de ce que je vois, du visible. C'est d'abord et sémiologiquement, sous la forme du verbal que la couleur se manifeste. La dimension descriptive est directement pris en charge par le verbal. « Parfois, les dénominations de couleur sont données par analogie avec des référents évoquant une certaine chromaticité ou par un phénomène de correspondance entre une couleur et une idée, sans qu'il existe un lien manifeste avec une couleur réelle ».¹⁴⁹

« La couleur vue, sentie et ressentie par la totalité de l'être, et les mots pour la dire sont autant de témoignages de sensations particulières, à une culture »¹⁵⁰. La description des couleurs nécessite des compléments nominaux et textuels. La méthode descriptive s'appuie sur la nomination. Elle est fondée sur une profusion sémantique et précision lexicologique, car « l'activité de la perception n'est guère séparable d'une activité de nomination ».¹⁵¹ Cependant « la description ainsi obtenue n'est rien de plus qu'une manière de nom propre »¹⁵². « Elle est pure et simple désignation ».¹⁵³

La symbolisation est essentiellement une fonction linguistique, la terminologie des couleurs disponible joue un rôle décisif dans la création de tout langage relatif aux symboles de la couleur étant très vague, cette terminologie pose de véritables problèmes pour la lecture de textes historiques et pour les personnes de langues différentes. C'est la mise en mot, une dimension linguistique.

¹⁴⁸ Étymologiquement, décrire signifie écrire d'après un modèle, c'est-à-dire procéder à une construction, à un découpage, à une analyse au cours de laquelle, on vise une mise en ordre.

¹⁴⁹ Annie Mollard-Desfour, *Couleur et mouvement, couleurs locales, Seppia Couleur et design*, Editions du Rouergue, 2006, p.8.

¹⁵⁰ *Ibidem*

¹⁵¹ *Ibid*, P.87

¹⁵² Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966, p.150

¹⁵³ *Ibid*, p.151

« Ces mots sont les témoins des passages d'un sens à l'autre, des glissements de l'esprit au corps et du corps à l'esprit, de la couleur mouvement, de la couleur émotions et plaisirs »¹⁵⁴. Car déterminer deux teintes comme des couleurs distinctes ou comme des variantes de la même couleur est une question de langage.

À l'enquête de terrain, durant des heures, se déploie une sorte de longues histoires descriptives, jalonnés de moments ouvertement narratifs lorsque les hommes de métiers prennent les discours. C'est le chef de chantier « *Mâallam* »¹⁵⁵ qui, sous couvert d'initier le nouvel arrivant, fournit de nombreuses explications, avant que ne reprenne la description visuelle, largement motivée par le regard neuf de celui qui va prendre ses fonctions. Par tous les moyens langagiers dont il dispose, il me propose une image des données essentielles sur la couleur et le matériau. C'est ce que Marcel Mauss signale que « c'est en quoi l'homme se distingue avant tout des animaux: par la transmission de ses techniques et très probablement par la transmission orale »¹⁵⁶.

Les mots de couleur, issus du concret, des matériaux, du vécu, de l'histoire de l'homme et de ses mentalités, entraînent ainsi de la science et de la technique au symbolique et à la poésie. Ces dénominations sont issues, de l'espace des hommes, de leurs actions, de leurs goûts, de leurs choix. et sont donc en perpétuelle évolution. Elles sont liées à un moment donné du temps et sont un véritable reflet d'une société, d'une époque. Les dénominations des couleurs permettent de dessiner l'histoire des techniques, l'histoire des arts et des métiers artisanaux, mais aussi l'histoire des teintures ou l'histoire de la société. Les mots des couleurs permettent de se remonter aux sources de l'histoire des pigments et matières colorantes et de leurs emplois. Parmi la multitude des dénominations et expressions de couleur, beaucoup font référence à une réalité technique, elles rendent compte des progrès de la chimie et de la physique, permettent de retracer l'histoire des matières colorantes et de leurs utilisations. Ainsi l'apparition de certains noms de couleurs, révèle-t-elle le caractère extrême culturel de ces dénominations ?

¹⁵⁴ Annie Mollard-Desfour, *Couleur et mouvement*, Op. Cit., p.8.

¹⁵⁵ *Mâalem* : le maître maçon

¹⁵⁶ Marcel Mauss, *Les techniques du corps*, in *Sociologie et anthropologie*, 1968, p.371-372.

3. La couleur dans le dialecte local

Je me confronte directement, dans la pratique du terrain des anciens quartiers historiques, à travers mes contacts avec les anciens habitants, avec le langage collectif qu'est la couleur. Ce « langage quotidien apporte une description d'une extrême précision »¹⁵⁷, il est défini ici pour exprimer la couleur, les matériaux, les textures et les décorations qui impressionnent immédiatement et profondément. « Heidegger reconnaît dans le lieu ce qui fait lien et dans le lien ce qui « parle à ». « Parler à » veut dire « s'ouvrir au monde des autres » à partir de sa propre langue. La langue, comme « habitat de l'être ». (...) La langue pour être *avec* et *parmi* »¹⁵⁸. La couleur est ici l'espace de la parole.

J'énumère en chapelet des vocables variés. Curieusement, parfois je rencontre beaucoup de termes mais on ne voit que peu de couleurs, et parfois c'est l'inverse. L'aspect des couleurs est multiple, mais leurs dénominations sont à préciser et à comptabiliser. L'œil voit bien plus de facies (nuances) de couleurs que le langage n'en peut distinguer. Percer, prendre en compte l'histoire de la couleur afin de découvrir son langage spécifique. Mais quelles sont les termes de couleur désignant les champs chromatiques? Quel est l'origine des termes de couleur ? Peut-on dire qu'il y a donc toujours défaut du côté du langage ?

Certaines particularités de la langue arabe et berbère permettront de comprendre à quel point la connaissance du système linguistique constitue l'étape initiale et nécessaire à l'abord d'un thème qui interpelle plusieurs disciplines comme celui de la couleur. Les champs de couleur correspondent à une zone, un espace chromatique englobant toutes les nuances de la tonalité, du clair au foncé, parfois même des nuances proches d'une autre tonalité. Je considère qu'il y a plusieurs « focus » ou « champs » de couleur désignés par les termes génériques : noir, blanc, rouge, jaune, vert, bleu, brun, gris, violet. La langue structure le domaine des couleurs en découpant, dans le continuum du spectre, de grandes divisions: les « champs chromatiques » qui correspondent aux diverses tonalités.

¹⁵⁷ Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol, *Op. Cit.*, p.23.

¹⁵⁸ Thierry Paquot, *Un philosophe en ville*, éd. infolio, France, 2011, P.46.

Le recueil des mots et des descriptions de la couleur est compris en tant que connaissance et reconnaissance, reproduction d'une réalité chromatique antérieure et extérieure, c'est-à-dire notamment du langage. Le mode du classement et d'association par analogie selon un ordre lexicologique demande d'élaborer des fiches, guides, annuaires, listings, répertoire et textes descriptifs et glossaires. « Comprendre les couleurs, c'est apprendre à les ordonner, à les nommer les unes par rapport aux autres. Chacune a des propriétés distinctes et des lois d'harmoniques différentes. La couleur dépend d'une forme, d'un motif, d'un matériau, d'un format, d'une dimension, et répond parfois à des fonctions précises. »¹⁵⁹

« La conversation, savante, comme il se doit toujours, tombe sur les couleurs et les mots qui les désignent »¹⁶⁰. Dans ce lexique, un nom d'une couleur peut s'étendre à plusieurs pour devenir une racine tel que le bleu *Azrag* qui indique à la fois le violet, le vert bleu, le brun foncé d'où l'attribution du nom de la jument brune *Azarga*. Les noms du violet se multiplient les plans sur des variables détails chromatiques *Nawar Klilet* ou *Ourjuwani* ou encore *Banafsaji*. Notamment, pour *l'Achkham* qui désigne le gris et le marron en même temps. Le gris est appelé aussi *Ramadi*, le marron est appelé *Buni* (le poudre à café).

Les noms de couleurs sont sous forme d'un adjectif qui s'accorde au genre et au nombre ou sous forme de verbe et qui signifie l'état actuel de l'objet coloré quand la couleur prend forme. Par exemple d'après Le dialecte berbère de Tamezret (Tunisie)¹⁶¹ le vert est traduit par *ae zizaew* (*aezizaew*), *ye zizew* (*ye zizaew*) (présent), *ae ye zizew* (*aeyezizew* (future), *ye zizew* (*yezizew*) inperatif, verbe : verdir, *tae zizwi* (*taezizewi*) nom féminin, Verdeur (couleur).

Le fondement phonétique, dans le cas où ils sont prononcés dans la langue originale (berbère), on se trouve forcément devant une nouvelle prononciation. Les couleurs et leurs nominations sont donc à l'intersection de données physiques, physiologiques, mais aussi psychologiques et culturelles.

¹⁵⁹ Brémond Elisabeth, *L'intelligence de la couleur*, Albin Michel, Paris, 2002, p. :7, 8 et 9

¹⁶⁰ Yves Hersant, *La couleur de l'ombre*, in *La couleur et les couleurs*, op. Cit., p.

¹⁶¹http://atmazret.nexgate.ch/atmazret_info/D_Dialecte/D_Lexique/D_Lexique_Complet/D_Lexique_Compl_pdf/pc_lex_pdf.html

Le lexique des couleurs est le reflet de ce phénomène complexe : aux dénominations directes (bleu, jaune, noir, rouge, vert...) et leurs dérivés (bleuâtre, rougeâtre, rougeur, rougissement...), s'ajoute une multitude de dénominations indirectes ou référentielles.

J'étudie, aussi, les termes de couleur dont disposent notre société et je dois déjà emprunter à la linguistique, puis étudier les relations entre la perception et la nomination des couleurs, ce qui me conduit à interroger la psychologie cognitive, et, à partir de là, définir le rôle des catégories de couleur au niveau des mécanismes de la création. Voilà le thème de cette étude qui poursuit le dialogue entre couleur et innovation et relève les points communs qui existent entre les inventions linguistiques et les recherches critiques.

Ainsi, les couleurs font changer les noms des objets. En se référant au dictionnaire Français-berbère, dialecte *des Beni-Snous*¹⁶² je prends l'exemple du burnous, le costume traditionnel berbère, le burnous blanc: *aselhâm* (burnous), pluriel « *iselhâmen* » Le burnous noir: *ahidûs*), pluriel « *ihidusen* ».

Je cherche à trouver la mention d'un nom d'une couleur, l'origine du terme. Parfois le nom de la couleur fait appelle à la matière et la nomination sera ouverte sur la matière et sa texture. Parfois le nom de la couleur fait appelle à la matière et la nomination sera ouverte sur la matière et sa texture. Je trouve parmi la multitude de dénominations des couleurs, beaucoup sont issues de référents matériels, concrets (de la matière première végétale ou animale), je cite par exemple le nom du Burnous de poil de chameau : *aselhâm ellûber*; (B *aselhâm*, pl. *i-en*; mant. noir : *ahidûs*, pl. *ihidas* Messaoud, B. Salah), m. blanc : *Oabernust* (*tb*, Pl *tibernas*). — (Metmata), *abernûs* (*u*), pl- *ibernâs*, de la laine blanche; *azuydâni* (*u*), pl- *izeydânen*, de la laine noire ou de drap noir (ar. tr. *Ihidûs*) ; *abidi* (*u*), pl. *ibîdiien*, b en poile de chameau brun, ou en laine brune des agneaux (ar. Tr. *Ibîdi*, pl.. *Ibuada*)— (B. Iznacen), *abernûs* (*u*), pl. *ibernas-*, *azeydâni*, burnous noir, ou burnous en poil de chameau.

¹⁶² Edmond DESTAING, *Dictionnaire français-Berbère : Dialecte des Beni-Snous*, éd. Harmattan, Paris, France ; 2007, p.210-211

Fiche N° 16 : Les paroles de la couleur

Selon le dictionnaire français-Berbère : Dialecte des Beni-Snous, Edmond DESTAING, Harmattan, Paris, France ; 2007.

Noir¹⁶³, *bersen*; pluriel *bersney*, *ibbcrsen* ; p. n. *ü-ibbérnsneè tbersen* (K.); *tbersin* (A. L.); **noircir** : *sbersen*: H. *sbersan*. a. *Oibersent* ; *Qibersni* (Ib) (lékhüla) ; *noir* : *abersan üa-nt*, pl. *Oi-mn*; **on dit aussi** : **noir**: (3) *ilèsyeô*, *ilsûôen* أسود ف'. *oilsyet*, *oilsûôin* ; *ühmennès hamedlâm {d-mt}*, son visage est noir (obscur) ظلم — (Zkara), **noircir** : *sbersen*, p. p. *isbersen*. — (B.lznacen), **noir** : *aberxan*, *uberxant*- pl. *iberxanen*, *diberxânin* ; **noirceur** : *dibbersent*, *dibersni*] **il est noir** *itbersen*. (Metmata), **devenir noir** : *berxen-*, p. p. *berxney*, *ibberxen*, *berxnen* ; H., *tberxen* ; **noir** : *aberxân*, pl. *iberxânen*; f. *daberxânt*, pl. *di-nîn*; le nègre est noir : *asëkkîn caberxan*.

(B. Mess., B. Salah), *aberxân*, *iberxânen* ; **il devient noir**: a-ibrîx ; **noircir** : sebrîx. — (B. Mess.), *iuyal saberxân*, **il noircit**. (B. Menacer), *berxen* ; p. p. *berxney*, *ibberxen*, *berxnen* ; **noir** : *aberxân*, pl. *i-en* ; f. *ba-nt*, pl. *bi-tn* ; **ce raisin est devenu noir** : *hizûrînü bérxnen* ; **noircir**, **rendre noir** *sberxen* ; H., *sberxân* ; *hiberxent*, **du noir**, **chose noire** ; *hella hiberxent gelhed*, **il y a du noir contre le mur**.

Rouge¹⁶⁴ : *ezyey* : *être rouge*, *devenir rouge*; p. p. *izuey*; p. n. *zuiy*; H., *tezuiy*; **Rougeur**¹⁶⁵ : *Oizuyi*; *adj. rouge* : *azugg^uay*; *fém. bazugg^uaht* m. p. *izugguâyen*; f. p. *bizugg^uayîn*; *rougir rendre rouge* : *ëzzûy*: *rougis-le*; H., *sezuây*; *rouge et blanc* : *ilerged* (en parlant des chèvres); *fém. dilerget*. (B.lznacen), *rouge* : *azügg^uay*, *fém. dazuggahd*, m. pl. *i-en* \ f. pl. *Oi-yîn* \ **rougeur** : *dizûyi*. — (Metmata), *azügg^uay*; \ *azügg^uahd* \ m. p. *izügg^uâyen*; f. pl. *dizüggayîn* \ **il est devenu rouge** : *iizuey*; H., *tezzuiy*. — (B. Mess.), *azugg^uay*; *cette chose est rouge* : *dayausaii tazugg^uaht*. — (B. Menacer, *azügg^uay*;; pl. *i-en* **Rougeole** : *buhâmrûn*. — (Metmata), *hârbûbès*. — (B. Menacer), *zinnah*.

Rouiller¹⁶⁶, *iseddeo* : *il se rouille* [صد]; (ou) *ijenzer* [زنجر] ; *rouillé* : *imseddeo*, *imzenzer*; *en parlant du blé* : *ttü0*; p. p. *ittû0*; p. u. *ür ittüdes-*, H., *ttuud*. — (B. lznacen), *sedda*; p. p. *seddiy*, *isedda*; H., *tsedda-*, f. *nég. tsedda*.

¹⁶³ Edmond DESTAING, dictionnaire français-Berbère : Dialecte des Beni-Snous, éd. Harmattan, Paris, France ; 2007, p.244.

¹⁶⁴ *ibid* p.313.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

La question de la langue véhiculaire française comme espace de communication et d'échange se pose fortement. Lors de mon enquête de terrain j'ai remarqué une forte exploitation de la langue française. Ce phénomène a arrêté mon attention pendant la passation de l'enquête sociologique. Par fois les questions sont posées en arabes mais les réponses pour nommer les couleurs sont données, particulièrement, en utilisant le français. Mais quelles explications historiques, politiques et sociologiques ?¹⁶⁷ « Ainsi, en français, le vocabulaire de la couleur est constitué de quelques dénominations directes (bleu, rouge, jaune... blanc, gris, noir...), de leurs dérivés (bleuâtre, bleuissant, rougissant), de leurs associations entre eux ou avec un adjectif qui en modifie la nuance (bleu-violet, gris-bleu, bleu clair, foncé). Mais la langue use aussi largement de la comparaison et de la métaphore, et fait appel à des mots référentiels extrêmement divers, rares ou courants, anciens ou récents, poétiques, familiers ou savants »¹⁶⁸.

En guise de conclusion de ce chapitre, je peux dire que l'analyse des possibilités et des méthodes d'application de la polychromie en architecture traditionnelle et contemporaine permettra de concrétiser le rôle et les fonctions des couleurs dans l'ambiance architecturale des villes et de mieux les différencier entre elles, conformément aux buts recherchés. La réévaluation des significations des couleurs selon les modes : fonctionnels, sociaux, compositionnels et artistique, ainsi que la prise en compte des moyens de réalisation, étendra l'éventail des possibilités méthodologiques d'investigation, et d'interprétation.

¹⁶⁷ Annie Mollard-Desfour, linguiste à l'institut national de la langue française INALF du CNRS, s'est intéressée à ces dénominations chromatiques. Celles-ci rendent compte des modes de fabrication de la couleur et de ses utilisations sociales, culturelles et symboliques et soulignent le lien entre science, technique, symbolique et poésie.

¹⁶⁸ Anne Mollard-Desfour, *Mots de couleur : sensations, synesthésies, plaisir...*, in *Couleur et mouvement*, Op. Cit., p.8.

Deuxième chapitre

La nature et ses dimensions chromatiques

I. La nature et ses approches chromatiques

1. Spécification et représentations du naturel

Pour introduire la définition de naturel, je fais premièrement référence à tous ce qui est dans le milieu naturel, ce qui appartient à la nature. Emprunté au latin «natural » du fait de la naissance, de ce qu'est à état naturel. C'est-à-dire que ce qui est naturel n'est pas le produit d'une pratique humaine, c'est ce qui n'est pas le résultat d'un traitement industriel. On pense donc à des exemples tels que corps naturel, cause naturelle, frontières naturelles, lac naturel, couleurs naturelles, lumières naturelles. Cette première définition de naturel comprend aussi ce que l'on trouve en état dans la terre, dans le sol, que l'on obtient directement à partir des végétaux ou des animaux, comme les pigments naturels par exemple. Ou bien qui est propre à l'organisme vivant tels que besoins naturels, rythme naturel.

En tant que carrefour où se rencontrent des éléments venus de la nature et de la culture, de la géographie et de l'histoire, de l'intérieur et de l'extérieur, de l'individu et de la collectivité, du réel et du symbolique, le paysage est un objet qui requiert une approche interdisciplinaire. Mais en tant que point de rencontre d'un modèle culturel et d'une perception, le paysage suppose une double réflexion : sur la nature du paysage et sur la nature des couleurs. En philosophie, en peinture, dans le domaine du marketing, de l'horticulture, du dessin, de la cosmétique, en architecture, dans le secteur des tendances: les couleurs naturelles, les couleurs locales, la nature et l'artifice sont des éléments récurrents et porteurs dans la création. Le regard que porte le coloriste sur le paysage renvoie à une série de modèles culturels, artistiques, sociaux qui ne sont non pas statiques, mais en évolution constante. Le paysage est constamment réinventé.

Invention : c'est probablement le terme le plus fréquemment utilisé par la littérature théorique et la critique pour rappeler que le paysage n'a pas toujours existé ; il résulte d'une activité à la fois cognitive et productive, il est le produit d'une attitude par rapport à la nature et d'une intervention sur celle-ci.

J'ai cherché à identifier les temps et les modes à travers lesquels, différentes cultures et dans différents pays, a pris forme le paysage : un paysage entendu comme objet de connaissance et de contemplation esthétique puis, par la suite, comme objet de consommation. Un paysage entendu aussi comme domaine d'intervention pour l'humain et comme résultat de l'activité humaine.

Le grand pourvoyeur de mots de couleur est la nature et ses éléments : le ciel et sa lumière (azuré, horizon), les moments du jour aux lueurs particulières (aube, aurore, crépuscule, soir), et tout particulièrement les végétaux. Les arbres, les fruits (cerise, fraise, framboise, grenade, amande, pomme, poire, pêche) ou légumes (carotte, poireau), et surtout les fleurs aux multiples nuances coquelicot, géranium, héliotrope, myosotis, pavot, pensée, ponceau, rosé, rosé fanée, rosé sèche, églantine, bougainvillée, tamaris, scabieuse, feuille ou pétale de rosé) sont des référents de couleur très féconds. De même les métaux, minéraux et pierres, généralement précieuses, produisant parfois un pigment (aigue-marine, lapis-lazuli, grenat, rubis, saphir). Les animaux, sauvages ou domestiqués, fournissent un nombre non négligeable de termes de couleur : corbeau, hirondelle, gris faisan ou de ramier ; crevette, écrevisse, homard, langouste, saumon, écureuil, gazelle, rosé cochon ou porcelet, puce. S'ajoutent à ces listes les références au corps humain ou animal (chair, incarnat, sang, sang de gazelle; rosé peau, pommettes, rosé fesse), aux produits fabriqués (faïence, gauloise, gitanes, layette ; bordeaux, Champagne, vin ; opéra, rouge pompon, rouge théâtre ; rosé poupée ou rosé Barbie ; rosé bonbon, dentifrice, dragée, praline). Les références aux techniques tinctoriales et à l'art sont, bien sûr, à l'origine de nombreux termes issus des matières colorantes (bleu de prusse, cobalt, indigo, lapis-lazuli, outremer, pastel ; andrinople, carmin, cinabre, cramoisi, écarlate, garance, magenta, pourpre, vermillon), des œuvres artistiques, des artistes, peintres, cinéastes ou créateurs aux couleurs caractéristiques (bleu Chardin, Klein, Nattier, bleu de Vermeer ; rouge Carpaccio)

2. Approche philosophique du naturel

La notion de naturel est exposée par le biais de définitions larges et philosophiques proposant un contour de sens général, de plus la notion est questionnée pour ouvrir les champs de significations.

Globalement, en philosophie la nature par les naturaliste c'est une vision qui fait de la nature le tout de la réalité, et donc qui nie l'existence d'une surnature ou d'un autre monde ou d'un ordre spirituel distinct de l'ordre corporel.

Le naturalisme en philosophie fait de la nature non seulement le fondement mais aussi la norme de ce monde. Il y a un refus du surnaturel ou du merveilleux, une affirmation de l'existence d'un ordre et de lois de la nature, lois constantes et qui rendent compte des changements des êtres naturels. Les naturalistes sont dans l'acceptation de la divination et considèrent le monde comme une totalité unifiée, comme un grand monde vivant, composé d'individus reliés entre eux.

Le naturalisme est à la fois fondé sur une conception de "la nature en mouvement"¹⁶⁹; rationaliste" Rien n'est sans cause c'est-à-dire sans raison"¹⁷⁰; matérialiste: tout est corps sauf les quatre incorporels: le lieu, le vide, le temps, le signifié. Il se distingue toutefois du naturalisme épicurien par un statut différent accordé au plaisir, par le refus des atomes et du vide, par une tonalité plus religieuse et plus intégrable par la religion de la cité.

La nature n'est pas seulement la source de tout ce qui vit ; elle transmet aux êtres l'unité qui est la sienne. La nature c'est la force qui maintient les éléments et donne à la matière sa forme et sa tonicité, c'est la nature qui fait l'unité de chaque être. La nature façonnent chaque partie de la matière et lui donnent sa qualité propre comme la dureté dans le fer, la densité de la pierre, la blancheur de l'argent. Tout s'explique dans la nature. Rien n'est sans cause et sans raison. Il n'y a pas de hasard. Tout ce qui existe agit et est relié à tous les autres existants puisqu'il n'y a pas de vide.

¹⁶⁹ Héraclite, philosophe grec de la fin du Vie siècle av. J-C

¹⁷⁰ Sénèque, philosophe de l'école stoïcienne, un dramaturge et un Homme d'État romain du 1er siècle.

Platon et Aristote définissent la nature comme un élément indépendant de l'art et du hasard. Les deux philosophes s'accordent à donner à la nature une place entre l'ordre matériel et l'ordre artificiel. La nature est une force autonome, cette force naturelle est muette et imperceptible voire impensable. Sa force est totalement silencieuse, on ne voit jamais son évolution en mouvements et elle engage des représentations complexes et variées.

Bien vivre, c'est vivre selon nature, que le souverain bien en ce monde, c'est consentir à nature, qu'en suivant nature pour guide et maîtresse, on ne faudra jamais. La nature comme principe normatif renvoie à un souci fondamental de simplicité et de cohérence, dans les représentations qui forment système dans la science, et dans la vie. Pour les Grecs, notamment pour Aristote, ce qui caractérise les produits de la nature présentent une force vitale intérieure alors que dans la production artificielle, la force vient de l'extérieur, de l'artisan par exemple.

L'intérêt de l'art purement naturaliste était de réussir donner le sentiment de la nature, c'est un système d'analyse et de démonstration de la nature cherchant la vérité. L'œuvre fait acte de monstration de la nature par une série de tableaux et représentations intellectuelles de la nature. Les efforts faits par l'artiste en vue d'échapper à l'artifice aboutissent à une accentuation de l'artifice, un résultat plus artificiel que l'artifice dont il voulait se débarrasser. D'où la citation particulièrement adaptée de Destouches "Chassez le naturel, il revient au galop"¹⁷¹.

¹⁷¹ Philippe Néricault, nom de scène Destouches, comédien et auteur dramatique français.

3. Approche mythologique du naturel

Dans la culture arabe et berbère du Sud tunisien, le mythe¹⁷² considère la nature et particulièrement « le plus souvent des forces de la nature sont représentées sous formes d'êtres impersonnels, dont les actions ou les aventures ont un sens symbolique »¹⁷³. Le mythe constitue une nécessité fondamentale dans la société, car à travers lui l'homme exprime son imaginaire et sa pensée symbolique. Ça lui permet de répondre aux questions essentielles de la Vie, de la Mort et du Devenir comme celles du profane, du sacré, de l'interdit et du licite.

La mythologie¹⁷⁴ soulignait la faiblesse des hommes face aux pouvoirs immenses et terrifiants de la nature. Les arabes croyaient que leur dieu, qui était immortel, contrôlait les aspects de la nature. Par conséquent, ils reconnaissaient que leurs vies dépendaient entièrement de la bonne volonté des dieux. En général, les relations entre les hommes et les dieux étaient plutôt amicales bien qu'ils infligeassent de sévères punitions aux mortels dont le comportement était inacceptable : orgueil démesuré, ambition extrême ou prospérité excessive.

La mythologie s'est probablement développée à partir des religions et des croyances des civilisations primitives. La peuplade croyait que certains objets naturels avaient des esprits et que certains objets, ou fétiches, avaient des pouvoirs magiques. Avec le temps, ces croyances formèrent un ensemble de légendes faisant intervenir des objets naturels, des animaux et des esprits à forme humaine. Certaines de ces légendes survécurent à l'intérieur de la mythologie forme un héritage berbère ancien. « on reconnaît, dans un mélange assez hétérogène de phénomènes naturels sacralisés, de génies innommés et d'entités ayant accédé à la qualité de dieux individualisés, une attitude fondamentale faite de circonspection, de crainte et de vénération aboutissant à un culte plus ou moins organisé. »¹⁷⁵

¹⁷² Le mythe est défini comme un récit, fabuleux d'origine populaire et non réfléchi, dans lequel des agents impersonnels, où l'imagination se donne carrière et mêle ses fantaisies aux vérités sous-jacentes.

¹⁷³ Lalande A., *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, éd. Puf, Paris, France, P.665.

¹⁷⁴ La mythologie est un ensemble d'histoires et de légendes. Les pratiques et les croyances varient, il n'existe pas de structure formelle du type gouvernement religieux, ni de code écrit tel que le livre sacré.

¹⁷⁵ Gabriel Camps, *Les berbères, Mémoire et identité*, éd. Errance, Paris, France, 1995, p.144.

Les amazighs ont donné eux-mêmes quelques explications sur le développement de leur mythologie. Des principaux éléments naturels étaient associés à des mythes : le ciel ou paradis, la mer, l'eau, la terre et le végétal¹⁷⁶ et même les animaux¹⁷⁷. C'était des croyances et des pratiques rituelles des anciens ancêtres que la société actuelle et ancienne a adopté, ces croyances populaires répondant aux inquiétudes et aux espoirs des gens qui « avaient conscience d'une puissance répandue dans la nature et pouvant se manifester, à tout moment, dans un accident topographique comme dans un phénomène inhabituel.

Les ornements d'inspiration naturelle représentent des figures animales ou végétales, en relation avec des conceptions culturelles et mythologiques, particulières, on trouve le poisson est un motif chargé de sens. C'est un élément familier. On le retrouve sculpté ou maçonnés ou bien dessinés au-dessus des portes d'entrée de nombreuses maisons traditionnelles du Sud tunisien.

La mythologie était mêlée à tous les aspects de la vie de l'homme. Le Sud Tunisien a conservé de « nombreux rites préislamiques se rattachant à la grenade qui symbolise abondance, prospérité et fécondité »¹⁷⁸. Chez les Berbères, le fruit est présent au moment des labours et dans toutes les étapes importantes de la vie d'une femme (mariage, naissance). Pour le Prophète, la grenade est le fruit de l'arbre du Paradis. Pour les Chiites, le jus de grenade symbolise les larmes de Fatima, la fille du Prophète, qu'elle versa à la mort de son fils Hussein, et les grains du fruit sont les larmes du Prophète lui-même¹⁷⁹. D'un point de vue soufi, la grenade symbolise le « jardin de l'Essence ». Elle est une métaphore de l'intégration de la multiplicité dans l'unité. Le sacré peut atteindre ou frapper un animal sans que celui-ci ne devienne nécessairement une divinité nouvelle. Il peut aussi se manifester à l'homme sans intermédiaire : c'est, à des degrés divers, le songe, la vision, la révélation »¹⁸⁰.

¹⁷⁶ Dans les conceptions magiques et religieuses des nos ancêtres, on trouve plusieurs arbres et végétaux sacrés, je cite l'olivier, le grenadier, le blé,

¹⁷⁷ Parmi les animaux, le serpent,

¹⁷⁸ Monique Zetlaoui, *Divine grenade*, Religions et Histoire n° 26, mai-juin 2009, p62

¹⁷⁹ Malek Chebel, *Dictionnaire des symboles musulmans*, Albin Michel, Paris, 1995.

¹⁸⁰ Gabriel Camps, *Op. Cit.*, p.144.

Concernant les lieux, dans les rêves, il traduit le besoin de confort et de sécurité. Le nature est entendue ici au sens où la prend Barthes dans les Mythologies : comme ce que l'idéologie substitue au réel historique et politique et qui, allant de soi, désarme toute révolte, en sorte que les normes bourgeoises sont vécues comme les lois évidents d'un ordre naturel.

Chaque cité se consacrait à un dieu ou à un groupe de dieux, pour qui les citoyens élevaient des temples dédiés au culte. Ils honoraient régulièrement les dieux lors de grandes cérémonies supervisées par les grands prêtres. À ces occasions, les poètes racontaient et chantaient les grandes légendes, popularisant ainsi un grand nombre de dieux.

La mythologie compose le corps des histoires liées à une culture particulière. Elles tentent, en quelque sorte, d'apporter une explication à certains aspects de notre monde. Dans toutes les mythologies, les éléments naturels (l'eau, l'air, la terre et le feu) jouent un rôle essentiel. Ils sont à la fois au centre des histoires elles-mêmes et représentés par les personnages qui les incarnent.

Comme pour les mythes de création, la terre utilise fréquemment l'eau comme source de vie. La terre ou le relief minéral, en premier lieu la montagne, mais aussi le simple rocher. Est-ce la forme de la montagne qui attire ainsi la divinité ou bien son élévation qui, rapprochant l'homme du ciel, siège d'une divinité toute puissante, justifiant la vénération dont elle est entourée ? Ces deux attitudes, apparemment contradictoires puisque l'une serait chtonienne et l'autre ouranienne, peuvent, en fait, avoir contribué simultanément à la sacralisation de la montagne »

À travers une lecture étymologique, la terre, nom formé à partir d'un terme latin "terra"¹⁸¹ qui signifie " terre". Elle est une déesse très sainte, protectrice des serments, déesse mère. En mythologie, selon M. Eliade¹⁸², la terre symbolise la

¹⁸¹ Depuis l'époque latine, ce mot signifie "terre". C'est la masse de matières en fusion et la croute terrestre est une couche refroidie relativement mince, en tournant une masse intérieure toujours très chaude.

¹⁸² Eliade M.: Eliade interroge les conceptions fondamentales des sociétés archaïques, qui, tout en connaissant elles aussi une certaine forme d'histoire, s'évertuent à n'en pas tenir compte. Eliade étudie plus particulièrement la révolte des sociétés traditionnelles contre le temps historique et leur nostalgie d'un retour périodique au temps mythique des origines. Eliade interroge les conceptions

mère. La terre symbolise à la fois un monde extérieur et un caché, étranger, ce qui possède des pouvoirs magiques et l'endroit tragique où l'on inhume les morts. Enterrer c'est cacher dans le sol. Le mythe de la terre mère, la terre femme qui donne naissance, vie aux êtres vivants, Selon Marcia Eliade, est très répandue dans toutes les cultures méditerranéennes. La terre symbolise le commencement de la vie. La terre nourricière universelle. La terre renvoie à la nature comme une force autonome, comme un principe de naissance, de croissance, de l'épanouissement. D'où la terre est symbole de fécondité et de fertilité.

Dans la mythologie arabe *Adam* désigne le nom du "prophète *Adam*", mais "*Adam*" désigne aussi en arabe la "couleur de la terre", "la couleur du nègre". Il est aisé de vérifier que la couleur de la terre est celle du nègre (expérience : pour un nègre mettre sa main juste à côté de la surface de la terre nue). On désigne parfois le nègre par "noir" ce qui est un abus de langage, car les couleurs "nègre" (ex : terre) et "noir" (ex : rocher) sont distinctes. Allah a donné à Adam le nom de "couleur de la surface de la terre" car il est le premier homme à être descendu sur terre pour y adorer Allah sans rien lui associer. Le nègre a ainsi la couleur de la "surface de la terre" (en fait la couleur la plus répandue, à l'exclusion des sables de plage (couleur des "blancs"). Argile¹⁸³, tîne; salsâl : terre glaise, en terre d'Islam, l'argile jouit d'une grande bénédiction. N'est-ce pas en elle, matrice du monde, matière noble par excellence, qu'eut lieu la plus parfaite des œuvres divines ?

« Nous créâmes l'homme d'argile séchée, de boue noire pétrie », lit- on sourate AJ Hijr, XV, verset 27.

L'argile est à l'homme ce que la lumière est aux anges, ce que le feu est aux djinns, car ces derniers, à l'instar des démons, ont été créés dans une matière pyrique, alors que l'entité humaine est tellurique dès le départ. L'argile est d'un emploi très général : matériau de construction, cataplasme, matière de décoration.

fondamentales des sociétés archaïques, qui, tout en connaissant elles aussi une certaine forme d'histoire, s'évertuent à n'en pas tenir compte. Eliade étudie plus particulièrement la révolte des sociétés traditionnelles contre le temps historique et leur nostalgie d'un retour périodique au temps mythique des origines.

¹⁸³http://archive.org/stream/DictionnaireDesSymbolesMusulmans/DictionnaireDesSymbolesMusulmans_djvu.txt

« La scène socioculturelle de la modernité renvoie à un « mythe ». Il définit le référent social par sa visibilité (et donc par sa représentativité scientifique ou politique) ; il articule sur ce nouveau postulat (croire que le réel est visible) la possibilité de nos savoirs, de nos observations, de nos preuves et de nos pratiques. Sur cette nouvelle scène, champ indéfiniment extensible des investigations optiques et d'une pulsion scopique, l'étrange collusion entre le croire et la question du réel demeure encore. »¹⁸⁴

¹⁸⁴ Michel de Certeau, *Op. Cit.* 272

II. Poétique de la couleur locale ou la géographie de la couleur

1. Notion du paysage culturalisé

Avant d'entrer plus en détail dans mon travail, il convient de préciser ce que j'entends par le terme de «paysage». Le paysage est abordé dans différentes disciplines scientifiques, telles que la géographie, l'écologie, ou l'anthropologie, mais aussi et surtout dans l'art. Sa perception et donc sa définition en est différente dans chacun de ces domaines. J'aborderai ici la notion de paysage en lien avec sa représentation artistique, telle qu'elle a été étudiée par le géographe Augustin Berque¹⁸⁵ et le philosophe Alain Roger¹⁸⁶.

Pour Alain Roger, le paysage n'est en effet pas réductible à sa réalité physique, aux géosystèmes des géographes ou aux éco-systèmes des écologues, «le paysage n'étant jamais naturel, mais toujours "surnaturel" dans l'acception que Baudelaire donnait à ce mot»¹⁸⁷

Pour les anthropologues déjà, il n'y a pas de paysage naturel. La culture fait partie intégrante de la nature humaine¹⁸⁸, ce qui fait que l'homme est un transformateur de nature «par nature». L'agriculture a été la première forme de culture par laquelle l'homme a modifié son environnement, et cette transformation pourrait ainsi être considérée comme le premier acte de création du paysage.

Mais les données de notre environnement, que ce soit un arbre, une rivière, une montagne ou un champ, ne deviennent paysage que lorsqu'elles sont perçues par l'homme en tant que tel. Comme le remarque Augustin Berque «son existence requiert qu'une certaine société se représente son environnement d'une certaine manière» car la perception humaine ne se borne jamais aux données biophysiques de l'environnement ; lesquelles sont nécessairement interprétées par notre cerveau dans un sens qui, tout en possédant une base qui est propre à notre espèce et distingue celle-ci des autres espèces animales, est indissociable de notre culture.

¹⁸⁵ Augustin Berque, *Les raisons du paysage*, Hazan, 1995.

¹⁸⁶ Alain Roger, *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris, 1997 à propos de la «nature culturelle» de l'homme, voir le livre d'Edgar

¹⁸⁷ Alain Roger, *Op. Cit.*

¹⁸⁸ Morin, *Le paradigme perdu : la nature humaine*, Seuil, Paris, 1973

En d'autres termes, le paysage excède sa forme matérielle. Or ce principe a été reconnu dès la naissance de la notion de paysage, un paysage est le prédiquer en un monde humain. « L'environnement est construit totalement par l'homme. »¹⁸⁹ Le paysage n'est pas l'environnement lui-même, mais une certaine relation, esthétique en l'occurrence, que nous avons avec lui. Autrement dit, le paysage, nécessairement, suppose une prédication humaine. En ce sens, distinguer entre « paysages naturels » et « paysages culturels » est absurde. Il n'existe rien de tel qu'un « paysage naturel », puisque le fait même de percevoir. «Le paysage n'est pas l'environnement lui-même, mais une certaine relation, esthétique en l'occurrence, que nous avons avec lui».¹⁹⁰ La réponse est à la fois d'ordre esthétique et culturel.

Les qualités physiques et chromatiques d'un site doivent être replacées dans un cadre plus ou moins large correspondant à une unité paysagère. A une échelle vaste, les paysages sont classés en régions correspondant à une évolution homogène, qui peuvent être le bassin d'un cours d'eau, une série de plateaux de même nature géologique, des ensembles végétaux homogènes, etc. Ces régions peuvent parfois être superposées aux typologies d'habitat dans la mesure où l'homme a jusqu'à une période récente construit avec les matériaux présents sur le site, la nature du sol influence ainsi les actions humaines pour constituer des entités paysagères originales¹⁹¹. L'analyse paysagère peut encore s'approcher du lieu et être limitée à un petit espace, un petit bois, un arbre et son environnement, etc.

Je traite dans cette étude plusieurs natures de sites en parallèle. Sachant qu'il ne s'agit pas de procéder à un enregistrement des sites mais de proposer un système d'identification, de classification selon les données géographiques et ses sources vitales naturelles des sites tenant en considération leurs typologies chromatique, là où la localité perd son caractère géographique et historique pour devenir chromatique.

¹⁸⁹ Abraham Mole et Elisabeth Rohmer, *Psychologie de l'espace*, p.108.

¹⁹⁰ Augustin Berque, «*Le principe de Zong Bing - paysage et dépassement de la modernité*», colloque «Les visions du paysage» organisé à Liège le 28 avril 2001

¹⁹¹ Je peux citer ici la Gabès une ville côtière/ oasis : Cet univers martine a donné naissance à un bâti particulier dans un univers rural agro-osier.

2. Errance et pratique du paysage

« La production d'un paysage s'enracine dans la question « où ? ». Où, c'est le schème verbal de la forme-paysage. Ce « où » met en œuvre un espacement et un emplacement, l'espacement au caractère du « dispersif » et du « distributif » : il est l'écart et la distance des choses entre elles, leur convergence. Convergence et divergence sont les modes toujours conjugués, de la présence des choses dans l'espace »¹⁹². Un effet de rythmes ainsi s'élabore entre-deux, espacement-emplacemement.

Je m'intéresse depuis quelques années à la notion d'errance. Ma réflexion est axée sur cette notion, plus précisément autour du cheminement chromatique dans des parcours paysagers et urbains, je me suis concentrée sur la notion d'errance chromatique et artistique, ainsi la notion de la retranscription chromatique et graphique de mes errances dans le milieu paysager et urbain.

Dans un premier temps, suivant une trajectoire en quelque sorte errante, l'accès en direction au terres à découvrir ou redécouvrir sera ouvert à la voyance poétique, aux expérimentations de nature artistique et picturale, engageront le moi coloriste sur un chemin chaque jour plus riche de panoramas apparus à l'issue d'une recherche aussi laborieuse et initiatique. Je suis entrée dans une phase d'observation dont l'expression se veut à mi-chemin entre poésie et prose.

Comment s'est établie la relation entre ce fragment de pays, le sud tunisien, et le designer espace coloriste? La question se repose donc autrement : Que montrer du trajet? Que montrer du parcours ? Et comment ?

Le parcours peut être évalué sous plusieurs facteurs opératoires. Bien entendu il est d'abord un opérateur spatial, il propose une expérience sensible de l'espace. L'œil circule pour inventer des panoramas et saisir le monde réel. Il permet d'avoir une histoire en étant ainsi un opérateur narratif et cognitif.

¹⁹²Eliane Escoubas, *Op. Cit.*, p.74.

Extrait de carnet de notes

« Abandonner les chemins, s'engager seule dans la périphérie sans rien dire à personne, voyager entre le dit et le non-dit de la nature jusqu'à l'ivresse et l'épuisement. Rentrer chez soi plein de fatigue et d'images pour écrire des cartes et faire des dessins. Ou encore s'élaner dans la bataille du savoir, devenir cartographe, dramaturge, arpenteur de l'oubli, des couleurs de mes souvenirs. He oui !!, dessiner les paysages, comme une fête, un relief, mental soumis aux partitions du vent, aux animaux, bondissants, à l'ombre passagère des feuillages d'été ».

La relation entre le paysage et le coloriste s'établit ici dans le mouvement, le déplacement (s'engager, voyager, rentrer, s'élaner). C'est l'aspect mouvement qui m'intéresse ici car « le mouvement est l'un des facteurs principaux de l'appropriation de l'espace par l'être, l'espace n'existe phénoménologiquement que par les mouvements qui le remplissent. »¹⁹³. « L'espace n'existe dans notre sensualité que par ce qui le remplit. (... Il est la somme de nos expériences, de nos mouvements, de nos actes. »¹⁹⁴

C'est donc au rythme de la marche que s'établit la relation esthétique entre l'homme et le paysage, que le paysage se donne à voir et se construit dans le regard porté sur lui. La marche est ici le premier mouvement de la démarche créative. «Et c'est bien cette utilisation de la mobilité comme outil autonome d'exploration qui inspire les créations artistiques les plus récentes», soutient Thierry Davila, auteur d'un livre intitulé *Marcher, créer*¹⁹⁵. La marche est ici considérée, non pas comme condition préalable à la production d'une œuvre, mais comme construction d'une situation, qui se suffit à elle-même en tant qu'art. Cette pratique de la dérive situationniste se situait dans un paysage urbain hétérogène, ou plutôt dans la multiplicité des paysages urbains.

¹⁹³ Abraham A. Mole et Elisabeth Rohmer, *Op. Cit.*, p.118

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.107

¹⁹⁵ Thierry Davila, *Marcher, créer*, éd.Regard, 2002

Je m'approprié, alors, à la marche comme un matériau artistique, comme un médium à part entière et un processus de création d'œuvres. « Ce sont nos comportements exploratoires qui créent l'expérience de l'étendue, ils ont plutôt une valeur esthétique de créativité, de spontanéité, tantôt une valeur unitaire ou fonctionnelle d'appropriation l'environnement »¹⁹⁶.

Il s'agit alors pour les artistes de marcher pour créer des formes et du sens, pour faire œuvre. Non pas seulement de marcher pour bénéficier des bienfaits de la promenade sur l'inspiration artistique, mais de faire usage direct du processus même de la marche comme médium de l'art.¹⁹⁷ «À chaque fois c'est bien marcher qui devient synonyme de créer,» conclut Thierry Davila.

Un exemple encore plus radical est proposé par les situationnistes, avec le concept de dérive, présenté ainsi par Guy Debord : «Entre les divers procédés situationnistes, la dérive se définit comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variés. Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade». Il s'agit de «se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent».¹⁹⁸

Qu'il s'offre sous la forme du trajet, du parcours ou de l'itinéraire, Du fait de leur caractère linéaire, vectorisé et ou complexe erronés, ils proposent en outre un mode d'ordonnancement des événements chromatiques et leur distribution sur l'axe de l'observation. L'espace déborde, de ce fait, la simple fonction de structuration spatiale et géographique pour devenir un lieu où la liaison chromatique demeure une forme d'articulation et de définition. Au-delà des différences qui singularisent chacun lieu, la couleur a une fonction descriptive et discursive, celle de travailler à la lisibilité du discours d'une géographie de couleur. Mais en quoi il est de véritables données à entreprendre en dehors de la géographie du lieu pour comprendre mieux cette notion de géographie de la couleur ?

¹⁹⁶ Abraham A. Mole et Elisabeth Rohmer, *op. Cit.*, p.107

¹⁹⁷ Anthony Poiraudéau, *présentation de l'exposition «No walk, no work»*, 2005

¹⁹⁸ Guy Debord, *Théorie de la dérive*, in *Les lèvres nues*, n°9, 1956, et *Internationale Situationniste* n°2, 1958.

3. Localisation, trajet et trajectoire

« Certes beaucoup de nos comportements actifs sont stéréotypés. Mais le refus de cette stéréotypie des déplacements est une occasion de spontanéité, l'expression d'une liberté créatrice car « tout mouvement est créateur dans la mesure où il n'est pas répétition d'actes préprogrammés ».¹⁹⁹

En parallèle à mes errances, je mène mes repérage, aussi, à partir de, de fonds d'archives de sources iconographiques : cartographique (plans), cartes postales, cartes postales photographiques et photos anciennes, (aquarelles, peintures, gravures) qui seront pour moi une nécessité. Le paysage comme construction artistique. Le carnet de bord permet de réunir les différents lieux définis par leurs couleurs en les présentant comme un guide par la technique de la photographie. La mise en place d'une cartographie permet de visualiser simultanément ces lieux dans l'espace de la ville. La mise en page présentant les différents lieux les uns après les autres permet de mieux les distinguer, de les nommer et de les présenter comme des fragments ayant chacun leurs singularité au sein d'un ensemble plus vaste.



Carte du Sud : croquis aquarelle

Fixée sur différents moyens de transport (train, bus, voiture, vélo, calèche ...), la carte m'indique les routes les plus rapides sans se soucier du sens du chemin, de la beauté inutile des choses, du jeu hasardeux des rencontres, du plaisir de l'égaré ou du plaisir encore plus grand de retrouver le bon chemin. Je me demande alors si le voyage routier ne consistait, qu'à se rendre d'un point à un autre le plus rapidement possible, peu importe l'observation.

¹⁹⁹ Abraham A. Mole et Elisabeth Rohmer, *Psychologie de l'espace*, p.108

« Un automobiliste obnubilé par sa destination n'est pas en état d'observer. Il ne remarque pas les marques du territoire qu'il traverse. Il ne fait que passer. Et plus il passe plus il s'abstrait de là où il passe. Le passage, à la différence de la halte ou de la pause, ne laisse guère de trace »²⁰⁰. Cependant, « un territoire pour exister, exige de l'attention »²⁰¹.

Un déplacement, d'accomplir le passage d'un lieu à un autre, a fait l'objet de ma promenade vélocipédique : Mon trajet de la calèche vers l'oasis est un principe parfait de repérage et de saisie qui est actualisé. Lorsque la calèche arrêtée, l'œil, comme libéré de son assujettissement à l'objet mobile, fait aussi une pause pour s'approcher de la couleur, l'examiner et la saisir. « Observer » signifie « porter son attention sur », « respecter », mais aussi « considérer », « remarquer »²⁰².

Je procède, enfin, à la marche car « le marcheur, à la différence de l'automobiliste, perçoit encore certains signes qu'il attribue à la Nature »²⁰³. Partant d'une situation initiale (le point de départ) à une situation finale (le point d'arrivée), j'évalue la transformation chromatique opérée au cours du mon cheminement. Suivant les diverses étapes du déplacement, mon observation me permet de suivre le procès des transformations générées par les épreuves du lieu géographique. La notion perception de couleur associée à la pratique de la marche et à celle de la photographie, sont à la base de mon approche du paysage. Mon projet s'est construit dans une démarche inductive, à partir de l'expérimentation du lieu.

Il s'agit, avant tout, de d'enregistrer mon parcours, mon itinéraire et ma trajectoire. Je me procède dans ma pratique d'exploration du milieu à la photographie commentée, aux schémas analysés et des croquis de situation riches de références et de notes de terrain, d'écritures et de description un état de lieu. La cartographie n'est pas respectée, ma carte est recomposée et simplifiée.

²⁰⁰ *Thierry Paquot, Poétique des à-côtés. Essais sur la «ville émergente, in L'urbain et ses imaginaires, Op.Cit., p.107.*

²⁰¹ *Ibidem.*

²⁰² *Ibidem.*

²⁰³ *Ibid., p.106.*

Selon Gilles Deleuze et Félix Guattari « la carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications (...) on peut la dessiner sur un mur, la concevoir comme une œuvre d'art, la construire comme une action politique ou comme méditation. C'est peut être un des caractères les plus importants du rhizome²⁰⁴, d'être toujours à entrées multiples»²⁰⁵.

L'élaboration d'une carte des itinéraires parcourus devient élémentaire pour déterminer une topoétique²⁰⁶ paysagère. Mais comme le dit Guy Lecerf il ne s'agit évidemment pas ici « d'entrevoir une posture complémentaire, celle de la compréhension à partir d'expériences, de rencontres et d'études. Se saisir de la couleur comme phénomène ou comme effet, avec une certaine souplesse, une certaine mansuétude, même si - en définitive - je suis amené à découvrir bien plus de nonsense que de sens »²⁰⁷.

Dans un premier temps, l'accès en direction de terres à découvrir ou redécouvrir sera ouvert à la voyance poétique, grâce aux expérimentations artistiques de nature picturale entreprises ; lesquelles engageront le moi créateur sur un chemin chaque jour plus riche de panoramas apparus à l'issue d'une recherche aussi difficile que périlleuse. Par la suite, des travaux d'inventaires précis sur le site regroupent sous forme de fiches documentaires des catégories de site selon leurs caractéristiques géographiques, morphologiques... ont été réalisés dans le but de connaître de près le site sur un plan géomorphologique et géographique.

²⁰⁴De manière synthétique, Deleuze et Guattari proposent de substituer à une pensée fonctionnant sur l'arborescence (origine puis divisions systématiques), une pensée du rhizome, capable d'aborder le monde par la multiplicité et le devenir, dans la somme d'événement et d'actions qui le composent. La difficulté que pose l'espace du dessin prend alors une consistance plus spécifiquement théorique. Comment penser cet espace, qui se redéfinit sans cesse entre structures établies et événements extérieurs, entre les chemins balisés de la *praxis* et le mouvement de la *poiésis*.

²⁰⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p.20.

²⁰⁶ La topoétique greffe deux notions anciennes, celle de *topos* et celle de poétique : celle de *topos*, lieu commun, qui peut se comprendre comme lieu plastique, urbanistique ou chromatique mais aussi comme type d'argument discursif et celle de poétique qui envisage l'instauration de ces *topoi* lors d'une construction ou dans le contexte d'une argumentation politique.

²⁰⁷ Guy Lecerf, *Map/cards, Couleur et fiction dans le cinéma d'animation*.

Ainsi « cela dit, les deux cheminements ne s'opposent pas. Le passage de l'un à l'autre importe ici. Il suppose, en effet, une carte, et, pour le chercheur, un travail de cartographie »²⁰⁸.

Le territoire que j'étudie est un lieu que je connais bien, car je le parcourais tous les jours et toutes les saisons et que je le redécouvrais constamment. Mais il s'agit maintenant de l'aborder avec un autre regard : celui du coloriste «chasseur de couleur». Il ne s'agit pas de «chasser» un type de paysage particulier (je ne recherche pas par exemple le pittoresque ni le sublime), mais au contraire de partir dans l'indécision, et l'informel, comme le propose Gilles Clément, d'«envisager la marge comme un territoire d'investigation des richesses à la rencontre de milieux différents», «approcher la diversité avec étonnement» et «imaginer le projet comme un espace comprenant des réserves et des questions posées» à la recherche d'une caractérisation chromatique.

Je pars dans mes errances continues principalement dans les villes de Gabès, *Matmata*, *Tataouine* et *Douz* pendant une période riche en voir et en prises de vue photographiques. Ma topoétique paysagère invente les traces d'une aventure des couleurs et des matières, et résume une phase centrale de déplacement et de vectorisation sans limite et sans fin en descendant des hautes terres sèches, traversant un *oued* mystérieux que peu de gens perçoivent. La topoétique me donne à voir le territoire sous une approche différente en suivant un regard neuf d'artiste.

Je me suis lancé sur le chemin tantôt désertique, tantôt aquatique qui n'exclut pas la naturelle inquiétude interrogeant en même temps la géographie du lieu et la géographie de la couleur. Mon hypothèse est de trouver les fonctions et les sens des couleurs qui définissent le rapport d'une culture avec le lieu. L'étude physique du site, de la nature du point de vue géomorphologique est essentielle pour la compréhension de leurs qualités sensibles de la couleur, de la lumière et de la matière. Ces facteurs sont le résultat des métamorphoses du substrat géologique, de l'érosion due au vent et du climat.

²⁰⁸ *Ibidem.*

C'est-ce qu'affirme Jean-Philippe Lenclos, chaque lieu géographique exprime une typologie naturelle fondée sur la géologie, la lumière, la végétation, l'hydrologie. Ces facteurs influent sur les matériaux de construction et provoquent des harmonies et des contrastes dans le paysage qu'on appelle au sens propre du terme "la couleur locale".

Il s'agit de retenir une typologie de couleur, vécu de différentes façons. L'état de cette recherche pour le Sud tunisien va permettre de dresser une carte de géographie de couleur et une chronologie globale de leurs modèles et de leurs transformations. Il y a de multiples facteurs influençant la perception des couleurs locales. Inventer d'abord le phénomène de la couleur et sa place.

Le sud tunisien offre un paysage chromatique diversifié, unique et typique. Un paysage productif que, désormais, j'invente et je contemple où la couleur constitue une ligne de force du paysage naturel. Je la décris et la dessine puisqu'elle est toujours perçue en relation avec son environnement, par rapport à un milieu donné, à des formes, des matériaux et des ambiances lumineuses non préconçues.

Les lieux constituent des sources d'inspiration dans l'élaboration des prescriptions couleurs. C'est dans cet univers, que la couleur m'attache à une harmonie irréprochable et insoupçonnée de la nature. Le concept d'ambiance chromatique est particulièrement subjectif et chaleureux. Il définit l'ensemble des paramètres chromatiques, texturaux « visuels et tactiles », formels, spatiaux, substantiels, d'éclairage et même symboliques,... pouvant contribuer à évoquer psychologiquement un univers de référence communément reconnu par un groupe social d'usage. Dans chaque région, lieu, paysage, on trouve une atmosphère colorée, un domaine de couleurs et un champ de matériau différent. Les facteurs naturels jouent un rôle fondamental et déterminant dans la spécification de la palette polychromique de la région. Grâce à toutes mes recherches autour de la couleur locale et les éléments naturels du lieu, ceux qui font l'identité et la singularité du lieu, l'étude de la couleur est toujours dans une prise en compte des couleurs-lieux.

Fiche N° 17 : Pratique de la marche



Pratique de la marche.

Le repérage du territorial, devait-il permettre de saisir les différentes composantes environnementales chromatiques, leurs spécificités communes et caractéristiques distinctives ? Quelles sont les grandes zones qu'on peut distinguer d'après le milieu géographique ? Mais quelles peuvent être les limites géographiques et géopolitiques d'un tel projet d'étude ?



La photographie et la cartographie sont des outils qui permettent de développer un processus de territorialisation : au sein du vaste espace de la région du Sud tunisien sont distingués des lieux singuliers. La singularité de chacun de ces lieux est définie différemment selon le regard qui est porté dessus: intérêt pour les couleurs locales, pour le paysage, pour un détail caché, pour un mot, etc.

Route touristique de Douz : Le trajet routier permet d'admirer un paysage différent à chaque saison à chaque jour et même à chaque heure.



Jebal Aïn El Ênba, Route bani Khedach, Medenin

Fiche N° 18 : Déplacement, cheminement



Le programme de déplacement est donc établi par le coloriste, en fonction du type d'événements, Je représente une séquence et une trajectoire dans l'espace.



Dans cette perspective le trajet intervient aussi comme opérateur discursif pour une meilleure compréhension de l'organisation topographique que son exploration. J'ai choisi un lieu à la fois précis et sans limites fixes, que j'appelle le chaos naturel. Cet espace s'étend de part et d'autre à travers les vallées et les *oueds*, proche de la campagne, mais déjà à la ville. Le parcours renseigne et enseigne sur le lieu. « Mais d'une façon plus générale, le parcours est un lieu d'épreuves ».²⁰⁹

²⁰⁹ André Gardies, *Les lieux passeurs*, in *Arts plastiques et cinéma*, Les territoires du passeur, dir. Marie-Françoise Grange et Eric Vandesteele, éd. Harmattan, Paris, France, 1998, p.55.

III. Le portrait chromatique du paysage

Traiter l'ensemble des régions demande une présélection départementale ce qui semble plus réalisable. Il faut donc opérer un tri des zones étudiées, en se référant à un outil de recherche permettant de repérer les formes et la répartition morphologiques des volumes et des éléments de construction et de proposer l'éventuelle transmission d'un modèle dont les critères seraient morphologiques, sociologiques.

Ma sélection d'une base de données comprenant un répertoire présentant des zones architecturales homogènes telle que zone des architectures rurales oasiennes, zone d'architecture urbaine est prometteuse sur le plan sélectif en vue d'une étude spécifique plus approfondie. Il s'agit d'une caractérisation des secteurs là où on peut distinguer trois zones étude chromatique : sous zone des oasis, sous zones des montagnes et sous zone oasis maritimes ou du littoral.

Dans cette optique, chaque lieu géographique exprime une typologie naturelle fondée sur la géologie, la lumière, la végétation, l'hydrologie. Je spécifie cette découverte des couleurs de l'environnement naturel et paysage, à l'étude chromatique du relief minéral, et de la couverture végétale et même le monde animal. Mille questions se posent sur la mystérieuse couleur que porte chaque parcelle de cette terre.

Sur le plan géographique, la région de Sud tunisien est particulièrement très intéressante, car elle comprend des paysages et des environnements multiples et variables. En effet, les enquêtes se sont surtout concentrées autour de la mise en place d'inventaires de sites exhaustifs. De plus, l'aire géographique étudiée est importante en surface et constitue ainsi un échantillon de paysage très varié. Cette diversification constitue une base de travail. Les inventaires des sites sont multiples et très utiles dont l'une des conditions de la réussite d'un tel projet reste l'étude particulière de chaque site.

Du point de vue géologique, le Sud tunisien s'étend depuis les régions de *Gafsa* et des *chotts* au Nord jusqu'à la frontière tuniso-libyenne au Sud.

Le Sud de la Tunisie est caractérisé par une extension superficielle très importante et une richesse structures géologiques et géomorphologie identifiées aussi par la couleur. Il renferme les affleurements les plus anciens de la Tunisie, ceux ci correspondent au permien.

Cette région non uniforme comporte quatre domaines morfo-structuraux différents : *djebel*²¹⁰ *Dahar*, *Jeffara*²¹¹, *Tebaga*²¹², *chott*²¹³, *sebkha*²¹⁴, *erg*²¹⁵. Le *Jérid*, le *Fedjaj* et le *Gharsa* sont « de vastes *sebkhas*. Mais on continuera à les désigner par le nom de *chott* consacré par l'usage ». Le *chott el-Jérid* est situé dans un creux synclinal, à la limite entre les chaînons montagneux tunisiens ocre rouge et la plateforme saharienne. La surface de l'intérieur des *chotts* est celle de *sebkhas* couverte d'une croûte argileuse sans végétation, tapis constitué de cristallisations salines marron diverses et de sable agglomérés et bordée, à la périphérie et sur des largeurs variables, par une steppe halophile, localement appelée *hamadha*, qui justifie l'appellation de *chott* proprement dite.

C'est cette *hamadha* qui constitue le terrain de parcours des chameaux. À l'exception de quelques pistes aménagées, tout déplacement à l'intérieur du *chott* est imprudent surtout après les pluies, quand l'argile s'est transformée en vase.

²¹⁰ Le terme *djebel* désigne tous les reliefs que ce soit des collines ou des massifs montagneux plus importants.

²¹¹ *Jeffara* c'est une vaste plaine de dépôts moi-plio quaternaire. Le réseau de failles NW-SE qui sépare la *Jeffara* du *Dahar* amène à une énorme subsidence du paléozoïque par rapport à la série mésozoïque (environ 3000m d'épaisseur) (Bouaziz et al. 2002). La *Jeffara* peut être subdivisée en deux domaines : la *Jeffara* interne et la *Jeffara* maritime.

²¹² *Tebaga de Kébili la chaîne Sud de chott* ; De point de vue sédimentologie, la *Tunisie* est connue comme un pays sédimentaire où les affleurements sont essentiellement des roches sédimentaires de types calcaire, argile, évaporite, sable etc....

²¹³ *Chott* : Les *chotts* sont des structures caractéristiques des zones désertiques. Le *chott El Jerid* est situé au sud ouest de la Tunisie, entre Douz et Tozeur. Une route le traverse depuis quelques années entre Kébili et Tozeur ; Le *Chott el-Jérid* est la plus vaste plaine saline ou *sebkha* tunisienne avec une superficie d'environ 5000 km. Long de près d'une centaine de kilomètres d'Est en Ouest, le *chott el-Jérid* se prolonge à sa pointe orientale par le *Chott el-Fejjaj*. Déployé sur un axe est-ouest entre *Nefta* à l'Ouest et *El Hamma* à l'est, l'ensemble couvre pratiquement la largeur du Sud tunisien, entre le golfe de Gabès et la frontière algérienne, respectivement distants du *chott* d'une vingtaine de kilomètres. Le *Chott el-Gharsa* en Tunisie puis le *Chott Melrhir* en Algérie terminent cet ensemble de dépressions fermées à évaporation intense.

²¹⁴ Les *sebkhas* forment des marais salants temporaires. L'eau peut provenir du ruissellement ou de sources temporaires. La plus grande, le *Chott el-Jérid*, couvre 5000 km². Certaines sont exploitées sous forme de salines. Une *sebkha* est une dépression surcreusée par déflation éolienne, qui élimine les particules d'argile floculées par le sel. La dépression est bordée par des *chotts*, c'est-à-dire des pâturages salés, qui par extension ont donné leur nom à toute la zone. Les mirages sont assurés dès qu'il fait au dessus de 30°C.

²¹⁵ Les *ergs* sont les grands massifs de dunes.

Fiche N° 19 : Repérage chromatique et photographique

Selon *Hédi Ben Oueddou*, un commerçant propriétaire d'une boutique d'articles de cadeaux pour les touristes : « pendant l'hiver, on peut observer une nappe superficielle d'épaisseur variable qui couvre les chotts de couleur très riche et intéressante. Par contre, au cours de la longue période sèche de l'été, la lame d'eau superficielle cède la place, après évaporation, à une mince pellicule de sel ».



chott ejerid est une merveille, sa couleur change selon la localité, les caractéristiques du lieu et les conditions naturelles (pluies, vent, brouillard...). Sa de variation est du aussi à la température, l'éclairage naturel (le soleil) et sont effet sur l'état et l'aspect de la matière. Le chott représente un paysage chromatique est en constante recreation, dans une transformation continue, infinie articulée au mouvement perpétuel du temps, du climat et du milieu.

Peut-on dire que cette palette peut refléter l'état du lieu et par la suite de la matière ?

En hiver ⇒ période humide ⇒ couleur d'hiver ⇒

En été ⇒ période sèche ⇒ couleur d'été ⇒ évaporation ⇒ une mince pellicule de sel (cristallisations salines) ⇒ la lame d'eau superficielle.

La surface intérieure ⇒ couverte d'une croûte argileuse sans végétation.

La tapis constitué de cristallisations salines (de couleurs diverses) et de sable agglomérés, (de quelle couleur) et bordée,

La périphérie ou hamadha (appellation localement) et sur des largeurs variables ⇒ couverte par une steppe halophile

1. La terre est un musée de couleurs

Le paysage naturel minéral du Sud Tunisien, à travers ses aspects géologiques et géomorphologiques, décrit la couleur de la terre, en tant qu'épiderme, croûte. C'est la couche superficielle terrestre et l'enveloppe extérieure du sol sur laquelle se produit et nourrit les végétaux, et en tant que masse solide, dure composée de plusieurs couches géologiques riches en matériaux minéraux et organiques. Des couches de couleurs cachées, enterrées dans la terre. À chaque couche, à chaque profondeur des données chromatiques nouvelles. Tout réside dans la contemplation, l'observation, l'interdisciplinarité des couleurs que recèle l'environnement naturel, minéral, la terre²¹⁶, soit-elle montagne, désert, hamada, ou chott.

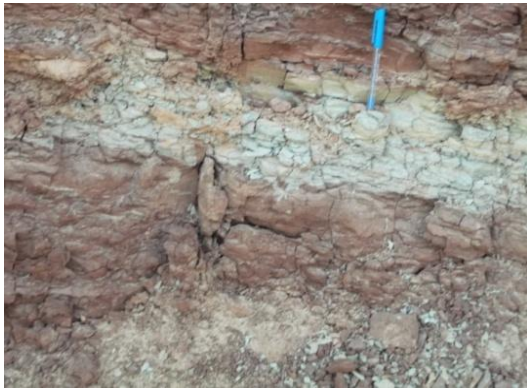
La terre est considérée du point de vue de sa nature, sa forme, de son état, sa composition, un espace de couleurs typiques mais multiples : la couleur de la terre change. Elle est parfois rouge, brune, ocre, noire, grise, selon sont les lieux : terre stérile ou fertile ; terre friable, terre solide, terre forte, terre légère, terre molle... La couleur de la terre change selon ce qui compose le sol considéré comme une matière ou substance particulière. En géologie, la terre représente l'ensemble de roches de même nature, cette couche de l'écorce peut être un terrain caillouteux, calcaire ou argileux ; de même origine (terrain alluvial) ou de même âge (terrain crétacé).

La couleur est inséparable de l'espace géographique qui l'a vu naître, elle porte les marques de ses reliefs et de ses aspérités. Elle s'enracine dans l'aridité de la terre qui l'a allaitée et se cache sous ses plis et ses reliefs. Elle garde en elle les germes du sol qui l'a jadis fertilisée. Ainsi se produit un espace abstrait par les effets de contre-jour, ciels trop clairs, terres trop sombres. La terre est assimilée au continent par opposition à la mer. La matière qui forme la couche superficielle de la croûte terrestre ou encore la vaste étendue de la surface solide du globe. C'est la matérialité contre la fluidité. Le chaud contre le froid.

L'étude géomorphologique montre le sud tunisien comme un paysage multiple dont la couleur joue le rôle d'indice sur la nature du sol. Le paysage se montre richement

²¹⁶ Synonyme de milieu, terroir, lieu, espace, champ, terrain, emplacement, parcelle.

coloré²¹⁷. Les valeurs géologiques, géographiques et climatologiques seront alors analysées pour la compréhension du lieu et des couleurs locales.



Mon idée est d'inventer tous les objets colorés du milieu naturel géographique et géologique afin de saisir et d'archiver les couleurs locales et trouver les liens à la culture qui s'y attache. Ainsi, cerner le sens des couleurs locales comme elles se manifestent dans leurs lieux originels.

²¹⁷ « On traite de coloré, ce qui présente un caractère de vivacité pittoresque, de trouvailles heureuses, souvent d'une certaine bonne humeur, et souvent de variété et d'intérêt pour la couleur locale ».

Fiche N° 20 : Visite et repérage chromatique



Promenade chromatique au sein d'un paysage spectral

En tant un lieu de l'épreuve, il appelle une forte implication spectatorielle qui s'y montre particulièrement active : proximité spatiale du point de vue, regard subjective.

Les premiers de mes repérages s'attachant à la région des montagnes particulièrement de Matmata où la couleur se manifeste à travers les caractéristiques du milieu naturel, le *djebel*. La couleur de la terre ici est assimilée, inaperçue, imposée et acceptée en même temps. Le *djebel* est une carrière de couleur. Le rouge ocre est la couleur de la terre, de la boue, de l'argile. Le rouge ocre couleur de la matérialité. Il devient caractéristique spécifique de la région.

Le milieu naturel minéral du Sud tunisien constitue un environnement dur, sec et fragile mais relativement agréable et suffisamment coloré pour celui qui sait décoder les secrets de ses couleurs et tirer parti de ses potentialités. La terre est un musée de couleur. Des couleurs cachées, enterrées, dispersées. À chaque couche, à chaque profondeur, à chaque milieu des données chromatiques nouvelles. Tout réside dans la contemplation, l'observation. L'interdisciplinarité des couleurs que recèle l'environnement naturel, minéral, la terre d'une manière générale.

Fiche N° 21 : Typologie chromatique du paysage



Perception chromatique du paysage montagnard : L'ocre des montagnes argileuses jeunes et du site comme construction ou création artistique

Pour laisser ces formes apparaître dans la photographie sans trop de prédétermination, il m'a fallu être plus libre dans les prises des vues en laissant place au hasard. J'ai donc marché au hasard, laissant errer mon regard dans la diversité du paysage. Et lorsque je repérais un élément visuel intéressant dans le paysage, je l'ai photographié sans viser : c'est-à-dire que je me contentais d'orienter l'appareil dans la direction de cet élément, sans regarder dans le viseur, afin que le cadrage soit un peu aléatoire. Mes premières photographies m'ont permis de distinguer certaines couleurs issues des paysages traversés, d'en choisir certaines et de les nommer, et par là commencer à leur donner un sens.

Ainsi, ce que je remarque qu'il y a différents types de roches sédimentaires avec une variété de couleurs. Les principaux types de ces roches sont les carbonates (calcaire, dolomie), l'argile (kaolinite, kaolin, illite,,), les évaporites (gypse, sel, halite) et les sables.

J'éprouve l'impression de vivre une aventure ressemblant forte à une traversée du désert : expérience ascétique du « voyageur » parmi les dunes de sable et qui va, en effet, passer à sa manière par l'épreuve artistique. Le désert constitue des espaces primordiaux composés de paysages minéraux hautement symboliques. Le Sahara Tunisien est un gigantesque désert de sable. Une immense étendue, de sable, sans fin, sans limite. Étendue minérale d'un jaune ludique. La couleur dans le désert se définit comme ce qui résiste à cet aplatissement nihiliste de l'étendu spatial, celui du Grand Erg Oriental. Un monde qui fascine par ses dunes. Les couleurs du Sahara se diffèrent d'une région à un autre ; à *Douz*, il est blanc ; et si fin qu'on dirait de la farine. Entre *Douz* et *Ksar Ghilane*, j'ai découvert du sable rouge. Aux abords de *Douz* ou des autres villages il est jaune.

Carnet de notes :

« Souvent, le désert, c'est l'idée que l'on s'en fait. On le rêve, on l'espère, on l'embellit, et un jour on le découvre et on ne sait pas que penser ou que dire. Il nous intimide et nous contraint au silence. On observe le soleil couchant, on est émerveillé par la subtilité des couleurs. Le sable y est fin et de couleur ocre, les dunes sculptées par le vent. Le paysage est exceptionnel. Et puis on retourne à soi, à ses pensées, à la durée intérieure. Mais le désert n'a de sens que si l'on prend le temps d'y séjourner. Sinon, il ne se livre pas, il ne donne rien. Il reste une carte postale, l'image d'un souvenir qui s'ennuie. »

Je concentre mon activité en un ensemble de déambulations généralement accomplies dans des terrains vagues, des zones intermédiaires situées entre ville et campagne, des entre-deux tels que les nouvelles villes contemporaines les engendrent. Le repérage photographique est un bon moyen de notation de terrain. La photo permet de reproduire et traduire tous les éléments de l'environnement sans contours ou limites. Elle peut apporter plusieurs images sur l'environnement paysager.

Je signale qu'il a principalement une démarche liée à la géographie : Je pars de l'analyse d'un site culturellement construit et appréhendé puis poursuit un travail de coloriste en atelier.



Promenade chromatique au sein d'un paysage spectatorial : De l'est à l'ouest, les reliefs changent, la nature de la terre, sa couverture et ses couleurs aussi, soit-elle montagne, désert, hamada, chott ou côte.

La couleur est partout, mon regard et ma main la *subliment*, elle se présente et se manifeste dans le relief minéral et la couverture végétale. L'œil suit de plan en plan, en dépit des variations du mouvement continu de couleur et de lumière. La couleur est une donnée primordiale dans la vision et le ressenti d'un lieu, d'un ensemble paysager où je vais examiner les coloris qui transpirent l'air, la terre l'ombre et notamment la lumière dans le déploiement de la durée.

Le coloris dépend d'une part, des variations d'apparence des objets selon la diversité des circonstances (proximité, ou éloignement faisant jouer la perspective aérienne ; changement dans la qualité de la lumière selon les heures de la journée, etc.)²¹⁸. Les épreuves chromatiques s'ordonnent selon des axes de la stratification simples et complexes, la règle du discontinu règne : brusques irruptions d'événements inattendus, changements de rythme, détours et dévoiements imprévus, etc. Ainsi sont apparus dans ces photographies la lisière, le tas, la ligne d'horizon, etc.

²¹⁸ Etienne Souriau, *Op. Cit.*, p.423.

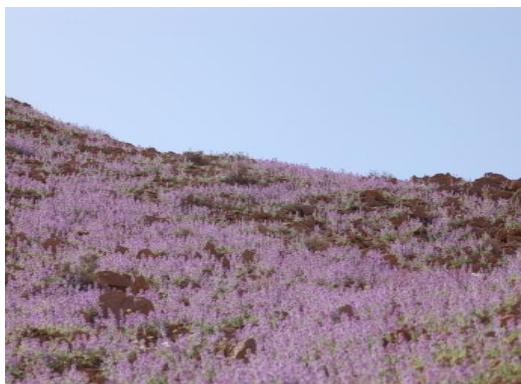
Fiche N° 22 : Le paysage : Le temps qui fait



La couleur à travers le temps et les saisons

En effet, j'appelle pratique de l'espace, ce mouvement correspond d'abord au déplacement de l'artiste, dans un lieu et un temps donné. En effet, le paysage ne se déploie pas seulement dans l'espace, mais se découvre aussi dans le temps. Dans son aspect qualitatif, notre perception du temps dans le paysage est liée à des variables naturelles, telles que l'heure du jour ou de la nuit (paysage matinal, coucher de soleil, paysage nocturne...), le climat ou «temps qu'il fait» (paysage ensoleillé, brumeux, pluvieux...) ou la saison (qui est à la fois une portion de l'année et un type de climat ; paysage printanier, estival, automnal ou hivernal). Ce faisant il joue sur la temporalité.

Dans son aspect quantitatif, notre perception du temps n'est pas liée à sa mesure (temps objectif) mais plutôt à la manière dont il est ressenti (temps subjectif). On peut aborder cette perception du temps sous deux aspects : l'instant et la durée. La durée est celle de la déambulation de l'artiste dans le lieu. Cette errance spatio-temporelle relève singulièrement d'un acte cognitif et non seulement d'un acte perceptif.



Da la couleur à perte de vue

2. L'oasis de couleurs

L'oasis du point de vue son étymologie, son anthropologie et sa géographie²¹⁹ est symbole de vie, fertilité et de richesse. Les oasis, doivent sa remarquable fertilité aux sources bouillonnantes, font donc l'objet d'une occupation constante en raison de leur riche végétation, de leurs réserves en eau, de leurs richesses agricoles et de la sécurité qu'elles offrent par rapport au vide dangereux que présente le désert. Elles deviennent obligatoirement des points de peuplement dans cette région désertique. Comme elle a représenté de véritables carrefours et plaques tournantes qui servaient d'abord de relais, les oasis jouaient un rôle important dans l'établissement des routes commerciales empruntées par les caravanes²²⁰. L'oasis avec sa manne hydrique a été à travers le temps porteur d'une réalité géographique économique et sociale.



Oasis Tozeur et Douz

Partout sous la verdure courent les eaux vives, savamment distribuées par une canalisation appropriée aux besoins de la culture. Sous l'influence des vents du large les palmiers ont pris une teinte cuivrée, mais la morsure de l'air salin n'atteint pas le triple étage de végétation qu'ils protègent.

²¹⁹ Les oasis désignent en géographie des zones de végétation isolées dans un désert. Elles se produisent, en général à proximité d'une source d'eau. Les oasis sahariennes, comme milieu naturel caractéristique dans le paysage du Sud tunisien, dont l'origine du mot « oasis » vient d'un vocable de l'ancien égyptien ouat. Ce mot vient, par l'intermédiaire du grec de l'ancien égyptien ouhat (chaudron), sont situées parfois sur le lit de rivières venant se perdre dans le désert ou au pied de massifs produisant des sources ou encore directement au dessus de nappes phréatiques affleurantes ou peu profondes. L'eau, en sous-sol ou en surface, vient pour féconder la dune vierge et transformer les sables stériles en terre-mère. Des traces de l'occupation par l'homme sont présentes sur le site, dans les déserts environnants sous formes d'habitat néolithique.

²²⁰ Certaines oasis du Sud tunisien représentent des points de départ de différents flux de migrants. Dans le temps, la position géographique de ces régions leurs permettaient de surveiller le mouvement constant des caravanes se dirigeant vers la Libye ou vers le sud de l'Afrique.

Fiche N° 23 : Oasis de couleurs



Ancienne oasis de Nefta



Les oasis des montagnes : Chbika

La palette des couleurs du site et de l'environnement naturel est celle qu'expriment les couleurs des reliefs, du paysage végétal et de la lumière. Le palmier dattier reste le symbole de ces contrées sahariennes et présahariennes et s'y propage d'une manière très dense. Considéré comme l'une des plus authentiques espèces fruitières du pays, le palmier dattier constitue également la structure de base de l'agronomie des oasis, notamment par la création d'un microclimat indispensable au développement des cultures saisonnières et d'autres arbres fruitiers.



Au début du cycle, au printemps, les régimes de dattes sortent de leurs enveloppes et sont de couleur jaune. C'est le moment de la pollinisation.

C'est aux mois d'Octobre et Novembre qu'elles prennent la couleur dorée et qu'on peut les cueillir.

Les dattes deviennent jaunâtres au mois de Septembre.

L'oasis foisonne de couleurs. Une richesse chromatique des composantes végétales, le vert, l'ocre, le jaune, le rouge, le violet.



Ce relevé me mène à penser à une palette de couleur terre et naturel. La couleur dominante c'est la couleur de miel (عسلي). : C'est une couleur jaune, transparente, blonde, ambrée. Ce qui est plein de douceur, d'agrément, de complétude, de charme. Le miel est une substance sucrée et parfumée provenant du nectar des fleurs et du miellat d'arbres.

3. La lumière domine la couleur et sculpte l'espace

La couleur n'est visible sans le recours de la lumière, et c'est seulement dans la lumière que la couleur de tout objet est perçue. La quantité de la lumière permet une "dilution" de la couleur et une abstraction de l'espace.

Partant au désert avec une image de retrouver un étendu de jaune. Elle est marquée par une vaste symphonie lumineuse. La lumière coule comme une musique. La lumière couvre l'espace tantôt douce et tendre tantôt forte et aiguë. des zones de lumières se présentent. Lumière joue avec la matière. Le sol, la terre réfléchit lumière ambiante et la multiplie.

La lumière est pour partie absorbée, diffusée, réfléchi et transmise. Les métamorphoses visuelles de l'espace désertique résultent le plus souvent de propriétés mixtes : la brillance n'est pas absolue, la matité non plus, et le jeu peut se compléter de parts variables d'opacités, de transparence ou de translucidité.



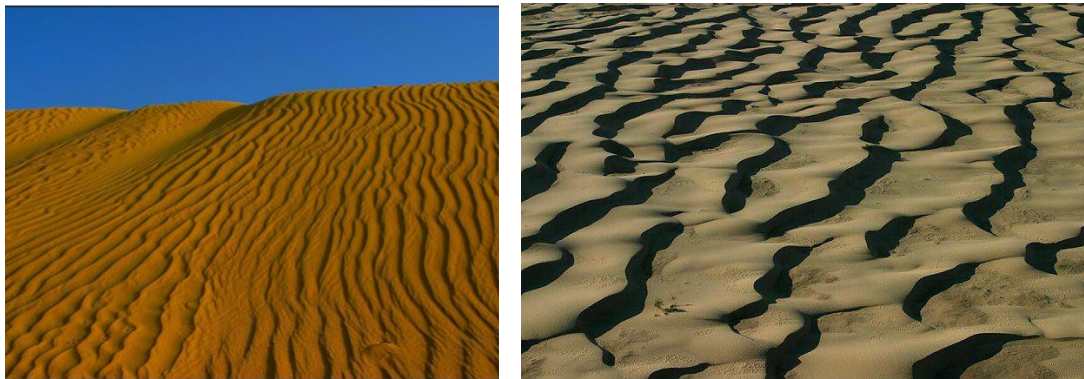
La couleur jaillit de la terre et de la lumière.

Le reflet de la lumière naturelle du soleil sur les dunes de sable produit une palette de jaune où
« la couleur est "une force" », le coloris "une finesse" ».

La répartition de la lumière, les variations des valeurs, le jeu des masses colorées, la modulation lumineuse, la formation des contrastes abrupts ou des dégradés allant du sombre au clair, composent avant tout cette harmonie ou cette heureuse discordance à laquelle est liée la jouissance de l'observateur coloriste.



La lumière naturelle du soleil mené à l'image du désert n'est plus seulement pensée en matière de masses et de volumes, mais plutôt de contrastes et de luminosité, de plages diversement modulées.



La photo permet de transmettre et de présenter les divers états de la lumière qui bouge constamment et de la matière qui est en changement perpétuel.

L'image des volumes suivants un principe sériel qui captent et renvoient la lumière, devient ludique. Les dunes deviennent liquide, rutilant. Des sculptures d'ombre et de lumière surgissent et créent un système d'oppositions rythmiques entre des zones d'ombre inscrivant dans les volumes sculptés en épaisseur et en profondeur, et pour un ensemble de saillies, d'arrêts et d'anfractuosités d'une surface qui accouche la lumière.

Dans les grottes des maisons troglodytiques, comme la lumière est introduite après être reflétée sur la terre en roche, la partie inférieure de la pièce est relativement lumineuse alors que la haute couleur de chair est obscure. Deux sortes de lumières, une lumière zénithale, lumière symbolique et une réfléchie, lumière forte accentuant les contours, l'espace même se trouve dilué ou amplifié sous son action, au point de faire reculer ou avancer une limite. Mais la différence est que la lumière perçue. Toutes sortes d'effets de lumière, forte, enveloppante ou douce, ambiante. L'extérieur c'est monde de la lumière. La lumière tend à isoler l'homme dans un univers d'obscurité. Le noir nous protège des rayonnements agressifs du blanc, de la lumière. À l'intérieur règne l'obscurité. L'ultime refuge de l'ombre. C'est ainsi qu'un autre blanc est envisagé comme une forme de projection de lumière, le blanc de la chaux ou du plâtre.

On passe d'un monde fortement éclairé de lumière éblouissante, cette lumière qui va tout inonder et effacer, à un monde de l'opacité, d'une enveloppe massive non pas noire mais non éclairée. On habite l'ombre. L'extérieur devait pénétrer l'intérieur sous la forme de clarté solaire, tout comme le regard situé à l'intérieur devait embrasser le paysage extérieur comme panorama. Je découvre un spectacle brillamment illuminé. L'espace n'existe plus. Un blanc envahissant couvre, efface et dématérialise tout.

Un des principaux effets de la lumière est de briser les couleurs et les formes, de leur diffracter en une multitude de facettes. L'ombre et la lumière façonnent la couleur, ainsi ils jouent au travers la matière pour la changer, c'est l'expression même de l'aspect particulier de la matière picturale, car la lumière modifie profondément les couleurs des surfaces qu'elle caresse, enveloppe et traverse. Ceci m'invite à expérimenter une savante analyse et microanalyse de la matière qui transforme le matériau le plus dérisoire en une pure matière picturale. Des effets de contrastes entre matières mates et les matières brillantes, des matières organiques et d'autres cristallines. La lumière joue de la rencontre d'une matière réelle celle du bois, de la terre ou la roche, ou encore de l'eau, une matière simulée.



Les grottes sont Les théâtres de la lumière et des ombres.

L'espace m'invite à raconter mes souvenirs de ce lieu mystique : « *Mon rocher, ma forteresse, mon bouclier, ma citadelle; je me réfugie à l'ombre de tes ailes; tu m'abreuves du torrent de tes délices.* »

L'extérieur devait « pénétrer » l'intérieur sous la forme de *clarté* solaire, tout comme le regard situé à l'intérieur devait « embrasser » le paysage extérieur comme panorama.

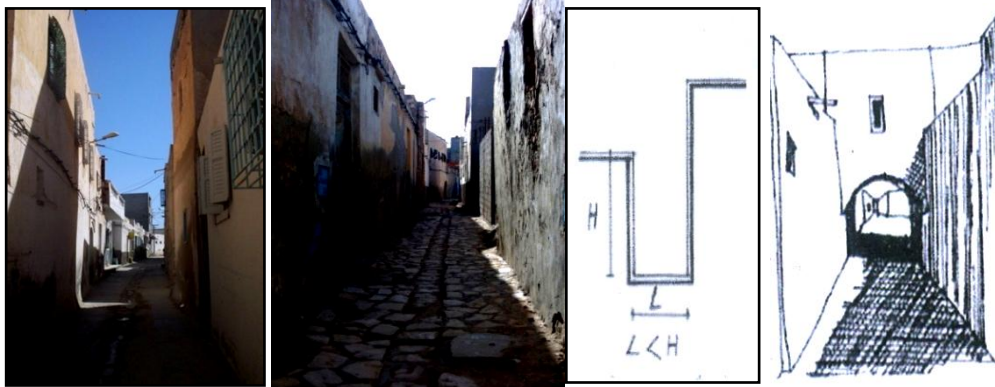


Les grottes sont crépis de plâtre, c'est ainsi que la grotte obtient une surface lisse est blanche dans la partie basse du mur et au encadrement des portes comme marquage de l'entrée. Le noir au fond de la grotte.

Le jet de lumière évoque un autre jet, celui de la peinture blanche sur un mur. Le lieu est structuré plastiquement, cette organisation plastique est basée sur la mise en lumière, en blanc.

La lumière se projette sur les murs extérieurs créant une succession d'ombres mouvantes colorées, mais aussi des surimpressions d'ombre sur ombres et de lumières sur lumières. Une fantasmagorie lumineuse. L'ombre et la lumière envahissent l'espace et le sculptent, faisant des retournements de figures, les inversions (positif/ négatif, noir/blanc) en passant par la gamme entière du gris.

Fiche N° 24 : La lumière architecte de l'espace



Promenade urbaine dans la fraîcheur de l'ombre

L'ombre des façades couvre l'ensemble du chemin et une partie des façades opposées engendrant une sensation d'espace infini procuré par une lueur diffuse, qui noie les couleurs, les contours, les formes et jusqu'aux angles des volumes construits.

C'est la lumière qui prend possession du volume architectural et le sculpte.

La lumière naturelle, appelée aussi lumière du jour, correspond à l'éclairage direct ou indirect provenant du soleil. Sa richesse provient aussi de sa variabilité continue d'intensité, de direction et de teinte au fil des heures et des saisons.



« C'est à travers cette rencontre immédiate, directe à un moment particulier, avec l'histoire du quartier patrimonial *el Manzel*; je vais essayer de traduire les effets de matière, texture, de couleur et de lumière. Mon repérage présente des schémas analytiques bidimensionnels, des photographies, des repérages et contretypes qui démontrent la nature et la qualité de la couleur, de la matière et de la lumière ».

Plus on avance, plus la largeur de la venelle se rétrécit. Ainsi l'ombre des façades couvre l'ensemble du chemin et une partie des façades opposées.

Afin de comprendre l'effet de la lumière ; le dessin au crayon tendre (B ou 2B), offre une vaste gamme de gris. L'intérêt de cette technique dans la sensualité des textures et la grande variété de matières et d'effet de lumière que l'on peut tirer.

Ceci influence la couleur, la matière et la forme de la surface des façades. Parfois tout devient ombreux et velouté. La répartition de la lumière, les variations des valeurs, le jeu des masses colorées, la modulation lumineuse, le recours aux contrastes abrupts ou aux dégradés allant du sombre au clair, composent avant tout cette harmonie ou cette heureuse discordance à laquelle est liée la jouissance de l'amateur d'art.

L'enduit en blanc induit alors la lumière. Sur les façades, ce qui attache et attarde mon regard, ce n'est pas seulement la matière physique de la surface ni sa couleur, mais aussi la lumière qui naît par cette matière-couleur en même temps. Je m'explique : les ombres et les reflets mêlés qui s'accroche lumières. La lumière est l'état des mouvements colorés des ombres dansant sur les murs. Au-dessus des feuillures des arbres, la matière lumineuse se forme et se déforme, se déchire et se compose. L'irisation de la lumière, les taches, ocelles, point, ombres qui apparaissent et disparaissent, tout cela crée une nouvelle scène à chaque instant.

Le lieu est marqué par l'instabilité et le mouvement de la lumière. Le blanc de la lumière définit l'heure et l'état de veille. C'est une horloge et un calendrier naturel qui rythment notre vie en un ordre chronologique. Il organise la durée de la journée, les cycles des saisons. De l'alternance du noir et du blanc naît l'ordre des choses en respectant l'équilibre des contraires. Trois teintes de lumière rythment le jour: le blanc rosé de l'aube, le blanc jauni du zénith, le blanc rougi du crépuscule. Ainsi une centaine de blancs, du mat le plus terne au brillant le plus lumineux.

La couleur du site se manifeste dans l'environnement par les caractéristiques du milieu végétal, la qualité de la lumière et de l'ensoleillement. Le matériau local environnemental naturel : homogénéité, uniformité. La couleur comme matière, couleur texture : matière première et technique de coloration, matériau brut coloré. La couleur s'intègre, se camoufle dans la matière, dans l'environnement.

Troisième chapitre

Dimension ethnopoïétique et phénoménologique

La présente étude sur la couleur me ramène au cœur de la société, de ses pratiques et ses techniques. La coloration traditionnelle essentiellement à la chaux a toujours sa face cachée, que je considère comme très signifiant bien que portant toute la fonction pragmatique du matériau, mentionnant ses propriétés d'origine. Elle présente alors le matériau qui produit la peinture, la couleur en inter-échange et enseignement. De plus l'artisan est absent/présent, d'une peinture paravent qui constamment le cache pour ne montrer que la trace de gestes, produit d'un travail de camouflage, placé devant son producteur, car ce sont souvent les femmes qui font la coloration de leurs domiciles.

Il s'agit d'une ethnologie des techniques, la poïétique d'une coloration architecturale : une ethno-poïétique. L'ethno-poïétique est la discipline qui vise à comprendre la technique ou le savoir-faire d'une production et son application. Elle recouvre des recherches concernant les sociétés anciennes, leur savoir-faire populaire. L'ethnographie s'intéresse à ce que les hommes pensent et ressentent lorsqu'ils agissent techniquement, toutes choses qui témoignent de leur culture et de leur appartenance à une société. Elle s'intéresse à la dimension humaine et sociale de la technique, comme activité définie et finalisée par des effets reconnus et appréciés au sein de la société. L'ethno-poïétique²²¹ s'intéresse aux techniques ordinaires de la vie quotidienne telles que celles de l'alimentation, du vêtement, du corps, de coloration.

En effet, comment serait-il possible de désigner la coloration comme des faits à dimension ou à caractère ethno-poétique ? Ainsi, dans cette perspective, comment certaines sciences comme les sciences humaines et les sciences du langage pourraient aider à comprendre le phénomène de la coloration architecturale ?

²²¹ Je signale que deux thèses sont menées au sein de LARA sur l'approche ethno-poïétique, celle de Delphine Talbot et Olfa Njima, la première porte sur la coloration et la deuxième s'interroge sur

I. Ethno-poïétique chromatique du vernaculaire

J'aborde une réflexion analytique sur le contexte territorial, sur l'histoire et la géographie du lieu. L'étude historique permet de comprendre le rythme de l'évolution des villes sahariennes, son architecture vernaculaire telle que les ksour, les troglodytes, les villages perchés et son paysage spécifique considéré comme patrimoine à respecter tel que les oasis, les montagnes et le désert.

Je me suis intéressée aux diverses architectures anciennes, leurs caractéristiques originelles et spécifiques au niveau des processus de la coloration et à sa genèse. Il s'agit d'analyser le cadre bâti d'une plage urbaine donnée, dont il s'agit dans cette étude des villes du Sud tunisien. Ainsi la prospection, la description et l'explication, permet d'identifier les caractéristiques physiques et chromatiques de l'architecture et l'inscrire dans son environnement chromatique, historique et géographique.

Je me pose la question de savoir comment inventer dans un domaine qui semble au premier abord régi par des savoir-faire ancestraux. Dès lors que l'on parle de savoir-faire, de tradition, vient souvent l'idée d'un immobilisme indifférent au modernisme du monde qui l'entoure.

Quels sont les techniques de coloration et les savoirs faire relatifs à l'architecture locale ; notamment vernaculaire ? Comment nos ancêtres confectionnaient leurs peintures ? Quelles sont les techniques de colorations relatives à l'architecture ancienne ?

1. La poïétique chromatique de l'architecture vernaculaire

Partant d'une visite de terrain, aux quartiers patrimoniaux et villages berbères encore vierges, l'exploration commence par voir et toucher de très près les enduits et les revêtements des murs. Continuant l'analyse d'un ensemble traditionnel, des caractéristiques visuelles et tactiles des parois extérieures, le contexte actuel en milieu urbain démontre que les façades sur rue en moellon sont, nécessairement, enduites et badigeonnées en harmonie avec les bâtiments mitoyens.

Mais quel est le rapport entre l'invention physique et chromatique et l'analyse de couleur, matière et lumière de réalisation architecturale et la conception schématique des données physiques : matières, couleurs, lumières ? La question fondamentale posée est : Quel mode de représentation graphique et pour quel effet ? Pour quelle lecture ?

Mon propos, à travers l'étude ethno-poïétique, est de tenter de rassembler les renseignements qu'apportent les enquêtes menues sur le terrain, est de relier les données de couleurs à leurs contextes, modes de production, procédures de diffusion culturelle, de façon à expliciter tout ce que mettent en jeu l'élaboration et la pratique d'une activité de coloration qui n'est autonome qu'en apparence. Le relevé comprend un repérage et un contretypage des couleurs des pierres, de l'enduit, du bois ou des peintures utilisées dans le bâtiment. Ce relevé finira par identifier les différentes couleurs des différentes couches de peinture ou de badigeon, ainsi que leurs natures: à l'huile, badigeon de chaux, etc. J'ai réalisé des fiches comprenant la localisation, la photographie et la couleur pourront servir comme documentation pour des études comparatives de couleurs ou pour de futures analyses ou recherches.

L'architecture vernaculaire, quel rapport chromatique ? Quel rapport avec son environnement ?

L'étude attentive de l'environnement architectural démontre que les surfaces architecturales vernaculaires, leurs couleurs, leurs matériaux et leurs techniques expriment une culture et un langage propres au milieu. Le relief minéral accueille l'habitation vernaculaire et fait corps avec elle.

« C'est la première leçon de l'invention de l'architecture vernaculaire dans son site originel dont elle fait preuve l'harmonie, la continuité. Elle marque une forte liaison visuelle et matérielle entre le construit et le naturel, d'où « l'œuvre est attachée à un site par un socle qui la rend autonome »²²².



Extrait de carnet de notes :
« La couleur dans l'architecture vernaculaire n'est pas un objet isolé, posé. Je crois à l'ancrage ; j'aime que les choses soient ancrées, enracinées et qu'elles se prolongent par des murs d'enceinte, des perrons, des contreforts ».

**Je crois aux sources.
J'ai été élevé dans une maison troglodytique.**

Construire dans la couleur : La couleur et le matériau de construction ne font qu'un. La couleur se présente comme équivalant au matériau.

L'architecture vernaculaire du Sud tunisien est construite et produite par les moyens et les matériaux du lieu où elle est née. C'est une relation indissociable, Je peux dire qu'elle ressemble à celle de la mère et de l'enfant, comme s'il s'agit d'une forme adulte et d'une forme embryonnaire.

²²² Collectif, *L'objet et son lieu*, Sandrine Mahieu, *L'objet au lieu du site*, La Sorbonne, Franc, 2004, p.126.

Cette architecture est fortement connectée à son milieu qui représente un univers bien singularisé. Toute la symbolique de la relation homme lieu de vie demeure encore présente dans toute sa diversité et son originalité. Ce qui donne un caractère authentique au lieu et confirme son identité particulière.

L'utilisation des matériaux locaux crée par leurs variétés et leurs unités une architecture qui se marie parfaitement avec son site. La maison oasienne traduisait une richesse matérielle et chromatique. Cependant, les techniques ancestrales locales, bien que, réduites, enseignent de multiples savoir-faire. Le relevé évoque les matériaux et les techniques de construction, tel que la manière dont les pierres sont sectionnées et posées pour soutenir une construction, et reproduit une image reflétant un savoir-faire typiquement spécifique. « Les matériaux locaux donnaient une couleur générale. Selon leur résistance, ces matériaux permettaient une technique et un savoir-faire qui donnaient des formes, des dimensions, des rythmes, repris et variés à l'infini, mais parfaitement identifiables et locales »²²³.

Commençant par embrayer la perspective poétique de la construction, j'affirme que l'architecture vernaculaire du Sud tunisien doit, alors, sa morphologie et sa couleur à celle du site, ses ressources et ses matériaux. Elle constitue un modèle caractéristique d'intégration à l'environnement en tant qu'ensemble complexe. Une complexité qui unifie le tout. Cependant, cela suggère une notion double, une dialectique contradictoire, celui de la simplicité et de la complexité. « Plus une chose apparaît comme simple, plus, en fait, elle est complexe »²²⁴. La complexité est toujours cachée. Si la forme et la matière du bâti paraissent simples et évidentes, une lecture beaucoup plus profonde permette de mieux comprendre à quel point, cet objet (architectural) qui peut paraître simple est, en fait, plus complexe. Cette complexité se traduit dans plusieurs niveaux de dualité dialectique.

²²³ Anne-Marie Robert Crété, *Les I^{eres} journées scientifiques de coloration*, Gabès.21-22 Novembre 2009.

²²⁴ François Marzelle, *Penser en projet : chronique d'une pédagogie*, Certu, France, p.56.

Une variété de matériaux formée d'un rapport du végétal et du minéral subtilement harmonieux. Entre enveloppe verticale et enveloppe horizontale, le végétal et le minéral se confrontent dans un dialogue savant. Chacun a son rôle particulier dans l'organisation structurelle du bâti. Le matériau s'échappe de son état naturel spontané et informel pour retrouver une nouvelle forme construite et structurée. Il passe d'un état de souplesse à un état de rigidité, par le moyen de plusieurs opérations (découper, trancher, casser, damer, mélanger...), le concepteur fait une composition architecturale complexe. Sa réalité mouvante engendre une variété d'états nouveaux du matériau qui n'est, en effet, que déclinaison de la transformation des formes.

Bâtir permet de pallier une complexité matérielle. Terre, bois, pierre, marbre, matériau couleur d'origine organique étaient prélevés au sein de ce continuum naturel. Des matériaux, différents divergents convergent et se complètent. Des matériaux végétaux et minéraux se conjuguent et se composent dans un ordre organique et un rythme autonome. Leur développement, et leur modification obéiront au lieu qu'elles occupent dans l'espace bâti. Dans le but d'organiser la description morphologique en fonction du vocabulaire architectural vernaculaire, j'estime que le bâti ancien est construit par un ensemble d'éléments imbriqués dans un ordre qui respecte les spécificités physiques et structurelles de chaque matériau. Ainsi, l'étude perceptive du bâti ancien dévoile l'importance du rapport de l'élément à l'ensemble, de la partie au tout. Certes cette corrélation étroite des éléments naturels, a engendré une architecture robuste, qui a duré et persisté jusqu'à nos jours grâce à l'expression d'un tissu organique de matériaux minéraux et végétaux. En effet tenir compte de la nature des relations entre les éléments matériels qui composent le bâti ancien et leur mode d'organisation, m'a conduit de penser que cette démarche oblige à des observations d'ordre plus complexe que la transcription géométrique de l'espace relevé, et m'a amené à me concentrer sur la formalisation des relations selon une vision dialectique sur la matérialité du matériau naturel vis-à-vis à sa couleur. Les constructions traditionnelles obéissent à un art de bâtir, inscrit dans un environnement, qui a assuré une grande durabilité de vie à ces constructions.

Fiche N° 25 : La polychromie des matériaux locaux de construction

Toiture en bois de palmier, Photo et croquis Karima AZZOUZ



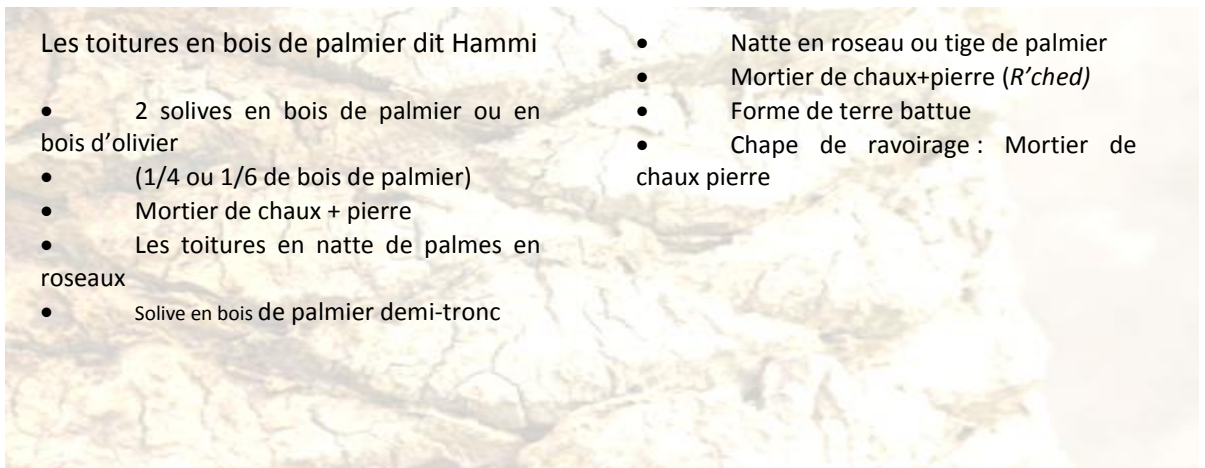
La couleur est liée au matériau qui la supporte et en lequel elle se fonde. La couleur parle d'elle-même et ne présente qu'elle-même par son équivalence au matériau qu'elle représente.

Le marron est une couleur qui fait partie des couleurs chaudes comme le bois matériau chaud.

Les toitures en bois de palmier dit Hammi

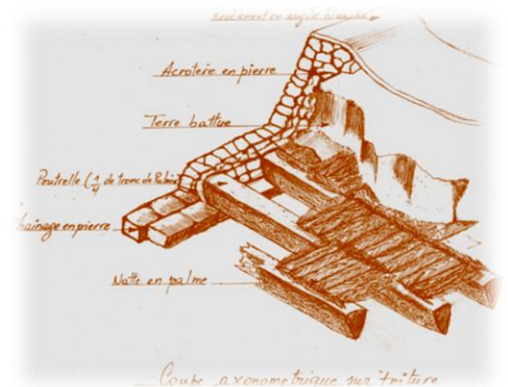
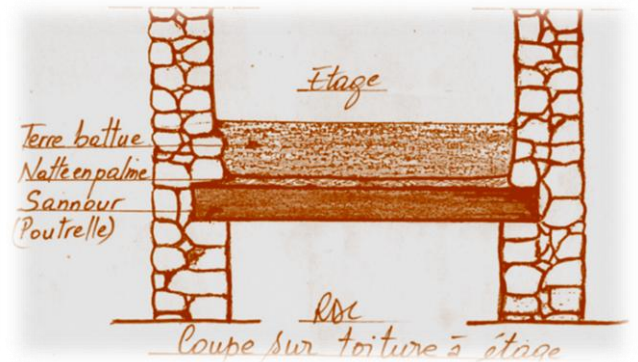
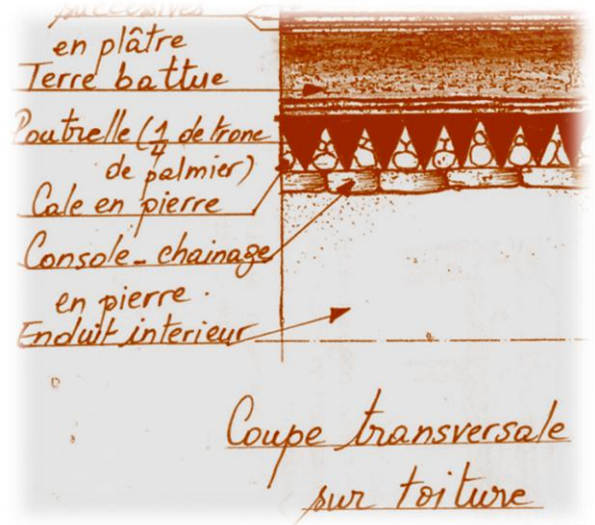
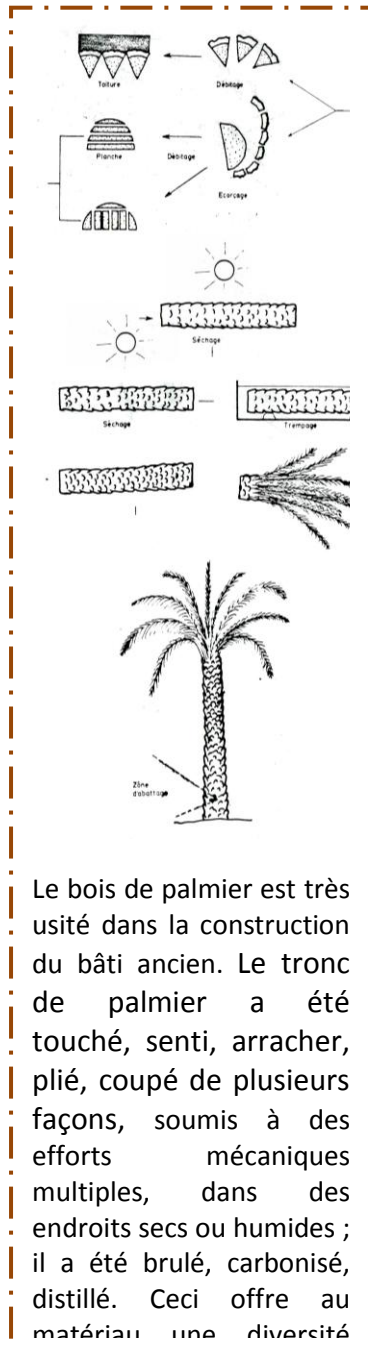
- 2 solives en bois de palmier ou en bois d'olivier
- (1/4 ou 1/6 de bois de palmier)
- Mortier de chaux + pierre
- Les toitures en natte de palmes en roseaux
- Solive en bois de palmier demi-tronc

- Natte en roseau ou tige de palmier
- Mortier de chaux+pierre (*R'ched*)
- Forme de terre battue
- Chape de ravoirage : Mortier de chaux pierre



Fiche N° 26 : Construire avec la couleur

Croquis Abderrahman SAID²²⁵



²²⁵ Abderrahman Said, la question du relevé et de l'état de lieux de la ville de Gabès : Essai topoétiqque architecturale, Doctorat d'Art appliqués, université de Toulouse2, Directeur de recherche : Guy Lecerf, 2012, p.171.

Si le bois de palmier et d'arbre fruitiers constituait les principales matières végétales mises en œuvre dans la construction aussi bien au *Jérid* que dans les oasis de montagne. Le palmier dattier improductif était entièrement utilisé. Il était utilisé dans la construction par l'usage de son stipe, ses palmes et son tronc, et qui servaient à divers usages²²⁶.

Cependant dans toute la zone du *Jérid*, les murs sont à base de terre crue. Les murs à base de pierre, sont pratiquement inexistant malgré la proximité de certains villages de la montagne. Construit de manière quasi semblable, les murs sont revêtus de façon différente suivant la disponibilité des matériaux d'un endroit à un autre.

On distingue trois types de murs suivant le mode de revêtement : on trouve un type revêtu de pierres retrouvées dans la zone de *Degueche* et des oasis de montagne, un autre type, de couleur ocre, de mur revêtu de briques de terre cuite dans les villes de *Nefta*, *Tozeur* et *Hammat Eljérid*, et enfin le dernier type, de couleur blanche, est revêtu d'enduit de plâtre retrouvé dans tout le Jérid.

Par ailleurs, en fonction de la qualité de la lumière du jour, la brique prend différentes teintes de couleurs. De plus par ses décrochements, elle porte ombre et accroche la lumière. Ainsi la perception de la texture des murs change.

Chatrouani »

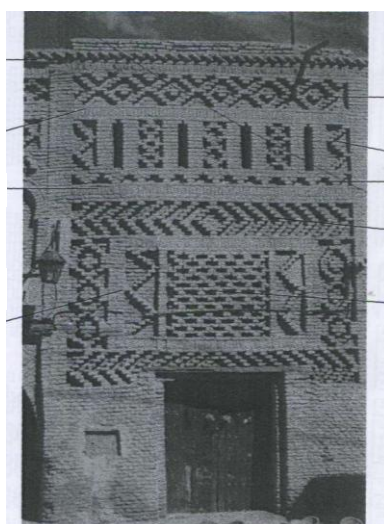
Bordure verticale « sàri »

Bordure Horizontale

Hnach

Bouhabibi

«*Menchar* »



*Bande linéaire
Jmal*

Jrida

Motif de surface

Façade d'entrée d'une maison à Tozeur

²²⁶ Rgaya kiwa et Rafik , *Les spécificités architecturales du Sud Tunisien*,

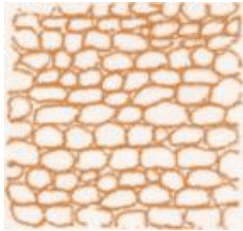
Fiche N° 27 : Bâtir au Djerid



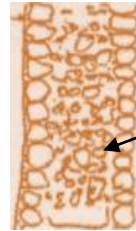
Int rieur



Intérieur Mélange pierre + terre



Intérieur



Bloc de terre

Extérieur



Intérieur

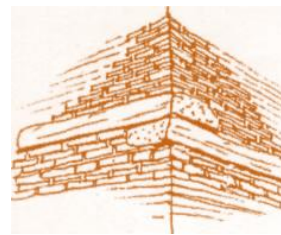


Extérieur

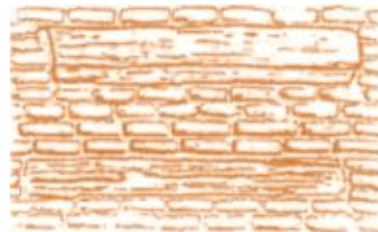
Déchets de briques / blocs de terre



Brique de terre

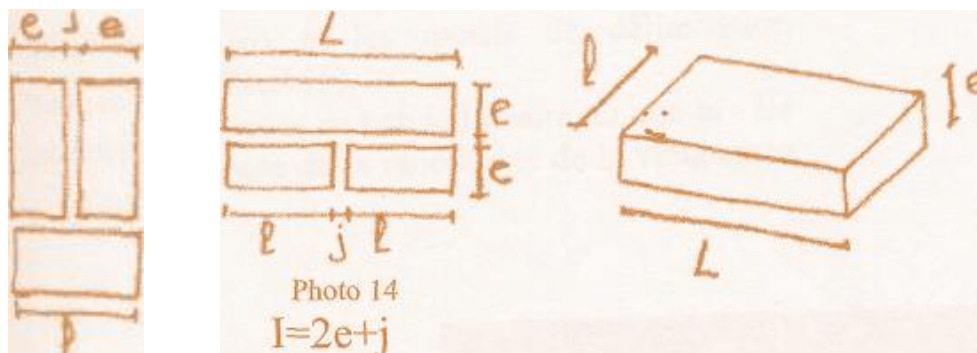


Bloc fanker (argile)



La brique de terre crue est le matériau le plus retrouvé dans la région. D'une manière particulière la brique de terre cuite est retrouvée au Jérid. Sa production est limitée à Nefta, *Tozeur* et El Hamma d'El Jérid. On distingue deux types de briques différents par leur mode de production, leur composition, leurs dimensions, leur procédé de mise en œuvre. On trouve la brique de terre crue : briques à bases d'argile grise (2 volumes) et de sable argileux (1 volume de "Tannech") avec un stabilisant (généralement de la paille) pour augmenter sa compacité et sa résistance. On trouve aussi, la brique de terre cuite : briques à bases d'argile rouge et blanche (2 volumes d'argile rouge pour un volume d'argile blanche) avec 15% de sable. Moulées et séchées à l'air libre, les briques sont cuites dans des fours appropriés. La brique de terre crue assure une bonne isolation thermique. Toutefois elle ne résiste pas aux variations hygrométriques. De ce fait elle est protégée par un revêtement de briques pleines cuites ou de moellon et de mortier à l'intérieur des pièces.

L'utilisation de la brique cuite en tant que matériau de revêtement mural et le savoir-faire des artistes constructeurs ont doté l'architecture oasienne d'une texture admirable. La brique pleine constitue le module de base des formes architecturales dégagées. La brique se présente avec des proportions particulières permettant de retrouver des éléments architectoniques combinés sous forme de motifs de décoration appropriés. Les proportions des briques sont les suivantes :

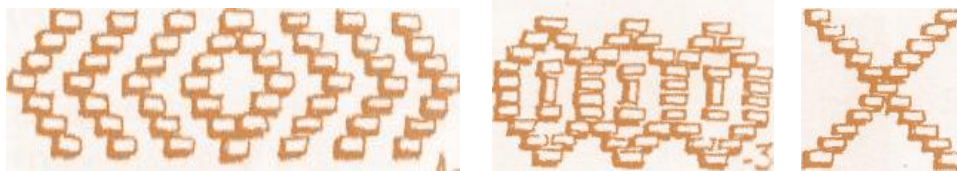


Outre son aspect technique, la brique est un élément de décoration très appréciable. Par la disposition ingénieuse des éléments en long et en travers, le maçon crée une sorte de grammaire ornementale aux éléments simples mais aux combinaisons infinies.

Fiche N° 28 : Motifs d'ornementation en terre cuite

Parmi les éléments décoratifs primaires employés dans les imbrications, je retiens les motifs de décoration et les formes de base suivantes :

- 1- Jrida = palme, la palme de neuf encadre le tableau en sa partie basse et sa partie haute
- 2- Hnach= serpent, le serpent, symbolisant la résurrection des morts, sert aussi à se protéger contre les mauvais esprits.



3- Jamal = chameau.

Le chameau symbole de la rancune et de la vengeance serait un motif pour se protéger notamment contre la paralysie. La chaîne de chameaux de 10 briques vient généralement pour cadrer le tableau des quatre côtés.

4- Mqas = ciseau, les ciseaux remonteraient au mythe africain du forgeron symbolisant le premier sacrifice ou la naissance.

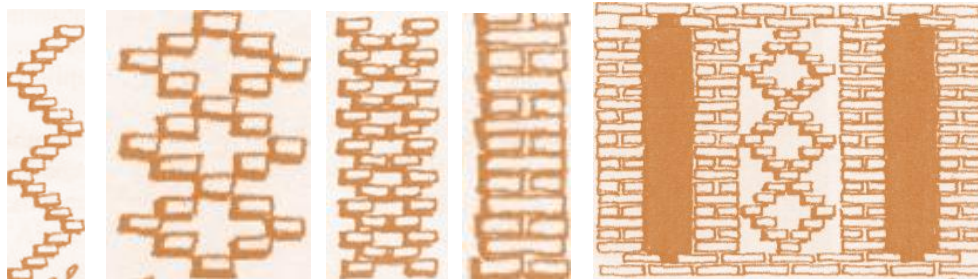
5- Sâri = colonne, colonne est un élément de séparation d'une imbrication verticale à une autre

6- Chetrouaini = bordure horizontale, Chetrouaini est un élément de transition d'une imbrication à une autre

7- Selsla = chaîne, chaîne de cinq et brique verticale. Elle se trouve généralement dans la partie centrale entre les colonnes, la chaîne de cinq ouverte, on l'utilise comme encadrement des quatre côtés ou purs des surfaces de décor simple.

8- Bouhabibi = oiseau proche du moineau, Le Bouhabibi, motif en saillie où peut se nicher l'oiseau connu sous le même nom au Jérid.

9- Menchar = crénelure, le Minchar, crénelure sert de corniche et à un rôle défensif et décoratif.



Motifs de petites graines, imbrication qui encadre de bas en haut le tableau central.

Selon A. MRABET ces motifs ont une origine symbolique liée à l'environnement oasien :

Selon leur utilisation, nous distinguons :

- Les motifs de séparation "Chetrouaini" (6) et les motifs verticale dits " Sâri" (5),

Les motifs disposés en bande linéaire tel que la - Le chameau, symbole de la rancune et de la vengeance serait un motif pour se protéger notamment contre la paralysie, Jrida (1),

- Les motifs de surface tels que les "Chebbek men khamisa" (10) et "Damma mahloula" (11),

- Les motifs de couronnement tel que "Mène 100 har" (9) mis en œuvre au niveau des acrotères.

Les briques sont disposées obliquement en dents de scie.

2. La polychromie des murs en pierre

L'image de l'architecture passait par l'importance accordée à la perception des matériaux. J'entame une recherche sur les couleurs des enveloppes verticales, particulièrement celles qui sont construites avec la pierre. Celle-ci a une valeur chromatique ornementale reconnue. Son étymologie du grec *Lithochromie*, lithos : pierre et kroma : couleur

L'usage de la pierre romaine, dans la construction des monuments historiques et en encadrements de portes pour certaines constructions civiles et grandes demeures, offre aux murs une polychromie riche et démontre à la fois la variété d'ancienneté des roches. Ainsi le parement alterné de pierre des façades anciennes et historiques qu'elles soient religieuses ou civiles en est un exemple remarquable car grâce à la mise en œuvre de la pierre délicatement répartie, elle est restée apparente, et a garanti sa tenue dans le temps. Dans l'architecture ancienne, la pierre de taille, considérée comme une véritable peau du bâtiment, a été appareillée de multiples façons. En effet l'appareillage, l'arrangement et l'assortiment des pierres à une fonction esthétique, voire symbolique. La pierre, par sa matière, son grain, sa couleur a toujours été très prisée, symboles de richesse et de puissance étant liés à son coût. Dans son apparence technique la pierre se prononce en effet pour une diversification des couleurs perceptibles de transgresser les privilèges accordés à certaines constructions desquelles je cite les monuments historiques et les lieux de culte. L'appareil de pierre reflète une symbolique voulue avec ses effets de textures et de matières. En fonction du contexte historique marqué par l'époque et le style, ainsi que le contexte géographique d'où l'usage ornemental de la pierre est adapté à l'extraction des carrières locales, la pierre se donne dans toutes les possibilités de présentation de sa matérialité.

La couleur de l'architecture des villages berbères perchés de Matmata, de Toujane et de Chenini Tataouin montre une adaptation à l'environnement naturel par son homogénéité et son uniformité avec le relief naturel. La couleur de l'architecture reflète les couleurs de la pierre locale qui la constitue et l'enveloppe.

D'ailleurs chroma veut dire la peau. La couleur architecturale de ces villages passe, alors, inaperçue à travers le matériau. D'où pierre et couleur s'intègrent, se montrent l'un dans l'autre. Elles s'épousent et deviennent caractère spécifique de l'environnement et de l'architecture de la région. Autrefois les matériaux de construction étaient pris sur place : ils s'intégraient d'eux-mêmes au sol et à l'environnement. Dans les anciennes villes historiques, l'authenticité des matériaux naturels prédomine. Le bâti ancien a été construit à l'aide de matériau d'extraction local qui a déterminé les couleurs des bâtiments.

Palette de polychromie de l'architecture vernaculaire des villages berbères perchés des montagnes *El dhafer* est proche de la palette de l'environnement naturel. La couleur de la pierre est assimilée, acceptée. La couleur appartient au milieu et participe à ce milieu. La couleur se manifeste et surgit dans et du matériau. Ces teintes naturelles, discrètes permettent au bâti de s'inscrire parfaitement dans le paysage sans créer de dissonance par des contrastes trop francs entre l'environnement naturel et les constructions architecturales. La palette générale (celle des matériaux de construction et revêtement), et la palette ponctuelle (celle des matériaux des éléments de détail ; ajoutons, ensuite, la couleur-peinture en architecture (les pigments) se proposent pour spécifier l'analyse chromatique, et la méthode de coloration appropriée pour ce site.

La couleur de la pierre joue un rôle important dans la lecture de l'architecture et du paysage. La polychromie de la pierre me touche immédiatement et profondément car elle peut déterminer par sa composition et sa réaction ; une symbolique, une époque et une histoire. C'est une identité. Pour tenter de déchiffrer l'expression chromatique de la pierre dans l'architecture des matériaux de construction, j'ai opté à des études et analyses de corpus comportant des études de cas représentatifs et précis.

Fiche N° 29 : Des couleurs et des pierres

Lieu : La Madrassa Sidi Boulbaba



Une façade entièrement nue exhibant la structure et la composition du bâtiment. Les gros blocs utilisés pour les fondations sont toujours apparents, formant le soubassement et donnant une impression de stabilité.



La polychromie de la pierre

Recueil des échantillons et contretypage de couleurs de la pierre utilisée dans le bâti ancien.

Fiche N° 30 : Repérage des couleurs des monuments historiques



Chapiteaux et colonnes de récupération

Des piliers, *Aamad* de la galerie extérieure

La mosquée de Sidi Drisse, Gabès, Jara, faubourg Est du Bled,

Le monument de Sidi Driss doit toutes ses couleurs aux matériaux de construction. Il est entièrement construit avec des pierres romaines remodelées. Les piliers de la mosquée *Sidi Driss*, des éléments structurels, supportant un système d'arcades et de voûtes croisées, et recomposés à partir de l'agencement des tronçons des colonnes romaines, en procédant par ajout ou par déduction des fragments structurels en fonction des besoins structurels à l'intérieur de la salle de prière ou dans la galerie. Je note le phénomène de la réutilisation des pierres retrouvées dans les anciennes constructions tombées en ruine, particulièrement, dans les régions où on trouve des ruines romaines. Leur réemploi ne correspondant pas forcément à l'affectation d'origine de ce matériau. Je remarque l'utilisation de la pierre de taille en piliers, en linteau et d'élément de piliers à maçonnerie de murs porteurs.

La polychromie de la pierre ornementale : Encadrement des portes de monument



Medersa Sidi Boulbaba, Gabès

Mosquée Sidi Abdessalam, el Menzel, Gabès

Ce type d'encadrement est retrouvé dans les grandes demeures ou dans les monuments religieux et les lieux de cultes.

Fiche N° 31 : Entrée en couleurs

Relevé architectural, recherche iconographique et repérage chromatique :
houch Khraief, Manzel, Gabès Porte à linteau droit avec encadrement en pierre de taille



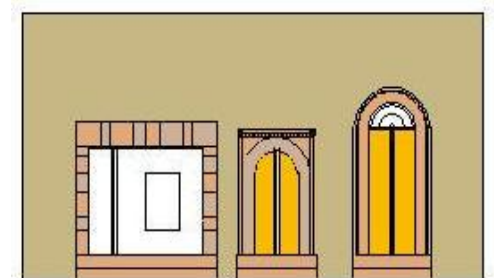
Généralement les portes de *houch* anciens de la ville de Gabès sont encadrées de pierre de taille de récupération romaine de grandes dimensions

Cet assemblage de matériaux permet de dégager une richesse texturale et chromatique actuellement très valorisée parce que signe d'authenticité et marque de patrimoine

Relevé photographique



Relevé par le croquis



Relevé schématique

J'adresse à cette façade, à travers ces représentations pour retrouver l'organisation des couleurs. Mon regard actuel découvre avec le changement de matériau le contraste de qualité : du jaune clair couleur de la pierre au ton saturé, couleur de la peinture laquée du bois. La lumière ajoute ses effets pour accentuer le contraste clair obscur

3. Enduire c'est induire

Toute pratique de coloration, comme toute action humaine, exige la mise en œuvre de techniques. Cependant, les techniques ne se limitent pas aux matériaux et aux outils, mais se fondent avant tout sur le savoir-faire, c'est-à-dire une efficacité qui possède de fortes composantes cognitives dans la maîtrise de processus. L'objectif d'une ethno-poïétique est de ne pas se limiter à une observation extérieure de la technique mais de s'approcher de la pensée, de la conception, voire de la perception sensible.

La technique de coloration à la chaux ou le badigeon à la chaux est une des plus anciennes techniques de peinture extérieure mais aussi intérieure. Ces enduits sont teintés dans la masse, avec des colorants, d'autres sont destinés à utiliser comme badigeon ou peinture. Le grain de ces enduits varie en fonction de leur nature et de leur technique d'application. Depuis toujours, la chaux est utilisée dans la construction, comme plâtre, comme mortier ou comme revêtement.

Mais pour quelle finalité ? Couvrir, pour protéger ? Ou revêtir pour parer ?

Qu'est-ce qu'enduire ? Enduire un mur c'est le couvrir. L'enduit est induction du mode même du visible. Enduire c'est ajouter une parure à la surface visible, l'envelopper et l'habiller. Le travail d'enduire revient à couvrir. Couvrir, c'est poser des couches de matières. Enduire c'est d'abord ajouter de la matière. Couvrir créer une limite, étaler une voile qui enveloppe l'objet à vêtir pour lui donner une nouvelle apparence. L'enduit est composé d'une première couche épaisse de mortier de chaux passé à la main, puis une deuxième couche de mortier, moins épaisse, fouetté par le « balai » que forme un régime de dattes dépouillé de ses fruits . Une ou plusieurs couches de lait de chaux sont ensuite passées sur cet enduit et renouvelées souvent tous les ans. C'est du badigeon blanc. C'est un travail de couches avant d'être travail de ton. Bien que la couleur ne soit pas refoulée. C'est justement le contraire, la spécification de l'enduire dans le bâti consiste dans la mise en peinture, en couleur. La couleur est équivalent à la matière couvrante, elles ne sont qu'une seule chose. Enduire c'est l'action première de l'acte de peindre. Peindre c'est enduire un support, un mur. C'est induire de la couleur.

Les enduits les plus anciens sont au plâtre et à la chaux aérienne, les plus récents sont au ciment et à la chaux hydraulique. Les constructions anciennes enduites au plâtre gros présentent une finition lisse à grains très fin. La chaux est au contraire un matériau ouvert qui permet à l'humidité de traverser les surfaces enduites. Les enduits anciens à la chaux, contrairement aux enduits modernes, ont la particularité de faire corps avec ces supports non rigides et de laisser « respirer » les murs : cette « perméabilité » à l'air et à la vapeur d'eau est indispensable à la bonne conservation des maçonneries qui ont, bien entendu, duré jusqu'à aujourd'hui. Elle est donc, tout spécialement, appropriée aux vieilles constructions pour une meilleure protection du bâti.

La peinture à la chaux travaillée en maigre ou en empâtement par imprégnation dans la matérialité du support non lisse, accentuant son importance. Enduire, action de superposition de matière donc une mise en relief ou en planéité de la surface non uniforme. Les enduits, grossiers, ont pour rôle de boucher les interstices (les fentes) laissés entre les moellons et de protéger la pierre des murs contre les attaques des agents naturels (soleil, vent, humidité marine, pluie) ils peuvent jouer le rôle bioclimatique insoupçonné puisque du fait de leur rugosité, une partie non négligeable des murs se trouve à l'ombre.

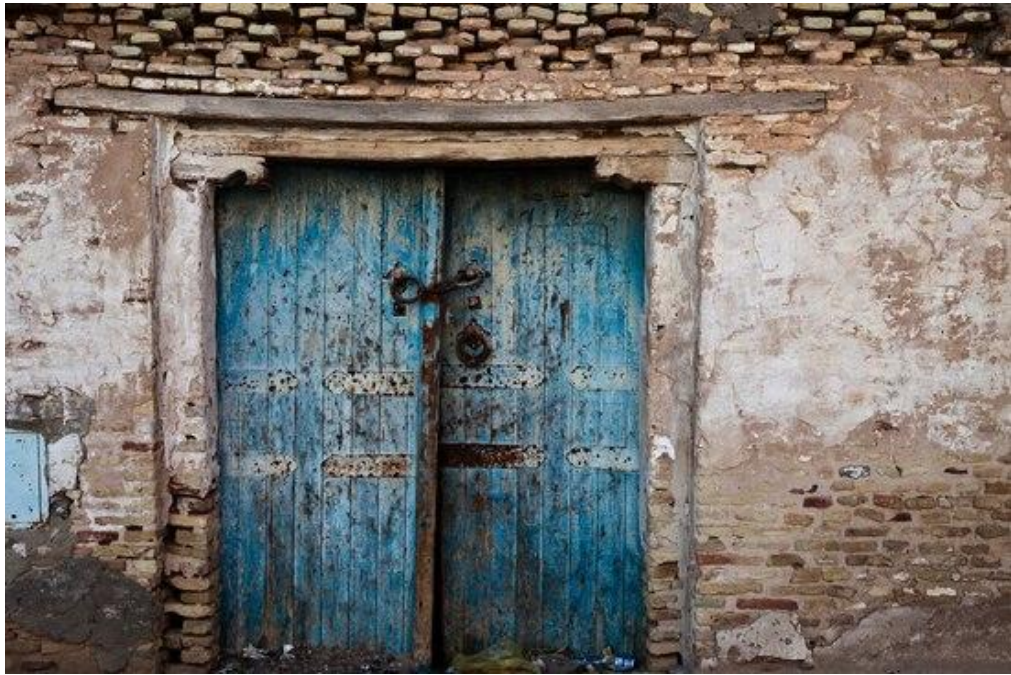


Le mur se présente comme une peinture abstraite.

Il est marqué par les cicatrices du soleil et de pluie, du vent et de l'humidité.

Les auréoles proviennent de l'humidité du mur.

La couleur induit aussi le **temps** qui passe.



Porte authentique, Nefta : Mariage de matériaux : linteau plat en bois de palmier avec corbeau

La confrontation de plusieurs matériaux au sein de l'œuvre architecturale est un signe fort d'un dynamisme plastique. La nature et l'hétérogénéité des matériaux utilisés contribuent à faire de l'architecture ancienne un art de bâtir plutôt dynamique. L'association de matériaux « naturels » : la pierre, la terre, le bois et la chaux ont abouti à des systèmes constructifs relativement souples et vivants. En architecture vernaculaire, je peux repérer une combinaison complaisante des matériaux. Cependant, le contraste des matières joue autant que le contraste des couleurs.

En guise de synthèse, je peux dire que la souplesse mouvante de la matérialité des éléments naturels fait alliance avec la rigidité du bâti et engendre une nouvelle structuration de l'espace oasien. Le développement des formes lyriques naturelles vers une rigidité de la droite et de l'angle. Le bâti ancien est le produit d'un dialogue que je peux juger « logique » entre nature et culture. Une forme d'imbrication entre le naturel et le culturel, le donné et le construit.

S'agit-il d'une identité chromatique, traduisant une production et un savoir-faire traditionnel, qui conjuguent le plastique, l'esthétique et le fonctionnel ?

Fiche N° 32 : Le matériau couleur

Les enduits et les liants

Sur un support de mur ancien, fait de torchis, de mortier de chaux, de terre crue qui a déjà été traité à la chaux il vaut la peine de se renseigner pour éventuellement réutiliser la même technique que le premier revêtement... Il faut savoir cependant qu'un badigeon nécessite d'être renouvelé souvent

Le gypse : Le plâtre : (sbij la) le plâtre est utilisé par la cuisson de la roche de tuf (*terch*²²⁷, pierre tendre blanche) gypseuse dans la partie sud et les zones rapprochées aux montagnes. Les plâtres sont souvent utilisés, par ce qu'il est disponible, facile à l'emploi et économique. Sa cuisson ne demande pas une température très élevée comme celle demandée pour la cuisson de la chaux. Le feu domestique est suffisant pour cuire le gypse. Pour cela son utilisation est fréquente.

La chaux : partout dans la région des fours à chaux produisent de la chaux aérienne à la suite de la cuisson de la roche calcaire (kils). En tant que matériau, il est préparé de différentes manières suivant les usages particuliers dans contraction.

Aluminate : sel formé à partir d'aluminium. Contribue par calcination avec des carbonates de calcium à l'hydraulicité des chaux.

Badigeon de chaux : lait de chaux coloré, appliqué sur des enduits, parfois sur des parements de pierre. Composition : 2 volumes de chaux éteinte pour 1 volume d'eau.

Blanc de chaux : carbonate de calcium, calcaire broyé, utilisé comme pigment blanc. On le trouve souvent sous le nom de blanc de St-Jean. C'est alors une chaux aérienne éteinte, ayant carbonaté.

Calcaire : nom général des roches sédimentaires contenant du carbonate de calcium. Ce mot provient du latin calcarius qui contient de la chaux. On l'appelle parfois carbonate de chaux. Sa formule chimique est CaCO_3 , carbonate de calcium.

Chaux aérienne : chaux ayant la propriété de faire sa prise à l'air, par réaction avec le gaz carbonique. Plus le calcaire servant à leur fabrication est pur plus la chaux sera aérienne. On parle aussi de chaux grasse du fait des propriétés de plasticité et d'onctuosité des mortiers dans la composition desquels elle entre.

Chaux aérienne éteinte : les chaux aériennes éteintes utilisées dans le bâtiment sont des chaux issues du calcaire pur ayant formé par calcination puis extinction (à l'aide d'eau) des hydroxydes de calcium ou hydrates de chaux ($\text{Ca}(\text{OH})_2$). On parle parfois de fleur de chaux ou de chaux blutée.

Chaux en pâte : chaux éteinte avec un excès d'eau et formant ainsi une pâte. On utilise généralement ce terme pour désigner des chaux aériennes éteintes avec excès d'eau et conservées dans des fosses.

Chaux éteinte : après calcination des calcaires, l'extinction de la chaux vive par apport d'eau donne les chaux éteintes dans le cas de calcaires purs. Voir aussi chaux aérienne éteinte.

²²⁷ Le *Terch* est un encroutement gypseux formé directement au-dessous du niveau d'une nappe par évaporation.

II. L'histoire en couleur

1. Le matériau mémoire

Les couleurs racontent et retracent l'histoire du lieu authenticité et du groupe qu'y l'occupe. Je partage Michel Pastereau son avis quant il dit « mes premières recherches sur l'histoire des couleurs m'ont donc rapidement fait sentir combien se confronter à un tel sujet était une tâche ardue. Au bout de quelques mois j'ai compris pourquoi je n'avais pas de prédécesseurs: tenter de construire une telle histoire était et reste un travail presque impossible »²²⁸.

La question de la couleur implique l'intégration de l'épaisseur historique, mémorielle, sensible, des lieux habités. Comment se manifeste la polychromie architecturale dans les différentes époques historiques du Sud tunisien?

En dehors du repérage et de la contretypie des couleurs, il est indispensable d'inventer des informations sur les matériaux et les techniques de mise en œuvre concernant le bâtiment étudié.

Extrait de carnet de notes :

« Ceci fait à un moment passé, je vais le gratter dans un mur, je m'aperçois que dans un mur il y a différentes épaisseurs, et donc il ya un passé inscrit sur le mur, un passé chromatique. C'est ce passé chromatique que je vais étudier. Or qui dit passé ne dit pas simplement un passé d'apparence, c'est un passé de métier, c'est un passé de construction. Le matériau est appréhendé comme une mémoire, une histoire : Il représente une réelle mémoire et un véritable témoin d'une histoire qui reste encore à découvrir ».

L'observation du matériau permet de s'ouvrir sur des espaces historiques de la couleur et du matériau. Il s'agit ici d'un cas particulièrement exceptionnel dans le recensement de l'authentique existant. La récolte des matériaux sur un bâti ancien permet de récolter des données matérielles objectives et la mémoire chromatique.

²²⁸ Michel Pastoreau, *Les couleurs de nos souvenirs*, éd. Seuil, 2010, p.116.

En touchant à la couleur on touche l'histoire et on ne peut pas toucher à l'histoire sans l'enregistrer et la transformer.

Je mène, dès lors, une réflexion en retour au monde de la matière initiale qui enveloppe le bâti, pour reconstituer son état d'origine. Je rentre en profondeur dans l'enquête afin de collecter des informations spécifiques sur la coloration les couleurs et d'avoir les réponses sociales aux pratiques de la couleur qui se posent ainsi que caractériser les attitudes et les pratiques de la population vis-à-vis de certains comportements. Ceci afin de mieux comprendre les constatations obtenues à travers l'observation visuelle. Le terrain urbain étant habité, favorise fondamentalement une rencontre avec les personnes représentant la région et la population (propriétaires ou/et personnes vivant dans la région).

Le terrain comme pratique sociale est un réel espace de dialogue; c'est entrer en contact avec les personnes qui ont actuellement ou ont eu dans le passé des relations avec la population et les artisans. Alors des multiples rencontres avec des personnes âgées et des hommes de métier (des vieux artisans, peintres et maçons) sont effectuées.

Dans beaucoup de cas, il sera nécessaire de contacter la population locale avant d'entrer dans le site afin d'informer de la visite et demander l'autorisation d'accès dans les propriétés²²⁹. J'ai recours alors à tous les acteurs de la culture de la couleur dans ses diverses composantes : artistes, techniciens, chercheurs, enseignants, médiateurs, ou simples curieux du phénomène couleur. Dans les anciens quartiers historiques, c'est le contact avec le langage collectif qu'est la couleur. Une couleur parle ; elle s'écoute. L'enquête orale peut concerner une source immatérielle, celle de la mémoire: mais elle fait revivre au quotidien, un passé oublié. Les souvenirs des couleurs couvrant une partie importante de la recherche. Ces souvenirs peuvent être issus des domaines variés du conscient et de l'inconscient de chacun (individu, famille, communautés sociales...).

²²⁹ Le chercheur se présente et explique le but de la visite et de l'étude. Car il est évident que la collaboration et l'appui des populations locales sont essentiels au travail de terrain urbain. Il s'agit d'un échange, d'un dialogue entre l'interviewer et l'interviewé. Il est nécessaire d'identifier des personnes clés à interroger. Ainsi toutes les personnes interviewées et apportant des informations doivent être mentionnées dans la liste des personnes impliquées dans l'inventaire.

Le relevé de la mémoire collective et la mémoire orale de la coloration est une procédure d'une grande importance en vue de l'intérêt historique des sources orales. Les éléments à recueillir peuvent paraître communs. «Les mémoires constituent ensuite la production la plus symbolique et la plus populaire. »²³⁰ d'où le terrain est «le produit d'un rapport historique et social dont l'apparition relève de traditions nationales différentes»²³¹.

Un témoignage oral permet une description des spécimens et d'esquisser une couleur d'après une oralité et me ramène à proposer à chaque fois des possibilités de classer, de faire des choix faire maître des variantes.

²³⁰ *Ibid*, p.21

²³¹ *Ibid*, p.7

2. Les techniques historiques

L'échantillon comme pratique « appelle une enquête auprès de ses producteurs »²³². Une telle démarche montre bien que classer les couleurs et les matériaux revient à instaurer un principe directement relié à une tournure de sens au sein d'une culture et à instaurer un principe directement relié à une pratique ancestrale. Ce relevé invente le matériau qui parle et vise aussi, toute la culture de coloration architecturale et le savoir-faire contribué.

La couleur est habitée par l'histoire, par la mémoire. Cependant l'historique de la couleur est l'histoire du matériau de l'environnement. Un matériau d'origine coloré, brut ou modelé. C'est une histoire de la couleur, de la matière et de la technique aussi.

L'historique du patrimoine coloré implique l'histoire d'un savoir faire, d'une technique de réalisation. L'historique de la couleur est liée aux traditions et aux savoirs faire populaires.

C'est à travers l'observation et l'étude du matériau collecté que je vais créer une base de données chromatiques, qu'une préservation des savoirs faire patrimoniaux est instaurée. Faire porter le regard au plus près sur le matériau, c'est prêter attention, à la poïétique des pratiques et des savoir-faire.

Je mène une réflexion analytique dans un contexte territorial, sur l'histoire et la géographie du lieu. Cette étude va permettre de comprendre le rythme de l'évolution des villes du Sud tunisien, leurs paysages spécifiques considérés comme patrimoines à respecter tel que les oasis et leurs architectures vernaculaires telles que les *ksours* et les troglodytes.

Nécessaire l'invention concerne les traditions, le savoir-faire, les matières, les couleurs et les aspects qu'ils peuvent produire. Il faut se constituer un alphabet, d'une part pour inventer la connaissance et d'autre part de l'expérimentation.

²³² Jean Copans. *Op. Cit.*, p.80

3. L'histoire des pigments et des colorants

La coloration traditionnelle empruntait ses matériaux de la nature. L'utilisation des matières colorantes d'origine naturelle est une procédure très ancienne et remonte à l'aube de l'histoire. Les mélanges d'argiles colorées, de graisse, de terre, suc ou racine de plante, autant de colorants naturels dont l'indigo, le pourpre, la garance ont conduit nos ancêtres vers la coloration de matières variées et toujours plus sophistiquées. En effet, nos ancêtres se sont approprié très tôt les propriétés colorantes d'origine végétale, animale et minérale, employées pour la réalisation de peintures, laques et essentiellement teintures. Jusqu'au début du dernier siècle, la teinture des tissus était réalisée à la main, à l'aide de colorants végétaux tels que le bleu indigo, le rouge et le. Les plantes, certains animaux et minéraux que l'on trouve dans la nature peuvent servir à donner une couleur à une laine, un lin ou un coton. Pour ce faire il existe plusieurs recettes, plusieurs techniques et diverses pratiques.

Les plantes qui donnent des colorants pour la teinture sont appelées plantes tinctoriales. Elles permettent d'obtenir une teinture végétale et naturelle : Safran, garance, indigotier, murex, cochenille... Certaines nous donnent la possibilité d'utiliser les écorces, les feuilles, les fleurs ou les racines. Le traitement avant chauffe est donc différent. Les branches, écorces et les racines doivent tremper avant cuisson. Les fleurs, feuilles et fruits ne nécessitent pas de préparation mais doivent être utilisés très rapidement après cueillette. La méthode la plus fréquente consiste à faire bouillir le composant coloré : écorce, feuilles, fleurs, insecte, galle... Cette décoction, une fois qu'elle a bien rendu son jus, permet d'obtenir une couleur: mais ce ne sera pas forcément celle que l'on voit. L'oxydation, le sulfate de cuivre peuvent être utilisés pour obtenir une autre teinte

La couleur est présente dans la nature sous différentes formes (pigments et colorants) et s'utilisent dans divers usages tels que la peinture, les cosmétiques, en cuisine, en teinture etc. Les matériaux colorants ont toujours existé et sont désormais devenus indispensables, l'industrie chimique en a aujourd'hui simplifié leurs usages.

En expérimentant les ressources naturelles, ses premiers hominidés ont également laissé leur empreinte par l'usage de pigments d'origine minéralogique. Les peintures étaient faites d'os brûlés, de charbon, de sève, de sang, ou de graisses animales. Les pigments²³³ sont d'origine minérale ou organique, et nombre de nuances s'obtiennent aujourd'hui de manière synthétique. Les pigments colorés mélangés avec de l'eau, permettront d'expérimenter directement les combinaisons de couleurs.

Les terres naturellement colorées et les sables ocreux sont les premières preuves de l'utilisation de la couleur depuis l'antiquité. Ces poudres colorées ou pigments minéraux (le pigment est insoluble) ont été employés en tant que peintures murales comme peuvent en témoigner aujourd'hui de nombreuses grottes mais aussi comme peintures corporelle (ancêtre du maquillage, des tatouages) ou mortuaires (les os sont colorés à l'ocre rouge). Le premier usage remonterait depuis longtemps et leur usage thérapeutique découvert en même temps; effectivement ces pigments étaient également employés en pharmacopée. Le nombre de couleurs augmente (on passe du rouge, jaune et noir aux bruns, blancs, rouges, jaune et noir) ainsi la peinture figurative apparaît. Nos ancêtres ont pratiqué la peinture murale en élargissant la palette de plus en plus, des lors ils manient le jaune, le rouge, le bleu foncé et clair, les verts, le violet, le blanc et l'or. Les colorants utilisés pour la teinture sont fixés à des substances minérales qui rendent le colorant insoluble et donc employés également pour la peinture.

Le Khôl noir était à la fois fait de pigments naturels et de chlorures de plombs artificiels (pour ses vertus ophtalmologiques). Les techniques éventuellement les plus anciennes, qui restaient jusque-là méconnues et oubliées bien qu'elles témoignent de la virtuosité et des ruses des nos ancêtres auteurs de savantes manipulations chromatiques.

²³³ Un pigment est une substance dont les molécules ont une propriété d'absorption d'une partie du spectre de la lumière, et une propriété de réémission d'une partie du spectre qui correspondra à la couleur perçue par l'œil humain.

En effet, le fait que ces pigments et substances colorantes : terres, métaux, minéraux, végétaux, animaux... extraits cueillis, cultivés, pêchés... transformés ensuite en colorants à l'aide d'ingrédients issus d'humeurs ou de parties animales ou humaines servant de réactifs chimiques (sang, os, urine, bile...), tend à souligner l'aspect symbolique de ces colorants.

La nature est riche en matériaux qui colorent. « Trouver des matériaux capables de générer la couleur d'une manière durable dans notre décor quotidien est un défi que n'a cessé de relever les hommes depuis la préhistoire »²³⁴. L'utilisation de la couleur par l'homme remonte à plus. Les mélanges d'argiles colorées, de suie, de graisse, de terre, suc ou racine de plante, autant de colorants naturels dont l'indigo, le pourpre, la garance conduit vers la coloration de matières variées et toujours plus sophistiquées. Le fait d'utiliser des minéraux pour la teinture n'a rien de nouveau, et la technique est aussi utilisée dans une certaine mesure dans la fabrication des tapis. En combinant les minéraux, on peut utiliser une quantité de nuances différentes pour la teinture du fil. Les colorations produites depuis des siècles restent une mémoire considérable pour comprendre l'évolution notre société.

Mais qu'en est-il réellement de l'identité de la couleur, sans la culture du matériau et du savoir-faire?

²³⁴ François Delamare et Bernard Guineau, *Les matériaux de la couleur*, Gallimard, 1999, p.13.

III. L'allégorie de la couleur

La couleur, étant une donnée visuelle de l'espace, elle jaillit à la surface. Elle enveloppe, couvre, envahit des murs de façades. La couleur a un pouvoir émotif. Elle agit sur notre perception comme sur notre réflexion. Son effet accentue la pensée et renforce la curiosité expérimentale, à déterminer les origines des codes sociales, culturelles de chaque couleur.

La couleur n'est pas un phénomène purement scientifique et rationnel, mais une permanence, un reflet de notre monde social. Connaître la couleur, c'est savoir en lire les différents signes sociaux, esthétiques et psychologiques, apprendre les subtilités de sa « grammaire chromatique » et comprendre les bases de sa rhétorique. Elle ne serait pas versée dans la banalité puisqu'elle est chargée de signes et de symboles. La couleur fait sens. Mais ce sens est propre à une culture, à une époque, à un milieu social. On ne peut pas admettre que le langage de la couleur soit universel ou même commun car selon les pays et leurs mœurs, la couleur admet différentes symboliques. La couleur mène au cœur de la société, de ses idéaux et ses idéologies. Bien que le travail de la couleur appartienne à la surface des choses et se montre comme parure et apparence, il cache, pourtant, une symbolique et un rôle social important. Chaque couleur parle d'elle-même, elle est porteuse de son propre message, et déclenche une réaction auprès de l'individu. La couleur est toujours une mise en relation. La couleur et ses effets sont un vrai territoire des signes. C'est, la matière de base et la colonne vertébrale de la symbolique de l'imaginaire du groupe.

L'ethnographie de la culture coloristique architecturale comme un champ de production sociale qui donne sens à toute pratique et qui qualifie toute relation entre eux et même avec leur Dieu, dans le monde visible matériel et invisible immatériel.

Comment la couleur est appréhendée, utilisée et manifestée au Sud tunisien ?

1. Couleur et sens

Ce sens est propre à une culture, une époque, à un milieu social. Sa valeur esthétique était chargée d'un faisceau de significations politiques, sociales et religieuses. « La couleur ne fonctionne pas hors du contexte, et les problèmes qu'elle soulève ne peuvent être envisagés hors du temps et de l'espace, ils sont toujours culturels, étroitement culturels »²³⁵.

Le langage chromatique n'est en effet ni constant, ni universel : il varie de lieu en lieu, d'époque en époque ; car la couleur s'éprouve avant de se donner à penser. Ainsi la couleur cache plusieurs sens, des signes et des codes, qui ont un impact sur notre environnement, nos comportements et nos choix. L'idée que la couleur est d'abord un discours, qu'elle participe d'une situation de communication et qu'à ce titre toujours elle s'adresse à quelqu'un.

La couleur exprime le groupe dans le temps et dans l'espace. Les rythmes de vie des habitants sont des facteurs importants dans le choix des couleurs. Chaque groupe prouve de préférence en matière de couleur. La couleur parle du groupe, c'est un facteur d'intégration et de faire en commun. La couleur appartient au milieu culturel et, tout comme des idéologies politiques et des événements historiques produisent des esthétiques particulières. La couleur parle d'elle-même, la couleur fait sens. Mais ce sens est propre à une culture, à une époque, à un milieu social. On ne peut pas admettre que le langage de la couleur soit universel car selon les groupes et leurs mœurs la couleur admet différentes symboliques, ainsi que chaque couleur est porteuse de sens et déclenche une réaction auprès de l'individu. Car le symbole est par définition un signe de reconnaissance qui varie suivant les races, les lieux, les civilisations, les religions...

La couleur est distinctive et intégrative, à l'échelle de l'individu comme à celle du groupe, de voir en quoi elle s'inscrit au cœur d'une signalétique officielle et légitimée. Il incombera ensuite de montrer par quoi le choix des couleurs, dépassant le subjectif et procédant d'une prise de décision, est précisément

²³⁵ Acte du colloque organisé par Philippe Junod et Michel Pastoureau, université de Lausanne, 25-26-27 JUILLET 1992, *La couleur : Regards croisés sur la couleur du Moyen Age au XXIe siècle*, éd. Le léopard d'or, Paris, France, 1994.

déterminé. Les couleurs sont des signes distinctifs, elles classent, associent. Ce sont des codes sociaux qui font jouer des systèmes de connotations et de symboles. Ainsi, le symbolique est-il mêlé aux propriétés physiques de la matière dans l'utilisation de certaines couleurs.

Notre civilisation a exprimé des choix et des préférences en matière de couleur. Ces choix pouvaient reposer sur des motifs arbitraires ou sur des raisons économiques, par exemple, plus un pigment était rare (et cher), plus il était valorisé et affiché par les classes ou les castes dirigeantes. Le poids de l'histoire a naturellement contribué à l'association durable de couleurs et de pays, d'idéologies ou de cultures. Cette pratique de coloration peut être masquée par des significations sociales plus visibles. La couleur appartient au milieu, mais également mentionnent des relations et des codes culturels, et produisent des esthétiques particulières.

Cette recherche se propose d'aborder l'analyse de la polychromie architecturale patrimoniale et nouvelle des villes du Sud tunisien afin d'expliquer les principes essentiels de son utilisation et de son évolution. Pour tenter de déchiffrer l'expression chromatique architecturale, j'ai opté à des études de cas et l'analyse de corpus comportant des échantillons représentatifs. Dans la cité historique, la couleur est un élément aussi important que les codes avec lesquels elle a été utilisée au cours du temps.

D'autre part, aux phénomènes relevant de l'environnement, s'ajoutent dans les traditions ou dans l'inconscient collectif, des comportements socioculturels qui engendrent des usages ou des choix de couleurs spécifiques : c'est ce qu'il appelle la "géographie de la couleur".

2. Couleur et usages

Consommée dans une logique utilitaire, la couleur est d'abord peinturée, supposée remplir des fonctions matérielles de l'ordre de la protection, de la propreté et de la mise en beauté. Je cite cet exemple qui me paraît exceptionnel, une coutume unit chimie et symbolisme du bleu censé éloigner tout ce qui est néfaste : on peint le bas du mur avec un bleu (*bleu pétrole*) fait d'une matière colorante à base de *bleu de Prusse* et de sulfate de baryte et ayant la propriété d'être un répulsif pour les insectes.



La poly-fonctionnalité et la détermination de la couleur : La chaux est mélangée à la masse avec le Nila, teinture bleu dans le but de protéger contre les insectes

Dans un second temps, à une échelle plus globale, il sera question d'analyser les liens existant entre la couleur et la situation sociale, de voir en quoi les harmonies et l'intensité des teintes peuvent être représentatives d'un niveau de vie, de procéder à une modélisation du phénomène où les strates colorées du dégradé allant de la plus grande saturation au blanc le plus pur, correspondraient aux strates sociales dans le sens de la plus basse à la plus élevée.

Enfin, seront expliquées les représentations inhérentes à la couleur vive et au blanc, dont l'une est perçue réactionnaire, alors que l'autre serait la non-couleur emblématique de la modernité, ainsi que l'évolution plus globale de la couleur, dont la résurgence sous des apparences nouvelles, modifient les formes du paysage.

La synthèse du travail effectué, au cours des visites d'étude et des rencontres que j'ai pu faire, a permis de recueillir des relevés de la mémoire collective . L'élaboration des palettes chromatiques provoqua la prise de conscience d'une identité chromatique locale et fut à la source d'une intense curiosité sur la spécificité des couleurs régionales et de leur contenu social et culturel. Définir des nuanciers de peintures destinées à l'habitat, occasion inespérée de mettre en application. Les analyses menées dans les différentes régions du Sud tunisien firent la preuve de l'existence de couleurs locales spécifiques ; ceci encouragea, à poursuivre.

Cependant mon travail ponctuel montre que sur certains sites m'ont paru significatifs et distinctifs dans leur palette chromatique. La comparaison met en évidence des particularités auxquelles je ne m'attendais pas. Les études présentées ici, fondées sur une méthodologie originale qui met en évidence la géographie de la couleur, me semblent avoir une dimension sociologique et historique, dans la mesure où, étant datées, elles pourront être à l'avenir des points de repère significatifs pour l'analyse de l'évolution des couleurs dans l'architecture régionale et celle de comportement des habitants. Ce qui est certain, c'est que la couleur dans son environnement est peu ou mal perçue par les habitants qui parfois même ne la voient pas du tout. C'est notamment le cas de maisons anciennes, souvent modestes voire pauvres, dont la belle palette de couleurs est le fruit de vieilles coutumes ou de création spontanée, mais qui ne sont guères un sujet d'orgueil pour les habitants.

Actuellement, observant que certaines régions étaient traditionnellement riches en couleurs, manifestent aujourd'hui une forte propension à une utilisation plus large du blanc et des tons neutres. C'est une uniformisation qui constitue à nos yeux une banalisation et un appauvrissement du patrimoine.

Je remarque aussi qu'avec l'extension des banlieues et la création de villes nouvelles, les élus locaux trouvent se confronter à la transformation rapide du paysage, l'échelle de l'habitat, le développement et l'industrialisation des matériaux et des méthodes de construction qui bouleversent les coutumes et font naître une

autre expression de l'environnement, où s'affrontent les qualités de tradition et celles de l'architecture nouvelle.

Une mise en valeur éclairée des couleurs du patrimoine architectural qui évite le dérapage d'une polychromie abusive, ne répond pas seulement à des fins culturelles et à des critères esthétiques ; elle procède aussi la plupart du temps d'une stratégie politique de la part des municipalités conscientes. Qu'elle est un facteur de développement économique.

Les personnages historiques s'efforçaient d'imiter leurs archétypes. À leur tour, la vie et les actions de ces personnages historiques devenaient des paradigmes. La couleur a aussi son ordre, il y a la couleur du dieu et la couleur du diable, la couleur du sacret et la couleur du profane, les couleurs des pauvres et les couleurs des riches.

La couleur signe de richesse, c'est une valeur ajoutée. On crée le besoin et la couleur. Mais comment la couleur exprime des critères sociaux (catégorie sociale : riche ou pauvre définitive), culturel (couleurs spécifiques, couleurs particulières)

Une perception que l'œil déploie, transfigure, métamorphose. La couleur est cette excitation fondamentale qui se meut avec la forme, la réfléchit entre ombre et lumière, lui donne la puissance et l'épanouissement. Un langage plastique spécifiquement visuel et phénoménologique.

La géographie de la couleur, concept qui démontre que chaque lieu géographique, par sa géologie, son climat, sa lumière, engendre des comportements socioculturels dans le domaine de l'utilisation de la couleur, qu'il s'agisse de l'habitat ou des biens de consommation et des biens d'équipement urbains.

La couleur participe à l'écriture de l'espace et ses composants, depuis la maison, jusqu'à la ville dans sa globalité, elle architecte la ville même. L'usage de la couleur touche l'architecture civile voire domestique puisqu'elle trouve pleinement son droit de cité et investit aussi bien les habitations que les bureaux, les équipements, et même les infrastructures de transport. En effet, je considère la couleur comme indispensable à la compréhension de l'espace urbain et à la qualité de vie des habitants, susceptible d'enrichir l'environnement en lui apportant lisibilité, rythme

et perspective. La couleur est une véritable incitation au regard, un moyen d'attraction. Elle joue un rôle important, plastiquement, conceptuellement et symboliquement. La couleur, en transformant l'espace, construit du sens. Les choix chromatiques donnent du sens car ils ordonnent, articulent, associent, distinguent ... En effet la ville change de parure et de couleur au gré des époques.

Actuellement, le champ du bleu comprend le plus grand nombre de coloris sur la période analysée, c'est donc le courant chromatique dominant prescrit par le terrain de l'architecture et l'urbanisme.

Le champ du brun ou marron est aussi très présent. Le champ du brun, est celui qui comprend le plus grand nombre de nuances. Brun et bleu semblent ainsi former les principaux ensembles chromatiques usités dans la coloration essentiellement des ouvertures (portes et fenêtres). Le jaune et ses dérivés sont usités pour la maçonnerie en extérieur et en intérieur. Le bleu acquiert une forte présence j'ai pu noter trois nuances de bleu par maison ; comme le marron. Ainsi, si l'on considère dans cette spécificité du terrain, une manière de penser et d'agencer la couleur, on repère que sous une même couleur de référence (le bleu et l'ocre), vont se décliner d'autres nuances. Le vert est rare et ponctuellement présent en petite quantité de nuances, on le retrouve particulièrement dans la coloration des lieux de culte, mosquées, zaouïa²³⁶, marabout²³⁷, mihrab²³⁸ ou minbar²³⁹ ... Pour la coloration des éléments architectoniques en menuiserie ou en ferronnerie, et dans la peinture des zones sacrets, tel que, on trouve le vert aussi dans le tapis et les drapés. Le blanc reste la couleur de peindre l'extérieur du bâti domestique. Cette première remarque pourrait mener à une question fondamentale sur l'identité culturelle. Le noir, le gris sont essentiellement usités pour colorer les éléments en menuiserie et ferronnerie. Dans ce sens, le jaune dit chaud s'oppose au bleu dit froid, tout comme le noir ombragé s'oppose au blanc lumineux, le jaune ensoleillé s'oppose au brun ombragé, ainsi de suite.

²³⁶ *Zaouïa* : Fondation religieuse bâtie à proximité de la sépulture d'un saint homme.

²³⁷ *Marabout* : Saint homme ou sépulture d'un saint homme faisant l'objet d'une vénération.

²³⁸ *Mihrab* : Dans la mosquée, niche indiquant la direction de La *Mecque*.

²³⁹ *Minbar* : Dans la mosquée, chaise perchée en haut d'un escalier, d'où l'on prononce le prêche du vendredi.

3. Couleur et symboles

La couleur blanche prédomine dans les cités anciennes. Le blanc est comme norme, son utilisation a été obligatoirement imposée par un règlement municipal de 1990, largement appliqué grâce à la vigilance d'une structure technique d'élite. La justification historique du blanc – comme couleur absolue dans et de la ville – se basait sur le fait que cette couleur avait toujours existé. Il est évident que le blanc de chaux a toujours prédominé pour toutes les constructions.

Cependant, pour Jerba il existe une autre explication : cette interprétation comme une « ville blanche » provient aussi de l'ardeur de la lumière intensifiée par le miroir du blanc.

Anciennement, la blancheur (bouyouudha) était associée à la beauté. Plus une femme est blanche et forte, plus elle a de chance de trouver un mari, ce qui entraîne deux conduites subséquentes : le gavage et la réclusion. La blancheur est également une métaphore littéraire de la beauté et de la féminité²⁴⁰.

La couleur est avant tout une apparence, une parure et un revêtement. Elle participe à la définition du lieu. Le choix chromatique donne du sens car il transforme, ordonne, articule, associe, distingue. La couleur comme signe distinctif, elle classe, associe, codifie, différencie. La couleur transforme l'espace et construit du sens, et c'est ainsi que l'histoire prend une valeur significative :

La couleur nous mène au cœur de l'être et de la société. Peindre les murs de sa maison, est une tradition accompagnée par beaucoup de rites : essentiellement, c'est pour annoncer une fête familiale (un mariage, un pralinage, une récolte...) symbolisant la renaissance de la vie. Les murs peints sont le premier symbole de la fête. Il signifie la vie, la bonté et une récolte généreuse. Ce qui suite montre la couleur en architecture dans un milieu, et explique les mœurs, les habitudes²⁴¹ ;

²⁴⁰http://archive.org/stream/DictionnaireDesSymbolesMusulmans/DictionnaireDesSymbolesMusulmans_djvu.txt

²⁴¹ Marcel Mauss dit : « J'ai donc eu pendant de nombreuses années cette notion de la nature sociale de l'« habitus ». Je vous prie de remarquer que je dis en bon latin, compris en France « habitus ». Le mot traduit infiniment mieux qu'habitude, l'« exis », l'« acquis » et la faculté d'Aristote qui était un psychologue. Il ne désigne pas cette habitude métaphysiques, cette « mémoire » mystérieuse, sujets de volumes ou de courtes et fameuses thèses. Ces « habitudes » varient non pas simplement avec les

concernant la coloration des maisons qui est un rituel annuel relié aux fêtes religieuses (l'aïd), la maison est ainsi embellie. Le blanc c'est la couleur de fêtes religieuses. « Il faut y avoir des techniques et ouvrage de la raison pratique collective et individuelle, là où on ne voit d'ordinaire que l'âme et ses facultés de répétition. »²⁴²

Ainsi la couleur cache plusieurs sens, signes et codes, qui ont un impact sur nos comportements et nos choix. Elle est imprime l'image chromatique des valeurs culturelles propres à ce territoire et à la société qui l'a habité au cours de l'histoire. Elle devient ainsi un héritage important, tant du point de vue esthétique que du point de vue anthropologique.

La couleur participe à l'identité d'un lieu, elle appartient au patrimoine et contribue aux racines culturelles d'une population. La couleur exprime aussi le temps qu'aussi bien l'espace puisque « les couleurs fabriquées dans l'antiquité n'ont rien à voir avec celles d'aujourd'hui ; ainsi celles du Sud sont bien différentes de celles du Nord, sans parler des distinctions entre villes et campagnes, modernité et pérennités »²⁴³.

La mémoire fait appel à un temps passé. D'après Philip Ball²⁴⁴ « peindre était une manière de raconter une histoire sans mots »²⁴⁵. Chaque civilisation de l'histoire, chaque époque. De là découle une temporalité singulière et largement spécifique de la couleur mouvante. Les couleurs ont une histoire.

Mais quelle sont l'importance et la signification de la couleur dans les activités humaines ?

La couleur participe à l'identité d'un lieu, elle appartient au patrimoine et contribue aux racines culturelles d'une population. Certains éléments du décor de façade ont été gravés l'enduit frais ou, pus rarement, représentés en trompe-l'œil à la peinture, il est nécessaire, pour avoir une compréhension immédiate de leur nature

individus et leurs imitations, elles varient surtout avec les individus et leurs imitations, elles varient surtout avec les sociétés, les éducations, les convenances et les modes, les prestiges ».

²⁴² Mauss M., *Sociologie et anthropologie*, éd. Puf, 2006, p.369.

²⁴³ Brémond Elisabeth, *L'intelligence de la couleur*, Albin Michel, Paris, 2002, p. :7, 8 et 9

²⁴⁴ Phillip Ball est chimiste de formation.

²⁴⁵ Ball Ph., *Histoire vivante des couleurs : 5000 ans de peinture racontée par les pigments*, éd. Hazan, Paris, France, 104.

en vue de leur remise en état, de les différencier au niveau du relevé par des graphismes variés.

En général, d'après mon inventaire, je peux mettre en évidence trois typologies de façades : un enduit badigeonné, une façade en « pierre factice » et une façade en pierres apparentes, comme l'indique la légende. Il en existe de multiples variantes, comme on aura l'occasion de le voir par la suite.

On signalera également l'origine d'éventuels désordres, en particulier dans le cas de lésions structurales importantes. Les signes conventionnels qui décrivent les principaux désordres rencontrés sont ceux qu'utilisent habituellement les services des monuments historiques. Il a fallu cependant les adapter, en les simplifiant, à la situation des façades qui ne nécessite que quelques signes pour être décrite.

Afin de les refaire à l'identique lorsqu'un mauvais état général impose le décroûtage total de l'enduit (manque d'adhérence, fissures d'importance ou en trop grand nombre). Il est donc important que le relevé fasse état du décor et des désordres structuraux ou superficiels de façon exhaustive.

La relève est toujours indispensable et ne peut être considérée comme superflu dans le cas d'une façade en pierre apparente en bon état, qui n'a en fait besoin que d'un lavage énergétique pour retrouver son aspect d'origine. En réalité, c'est la seule façon de mettre en évidence le matériau de construction et son état de conservation afin d'éviter que la façade ne soit recouverte de pilosité au lieu d'être nettoyée, comme, hélas, cela arrive encore assez souvent aujourd'hui.

L'idée est de synthétiser toutes les éléments iconographiques et d'archives pour saisir les couleurs locales et la culture qui s'y attache. Ainsi, après avoir cerné le sens des couleurs dans leurs origines locales, les coloristes peuvent redonner une identité forte, effacée par le temps, et en plus donner un nouveau visage au lieu par les couleurs qui font de l'unité lieu. Par ailleurs, l'étude chromatique d'un lieu est toujours dans une large prise en compte des couleurs-matières, des matériaux de construction locaux, tels que les enduits, badigeons, pierres locales... de cette manière le patrimoine architectural est prolongé dans des pratiques respectueuses du bâti, et une palette chromatique inspirée des matériaux originaux, donc plus

proche des couleurs naturelles au lieu. Les teintes, les matériaux, les patines, les applications traditionnelles... tous ces éléments constituent des sources d'inspiration dans l'élaboration des prescriptions couleurs.

Ensuite, il y a les données purement architecturales, les typologies de bâtis qui sont des informations essentielles à la compréhension du lieu. L'étude des éléments architecturaux définit des typologies qui correspondent à des datations. Ce classement des typologies permet de comprendre les traitements de finitions et couleurs à adopter, les informations sur les ornements, les proportions, les alignements... accompagnées de leurs datations permettent de cerner l'évolution des couleurs et ornements selon les époques, et comprendre comment le paysage urbain a évolué.

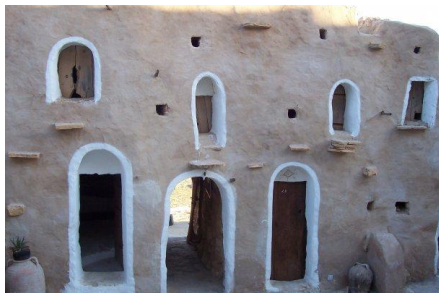
L'étude des façades est une étape qui met en évidence leurs traitements au cours des époques et des évènements, ainsi met à jour les espaces de manières à respecter la continuité de l'histoire locale. De plus cette étude permet de pénétrer de lieu, de cerner son ambiance urbaine, la luminosité naturelle, la vie des habitants, des commerçants, les enchainements de façades, les mélanges de styles architecturaux... les matériaux et leurs utilisations précises, les traitements des enduits anciens et nouveaux, les impressions générales de couleurs et les rénovations récentes.

En liaison à cela, il ne faudra pas oublier les facteurs naturels et géographiques, tels que le paysage, les minéraux, la végétation, le climat... qui apportent une spécificité dans la formation de la palette chromatique locale. Leur influence sur la perception des couleurs et de leurs combinaisons durant la phase d'élaboration des projets d'architecture urbaine ne doit pas être minimisée. Une notion importante apparaît, c'est qu'une architecture et sa polychromie doivent exprimer la fonction du bâtiment par la couleur de la façade, ce postulat étant surtout valable pour les édifices publics et religieux.

Et, lorsque je parle de couleur, je ne considère pas seulement la coloration, mais également les matières et les effets de matières, les finitions, les textures et reliefs. L'ensemble de mes recherches et mes découvertes dans le domaine de la polychromie architecturale du bâti ancien prouvent que la couleur a toujours été employée comme complément nécessaire de la décoration des édifices. Des anciennes constructions en pierres apparentes, des maisons badigeonnées en blanc de la chaux, tout ça possèdent une situation culturelle unique. Mais qu'est-ce qu'on fait de cet héritage chromatique ?

La couleur en architecture est une qualité de l'environnement architectural. La palette de couleurs traditionnelles qu'offre une ville, représente un des éléments importants de la culture nationale et locale, un aspect important d'une formation moderne à coloration de l'espace architectural ou urbain, qui est héritage au nouveau mode. Ainsi, la stratégie qui, hier, visait la coloration de façades urbaines s'est peu à peu transformée. Afin de penser la ville au futur, ne se met-on pas à la penser au passé, comme un espace de voyages en elle-même, une profondeur de ses histoires ?

L'inspiration ou la création permettait de dépasser la réalité physique pour en tirer des leçons et des rationalités. Ainsi l'interprétation, pas plus que la création, n'est pas à son temps. Il arrive que les suggestions nées du contexte culturel présent. Une telle approche présente le mérite immense de conserver en vue la création du passé, de l'archaïque, au lieu de l'enfermer dans un système codifié. Ainsi, la géographie de la couleur est donc bien une réalité qu'il est aujourd'hui nécessairement de l'intégrer dans l'étude pour les nouveaux projets et marchés de coloration.



Encadrement des portes



blanc de la chaux

Deuxième Partie

Modélisation et conception d'une typologique chromatique

Abordant un travail précurseur traitant de la recherche et de l'application des couleurs dans le milieu architectural et urbain, des rencontres déterminantes vont ensuite me conforter dans la voie de la couleur dans laquelle je me suis engagée pour ne plus la quitter. Pour ce faire, il n'existe pas de processus d'investigation de terrain unique, il existe dans toute situation une association de savoir (savoir-faire, savoir-être, savoir-savant). Dans ce cadre de la mise en relation des savoirs et d'associer qui mène à la théorisation à des situations d'investigation qui engage dans un travail réel de la construction du discours savant dont le thème « la couleur dans l'environnement architectural et urbain dans les villes du Sud tunisien ».

La présente étude a été établie dans le cadre de la recherche sur la coloration de l'architecture et l'urbanisme des villes du Sud tunisien, et plus particulièrement, j'ai spécifié par l'étude les spécificités chromatiques architecturales des anciens bâtis à fin de dégager la typologie et l'identité chromatique et architecturale des façades des quartiers patrimoniaux du Sud tunisien, tout en tenant en considération les spécificités géographiques, historiques et sociologiques qui représentent une particularité culturelle et un patrimoine très cher, considérant les risques liés à sa disparition.

L'étude couvre le Sud tunisien, dont plusieurs phases sont élémentaires, à partir de la visite de terrain qui assure une spécification des zones visitées avec une éventuelle esquisse d'une cartographie de couleurs et une mise en forme définitive du projet d'analyse argumenté par la production d'un registre du vocabulaire chromatique relatif à un contexte naturel et culturel spécifique. J'ai procédé à des inventaires afin d'effectuer d'opérations, en vue de faire des choix et des analyses classificatoires typologiques de la couleur. Ainsi trois cadres de travail seront élémentaires : le cadre de référence, le cadre l'analyse et le cadre de l'interprétation. Ces trois moments sont reliés et articulés entre eux puisqu'ils désignent une phase d'expérimentation, une phase de conceptualisation et enfin la phase de la synthèse.

Les questions qui fondent ma réflexion ici sont les suivantes : comment saisir les caractères distinctifs de la couleur consacrée au Sud tunisien ? Quelles sont les

modalités pour faire un repérage des données chromatiques ? Comment mener un travail intellectuel de notation de cet héritage en cours de disparition? Mais quelles sont les modalités d'analyse chromatique ?

La conception²⁴⁶ questionne la manière de voir et de percevoir, comprendre et concevoir les choses comme objet de connaissance. Concevoir est aussi schématiser et formuler les conditions de développement d'une poïétique, d'où elle représente l'étude de l'ensemble des procédés et des processus. C'est la recherche des méthodes et des outils organisationnels des différents composants du projet de l'étude, leurs conceptions, leurs moyens et leurs finalités. « Que le travail sur la conception ne peut en aucune manière se substituer au travail de conception est une évidence, mais dans les deux cas, il s'agit de logos dans la triple acception du terme : discours, raison du discours et raison tout court »²⁴⁷. La conception procède, en outre, à un savoir-faire théorique et pratique. La pratique professionnelle de la recherche consiste dans la construction de la connaissance. Sur le plan de la rhétorique, il s'agit d'organiser et d'argumenter un discours et avoir une stratégie pour convaincre. Je peux dire que d'une part la méthode d'invention et d'autre part processus de conception désignent une poïétique des pratiques et esquissent une convergence.

J'ai consacré ma recherche à l'étude la conception de la couleur qui peut être décryptée sous une forme conceptuelle et aux processus qui l'accompagnent. Il s'agit d'établir les caractéristiques visibles d'une démarche d'analyse et de valider, expérimentalement, par l'étude, un modèle d'un langage de figuration (représentation) qui décrit par la suite les actions de modélisation de la couleur.

²⁴⁶ Le terme « conception », employé dans plusieurs domaines scientifiques et expérimentaux, désigne, selon le Robert : « *la formation d'un concept, d'une idée générale dans l'esprit* », mais aussi « *l'action de concevoir et l'acte de l'intelligence, de la pensée, s'appliquent à un objet* », elle est enfin « le résultat de cette activité intellectuelle, la façon de concevoir un ensemble de concepts ». La conception est synonyme de fécondation (l'action par laquelle un enfant est conçu). La conception est la pensée ou l'idée que l'esprit enfante. Elle est la production de l'intelligence. C'est l'acte et le processus de création spontanée ou réfléchi d'idées, de projet. C'est est une opération culturelle et non pas naturelle. Autrement dit, c'est la construction d'une expérience et d'une praxis.

²⁴⁷ Jacques Sautereau, *Concevoir*, Parenthèse, France, 1993, p.44

Si l'invention procède de la réalité physique ou formelle, la conception pouvant se constituer à partir des représentations et des projections qui s'effectuent dans l'esprit. Ces présentations donnent lieu à des organisations d'espaces manifestées, distinctes qui procèdent d'une analyse dans un espace fictif, un modèle abstrait. L'élaboration d'une méthode de conception de modélisation de couleur est une contribution basée sur la combinaison de techniques d'analyse.

La spécificité de la conception chromatique mène à s'interroger sur son objet, à savoir la couleur, sa nature, sa structure, sa désignation et ses nominations. L'inventaire des traits caractéristiques descriptifs des couleurs étudiés reste soumis à des protocoles expérimentaux liés nécessairement à des hypothèses de recherche portant sur la similarité ou encore sur la sélection de leurs traits distinctifs. La conception de la couleur propose un modèle.

À chaque fois, différentes stratégies d'analyse sont envisageables. Cela impose une stratégie de recherche des organisations logiques. Une couleur modélisée et transfigurée n'est qu'une progression vers l'abstraction, vers le savoir. La conception dispose de modèles et de systèmes que l'on peut identifier et qui dépendent les uns des autres, régulant ainsi la méthode de conception du système. Cette approche expérimentale des phénomènes chromatiques a évidemment permis l'appréhension du processus de conception.

Parler de la poïétique de conception, c'est donc admettre la complexité de la tâche, des opérations de conception, sa richesse inépuisable. La partie d'analyse concerne d'une part la lecture chromatique et d'autre part la définition des outils menant à la compréhension des couleurs. Ceci dans le but d'établir les phases de projet de modélisation. Le processus de modélisation obéit à un mode de figuration des niveaux de détails permettant d'obtenir des étapes de modélisation, mais aussi un processus progressif où les informations peuvent être produites au fur et à mesure.

La conception du système suppose la conception des processus et procédures. Une démarche, qui traite le schème comme un principe à la logique s'exprimant dans un système de règles.

Au regard des remarques et observations relevées lors de la première phase qui a permis de privilégier certaines attitudes et certains savoirs d'ordre de la méthodologie conformément au plan de travail. Ainsi une démarche picturale va m'entraîner vers une recherche approfondie de la connaissance de la couleur.

La conception des contretypes est la deuxième phase du travail du coloriste, c'est la phase de la connotation et de la rationalisation des données recueillies et répertoriées. Mais quels outils et quelles procédures ? Pour quelles finalités ?

Une réflexion sur la méthode, sa nature et sa construction permet de dégager quelques caractéristiques. Le point de départ de la constitution d'un savoir résulte souvent d'une situation problématique à laquelle est confronté l'individu. Le problème déstabilise mais motive le capital (connaissances, compétences...) dont il dispose pour trouver une solution.

La démarche de modélisation est expérimentale, elle fait alterner observation et raisonnement, elle procède par des expériences successives qui valident ou invalident les hypothèses émises. Elle articule pratique et théorie dans un va-et-vient constant. Il se constitue ainsi un savoir empirique qui prend du sens parce qu'il a été nécessaire à la résolution d'une situation concrète et qui se traduit en compétences méthodologiques et conceptuelles. Il pourra ensuite être formalisé et réinvesti dans d'autres situations ce qui témoignera des expériences similaires. Le projet est une démarche de construction du savoir, elle favorise la construction du sens en permettant le passage du sens contextualisé dans le projet (comme dans la résolution d'un problème donné) au sens qui rayonne vers les autres activités (transfert du savoir et des compétences acquis).

En fin, sur le plan de la rhétorique, il s'agit d'organiser et argumenter un discours. Il s'agit d'avoir une stratégie pour convaincre. Mon projet de conception de la connaissance consiste à élaborer des stratégies pour dépasser les étapes successives d'une situation problématique qui se transforme peu à peu ; les difficultés rencontrées créent des compétences nouvelles et amènent la construction du savoir.

Cette gymnastique intellectuelle conduit à un assouplissement du système cognitif souvent rigidifié par les difficultés rencontrées au cours de l'enquête de terrain. La conception de projets de conception de rationalité introduit donc de la souplesse dans le système d'acquisition des connaissances, elle permet de réduire la dichotomie entre théorie et pratique et réinvestit du sens dans le travail pratique de recueil. Le savoir est alors pensé, au sein d'une approche constructiviste. Il s'agit d'un savoir fonctionnel construit dans une recherche-crédation qui transforme la réalité en un savoir.

Premier Chapitre

Les outils du designer couleur

I. Les systèmes de codification de couleurs

Identifier, classer et nommer les couleurs du spectre tel que l'œil humain peuvent les percevoir, et ce quel que soit le support, ont été les objectifs de plusieurs chercheurs et professionnels de la couleur. Plusieurs systèmes, établis sur la vision, existent pour organiser les couleurs et définir son vocabulaire. La classification méthodique des couleurs est le propre d'un système de codification. Les systèmes ont pour but la mesure théorique de la couleur et ses écarts. Les couleurs sont ainsi réparties selon leur teinte, leur saturation, et leur clarté, correspondant aux trois attributs de la perception colorée. Fondé sur le principe de la tri-variance visuelle, leur espace de représentation est tridimensionnel. La zone de l'espace géométrique dans laquelle se situent les couleurs de surface est appelée solide des couleurs, dont la forme dépend de la source d'éclairage, des fonctions colorimétriques de l'observateur et du système dans lequel on le représente.

Selon Robert Sève²⁴⁸, les arrangements de couleurs sont des systèmes ordonnés applicables à la totalité des couleurs perceptibles, mettant en œuvre des critères de sélection des couleurs et un arrangement géométrique cohérent avec ce critère.

Les critères de sélection des couleurs varient beaucoup d'un système à un autre : similitude d'apparence, constance des écarts perçus, spécification colorimétrique, etc. Les quelques réalisations faites se distinguent par des différences entre les critères de sélection retenus et par une spécificité dans la disposition spatiale des couleurs²⁴⁹."

²⁴⁸ Robert Sève, *Physique de la couleur*, Paris, éd. Masson, 1996, p.247.

²⁴⁹ *Ibidem*.

1. Le système de M. E. Chevreul

Savant chimiste et grand penseur de la couleur au début du XIXe siècle, avait à son époque répertoriée 14420 couleurs différentes. Sa collection est l'une des plus anciennes collections ordonnées. Édité en 1838, il s'agit d'un total de 14420 couleurs distribuées selon une demi-sphère sur le principe du cercle chromatique. En marquant la prééminence des phénomènes perceptifs dans le classement des couleurs, Chevreul en souligne les lois du contraste simultané²⁵⁰³.

Plus récentes, d'autres réalisations relatives à des systèmes ordonnés de couleur sont exploitées couramment. Les divers arrangements de couleur que l'on connaît ont été faits à partir d'une estimation des attributs perceptifs des couleurs, que sont la teinte, la clarté et la saturation.

Le système de classification des couleurs utilisé jusqu'à nos jours, a été mis au point par le chimiste Chevreul, sous forme d'un espace hémisphérique, présente à sa base un cercle de 72 tonalités dont chaque gamme chromatique est composée de 200 tons, ce qui donne un ensemble de 14 400 tons.

Aujourd'hui nous travaillons sur une base de 1950 couleurs et nous manquons encore parfois de finesse quand nous désirons retrouver une couleur de brique avec exactitude. Dans notre métier, très spécifique et où une rigueur absolue dans la fiabilité des retranscriptions de la couleur est nécessaire, le nuancier de Chevreul ou un équivalent aurait pu enrichir notre quotidien.

²⁵⁰ Chevreul M.E., De la loi du contraste simultané des couleurs, éd. Pitois-Pivroult, Paris, 1839

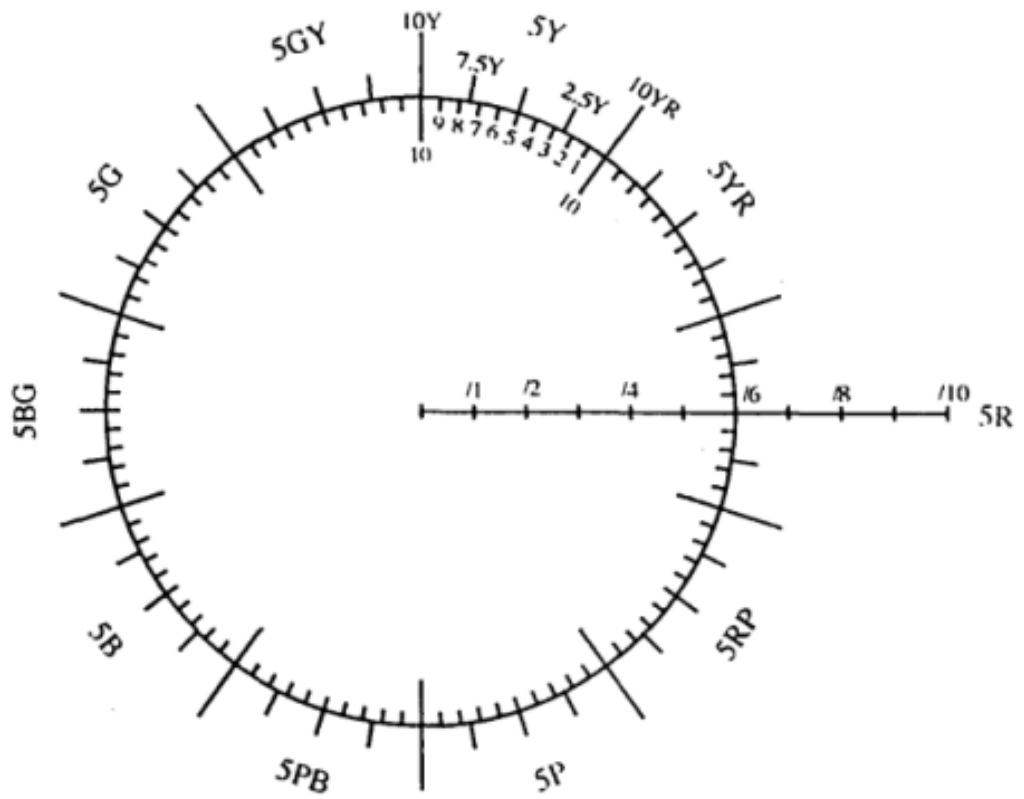
2. Le système Munsell

Ce système a été créé par un artiste américain, du nom de Munsell, en 1904. Encore souvent utilisé de nos jours, ce système sert de référence. Il s'agit d'un arrangement de couleurs cylindriques dans lequel les trois attributs ont été définis de la manière suivante : que pour la teinte, chroma pour niveau de coloration ou saturation et value pour clarté. Ce système repose sur l'idée de différences perceptives avec les couleurs voisines, ces différences étant évaluées séparément.

Plusieurs séries d'échantillons sont disposées autour d'un axe vertical selon la même teinte et la même clarté. Seule la saturation varie, et ce de manière égale, afin que les écarts de chromèment soient visuellement identiques. Cette disposition spatiale est illustrée par d'autres échantillons qui évoluent identiquement selon la huer et la value.

Ainsi, l'espace tridimensionnel est uniforme, ce qui signifie que les distances numériquement égales suivant la teinte, la saturation et la clarté représentent des différences de couleurs visuellement identiques.

Le système utilise dix teintes principales repérées par les lettres qu'antes B (bleu) G (vert) Y (jaune) R (rouge) P (pourpre) et l'ensemble de deux lettres consécutives précédé du nombre 5 signifiant la pureté de la teinte (ex : 5 BG pour une teinte située exactement entre le bleu et le vert). Teintes principales sont subdivisées en teintes secondaires par un repère chiffré entre 0 et 10. La value se situe sur une échelle numérique entre 0 (noir) et 10 (blanc), tandis que la chroma s'étend de 0 (neutre) jusqu'à une limite variable selon les teintes. Ainsi, une couleur codifiée 7.5 PB 4/12 correspond à une teinte située entre le pourpre et le bleu, d'une clarté moyenne (4) et d'une saturation assez élevée (12).



Organisation du système Munsell²⁵¹ :

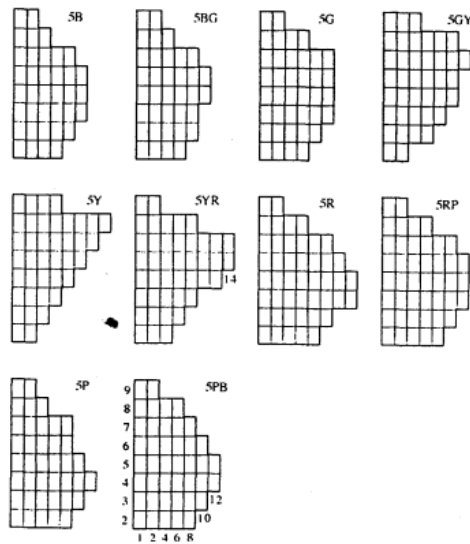


Planche de teinte constante dans le système Munsell

²⁵¹ Robert Sève, Op. Cit., p.254.

3. L'Acoat Color Codification (A.C.C.)

L'atlas Munsell, réalisé sous forme d'échantillons depuis 1915, se trouve être en correspondance avec le système de le CIE²⁵² 1931. Actuellement, certains programmes informatiques permettent même de transformer une mesure exprimée dans le système CIE en notation Munsell et inversement.

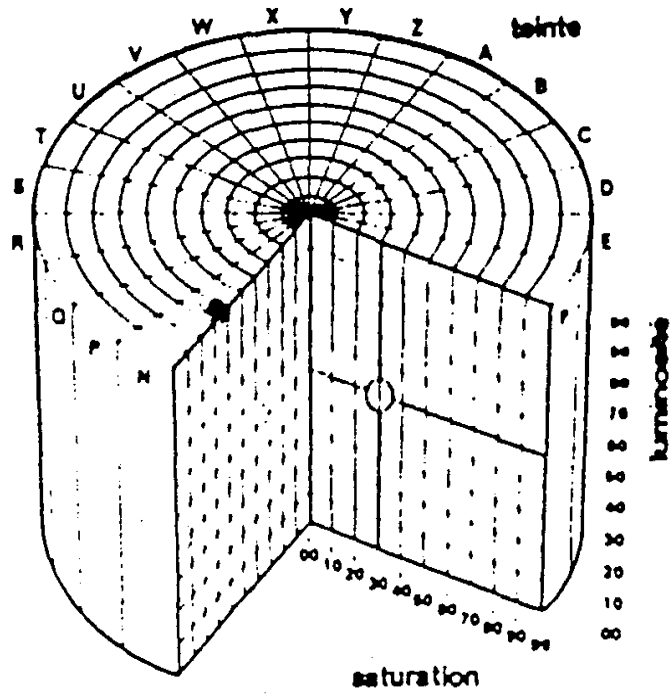
Plus récent, l'A.C.C.²⁵³ est un système de représentation des couleurs créé par le groupe Akzo Coatings²⁵⁴ en 1978. Utilisant une méthode scientifique d'identification de la couleur, il indique le positionnement logique de chaque teinte sur le cercle chromatique. Sa codification, composée de trois clefs essentielles, permet de définir, avec une grande précision, la position d'une couleur dans l'espace tridimensionnel, selon les attributs perceptifs bien connus la teinte, la clarté, la saturation.

Comme dans le système Munsell, le cercle chromatique mis en volume est un cylindre dont chaque axe représente une valeur mesurable selon les trois critères. Il est divisé en 24 zones égales désignées par une lettre de l'alphabet, chaque zone étant subdivisée en 10 sections numérotées de 0 à 9, permettant d'indiquer la position d'une teinte parmi un choix de 240 positions. La codification des couleurs comporte ainsi les trois attributs de la couleur, positionnant la teinte sur le cercle chromatique, son degré de saturation, de 0 à 100 (0 pour le gris) et son indice de clarté, de 0 à 100 (0 pour le noir). Par exemple, F8.40.80 désigne un jaune d'une saturation moyenne (40) et d'une clarté élevée (80). L'ensemble de ces données compose le code alphanumérique A.C.C., d'une portée universelle.

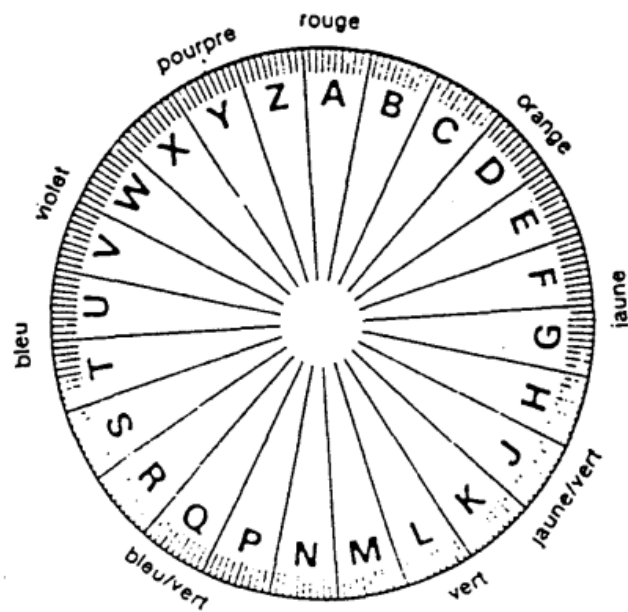
²⁵² Nuancier Sikkens, groupe Akzo Nobel, éd. 1997.

²⁵³Le système ACC est internationalement reconnu comme l'un des systèmes les plus précis et explicites. Il est basé sur une approche scientifique qui permet de codifier très précisément chaque nuance en une séquence logique. Les couleurs sont codifiées selon 3 caractéristiques : teinte, saturation et luminosité. La meilleure explication se fait par une représentation sur un cylindre en 3 dimensions. Par apposition sur le cylindre, chaque nuance de couleur reçoit son propre code qui permet de créer une référence précise et unique sans risque d'erreur.

²⁵⁴ Le groupe AKZO COATINGS, leader mondial, comprend les marques de peintures Sikkens, Astral et Levis, dont les nuanciers sont basés sur l'A.C.C.



Système A.C.C: la classification chromatique



Système A.C.C: les 24 plages du cercle chromatique²⁵⁵

²⁵⁵ (Source nuancier Sikkens, groupe Akzo Nobel, éd. 1997)

II. Les nuanciers comme outil et langage universel

L'importance des outils dans le travail du designer couleurs est primordiale. Comme tous corps de métier, le designer couleurs et matières a des outils spécifiques pour travailler. Dans ce chapitre, je vais les identifier, les illustrer et expliquer leurs usages.

Il y a différents types d'outils, ceux que l'on va acheter parce qu'ils ont un langage universel et compréhensible par tous (par exemple, les nuanciers), mais il y a aussi des outils que l'on va créer pour faciliter et organiser le travail de façon méthodique, et qui permettront un gain de temps.

L'importance de la clarté et la méthode des outils permettront une compréhension des données ils seront aussi pensés pour aider les designers. Ils représentent un matériau de travail. L'organisation, la méthodologie, la clarté, la rigueur, et la logique, sont les clés de la réussite d'un bon outil.

Il existe une multitude de nuanciers propres à chaque domaine d'application, et à chaque fournisseur mais certains nuanciers sont des systèmes colorimétriques universels, ce sont des « nuanciers génériques » qui ne dépendent d'aucun fournisseurs. Ils permettent une codification universelle des couleurs, un langage commun et compris par tous. Les plus connus sont Pantone, NCS, RAL, Munsell, ISCC-NBS, et Ostwald. Les « nuanciers spécifiques » réalisés par les industriels comportent généralement peu de couleurs en comparaison aux nuanciers génériques. Quand le nombre est limité, les couleurs sont généralement définies par un nom propre donné par l'entreprise (caribou, granité melon, rouge griotte...), et non par un code (P 8001C, S6010-R50B,...).

« Lors de d'un séminaire avec le groupe Sépia, j'ai pu utiliser le nuancier Pantone, le nuancier NCS et le nuancier RAL, que je vais approfondir dans les pages suivantes. Ils sont souvent les plus utilisés en entreprise »

Travail de terrain et utilisation des nuanciers



Repérage et contretypage des enduits



Repérage et contretypage des laqués

La première étape consiste en une succession de repérages effectués à l'aide de nuanciers, permettant de passer « du local au global »; le local est nuancé, le global est nuancier. À travers la rencontre avec le lieu naturel et culturel des villes du Sud tunisien, j'aborde un travail de repérage chromatique basé essentiellement sur l'utilisation des nuanciers.



Nuancier des pierres

Repérage des couleurs et nomination

1. Le nuancier Pantone

Pantone²⁵⁶ est un système américain créé en 1963, il est principalement utilisé pour l'imprimerie, l'industrie textile et plastique et dans les arts graphiques. Le système Pantone rompt avec le système quadrichromique (CMJN) qui ne permet pas d'obtenir toutes les teintes, et se créer à partir de dix couleurs fondamentales qui sont black (noir primaire), transparent white (blanc), yellow, jaune primaire), warm red (rouge chaud), rubine red (rouge rubis), rhodamine red (magenta), purple (violet), reflex blue (bleu indigo), process blue (cyan), et green (vert). Chaque couleur est identifiée de manière unique et par un nom du type: "P" + numéro, et peuvent se suivre d'une lettre U (uncoated, papier non couché), C (coated, papier couché) ou M (Matte coated, papier mat couché), certains peuvent aussi porter un nom, qui fait référence aux couleurs du nuancier. La gamme Pantone est diversifiée et s'est étendue à plusieurs supports (papier, textile, plastique, et web).

Pour le travail de designer couleurs et matières, on utilise très souvent les nuanciers Pantone, qui sont les références les plus connues internationalement. En effet la plupart des entreprises et fournisseurs possèdent des nuanciers Pantone.

Cela permet lors du développement du produit, de ne donner qu'une référence, qui sera comprise par le fournisseur. Il trouvera sur son nuancier la couleur souhaitée, ainsi que son dosage précis. Cela permet une compréhension pour tous, c'est un système standardisé qui fonctionne.

« Par exemple, lorsque l'on demande à un peintre de nous peindre nos murs en rouge grenat, celui-ci a une perception psychique de la couleur et le client en a une autre. Le nuancier permettra de se mettre d'accord sur une teinte, pour ne pas avoir quelque chose de complètement différent de la couleur souhaitée du départ.

» Voici une liste des nuanciers Pantones les plus utiles pour le travail.

✓ *La gamme Pantone graphiques*

²⁵⁶ <http://www.pantone-france.com> et <http://www.planetecouleur.com>

« Pantone Formula guide », propose 1114 couleurs, et se compose de trois éventails par type de papier, uncoated (papier non couché), coated (papier couché), Matte coated (papier mat couché). « Pantone métallique formula guide », (appelé également OTX), proposent 301 couleurs métalliques sur papier couché brillant (coated). Les codes de teintes Pantones métalliques sont les 800, 8000 C.

« Pantone pastel formula guide C/U », propose 154 couleurs pastels sur papier couché (coated) et non couché (uncoated).



Pantone formula guide, Pantone metallic formula guide, Pantone pastel formula guide, Zoom du nuancier, Classeur Pantone solid chips et fiche d'échantillons détachables.

✓ *La gamme Pantone Textile*

Les couleurs textiles de Pantone se nomment aussi Pantone TCX. La palette contient plus de 1925 couleurs. « Pantone fashion + home coton selector » propose 1925 couleurs textiles teintées sur des échantillons 100 % coton. Chaque page contient trente-cinq couleurs, et la taille des échantillons est de 19,2 x 22,4 mm. Le « Pantone fashion + home coton swatch files », est composée de quatre classeurs et la taille des échantillons est de 5 x 5 cm. Le « Pantone fashion + home coton plané » est composé d'un classeur et la taille des échantillons est de 15 x 15 mm.

« *Pantone fashion + home coton passport* » est un livre compact et portable composé des 1925 échantillons 100% coton, il est particulièrement pratique grâce à sa fabrication en accordéon, il est pliable et dépliant à volonté. C'est un outil très pratique qui se prête parfaitement à une sélection rapide de coloris, que l'on soit au bureau ou en voyage. Il est également très intéressant à le posséder si l'on utilise très peu les pantones TPX.

« *Pantone smart color swatch card* » est une carte de tissu 100 % coton, faisant partie des 1925 couleurs TPX, Chaque carte est identifiée par quatre bandes avec le nom et le numéro de couleur Pantone, ce qui permet de découper la carte en cas de

besoin. Leur dimension est 11 x 10 cm. Il est intéressé à posséder des Swatch cards, pour préciser ou spécifier la couleur du produit lors de la sélection, de les posséder lors des contrôles qualités, ou tout simplement communiquer la couleur plus efficacement. Lorsque l'on manipule les nuanciers, il serait dommage de les découper, ou de retirer les couleurs qui les composent, la Swatch permet d'avoir un doublon à manipuler comme on le souhaite.

✓ « *Pantone fashion + home color guide -paper* »

C'est un nuancier des textiles sur papier. Il comprend les 1925 couleurs textiles avec leurs numéros spécifiques textiles du type 14-1113 TPX. Le « *Pantone fashion + home specifier-paper* » est un classeur qui présente les 1925 couleurs textiles sur papier, chaque page contient sept couleurs avec six vignettes détachées par couleurs.

✓ « *Pantone fashion + home digital color library* »

C'est un CD (en anglais), qui permet d'intégrer les couleurs textiles dans les différentes applications graphiques. On peut donc intégrer les couleurs TPX à sa palette Illustrator, ou Photoshop, pour avoir l'application couleur sur le produit, ce qui permet de se rendre compte si l'harmonie est bonne ou non.



Pantone fashion + home cotton selector, Pantone fashion + home cotton passport, Pantone smart color swatch card, Pantone fashion + home color guide - paper, Pantone fashion + home specifier - paper.

L'avantage des classeurs « *pantone chips* » ou « *pantone specifier - paper* », permettent de travailler les gammes et harmonies plus facilement, et sont moins contraignants que les nuanciers. On possède des doublons que l'on peut manipuler plus aisément. Ensuite, il est plus pratique de pouvoir donner une pastille à un fournisseur, s'il ne possède pas le nuancier Pantone.

✓ *La gamme Pantone Plastique*

Le système complet contient 1740 échantillons opaques et transparents, avec notamment une gamme étendue de couleurs pastel, métalliques, opalescentes et fluorescentes.

«*Pantone plastics opaque and transparent selector*» propose 1740 couleurs de plastiques contenues dans cinq classeurs. Il y a 735 couleurs contenues dans deux classeurs pour les transparentes et 1005 couleurs contenues dans trois classeurs pour les opaques. Elles incluent les chromatiques, les marrons, les gris, les perlés, les fluo et les métalliques. Les pastilles sont brillantes sur les 2 côtés pour les transparents et brillantes sur le devant et mates derrière pour les opaques.

« Pantone plastics chip » est un échantillon plastique, que l'on peut acheter à l'unité.



Pantone plastics opaque and transparent selector, Pantone plastics chip.

Pantone a réussi un système de couleur très complet et universel, en alliant différents supports, comme le textile, le papier et le plastique, mais aussi différents effets de surface comme des couleurs métalliques, pastel, brillantes, mates, ou satinées. Il a le monopole de la couleur. L'efficacité de ce système permet de pouvoir « matcher », les couleurs entre elles malgré les différences de matériaux.

La recherche des correspondances des couleurs devient donc beaucoup plus simple. Le système chromatique permet tant aux concepteurs qu'aux fabricants de spécifier avec exactitude les couleurs de leurs produits. C'est un véritable gain de temps et une facilité.

Cela permet également aux designers d'avoir entre leurs mains une palette de 23 couleurs et non un nuancier de 300 couleurs, ce qui leur fait gagner du temps lors de leurs choix couleurs. Bien évidemment, il existe la palette avec les vraies couleurs Pantone (version papier) à disposition.



Palette des Pantone Metallic

Je peux remarquer dans cette analyse que l'outil couleur a une présence primordiale dans le métier de designer couleurs et matières. En effet, ils sont standardisés et vendus à des prix élevés. Ces entreprises ont réussi à créer et à proposer des tas d'outils pour la pratique de la couleur, et je n'en ai cité ici que les principaux. C'est aussi pour eux, une manière de diversifier leurs produits et vendre encore plus. Toutes ces créations d'outils font partie du métier de designer couleurs et matières et facilitent le travail. Ils sont souvent longs à réaliser, mais font gagner un temps précieux par la suite.

Pantone et NCS sont deux systèmes très présents que l'on retrouve partout, mais Pantone a tout de même le monopole. Un exemple simple, tous les cahiers de tendances, ou les sites comme WGSN, nous donnent des références couleurs Pantone. Pantone a également réussi à s'imposer grâce à son marketing, et à tous ses produits.

Le Nuancier NSC est notre outil du quotidien, d'abord pour la richesse de sa gamme (1950 couleurs), aussi pour la clarté de sa codification qui rend intelligible la position des couleurs les unes par rapport aux autres dans un espace tridimensionnel uniquement à la lecture de sa codification. Cet outil est essentiel

dans la communication avec le client, architecte ou industriel. Je l'utilise ainsi comme base, mais il ne peut se passer de tous les autres nuanciers plus spécialisés qui enrichissent notre répertoire de matières, textures et autres aspects de finitions, indispensables à une prescription adaptée à chaque cas de figure. Proche d'échantillon de l'ACC, il devient un objet d'échange avec le monde de l'industrie. Sa couleur se définit du point de vue du modèle psychophysique (clarté, tonalité, saturation). Il se situe dans un espace réticulé.

La finalité est la constitution d'une carte englobant toutes les particularités chromatiques du lieu en matière de coloration architecturale ancienne en vue de connaître les caractéristiques chromatiques des ensembles architecturaux anciens et identifier les matériaux et les techniques de coloration couramment utilisés et les savoir-faire anciens.

Une phase essentielle à la construction de la palette urbaine et du plan chromatique : la phase de contretypage. L'ensemble de ces contretypes constitue une palette à partir de laquelle se forme un dossier chromatique servant d'espace de référence pour une intervention sur une façade du secteur urbain concerné par restauration. Elle sert également à établir une charte chromatique pour la ville.

De même, le contretypage d'une couleur définit les éléments nécessaires à la création d'une couleur. Il permet au coloriste d'avoir des documents précis sur la composition de la couleur et à le fournir aux usines de fabrication par la suite. Le contretypage offre diverses nuances, effets proportions de compositions appropriées au domaine professionnel du client repris dans une cartographie.

Autrement dit, les contretypes sont soit tournés vers l'origine artisanale, soit orientés vers un modèle international. L'ensemble des contretypes constitue un dossier chromatique à partir duquel se réalise la charte chromatique de la ville.

2. Le nuancier NCS²⁵⁷

Le système NCS (Natural colors system) est un système colorimétrique suédois réalisé en 1920 réalisé par le centre suédois de la recherche sur la couleur. C'est un système standard en Suède, Norvège, Espagne et Afrique du Sud, et possède des antennes dans plus de vingt pays. On l'utilise dans de nombreuses branches, de l'industrie (textile, cuir, peinture, plastique, art graphique, cosmétiques, agro-alimentaire, céramique, verre...)

Le système NCS s'appuie sur le mélange des couleurs. Les six couleurs principales sont le noir, le blanc, le rouge, le jaune, le bleu et le vert. Comme le montre le schéma ci-dessous, il se lit en volume: sur un axe central allant du noir au blanc gravite le rouge, le jaune, le vert et le bleu.

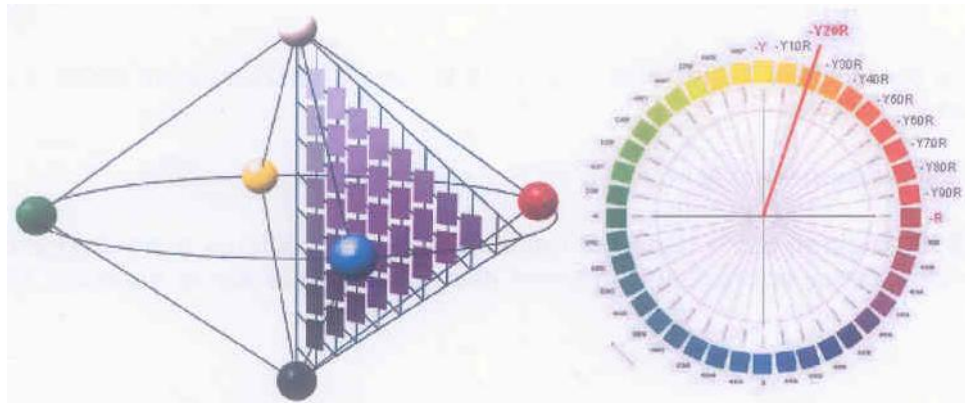


Schéma en 3D représentant le système NCS

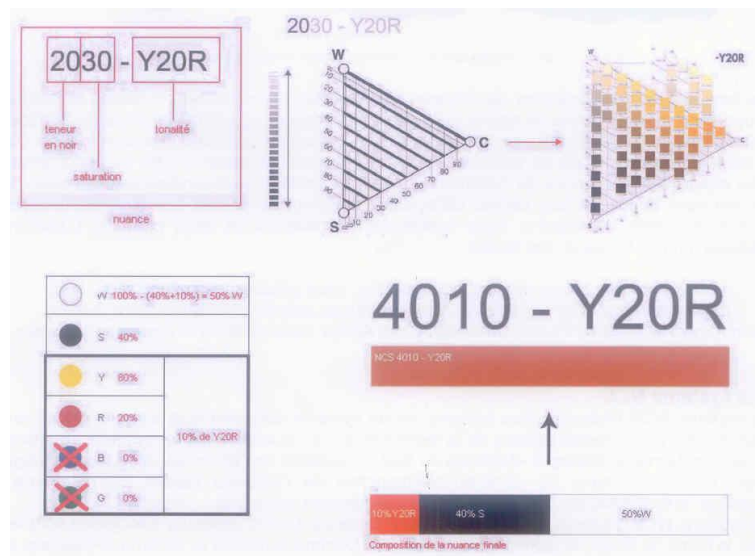
le système NCS vu de dessus.

Le terme « matcher » vient de l'anglais « to match » qui veut dire « correspondre ». C'est un terme professionnel très utilisé qui signifie le fait que les couleurs correspondent entre elles sur le produit, c'est-à-dire que les couleurs paraissent identiques malgré les différences de matériaux.

Le codage des couleurs NCS se décompose en trois parties, la recherche de la clarté (noir et blanc), la saturation, puis ensuite la teinte (jaune, rouge, bleu et vert). La teneur de noir correspond au pourcentage de noir dans la nuance de couleur. La saturation correspond au pourcentage de la tonalité dans la nuance totale d'une couleur. Plus le pourcentage de saturation est élevé, plus la couleur est dite « vive ». À l'inverse, plus ce pourcentage est faible, plus la couleur est dite « terne » et donc

²⁵⁷ www.ncscolour.com

proche du gris neutre de même clarté. La tonalité (teinte) est un code représentant un pourcentage de mélange entre deux couleurs fondamentales parmi R (rouge), Y (jaune), G (vert), et B (bleu).



Déchiffrage du code NCS « 2030- Y20R »

Voici une liste des outils NCS6 les plus utiles pour le travail, il comporte 1950 couleurs.

NCS index 1950 original est le nuancier NCS.

NCS box 1950 original, est la boîte qui regroupe les 1950 couleurs dans un grand format, elle permet de se faire un meilleur jugement des couleurs que sur le nuancier.

NCS atlas 1950 original, ce classeur comprend les 1950 couleurs standards NCS, et se compose de feuillets représentant les différents groupes de tonalités de couleurs, le cercle chromatique comportant les quarante tonalités avec les gradations grises, ainsi que les quarante triangles de couleurs classés par nuances de tonalités. Il existe aussi le NCS digital atlas 1950, qui est la version informatique, où l'on peut retrouver les clés de correspondances relatives aux couleurs imprimées (CMYK) et aux couleurs à l'écran (RGB).

Separate NCS colour samples 1950 original, sont les feuilles d'échantillon de couleurs que l'on peut commander à l'unité et dans différents formats. C'est un outil très pratique qui permet de manipuler facilement la couleur.

NCS palette 2.1 Créative, est la palette informatique qui contient les 1950 coloris NCS standards que l'on peut utiliser avec les logiciels la suite Adobe (Photoshop, Illustrator, In design...). Ce sont des valeurs en CMYK.

La palette NCS inclut également l'atlas numérique. La palette est essentielle lorsque l'on travaille sur ordinateur. Elle existe également pour les logiciels Autocad et Archicad.



Le nuancier NCS, le box NCS, l'atlas NCS, et les feuilles d'échantillons couleurs NCS.

L'avantage du système NCS et qu'il a réussi à créer des documents qui permettent de trouver les équivalences avec d'autres systèmes comme le RAL et Munsell. Par contre le point négatif de NCS est qu'il n'a pas encore développé de couleurs métalliques, fluos ou de nuanciers textiles en comparaison avec Pantone.

« Chez Décathlon, on utilise le système NCS. Je vais présenter quelques outils réalisés à partir de ce système. Au pôle du design central de décathlon, on peut trouver le « color wall », qui reprend toutes les couleurs NCS de la saison de toutes les marques Passion (environ deux cents). Il permet de visualiser les choix chromatiques de la saison. Elles sont disposées horizontalement par leurs champs chromatiques, allant du vert, jaune, rouge au bleu. Verticalement on retrouve la teneur en noir (de bas en haut). Cette disposition permet de choisir plus justement la nuance idéale pour composer une gamme. On peut y trouver également des boîtes repliés de cartes NCS (les échantillons couleurs) où l'on peut venir se fournir et une boîte à lumière.



« Derrière chaque cartes NCS on retrouve une étiquette spécifiant les données de réflectances, le code de la couleur, ainsi que son nom donnée par décathlon ».



Colorama Newfeel automie-hiver 2010.

✓ Réalisation du colorama printemps-été 2011.

« Pour palier au manque de couleurs métalliques de chez NCS nous utilisons les Pantone, pour faciliter l'utilisation des couleurs métallisées sur les logiciels informatiques tels qu'Illustrator, j'ai réalisé une bibliothèque virtuelle de quelques coloris métallisés que nous utilisons régulièrement. C'est un petit outil qui est très pratique, car il permet de ne pas perdre de temps à créer un dégradé de couleurs. (Les coloris réalisés à l'œil sont approximatifs.)

Le système N.C.S. repose sur plusieurs décennies de recherches scientifiques menées dans un milieu professionnel de concepteurs, d'ingénieurs et de psychologues. Basées sur la publication du physiologue allemand Ewald Hering (Das naturliche System der Farbempfindungen) en 1874, ses idées fondamentales ont été utilisées par Hesselgren en 1952 pour son "Atlas de couleurs" contenant 600 échantillons. Puis en 1964, fut créée la Fondation du Centre suédois de la couleur sur l'initiative de l'industrie suédoise.

Les travaux de recherche sur les couleurs et sur la création d'un système de description visuelle ont été poursuivis pendant plus de dix ans au sein de cette Fondation sous la direction de l'auteur du système N.C.S., le docteur Anders Hard, en collaboration avec d'autres scientifiques.

C'est en 1979 que le N.C.S., devenant une norme suédoise, est introduit avec 1412 couleurs. En 1984, il devient une norme norvégienne et en 1994 une norme espagnole. La seconde édition du système, lancée en 1995, comporte 1750 échantillons de couleurs. Premier système à utiliser des pigments respectueux de l'environnement, le N.C.S atteint alors un niveau de qualité inégalé en Europe. Présent dans tous les secteurs faisant appel à la communication en matière de couleurs, il est aujourd'hui l'un des systèmes de notation les plus utilisés.

Le Natural Color System est un système logique de couleurs entièrement basé sur la manière dont l'être humain perçoit les couleurs en lumière naturelle. Seul système basé en totalité sur la perception²⁵⁸, le N.C.S. permet d'imaginer les couleurs d'après leurs notations. Grâce à ces dernières, on peut facilement identifier, repérer et visualiser une couleur. Les six couleurs fondamentales sont les suivantes: le blanc W, le noir S, le jaune Y, le rouge R, le bleu B et le vert G. Leur notation se base sur la parenté de la couleur concernée avec l'une des six couleurs.

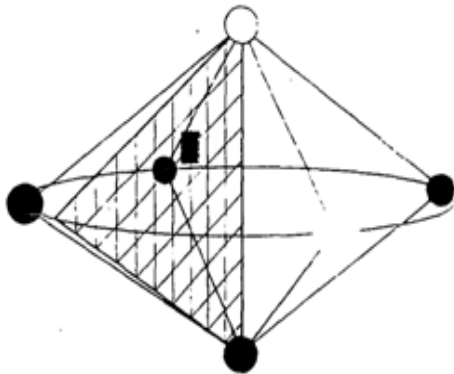
Les six couleurs fondamentales



Dans la notation N.C.S. 2030-Y9OR, 2030 représente la nuance. C'est-à-dire le degré de parenté avec le noir et la teneur chromatique dominante, ce qui donne 20% de teneur en noir et 30% d'intensité chromatique (ou bien chroma). Y9OR signifie que la couleur jaune contient 90% de rouge. Les couleurs grises pures n'ont pas de tonalité et sont définies uniquement par la nuance 0500-N est par exemple un blanc

²⁵⁸ D'autres systèmes, comme le Munseli, sont hybrides, dans le sens où ils ne reposent pas entièrement sur la perception. Mais aussi sur des bases plus scientifiques (par exemple diagramme) où les quatre couleurs fondamentales sont placées telles les quatre points cardinaux d'un compas. Chaque quadrant entre deux couleurs fondamentales est divisé en 100 parties égales, correspondant aux intervalles.

coupé. 11 est suivi de -N pour neutre, et progresse jusqu'au noir de notation 9000-N.



Le système est représenté de manière tridimensionnelle par le solide de couleurs sous forme de double cône, contenant l'ensemble des couleurs du spectre. Toutes les couleurs de surface peuvent figurer dans cette représentation tridimensionnelle.

Le solide des couleurs NCS, (Source: NCS)

Pour mieux comprendre la composition de la notation N.C.S. Le cône se décompose en deux modèles bidimensionnels. Le cercle chromatique et le triangle des couleurs. Le cercle est une coupe horizontale au centre du solide.

NCS : un pour le NCS (système naturel des couleurs) élaboré en 1979.

Les pays nordiques ont une forte "culture couleur". Les raisons en sont nombreuses. Par ailleurs préserver la qualité de leur environnement n'est pas conjoncturel, mais fait parti d'un comportement.

De ce fait, le NCS étant une évidence devint "standard national" suédois, puis Scandinave avant de s'étendre sur toute l'Europe. Sa mise au point par Hård s'est appuyée sur les travaux d'Hering, Johanson, sur l'"atlas de couleurs" de Hesselgren, ainsi que sur l'analyse d'un grand nombre de tests visuels individuels d'identification des couleurs.

La seconde édition du NCS (1995) a tenu compte de l'évolution des mesures de contrôle, des nouvelles techniques industrielles de fabrication des matériaux, ainsi que des règlements relatifs à l'utilisation des pigments.

L'être humain, en vision normale, perçoit six couleurs.

- W&S, le blanc et le noir sont les couleurs achromatiques.
- y-r-b-g, le jaune, le rouge, le bleu et le vert sont les couleurs chromatiques.

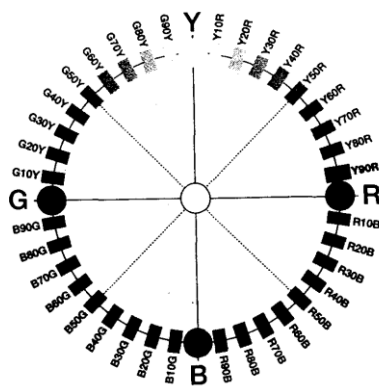
Toutes les couleurs, excepté les couleurs fondamentales, sont apparentées, à des degrés divers, à ces mêmes couleurs fondamentales.

Le volume des couleurs, représenté par un double cône de révolution, contient l'ensemble des couleurs du spectre.

La nuance s'inscrit dans la grille établie de 10 en 10 % à l'intérieur du triangle ayant comme base l'axe vertical w-s.

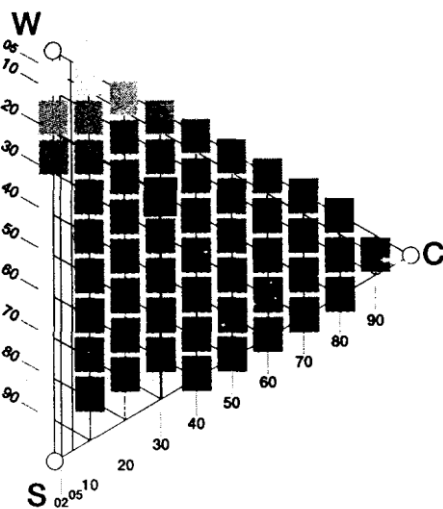
- La clarté ou luminosité (value) se situe sur l'axe w-s (blanc-noir).
- La chromaticité ou saturation (chroma) se situe entre l'axe w-s et le cercle chromatique.

La nuance 50 20 se lisent : 50 % de noir (80 % de blanc) 20 % de chromaticité.



Le triangle de couleurs est, quant à lui, une coupe verticale dans le solide. A sa base, se trouve l'échelle des gris, du blanc au noir, et à son sommet, la teneur chromatique maximale. Les couleurs d'une même tonalité peuvent avoir différentes teneurs en chroma ou en noir. Cela peut s'illustrer par les triangles de couleurs dont les échelles sont divisées en 100 parties égales.

Le cercle chromatique NCS, (Source : NCS)



Le N.C.S. m'a permis de travailler à partir de ma propre perception des couleurs tout en suivant une démarche méthodique. Je reviendrai en détail sur le N.C.S. le deuxième chapitre à travers mon approche colon métrique des couleurs.

Le triangle de couleurs NCS, (Source : NCS).

3. Le nuancier RAL

Un des concurrents de Pantone est le système RAL ("ReichsAusschuß für Lieferbedingungen und Gütesicherung"), créé en Allemagne en 1927. Il est utilisé en Europe (secteur industriel). Il se présente sous forme d'un ensemble de cartes, une par couleur, avec l'échantillon de la couleur et le code RAL associé (RAL Classic).

Le RAL Classic, composé de plus de 200 couleurs, attribue un code unique sur 4 chiffres à chaque couleur. Le premier chiffre désigne la teinte, le deuxième chiffre est toujours zéro et les deux derniers forment un numéro arbitraire. Ce système RAL n'est donc classé que par la teinte principale donnée par ce premier chiffre :

RAL 10xx jaunes	RAL 80xx bruns
RAL 20xx oranges	RAL 90xx blancs & noirs
RAL 30xx rouges	Dimension:
RAL 40xx roses / violets	200 couleurs
RAL 50xx bleus	Codage:
RAL 60xx verts	"RAL" + 4 chiffres
RAL 70xx gris	Exemple:
	RAL 9010 = blanc

Le RAL design a été mis en place notamment pour organiser les couleurs par teintes. Il définit plus de 1600 couleurs, en leur attribuant un code sur 7 chiffres. Les 3 premiers désignent la teinte (001 à 360), les deux suivants la luminosité, et les deux derniers la saturation. L'utilisation d'un tel système simplifie la recherche de nuances, dans la mesure où l'on peut, en lisant un code, se faire une idée de la couleur (telle teinte, plutôt saturée ou non, plutôt sombre ou lumineuse). Nom RAL Classic RAL Design System

Le nuancier RAL est principalement utilisé dans le choix des couleurs de peinture dans les domaines du bâtiment, de l'industrie, de la carrosserie ou de la sécurité routière. Le principe étant d'avoir des couleurs codifiées dans un nuancier universel. Le nuancier RAL CLASSIC comporte 200 couleurs codées de la manière suivante : chaque couleur est représentée par un code à quatre chiffres, le premier chiffre représente la teinte et les deux derniers le code de la couleur. Ainsi le code pour le bleu Cobalt est RAL 5013. Ce principe permet à l'interlocuteur de connaître avec exactitude la couleur ainsi que la nuance que l'on désigne



Type Nuancier "éventail" à nombre d'échantillons fixe Livre ou éventail à nombre d'échantillons fixe (RAL 840-HR en mat, RAL 841-GL en brillant)

III. Expériences des coloristes professionnels

1. L'expérience de Lenclos et la géographie de la couleur

Je poursuis dans mon travail la démarche de Jean-Philippe Lenclos, sa méthodologie est liée à un système à deux étapes : la première étape consiste en une succession de repérages effectués à l'aide de nuanciers, lui permettant de passer « du local au global ». Le local est nuancé, le global est nuancier. La méthode de Jean-Philippe Lenclos repose sur ce concept de la "géographie de la couleur". En étudiant les couleurs traditionnelles des provinces françaises, l'auteur s'est intéressé à une géographie physique de la couleur et a axé sa réflexion sur les liens entre le produit, la lumière et son environnement. De ses années d'études sur la couleur des villes, Jean-Philippe Lenclos est connu pour la réalisation de trois livres : « Couleurs de la France », « Couleurs d'Europe » et « Couleurs du monde ». Des ouvrages références où la méthode expérimentée, est toujours la même²⁵⁹. Ainsi, la seconde étape débute par du contretypage, puis il classe ces contretypes dans des palettes, afin de mémoriser ces couleurs. Il y a un passage d'une opération à une autre. Une couleur est définie par : le ton (le domaine chromatique), la clarté (la valeur) et la saturation.

Chez Lenclos, on peut noter une forte volonté de mémoriser les couleurs et d'être au plus près d'elles, ce qui fait comprendre qu'il en a une perception locale. Pour lui, le lieu réel va être transcrit/ inscrit dans la nomination de la couleur : on peut donc noter un très fort attachement à la « géographie de la couleur ».

Bien qu'il parle des facteurs qui influent sur les matériaux de construction et qui provoquent des harmonies et des contrastes dans le paysage pour créer la « couleur locale », dès la seconde étape de sa méthodologie (donc, avec le contretypage), il évacue ces matériaux avec toutes leurs qualités de surface pour ne garder – peut-être un peu trop arbitrairement – que la couleur.

²⁵⁹ Je résume la totalité de sa méthode : prises de vue, croquis, relevés d'échantillons, comparaison avec un nuancier, notations personnelles sur les couleurs, utilisation d'échantillons de matières, classification selon la clarté, la tonalité et la saturation, puis recoupements de ces informations pour tenter d'établir ce qu'il appelle une «géographie de la couleur» ou comment «tenter de découvrir une corrélation entre paysage, mode de vie et couleur traditionnelle de l'habitat».

En fait, dès l'étape de l'atelier, il évacue toutes les spécificités de la couleur (matériau, texture, ...) qui pourtant, comme il le dit, créent la couleur locale. En fin de compte, pour lui, la « géographie de la couleur » n'est que le constat des couleurs existantes, spécifiques, particulières qui expriment une dominante dans un lieu donné : « C'est un regard neuf qui, sans doute, nous la fait percevoir, autrement et nouvelle. » Nous dit-il. Lenclos ne se préoccupe donc ni du matériau, ni du savoir-faire contrairement à ce qu'il semble dire, et ouvre ainsi le jeu de la substitution/ changer quelque chose par une autre. Il évoque la question de l'identité (en ne tenant compte ni de l'histoire du site, ni des savoir-faire), sans jamais essayer de fournir les éléments nécessaires à l'élaboration d'une quelconque réponse.

Lenclos joue ici au jeu de la substitution, changement, de même que le contretypage qu'il effectue n'est qu'un double de la couleur repérée à un moment donné (Puisque la qualité du matériau fera la différence dans le temps : un morceau de brique et un contretypage d'un morceau de brique, bien qu'ils puissent sembler similaires, ne le sont pas. Chacun des matériaux va évoluer différemment avec le temps).

Lenclos semble passer un peu vite sur la question du contretypage comme double de la couleur, et se sert trop du flou entre ces deux notions. Il fait de deux entités différentes (donc, de deux identités) un seul et même objet. L'idée de famille, assez vague dans la méthodologie de Lenclos, va plus se concrétiser sur le terrain en différents agrégats de couleurs regroupés sous une localité géographique.

L'originalité de la méthodologie de Lenclos a trouvé ses limites sur le plan pratique par l'absence de réelles constantes dans la construction de ses espaces fictifs ou de projections. On sent qu'il s'est assez peu penché sur la question des localisations abstraites, que l'on appelle aussi " loci fictifs" et des focalisations, dites aussi "foci". Aucune rigueur dans l'établissement de ses espaces abstraits n'a permis d'amener la justesse nécessaire à l'établissement des différentes familles, qui restent -avant tout - des domaines de couleurs aux noyaux et aux contours assez flous.

En résumé, je retiens de la méthodologie de Lenclos que les buts et les moyens qu'il se donne pour y arriver sont en adéquation ; il fait preuve d'une méthodologie inductive²⁶⁰ se basant sur la dimension territoriale des couleurs, qui induit directement sur leur localisation et focalisation (même si cela reste un peu flou) ; il ne trouve sa place dans les loci fictifs que dans la réticularité des nuanciers, et cela bien qu'il parte de loci réels. Lenclos semble tenir compte de l'ancrage culturel des couleurs qu'il contre-type, mais uniquement dans la première étape de son travail.

Le principal défaut de sa méthodologie réside dans le fait qu'il ne définit pas les termes qu'il emploie, ce qui entretient une zone floue dont il profite pour associer un peu rapidement couleur et culture de la couleur, mais aussi peuple et couleur. Malgré cela, sa méthodologie a fait ses preuves – et a même fait école – et lui correspond tout-à-fait. Elle lui permet de construire une démarche stable en évacuant le plus possible les caractères instables propices à être déstabilisants dans une telle démarche visant à associer couleurs et géographie.

En fin de compte, je peux dire de Lenclos que, dans sa méthodologie, se côtoient plusieurs dialectiques. Entrant chacune en jeu en fonction de l'étape. On peut définir son principal axe de méthodologie personnelle comme étant l'intégration (dans l'optique de placer dans un domaine plus grand). En effet, ses contretypes ne sont pas vains, insignifiant, et vont permettre à certaines couleurs de trouver une place en fonction de la localité géographique du projet dans lequel elles vont s'intégrer.

Dans ce type de méthodologie, on peut aussi parler d'intrusion, car la couleur, coupée de toutes dimensions liées au support et des savoir-faire mis en œuvre, peut alors sembler creuse et dénuée de personnalité au milieu de la richesse des matériaux et savoir-faire qui, traditionnellement, sont attachées à celle-ci.

²⁶⁰ Méthodologie inductive : La méthode inductive est définie comme l'opération par laquelle l'esprit part des faits particuliers pour s'élever à une loi générale. Son principe est représenté de la manière suivante : observation puis constat puis principe énoncé.

Enfin, la dernière des dialectiques de Lenclos, et non la moindre, est celle de l'invention, car, bien que critiquable sur certains points, sa méthodologie lui est propre et lui appartient. Il l'utilise constamment pour définir et redéfinir son territoire; elle est l'image de la manière dont il appréhende et pense la couleur.

Bien que mon point de vue sur la méthodologie de Lenclos puisse apparaître critique et critiquable, je tiens à préciser ici que le but de cette observation méthodologique est de mettre en évidence les différentes étapes de sa construction, tout en appuyant sur les forces et les faiblesses de celle-ci. Les points que je montre ici comme faibles ne le sont qu'en fonction de mes propres paramètres et critères choisis.

Lenclos construit sa méthodologie en fonction des résultats qu'il recherche ; aussi, la critique de sa méthodologie ne s'applique pas dans l'absolu, mais est relative à ma propre méthodologie qui ne vise pas les mêmes buts, les mêmes attentes.

En conclusion, on peut dire de Lenclos qu'il détermine sa méthodologie en fonction de paramètres lui permettant d'agir au mieux dans l'espace qu'il s'est fixé. Jamais Lenclos ne choisit de prendre en compte dans ses propositions des données ou paramètres superflus ou en dehors de ses préoccupations. Le fond et la forme de sa méthode traduisent les buts mêmes qu'il s'est fixé, rien de plus, rien de moins.

En cela, la méthodologie de Lenclos illustre l'adéquation des buts et des moyens que l'on se donne pour les atteindre. Enfin je me demande si les couleurs repérées dans la première étape et celles créées dans la seconde sont identiques ?

2. L'expérience de J. Fillacier et psychométrie de la couleur

L'activité de Jacques Fillacier²⁶¹ est proche d'une pratique sociale de la couleur, qu'il a étudiée dans de nombreux lieux collectifs en France (usines, bureaux, station de RER, aéroport, TGV). Objet social, la coloration dépend selon lui d'une culture, d'un environnement et d'autres facteurs qu'il faut analyser. Sa réflexion se fonde, entre autres, sur le critère sociologique, permettant "d'assurer la sécurité, la sécurisation, le confort des usagers et mieux encore, d'exprimer et devancer le niveau culturel d'un groupe social. Ce critère introduit la (...) participation des usagers »²⁶².

Concerné par la relation liberté -normalisation- liberté de choix et normes de sécurité, il va donc jusqu'à consulter les usagers pour leur exposer les possibilités de coloration. Exemple la mise en couleur du Centre de recherche et la société Rhône-Poulenc, pour laquelle il a proposé une enquête auprès du personnel, afin qu'il participe à ce projet. L'opération s'est déroulée en deux temps : dans les laboratoires et dans les ateliers-pilotes. L'ensemble des informations ainsi collectées a permis de réaliser un projet conforme aux souhaits exprimés par les personnes consultées. Leur réflexion a porté notamment sur la nécessité d'assurer la sécurité et de varier la couleur des équipements.

Ainsi, c'est à partir d'une enquête que le coloriste a défini son étude couleur qui aboutit à une palette. Cette dernière est élaborée selon les couleurs de normes de sécurité d'une part, et selon les choix émis par le personnel usager interrogé d'autre part. C'est donc l'usage de la couleur qui détermine une gamme de teintes et de matériaux. La palette représente ici le fruit d'une pratique sociale de la couleur qui induit la participation des usagers et leurs critères sociologiques.

La psychométrie de J. Fillacier²⁶³, établie sur le mode de mesure colorimétrique, prend en compte la trivariante visuelle de la couleur, c'est-à-dire les trois facteurs de perception. Appelés, suivant la terminologie de la colorimétrie, facteur de luminance, longueur d'onde dominante et pureté d'excitation, ils prennent en

²⁶¹Jacques Fillacier qui représente aujourd'hui une grande référence en matière de couleur. Enseignant à l'École des Arts Décoratifs, il a dirigé douze années de recherche sous l'égide du Conseil scientifique de l'E.N.S.A.D. Professionnel et pédagogue reconnu de tous les praticiens de la couleur, il est l'auteur d'un ouvrage intitulé *La pratique de la couleur*, paru en 1986.

²⁶² Jacques Fillacier, *La pratique de la couleur*, Paris, éd. Durlot, 1986, p.114.

²⁶³ Pédagogue et spécialiste de la couleur, il a participé à douze années de recherche à l'ENSAD où il a été enseignant.

psychométrie (comme en physiologie optique) les termes de clarté, tonalité et saturation. Il a établi huit cas types de psychométrie, selon lesquels varie soit la tonalité, la clarté ou la saturation.

La mesure psychométrique étend la mesure colorimétrique au domaine du sensible. Etablie selon des équidistances perceptives elle permet de regrouper l'ensemble des perceptions chromatiques en répondant à notre sensibilité. Se situant entre théorie et pratique, c'est-à-dire entre mesure et sensation, la psychométrie permet au coloriste de procéder à partir de données relatives à la perception de la couleur, tout en ayant un discours proche du sensible.

3. L'expérience de Casadeval et statut de l'échantillon

Cette approche pragmatique de l'organisation chromatique était plus particulièrement associée à l'expérience de Jean Casadeval²⁶⁴ qu'a procédé au relevé d'échantillons de façades comprenant souvent plusieurs couches d'enduits, procédure de carottage²⁶⁵. Il a permis de conserver des fragments de façades ayant fait l'objet d'une restitution telle quelle du passé. Les traces du passé ne sont plus définitivement gommées, ce qui permet de reconstituer une histoire des enduits et des colorants de la façade.

Retournant à l'expérience de Casadeval, l'échantillon revient dans l'atelier du coloriste pour faire l'objet d'un contretypage. L'opération, sur laquelle nous reviendrons plus longuement, est loin d'être anodine, il s'agit, pour le coloriste, d'élaborer et d'identifier une couleur qui soit comparable à celle de l'échantillon. Ultime étape, le suivi de l'application d'un plan de coloration.

Pour Casadeval, le recueil d'échantillons permet ensuite de privilégier une pratique interdisciplinaire : l'échantillon est soumis à des analyses minéralogiques et pétrographiques dans un laboratoire de l'université de Barcelone (Institut Jaume Almera). Cette phase doit aboutir à une meilleure connaissance de la technique employée, des matériaux utilisés et, surtout, elle doit faciliter le repérage de la strate et de la pigmentation d'origine.

La couleur est mémoire, étant appréhendée comme salvatrice/profitable du passé visuel de la ville, elle montre l'histoire de ce qui fait la ville, de cultures et du savoir-faire.

Mais quel est le statut de l'échantillon prélevé sur les façades ?

Le carottage de la façade peut-il être interprété comme une intrusion dans le territoire ou comme un bienfait pour ce dernier. Pour les locataires qui ne sont pas certains de demeurer dans les locaux, le présage peut sembler néfaste.

²⁶⁴ Jusqu'à présent la méthode s'apparente à toutes celles qui se pratiquent lors de la restauration urbaine tout particulièrement les sites sauvegardés. Citons comme exemple Giovane Brino et Bruno Goyneche qui ont fait de même respectivement à Turin et à Nice.

²⁶⁵ Carottage : extraction, déracinement ; avec une perceuse et un foret

Pour les propriétaires, syndics et les habitants plus aisés, admettre cette opération c'est accepter que Joan Casadevall ne soit plus véritablement un intrus son action est interprétée par ces derniers comme celle d'un partenaire qui ne va pas trop désorganiser les échanges actuels mais au contraire le redonner une vitalité nouvelle. Il est accueilli comme quelqu'un qui en faveur de la recomposition d'un passé jugé indispensable à la reconstruction d'un mode de vie. Ainsi le carottage peut-il apparaître comme un geste d'agression ou être compris comme un sondage indispensable dans la mémoire du lieu pour construire un présent plus intense. Autrement dit, la recomposition du passé n'a pas la même saveur selon qu'elle destine à ceux qui resteront, à ceux qui devront partir ou à ceux qui viendront en profiter.

Éloigné de ce territoire et de ses préoccupations, l'échantillon ainsi carottage préserve (et préservera à l'avenir), dans le secret du Gabine del Color, quelque chose de l'actuelle façade. Il préserve une relation étroite avec la façade, dut-elle être complètement rénovée disparaître.

L'identité de l'échantillon est subordonnée à cette relation particulière qu'il entretient avec le territoire dont il est extrait. Autrement dit, partie indistincte de l'enduit érodé de la façade, il ne devient échantillon que lors du carottage. À partir de là, une fois entreposée dans un lieu particulier, pour ceux qui ont bien connu la façade et pour ceux qui lui attribuent une valeur sacrée, l'échantillon devient une relique, un reste de ce qui a été. Ayant beaucoup travaillé sur le statut de l'échantillon, dans une perspective pragmatique, Nelson Goodman lui accorde le statut d'ami : « être échantillon de, ou exemplifier, est un peu quelque chose comme une relation de type être un ami ». Alors je me demande quel est le statut qu'il prend dans les différentes phases de la coloration urbaine ?

Pour reprendre une terminologie, il exemplifie alors les propriétés les plus typiques de la teinte, de la texture ainsi que la composition de son enduit. Dans un laboratoire, il change de statut et devient plus normatif.

Il n'est plus qu'un échantillon de matière composé de sable, de liants et de pigments. Au centre d'un travail interdisciplinaire associant des scientifiques et des professionnels, il exemplifie non seulement sa nature mais également la technique d'exécution de l'enduit de cette façade particulière. Photographié, exposé, l'échantillon adopte un nouveau statut. Il peut se trouver impliqué dans des actes de communication et servir d'argument en faveur d'un discours politique sur une restauration que la municipalité tient à faire apparaître comme étant technique, précise, rigoureuse et respectueuse de son patrimoine, il est le témoin symbolique d'une efficacité toute catalane.

Pour revenir au territoire premier, il est indispensable pour la restauration. Il est là au commencement et même s'il ne s'agit plus de lui directement, mais d'artefacts prenant la forme de contretypes, il demeure un espace de référence lors de suivis de chantier. Autant au début qu'à la fin de la restauration, il est l'un des maillons essentiels du lesquelles s'appuient de nouvelles relations entre les habitants, la copropriétaire, les syndicats, les entrepreneurs, les artisans, les agents de service techniques de la ville et le Gabinete del Color.

Dans cette perspective communicationnelle, avec documentation, l'établissement de fiches d'identification et d'autres pratiques tant techniques que symboliques, l'acte du carottage participe à l'instauration d'une nouvelle densité des relations humaines qui président à la reconstitution territoriale des îlots de l'Eixample. Techniquement, l'opération est connue. Le travail est effectué dans l'atelier du Gabinete del Color. Ce qui permet d'être à distance (du territoire dont la façade est à restaurer) et de prendre du recul par rapport à l'échantillon rapporté. Il s'agit de créer un échantillon de couleur peint en à-plat. oche de l'échantillon issu du carottage, le contretype se trouve être un objet d'échange avec un territoire et titre son identité de cette relation. Toutefois, de ce nouvel échantillon, il n'exemplifie plus la technique d'exécution de l'enduit de façade. Se différenciant de l'échantillon original sur le plan de l'apparence, le contretype délaisse un certain nombre de caractéristiques (de texture, de variation de coloration) pour acquérir une portée plus générale relevant plus précisément de la couleur telle qu'elle est perçue.

4. L'expérience Kobayashi et combinatoires arborescentes

Je me réfère ici en premier lieu, à Kobayashi qui a établi un tableau composé d'une colonne horizontale représentant les catégories chromatiques (tonalités), et une colonne verticale représentant les intensités de couleurs du clair au foncé (du blanc au noir). Cela va permettre de « ranger » les couleurs selon leur tonalité, leur intensité et leur luminosité. Ce modèle de classification est emprunté au système de classification des couleurs de Munsell. De ce tableau se dégage des groupes de couleurs faisant référence à une intensité lumineuse; couleurs vives, lumineuses, moyennes, sombres, composées elles-mêmes de sous parties telles que couleurs fortes, pâles, très pâles, légèrement grisâtre, profondes, sombres ... À partir de ce premier travail de classification, il va établir une cartographie où il va placer les échantillons de couleurs selon deux axes.

Dans son livre *Colorist*, ces axes sont; de gauche à droite, du chaud au froid, et de haut en bas du doux au dur. Ces axes sont ensuite subdivisés horizontalement en trois catégories; la catégorie « coloré » à gauche, au centre la catégorie « calme » et à droite « clair ». Le premier tableau de classification par tonalité et intensité relève plus de l'arborescence. Tout y est structuré, codifié, articulé et hiérarchisé selon un procédé bien défini.

La cartographie va mettre en place une construction de connexions entre les couleurs pour leur donner du sens. Selon Deleuze et Guattari, « la carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications ».

Peut-on qualifier son travail de classification de rhizome ou d'arborescence? Le rhizome et l'arborescence peuvent ils être liés? Pourquoi vouloir démarquer le rhizome et l'arborescence?

La cartographie est donc en rapport avec le rhizome²⁶⁶, car elle relève plus de l'expérimentation que d'un procédé préétabli, même si la notion de structure y est

²⁶⁶Ce qui est en question dans le rhizome, c'est un rapport avec la sexualité, mais aussi avec l'animal, avec le végétal, avec le monde, avec la politique, avec le livre, avec les choses de la nature et de l'artifice, tout différent du rapport arborescent : toutes sortes de « devenirs ».

présente par le biais des axes mis en place. C'est en cela que la cartographie est rhizome, elle ouvre vers différentes expérimentations, elle n'est pas fermée mais permet sans cesse un remodelage, une redéfinition du sujet. Les couleurs se connectent entre elles, elles engendrent des styles, des sous-ensembles sous parties qui prennent corps et sens. Des limites sont données (axes), puis se forment au sein de cet espace ouvert, « des cercles de convergences autour de singularités successives », et au sein de ces cercles de convergences s'installent de nouvelles relations avec d'autres points (échantillons de couleur), qui amènent vers d'autres destinations. La cartographie prend vie dans la multiplicité, dans l'échange et la corrélation, renversant les codes qui la structurent. Deleuze détermine la logique de l'arbre comme « une logique du calque et de la reproduction », une sorte de « calque ». Le rhizome²⁶⁷, quand à lui, « n'est justiciable d'aucun modèle structural ou génératif », il ajoute que le rhizome²⁶⁸ est « carte et non pas calque ».

L'arborescence fait partie du rhizome et le rhizome de l'arborescence. Deleuze et Guattari résument très bien cette interaction, « Il y a des nœuds d'arborescence dans les rhizomes, des poussés rhizomatiques dans les racines. Arbre-racine et rhizome-canal ne s'opposent pas comme deux modèles: l'un agit comme modèle et comme calque transcendant, l'autre agit comme processus immanent qui renverse le modèle et ébauche une carte, même s'il constitue ses propres hiérarchies ».

Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. Il n'est pas l'Un qui devient deux, ni même qui deviendrait directement trois, quatre ou cinq, etc. il n'est pas un multiple qui dérive de l'Un, ni auquel l'Un s'ajouterait ($n + 1$). Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités linéaires à n -dimensions, sans sujet ni objet, étalables sur un plan de consistance, et dont l'Un est toujours soustrait ($n - 1$). Une telle multiplicité ne varie pas ses dimensions sans changer de nature en elle-même et se métamorphoser.

²⁶⁷ A l'opposé d'une structure qui se définit par un ensemble de points et de positions, de rapports binaires entre ces points et de relations biunivoques entre ces positions, le rhizome n'est fait que de lignes : lignes de segmentarité, de stratification, comme dimensions, mais aussi ligne de fuite ou de déterritorialisation comme dimension maximale d'après laquelle, en la suivant, la multiplicité se métamorphose en changeant de nature. On ne confondra pas de telles lignes, ou linéaments, avec les lignées de type arborescent, qui sont seulement des liaisons localisables entre points et positions. A l'opposé de l'arbre, le rhizome n'est pas un objet de reproduction : ni reproduction externe comme l'arbre-image, ni reproduction interne comme la structure-arbre. Le rhizome est une anti généalogie

²⁶⁸ Le rhizome procède par variations, expansion, conquête, capture, piqûre. A l'opposé du graphisme, du dessin ou de la photo, à l'opposé des claques, le rhizome se rapporte à une carte qui doit être produite, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite. Ce sont les calques qu'il faut reporter sur les cartes et non l'inverse. Contre les systèmes centrés (même polycentrés), à communication hiérarchique et liaisons préétablies, le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états.

Loin de toute pensée scientifique, la combinatoire de couleur revêt plutôt un aspect ludique ou psychologique. Chez le japonais Shigenobu Kobayashi²⁶⁹ la combinatoire est le moyen de proposer des associations de couleurs aux designers ou architectes d'intérieur cherchant à travailler à partir d'un mot ou d'une image, ou encore à partir des coordonnées d'une couleur donnée.

Au point de vue modélisation, S. Kobayashi dispose la couleur selon deux axes, l'un horizontal allant du "warm" vers le "cool", l'autre vertical, du "soft" vers le "hard", et sur une échelle allant de 0 à 3 du centre vers l'extérieur.

C'est à l'intérieur de cette disposition spatiale que des ensembles sont créés, regroupant des associations de couleurs selon des qualificatifs du type naturel, chic, moderne, dynamique, ... L'utilisateur choisit sa combinatoire en fonction de l'image sociale qu'il veut donner. Il s'agit d'un schéma de pensée laissant peu de place à la création, et ne se référant qu'à des critères purement psychologiques ou sociaux, voire de marketing.

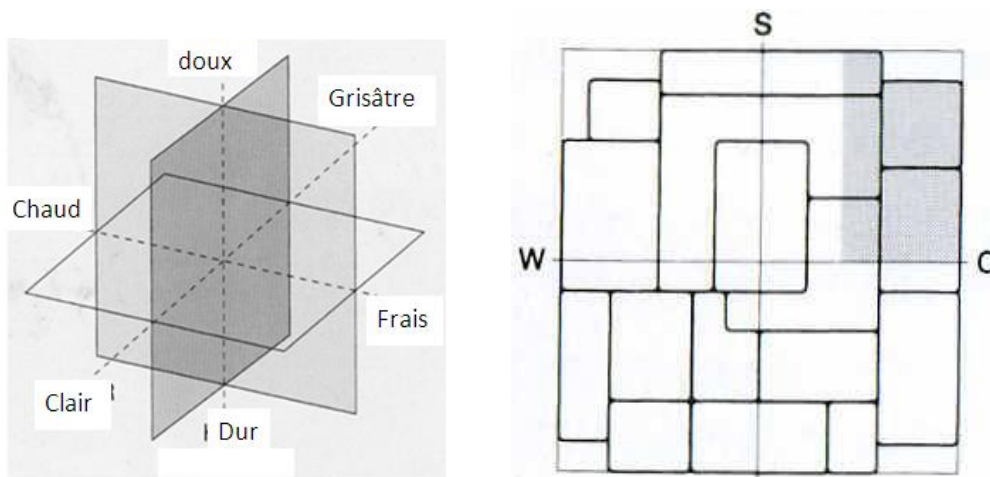
Il s'agit, de ce fait, d'un outil conçu plus pour l'apprentissage que pour la conception. Ne tenant pas compte de données objectives telles que l'environnement, naturel ou bâti, cet outil défavorise le sensible au profit de l'image et l'interprétation sociale.

Si leur application ne pose pas de problème à toute femme au foyer désireuse de faire de la décoration intérieure selon un schéma de coordonnées préconçu, il en va autrement pour la coloration en extérieur. Ne considérant la modélisation de S. Kobayashi ni comme un nuancier, ni comme une palette, je doute de son utilisation à des fins architecturales. Il est en effet peu cohérent de n'envisager la couleur que sous un angle sociopsychologique, en faisant totalement abstraction de leur support, à savoir les matériaux et les murs ou éléments d'architecture qui composent la façade. Comment concevoir, par exemple, la coloration d'un immeuble moderne en se rapportant uniquement aux combinaisons de couleurs qualifiées de "modernes" ou "urbaines" ? Comment ne pas prendre en compte son histoire et son contexte, autrement dit son époque, son style et sa situation dans la ville ou la périphérie?

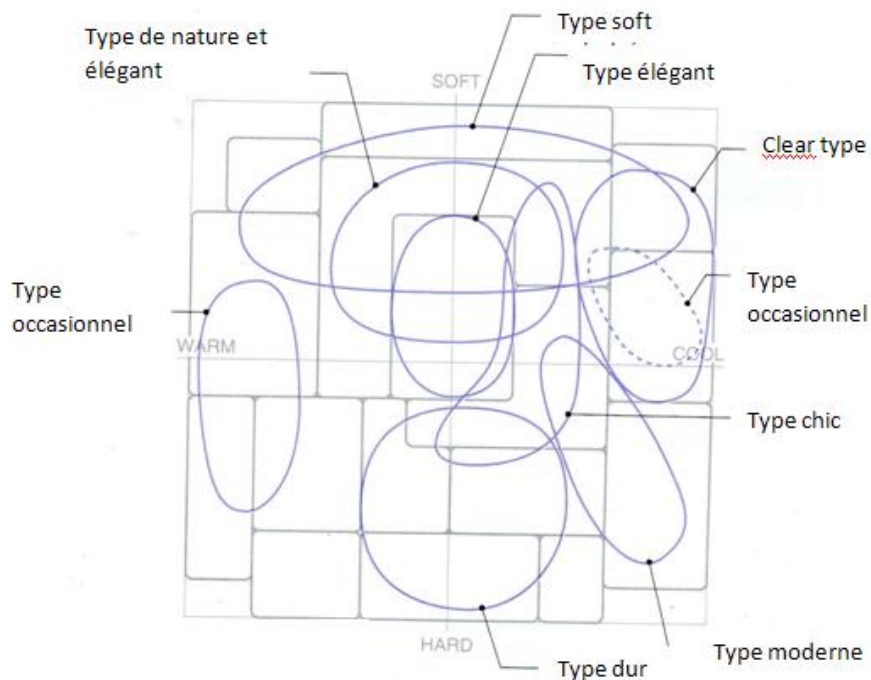
²⁶⁹ Shigenobi Kobayashi, auteur de *A book of colors*, 1984 et de *Color Image scale*, 1990 il est aussi fondateur de l'Institut de Recherche du Design et de la Couleur au Japonaise.

Planche N° 1 : La méthode de Kobayachi

En observant la méthode de Sijenoubi Kobayachi, je trouve que l'idée de la carte aide à structurer, codifier, articuler et hiérarchiser.



Echelle de l'image des types de 8 couleurs



La cartographie va mettre en place une construction de connexions entre les couleurs pour leur donner du sens.

Il me semble, par conséquent, peu intéressant de se référer à ce type de combinatoire en vue de l'exploiter pour la coloration dans la ville. C'est pourquoi je ne reviendrai pas sur l'aspect psychologique de la couleur dans cette étude. Si la combinatoire de Kobayashi ne m'est pas d'une grande aide dans mon travail, il en va différemment de la palette de certains coloristes. Ceux-ci ont une méthode qui est distincte ou semblable selon les uns ou les autres, mais qui peut être suivie, du moins en partie, dans l'élaboration d'une palette. Ils font en commun le travail de la couleur dans la ville, et c'est en cela que leur démarche m'intéresse. C'est pour cela que je me suis, déjà, attachée à en préciser certaines caractéristiques liées à la palette et aux expériences pratique du coloriste Jean-Philippe Lenclos, puis Jacques Fillacier, une référence en France et l'expérience de Joan Casadevall.

Deuxième chapitre

Poïétique de contretypage chromatique

Le contretypage est une forme de représentation graphique de la couleur. Cette représentation permet de visualiser et de représenter uniquement la couleur. C'est un processus qui met en avant seulement la couleur puisque la matière, le volume ne sont pas exprimés, à priori. Donc, il s'agit de créer un échantillon de couleur peint en à-plat. Le but du contretypage est de comprendre comment arriver à une couleur. Le contretypage d'une couleur regroupe les éléments nécessaires à la création d'une couleur, elle permet d'avoir des documents précis sur la composition de la couleur. Le contretypage est une sorte de mimésis qui reproduit le réel sans en exprimer la profondeur, la réalité. Cette phase de contretypage de la couleur est basée sur la décomposition, d'où la méthode analytique consiste à détailler la couleur. Le contretypage consiste dès lors à élaborer un modèle qui enregistre d'abord l'existence et l'articulation de la couleur telle qu'elle se présente dans la réalité.

C'est par le contretypage que le coloriste fait un choix pour avancer dans l'étude coloristique. Le contretypage est l'étape qui définit une couleur codifiée à une couleur complexe. Le coloriste doit alors favoriser une teinte en aplat pour traduire une teinte "vivante". Le coloriste fait une synthétisation de l'aspect de la couleur dans son milieu naturel, en évaluant la teinte, la saturation et la luminosité, et aussi en prenant en compte, la matérialité, la brillance, le grain.

L'étape du contretypage permet de passer d'un espace de couleur complexe, d'une couleur matière, dans un environnement particulier, à un espace simple, en aplat. C'est cette étape d'imitation de la couleur qui permet la duplication, c'est l'idée de standardisation et de reproduction de la couleur.

Ces articulations par région, par localités des couleurs induisent la possibilité de classer par familles de couleurs. Les différentes couleurs contretypées sont groupées en familles, c'est un moyen pour noter le procédé permettant d'obtenir un liage pour communiquer la réalisation et la création de la palette. Les liages sont catégorisés, ils correspondent à un savoir, son transmis de plus en plus par le biais de palettes, nuanciers et cartes. Mais quels critères je vais utiliser pour déterminer des familles de couleurs ? Quel lien de parenté va permettre de construire l'espace de la famille ?

I. Le carnet de coloriste, enjeux et valeur

1. L'expérience du contretypage

« Allant dans mon terrain, la couleur parle, la couleur crie, la couleur dit, la couleur rassure. », nous signe Guy Lecerf, car « la couleur a une force mystérieuse et puissante, elle agit pour ainsi dire à notre insu », comme le note Delacroix dans son journal. De ce fait, par mon carnet de coloriste, je cherche essentiellement à décrire, à mesurer la couleur et à distinguer ses différentes caractéristiques comme luminosité, éclat, tonalité, saturation, teint, pureté, transparence ou opacité.

D'ailleurs, en observant *les carnets de notes de Delacroix*, ses palettes sont tout le registre de la description. Avant de commencer ses peintures décoratives, Delacroix passait des semaines entières à combiner sur sa palette des rapports des tons qu'il rapportait sur des bouts de toile épinglés au mur de son atelier. De chacun de ces tons il notait soigneusement la composition et le but (reflet, ombre, demi-teinte et lumière, nom de la figure, et sentiment exprimé, pleine pâte et glacis). Pareils pour l'architecte coloriste, tous ses choix doivent être argumentés pour pouvoir créer et mettre en place des documents références.

Mon regard est essentiellement factuel et descriptif. Mes yeux ont alors, à réfléchir pour être sûrs de ce qu'ils voient ainsi. En tant que coloriste je m'intéresse, essentiellement, aux couleurs et dont je mélange par mes propres mains. C'est proposer à partir de fragments iconiques chromatique relevé, une présentation du monde réel. Je m'intègre dans des stratégies de construction chromatique qui privilégie donc l'agencement du montré, d'un monde possible ou représentation du monde réel, le monde de référence. C'est à travers la reproduction d'échantillons par des expérimentations successives et progressivement complexes. C'est ici que se passe l'invention du registre des coloris.

L'expérience du contretypage consiste dans un premier temps à transformer les faits repérés en des données ou des énoncés²⁷⁰ chromatiques à travers la technique des aplats. L'aplat est une technique où il n'y a pas de dégradé. L'aplat permet de symboliser la réalité chromatique, de la fixer et la figer. La couleur contretypée est délimitée par un contour constituant une surface. C'est cette surface que l'on remplit de couleurs en fonction des données à identifier. En d'autres termes, cette technique m'a appris l'examen attentif de la couleur et m'a permis d'aller droit à l'essentiel. Le, le coloriste, qui je suis, dois favoriser une teinte en aplat pour traduire une teinte dense. Le contretypage permet la dénotation de la couleur.

Je consigne, au-fur et à-mesure, mes impressions inscrites minutieusement sur les couleurs, les architectures, les silhouettes, les attitudes, les savoir-faire... bref toute note ou information pouvant être utile et m'aidant à réaliser mon travail.

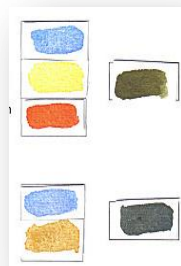
Les premières analyses sont riches d'enseignements. Elles forment l'ordre paradigmatique comme gestionnaire de la pratique du contretypage de la couleur. Le contretypage s'inscrit et s'épuise dans le présent énonciatif. Il traite les informations pour les transformer en savoir.

Dans la synthèse soustractive des couleurs qui s'appliquent à la peinture, les trois couleurs primaires sont le Jaune, le Rouge et le Bleu. La couleur secondaire, est une couleur saturée, c'est-à-dire, qu'elle n'est uniquement composée que de deux couleurs primaires, qui sont le magenta, le jaune et le cyan. Le mélange de ces 3 couleurs primaires à parts égales, donne le noir. Une combinaison inégale à dominante chaude donnera du brun ou un gris coloré. Et lorsque l'on ajoute un tout petit peu de la troisième couleur primaire à une couleur secondaire, on dit que le ton est rompu, elle devient tertiaire

Une couleur tertiaire résulte du mélange à parts égales d'un secondaire avec la primaire autre que celles qui la composent. Il y a six couleurs tertiaires obtenues par le mélange d'une couleur primaire et d'une couleur secondaire voisine nomenclature des couleurs intermédiaires sur le cercle chromatique est assez explicite.

²⁷⁰Le terme « données » ou « énoncé » est réservé pour qualifier l'information traitée.

Planche N° 2: Relevé architectural et contretypage chromatique



Croquis aquarelle : Transposition de traces du temps.

Le marron réapparaît mais non pas seulement comme couleur du bois mais aussi couleur de l'ancienneté et de la dégradation.

Je mélange les couleurs d'origine : l'ocre jaune du bois et le bleu de la peinture. J'obtiens un marron d'automne et d'hiver, Vert chaud foncé.



Relevé de façade urbaine, Bab bhar, Gabes, croquis karima Azzouz, 2010



Relevé de façade urbaine, Bab bhar, Gabes, croquis karima Azzouz, 2010

camaïeu, de gris coloré

Planche N° 3 : Couleur et habitat : chromaticité des portes anciennes



Le bleu des portes est aussi typique si pur, contrastant avec le blanc lumineux des murs sont décorées de symboles forts.

Le bleu évoque le ciel clair et la Méditerranée et la richesse de leurs nuances. Le bleu incarne le multidimensionnel dans l'univers puisqu'il représente le ciel et la mer en tant qu'éléments de base du cosmos, il est l'image même de la clarté et des subtilités qu'il engendre lorsqu'il se joue des rayons du soleil.

2. Du carnet des expériences au livre de coloniste.

Ce repérage quantitatif permet alors la remarque suivante : certaines couleurs semblent « pérennes et régulières » dans les prescriptions, d'autres forment des « accents » ponctuels dans les saisons. Ainsi, en fonction de la prédominance d'un champ, une saison tendance apparaîtra plus ou moins colorée, plus ou moins dominée par des familles de couleurs, plus ou moins illuminée par des accents chromatiques, plus ou moins toniques ou noircies ...

La décomposition de la couleur exige-t-elle, un ensemble de normes ? Combien de nuances peut-on repérer ? Dans quels ordres ces sortes d'applications du calcul ou/et rythme combinatoire sont-elles possibles ?

En d'autres termes, quand on décompose, comment achève-t-on la séquence des modules ? Comment je peux indiquer que la décomposition de la couleur en une série de nuances finit là et non pas un peu avant ou un peu plus loin ?

Toutefois, l'étude des carnets d'esquisse et des esquisses de recherches chromatiques montre que le processus met alors en place une certaine configuration chromatique. D'après une série de collectes déjà réalisée dans des carnets de notes, l'idée de champs de couleur me mène vers ses premières conclusions. Un ensemble chromatique nommé champ famille.

Expérimenter le mélange des couleurs permet de faire le chemin à l'échelle de l'individu, de révéler des espaces de compréhension propre, et de redécouvrir à partir du mélange des médiums, les principes de base de la couleur et de ses combinaisons. Ceci aide aussi à un développement sensoriel particulièrement de la vue et la formulation d'un vocabulaire technique spécifique au domaine de la couleur et la coloration. Pour une compréhension globale de la couleur et de ses interactions, afin de créer les conditions de l'exploration libre.

L'apport théorique de la couleur, s'appuyant sur des exercices pratiques. La pratique du mélange de la couleur permet de comprendre et d'intégrer les repères fondamentaux pour une utilisation adaptée à des exigences novatrices. S'ensuivent des applications et combinaisons de couleur de plus en plus sensibles et créatives.

Je stocke les données et les mettre en attente. Je traite la couleur repérée, pour la transformer en savoir sur la couleur, je sais qu'une nouvelle étape du processus de modélisation est franchise. Je traite les informations pour les transformer en savoir, il apparaît comme un moment d'engrangement du savoir : sur lequel je prends appui et hypothèse. Je décompose la couleur en ses éléments, ce processus renvoie à l'idée de la décomposition du spectre lumineux ou bien, elle est recomposée dans les processus de synthèse additive des couleurs.

Ainsi, lorsque le monolithe surgit, je ne peux qu'avancer d'hypothèses pour les expliquer et dans l'attente de leur validation où l'infirmité est présentée par de nouvelles informations (innovation). Les monolithes que je propose présentent l'idée de type et de modèle de couleurs repérées. « On sait la place prise par le modèle dans les sciences contemporaines (voir le modèle). Elles ont été aussi largement débattues par les théoriciens de l'architecture qui firent l'effort de les différencier. Déjà pour Quatremère de Quincy (1832), le modèle ne doit pas être confondu avec le type : « Le mot Type présente moins l'image d'une chose à copier ou à imiter complètement que l'idée d'un élément qui doit lui-même servir de règle au modèle. Le modèle entendu dans l'exécution pratique de l'art est un objet que l'on doit répéter tel qu'il est. Le type est, au contraire, un objet d'après lequel chacun peut concevoir des ouvrages qui ne se ressembleraient pas entre eux. Tout est précis et donné dans le modèle, tout est plus ou moins vague dans le Type. »²⁷¹

Un type²⁷² est synonyme de genre particulier. Il définit précisément le modèle. « Le type désigne, à l'origine – le moule ou modèle déterminant la forme d'une série d'objets qui en dérivent. Il s'emploie presque toujours au figuré...

²⁷¹ Stéphane Hanrot, *A la recherche de l'architecture*, éd. Harmattan, 2002, p.216.

²⁷² Le mot type (du grec tupos, empreinte, modèle) signifie : Un modèle abstrait réunissant les traits essentiels de tous les êtres ou objets de même nature, l'ensemble des traits caractéristiques d'un groupe famille d'éléments.

Un type est un individu (spécimen ou tout matériel de référence), attaché à un nom scientifique, à partir duquel une espèce vivante (ou ayant vécu), a été décrite (matériel original ayant servi à la typification).

Un type (de variable) détermine l'ensemble de valeurs possibles de la variable déclarées par le programmeur pour désigner la nature du contenu d'une donnée et les opérations pouvant être effectuées sur la variable correspondante. Un type « construit » est la façon dont plusieurs variables sont organisées entre elles.

Par extension, il est venu à désigner tout être concret, réel ou imaginaire qui est représentatifs d'une classe d'êtres »²⁷³. Marquer un type, c'est unifier, trouver la singularité, la spécificité commune. « L'expression d' « aspect du singulier » désigne les aspects du réel²⁷⁴. D'où « le singulier est en effet l'unique »²⁷⁵. Ainsi « la catégorie de l'unique embrasse le domaine du réel. »²⁷⁶

C'est cette appropriation qu'on appelle « genre » ou « type ». Le concept de genre ou type n'est-il pas ambigu, ce ne serait qu'une différence physique. Mais qu'est ce qu'il faut appeler type en couleur ?

En histoire et théorie des arts, un type est défini comme l'ensemble de toutes les variations qu'une forme est susceptible d'avoir. Il s'applique aux différents arts de l'espace comme la sculpture, l'architecture, les arts décoratifs, la couleur et la coloration, et porte aussi bien sur les formes de composition que sur les formes élémentaires.

La question typologique²⁷⁷ doit être traitée de façon systématique. Il s'agit de typer, distinguer la typologie chromatique. Je précise que des implications logiques organisationnelles donnent à leur tour à avoir l'équivalent logique et typologique du schème de la production chromatique monolithique considérée. Il s'agit de trouver des lois, des logiques qui pourraient organiser et dégager une typologie architecturale. L'analyse permet de lister les données, en termes de types, de créer un guide. Le guide est basé sur l'identification.

La typologie produit un catalogue, à savoir une liste ordonnée pour permettre la gestion des objets regroupés. Le résultat d'une documentation constitue une collection d'ouvrages ayant un thème commun, c'est un ensemble cohérent. Face à une collection appartenant à une même famille, l'élaboration d'une typologie est la

²⁷³ Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement, Pierre Merlin, Françoise Choay, p, 840

²⁷⁴ Clément Rosset, L'objet singulier, Minuit, Paris, 1979, p.33.

²⁷⁵ *Ibidem.*

²⁷⁶ *Ibidem.*

²⁷⁷ Typologie : étymologiquement la science du type.

stratégie adoptée par le chercheur pour tenter de faire émerger un sens à partir d'une réalité chromatique complexe.²⁷⁸

La typologie, c'est l'idée qu'il y a un élément qui joue un rôle particulier dans la constitution de la forme, et que celle-ci est une constante. Il s'agira de voir comment cet élément intervient et ensuite quelle est la valeur réelle de son rôle. Je pense donc à l'idée de type comme à quelque chose d'à la fois permanent et complexe, un énoncé logique qui précède la forme et la constitue que l'idée d'un élément qui doit lui-même servir de règle au modèle.

Il s'agit de faire la reproduction des couleurs repérées et l'expérience du mélange des couleurs. Il s'agit d'une conception de la figure du monolithe de l'échelle de données chromatiques ordonnées selon le critère du dégradé clair/foncé.

L'activité de la présentation s'organise autour de ce jeu de tension organisationnel. Le travail d'analyse de la couleur mène à un travail de liaison, d'enchaînement et de coordination de données. Les repérages modelés se rejoignent autour d'une logique de « la fragmentation et du réseau »²⁷⁹ qui expose un système de trames, de treillis ou de résilles. Les données mesurées qui porteront témoignage et dresse un constat de l'état formel d'une couleur. Celle-ci se réduit, alors, à une logique élémentaire.

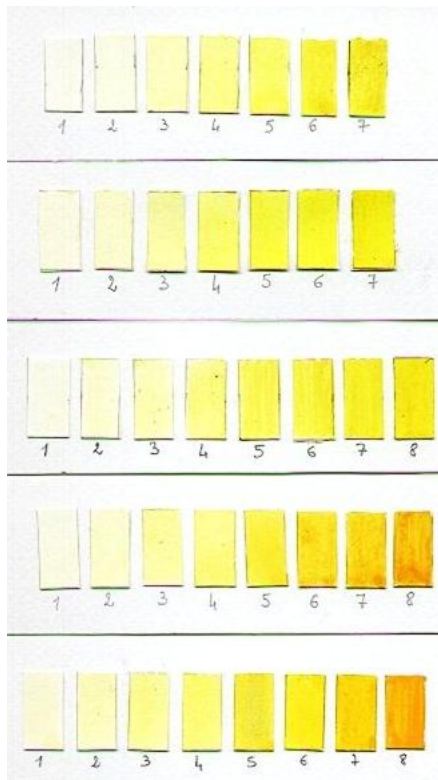
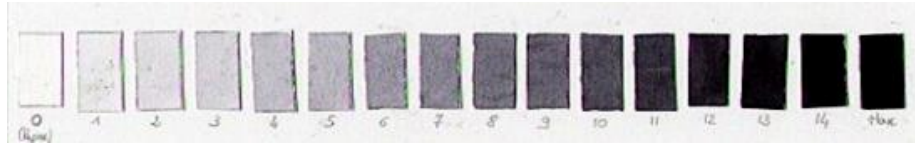
Ce travail est une vraie introduction à la méthode. Il m'a permis de développer une sensibilité individuelle à la chromaticité afin de rendre plus conscient l'analyse visuelle des teintes. Toutefois la conception du monolithe ne manque pas de déplacer le jeu des interrogations en soulignant la complexité du questionnement sur la couleur.

²⁷⁸ Nathalie Chabonneau et Pierre Grussenmeyer, Patrimoine et enjeux actuels, *Le recours à la photogrammétrie et à la programmation 3D à des fins de valorisation du patrimoine architectural*, Europa Production, 2008, p.53

²⁷⁹ Ibid, p.66

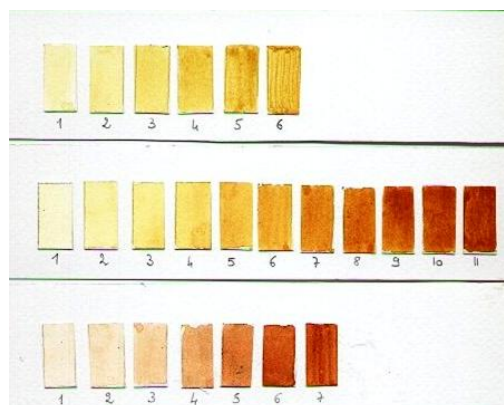
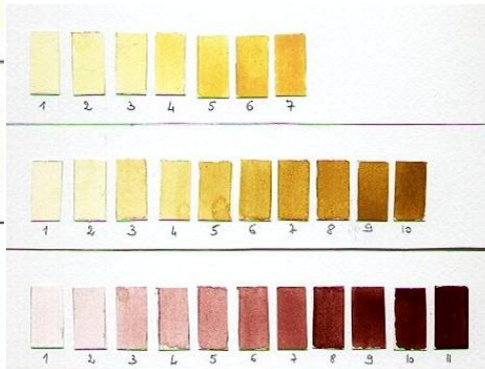
Planche N° 4 : L'expérience du monolithe et mesure la couleur

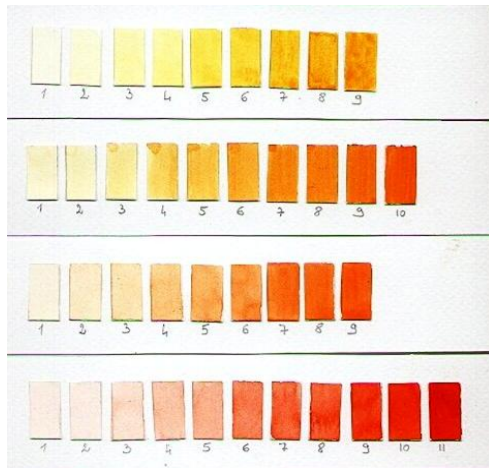
Les nuances sont des variations subtiles de l'expression et du ton, traduisant, des modalités ou degrés finement différenciés entre les couleurs.



Je cherche à inventer une typologie chromatique.

Il s'agit d'acquérir une méthode simple et efficace pour reproduire des teintes à partir de couleurs pures

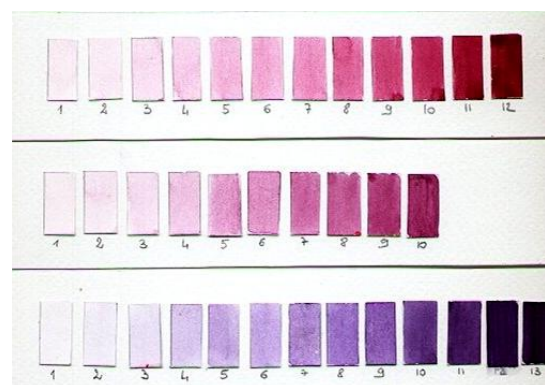
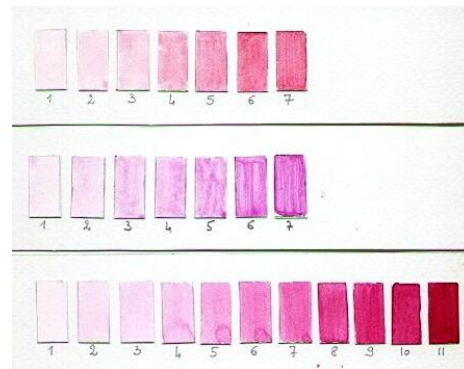
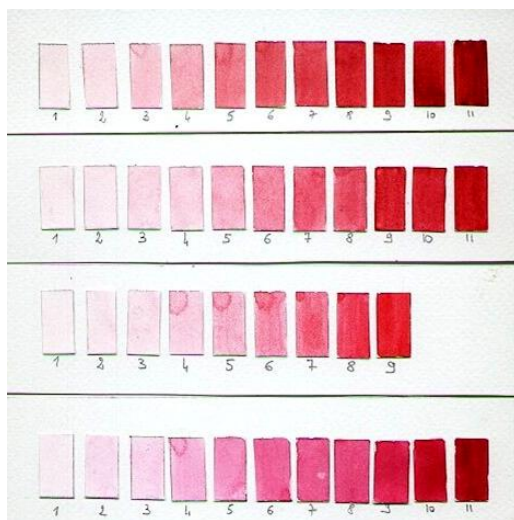




Je cherche à mettre en œuvre un modèle du système chromatique dans une perspective de reproductibilité et des interprétations réglées et contrôlées des couleurs mélangées.

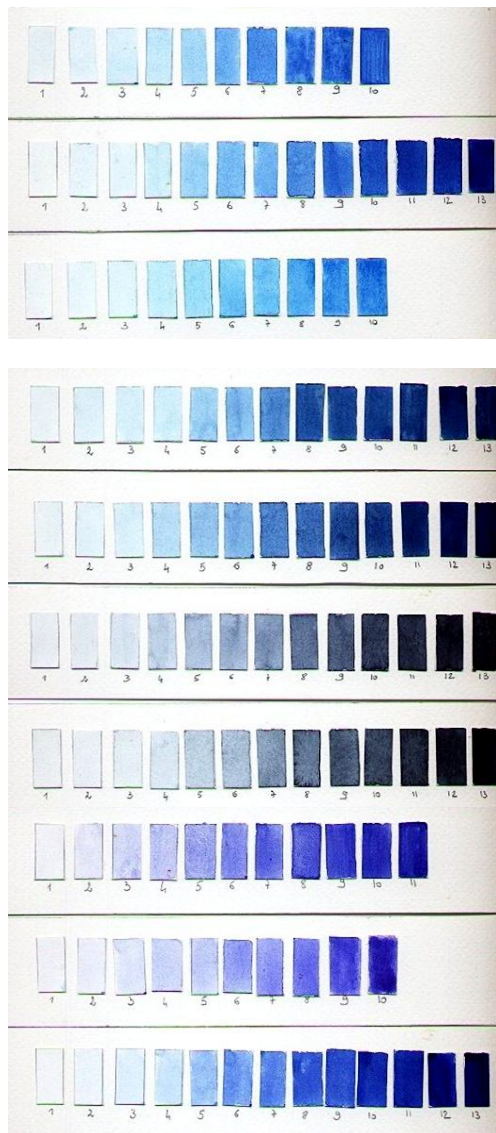
J'élabore une préparation affinée de l'analyse visuelle (tests) ainsi que des arguments d'autocritique plus construits.

J'ai acquis des connaissances des processus de perception visuelle.



« Le dégradé consiste à fondre une tonalité avec un noir, un gris, un blanc ou une autre couleur, en chaîne perceptive continue »²⁸⁰.

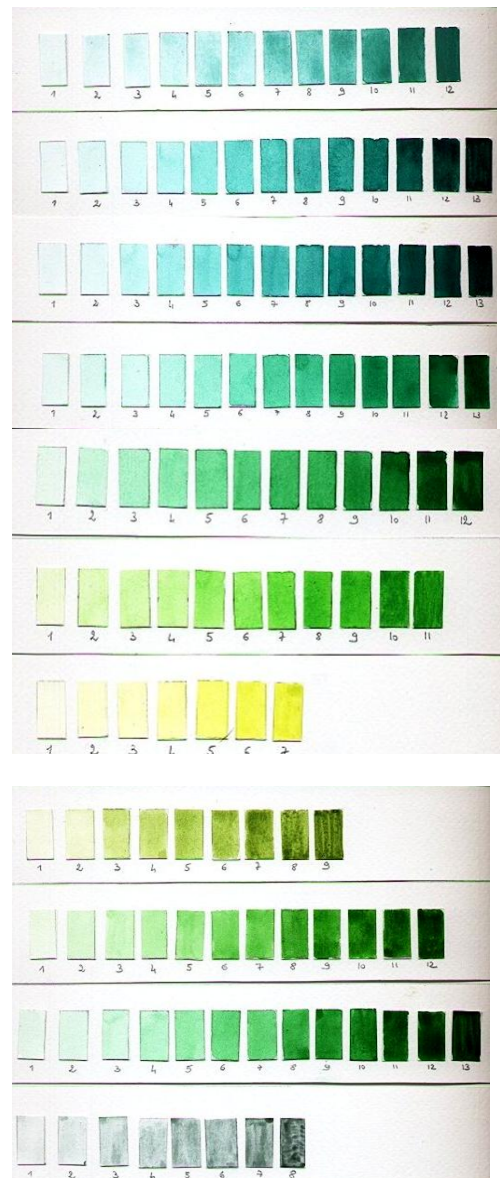
²⁸⁰ Jacques Fillacier, *Op. Cit.*, p.65.



L'échelle du bleu est très serrée.

Les différences sont peu sensibles et pourtant ressenties.

Les nuances de bleu désignent des différences ou changements dans un faible écart d'intensité.



Le vert des feuilles n'est jamais identique. Si les herbiers ont pour objet la classification des végétaux et l'observation des différences ou des analogies entre les familles de plantes, le coloriste a pour tâche de créer une classification des coloris en jouant sur les variations d'un même genre de couleur

3. La question de la couleur

L'analyse chromatique de l'état des lieux paysagers et de l'architecture dans les villes du Sud tunisien, nécessite, comme j'ai déjà montré, tout d'abord de faire le repérage, le recueil et l'enregistrement des données chromatiques²⁸¹. La deuxième étape consiste dans le contretypage des couleurs répertoriées et enfin la production d'une représentation structurée des qualités d'une couleur. Il est donc important de signaler ce qui a été constant pendant cette longue observation du monde de la couleur ou des couleurs du monde qui nous entoure.

La question de la couleur interroge certaines notions fondamentales et registres qui devraient être éclaircis. J'ai donc voulu interroger certaines notions du vocabulaire chromatique. Les questions se succèdent, Qu'est ce que la couleur ? Qu'est ce que la couleur dominante ? Qu'est ce que la couleur locale ? Qu'est ce que la monochrome ? Quelles sont et comment sont-elles ces constantes? Quels sont les aspects visuels et chromatiques rendus par la polychromie architecturale et passagère?

Le monochrome est qui est d'une seule couleur. On ne qualifie guère de monochrome, selon Souriau²⁸² une composition valeurs différentes d'une seule couleur, par exemple entièrement bleue mais variante eut du plus clair au plus foncé; ceci constitue le *camaïeu*. On appelle parfois monochrome une peinture qui fait subtilement varier les tons dans une même zone colorée, par exemple des bleus les uns légèrement plus verdâtre, les autres franchement bleus, les derniers tirants un peu sur le bleu-violet. Mais on appelle surtout monochromes les peintures entièrement d'une seule et unique teinte, où la composition réside dans la direction des coups de pinceau, la plus ou moins grande épaisseur de la couche de peinture, etc.

Une peinture qui met en jeu, discrètement, une troisième dimension de profondeur, les jeux sont marqués par les effets d'ombres ou de lumière en fonction de l'éclairage qui modèle l'unique couleur.

²⁸¹ Les fiches, les guides, les annuaires, les « listings », des textes description avec les dictionnaires et la précision de l'ordre lexicologique.

²⁸² Etienne Souriau, *Op. Cit.*, p.1023

Quel est la différence entre couleur et coloris ?

Il existe dans la nature une immense variété de couleurs. Beaucoup sont apparentées et relèvent respectivement d'une seule et même couleur, mais elles n'en présentent pas moins de petites différences, car rien dans la nature ne se répète de manière absolument identique.

« Dans les couleurs très voisines, des tons très proches les uns des autres dans une région du spectre assez étroitement délimitée (un bleu turquoise, un bleu-vert glauque, un vert d'eau...) »²⁸³.

Selon Fillacier « un nuancement regroupe un ensemble de tonalités voisines dont les clartés et les saturations sont assez voisines. Le mode de nuancement est une forme de composition libérale, ouverte, riche en possibilités. Il facilite les apparentements entre les divers matériaux qui composent les équipements d'un local, aussi est-il fréquemment utilisé »²⁸⁴.

²⁸³ Etienne Souriau, *Op. Cit.*, p.1075.

²⁸⁴ Jacques Fillacier, *La pratique de la couleur*, éd. Dunod, Bordeaux, 1986, p.65.

II. L'image outil de conception

1. L'image matériau

L'image²⁸⁵ permet de construire des savoirs et recèle des possibilités argumentatives et analytiques très importantes mais aussi spécifiques. Ma prospection des totalités des couleurs locales existantes est effectuée à l'aide de la photographie numérique. À l'aide de l'ordinateur, elle permet, particulièrement, la mémorisation et l'archivage des données et leurs conservations pour des fins scientifiques et artistiques. En matière d'analyse et d'explication des faits chromatiques, elle n'est pas seulement instrumentale, mais aussi opératoire. Ce qui est important, ce n'est pas la photo en elle-même mais son l'analyse qu'on peut en dégager. Elle permet de répertorier les données et de les voir dans le détail et l'ordre souhaité. C'est un outil efficace pour l'étude descriptive, analytique et interprétative. L'image photographique est, « à la fois »²⁸⁶, un support de mémoire et un instrument d'analyse et de création, qui permettrait d'explorer et d'exploiter²⁸⁷ et la photo devient « matériau »²⁸⁸, « un outil pour le travailler »²⁸⁹. L'image photographique n'est plus un produit, elle est processus²⁹⁰. « La photographie numérique devient ainsi un nouveau genre technique et artistique qui revitalise l'art photographique »²⁹¹.

²⁸⁵ Edmond Nogacki, *Avant-propos*, in *Approches de l'image*, *Op. Cit.*, p.10.

D'après lui, « Le mot image convient aussi bien à la photographie documentaire, au cliché à vocation esthétique, au graphisme d'ordinateur comme au tableau de l'artiste ».

Quant à moi je spécifie mon analyse particulièrement à l'image photographique particulièrement issue du travail de terrain.

²⁸⁶ François Soulage, *Censure contemporaine des images*, in *Pouvoir de l'image : Questions et approches contemporaines*, *Op. Cit.*, p.19.

D'après François soulage, : « Pour comprendre l'art photographique, ne doit-on pas plutôt opter pour une « esthétique du à la fois », esthétique qui permettrait d'explorer et d'exploiter les tensions et le tiraillement existant entre le matériau photographique et l'objet à photographier, entre le résultat photographique et l'événement passé, entre le sujet photographiant et les sujets photographiés, entre l'imaginaire et le réel, entre le présent et passé, entre la chose et l'existence, entre la forme et la réalité, entre l'art et la société, etc.. »

²⁸⁷ *Ibidem.*

²⁸⁸ *Ibidem.*

²⁸⁹ *Ibidem.*

²⁹⁰ Le processus désigne, en effet, un ensemble de phénomènes consécutifs conçus, formant une chaîne causale progressive. Cette définition objective et homogène exclut tout dérapage du côté des intentions, des significations ou des évaluations pratiques.

²⁹¹ Edmod Nogacki, *L'art numérique, aujourd'hui, demain*, in *L'art à l'époque se sa numérisation*, *Op., Cit.*, p.28.

Fiche N° 33 : Analyse chromatique d'une façade

Fiche n° :

Janvier 2010

Section : *El Menzel El Gdim* (ancien), Gabès

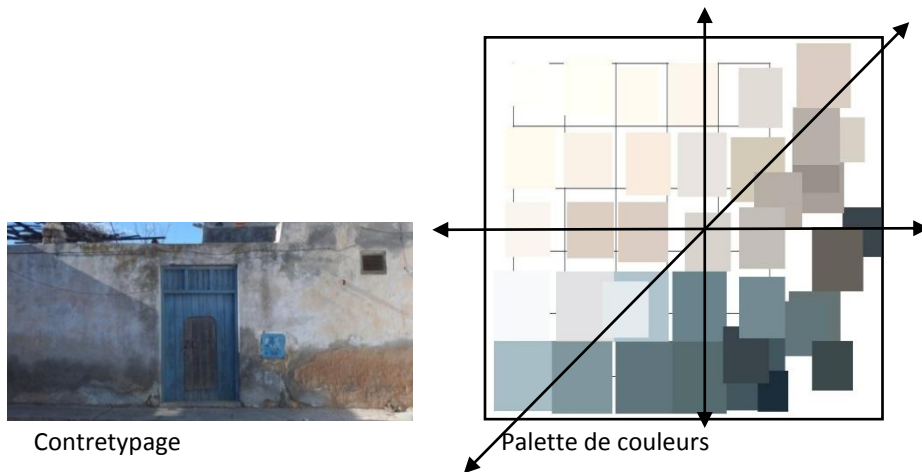
Le désordre est du à l'action du temps et du climat : Salissure, humidité.

Etat actuel du lieu

intérêt patrimoniale

Elles contribuent fortement à l'identité visuelle de l'habitat ancien local de Gabès

Ancienne façade typique du patrimoine domestique avec des ouvertures authentique



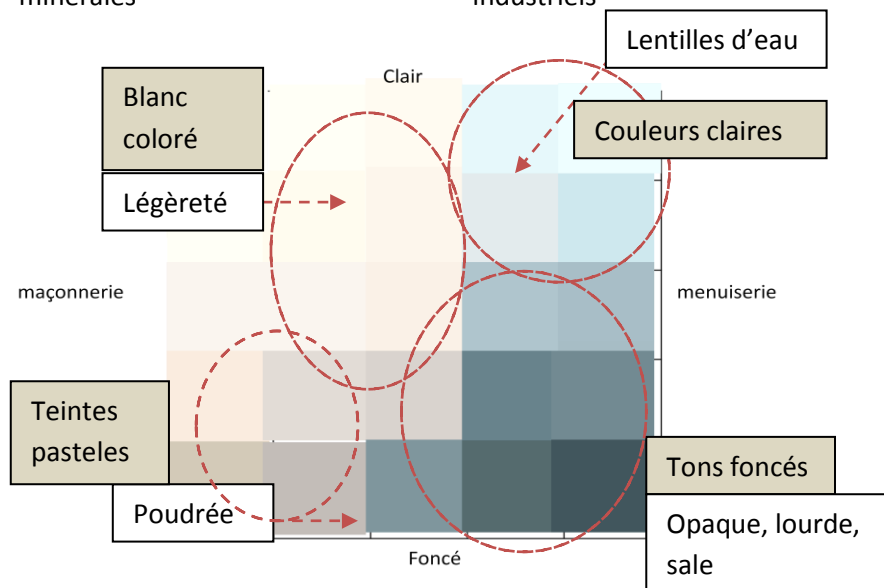
Repérage photographique de façade ancienne, *El Manzel*, Gabès

Les couleurs de la maçonnerie

Légères
Poudrées
douces
de terres
changeables
minérales

Les couleurs de la menuiserie

Opaques
lourdes
sales
froides
stables
industriels



Fiche N° 34 : Analyse chromatique d'une façade

Janvier 2010

Section : El Manzel El Gdim (ancien), Gabès

Intérêt patrimoniale :

Ancienne façade typique du patrimoine domestique avec des ouvertures authentiques. Elles contribuent fortement à l'identité visuelle de l'habitat ancien local de Gabès.

Les portes : elles constituent des composantes importantes de la façade traditionnelle. On distingue deux catégories de portes extérieures :

* une grande porte arquée en plein cintre, à un vantail avec portillon central pour permettre l'accès des charrettes à l'intérieur du logement. Le portillon sert pour l'accès des habitants.

* une porte à doubles vantaux souvent c'est la porte du makhzen.

Description de la façade : Le mur²⁹² extérieur est aveugle, sobre, opaque, épais, massif, porteur, isolant.

La façade extérieure est sans aucune fenêtre²⁹³.

Invention de lieu

| Karima Azzouz

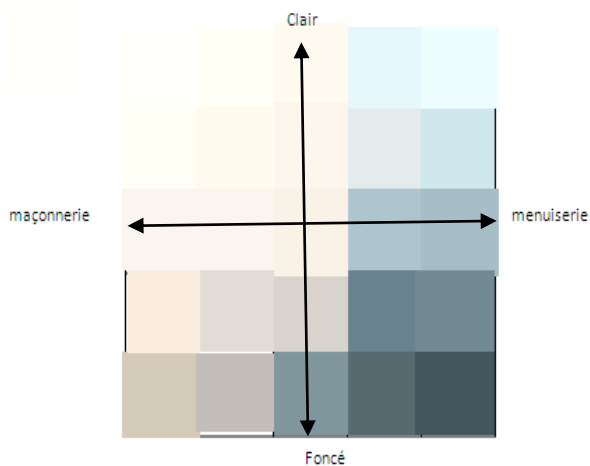
Rue de la liberté, n° : 6



Etat actuel du lieu

Désordre est dû à l'action du temps et du climat : humidité, salissure

Carte de couleur



Matériaux de construction :




la zone des oasis maritimes est très riche en matériaux de construction. Nous notons en particulier la repondération du calcaire ainsi que le gypse. Des gisements multiples se trouvent dans les différentes régions de la zone de l'étude. La proximité de cette dernière de la chaîne de montagne fait que ces matériaux constituent les éléments de base de la construction. Pour cela tous les ouvrages qui ont été réalisés, ont été à base de pierre.

Mur porteur en pierre, épaisseur du mur entre 60 et 80 cm
Enduit en badigeon de chaux
Enduit en ciment (actuel).
Les murs en blanc de chaux hydraulique
Les portes en blanc

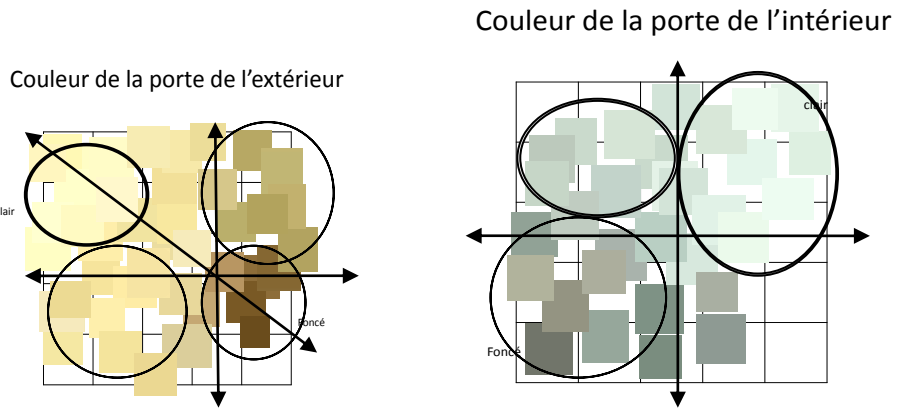
292 « Un mur est toujours une clôture », « le mur n'est pas une surface. Soit le mur a de l'épaisseur » Roland Simonet, L'invention, Moniteur.

293 Souvent les ouvertures dans l'architecture des maisons traditionnelles de Gabès sont rares.

Fiche N° 35 : Polychromie de la porte d'entrée

		
<p>Vue de devant</p>	<p>Vue de l'arrière</p>	<p>vue de détail</p>
<p>La question : comment s'organise l'espace de l'entrée de la maison traditionnelle arabe ?</p>		
<p>Composants :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Elle est formée de « Bab khoukha » porte à simple ventail avec portillon central : * Une grande porte qui s'ouvre occasionnellement en raison de passage de charrette. * Une petite porte sur laquelle est fixée la main de Fatima en guise de poignée. 		
<p>Composition : encadrement en maçonnerie, porte en bois, percement en fer forgé, seuil en dalle</p> <ul style="list-style-type: none"> - l'encadrement de la porte est arqué en arc surhaussé. - Un percement fermé de grille en fer forgé en forme de volute surmonte la porte. - Le seuil un caractère de la façade classique. Il désigne un élément constructif de l'entrée. C'est la dalle formant le pas de la porte. Il correspond à la profondeur du cadre de l'ouverture. Le seuil relief participant à la volumétrie de l'édifice. Le rôle du seuil est de définir un espace privilégié. Il abrite l'entrée. Par son relief, il permet de valoriser l'entrée et d'accentuer l'obstacle (la limite) entre intérieur et extérieur, le dedans et le dehors, entre deux modes de vie. 		
<p>↳ La porte « bab khoukha » et le seuil permettent de mesurer l'enjeu que représente l'entrée : protéger l'intimité intérieure de la maison et ses habitants.</p>		

Palette de couleur de la porte d'entrée



Il est à noter que les couleurs traditionnelles utilisés pour les ouvertures sont le bleu et le vert.

Fiche N° 36 : Analyse chromatique d'une maison traditionnelle



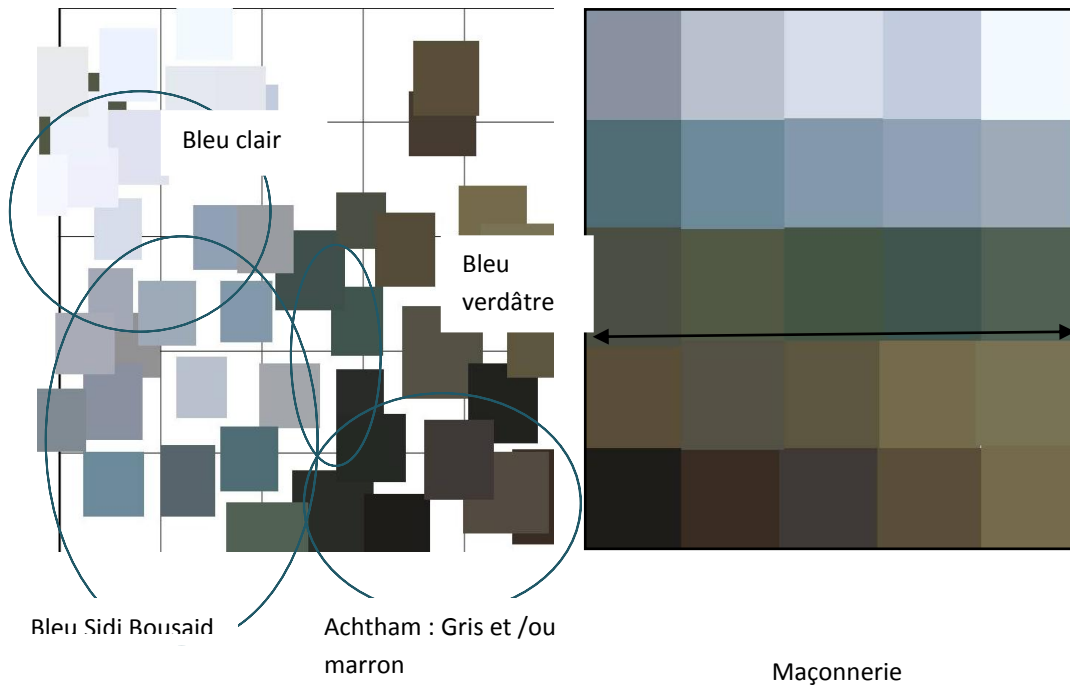
Lumière naturelle. Particularité architecturale



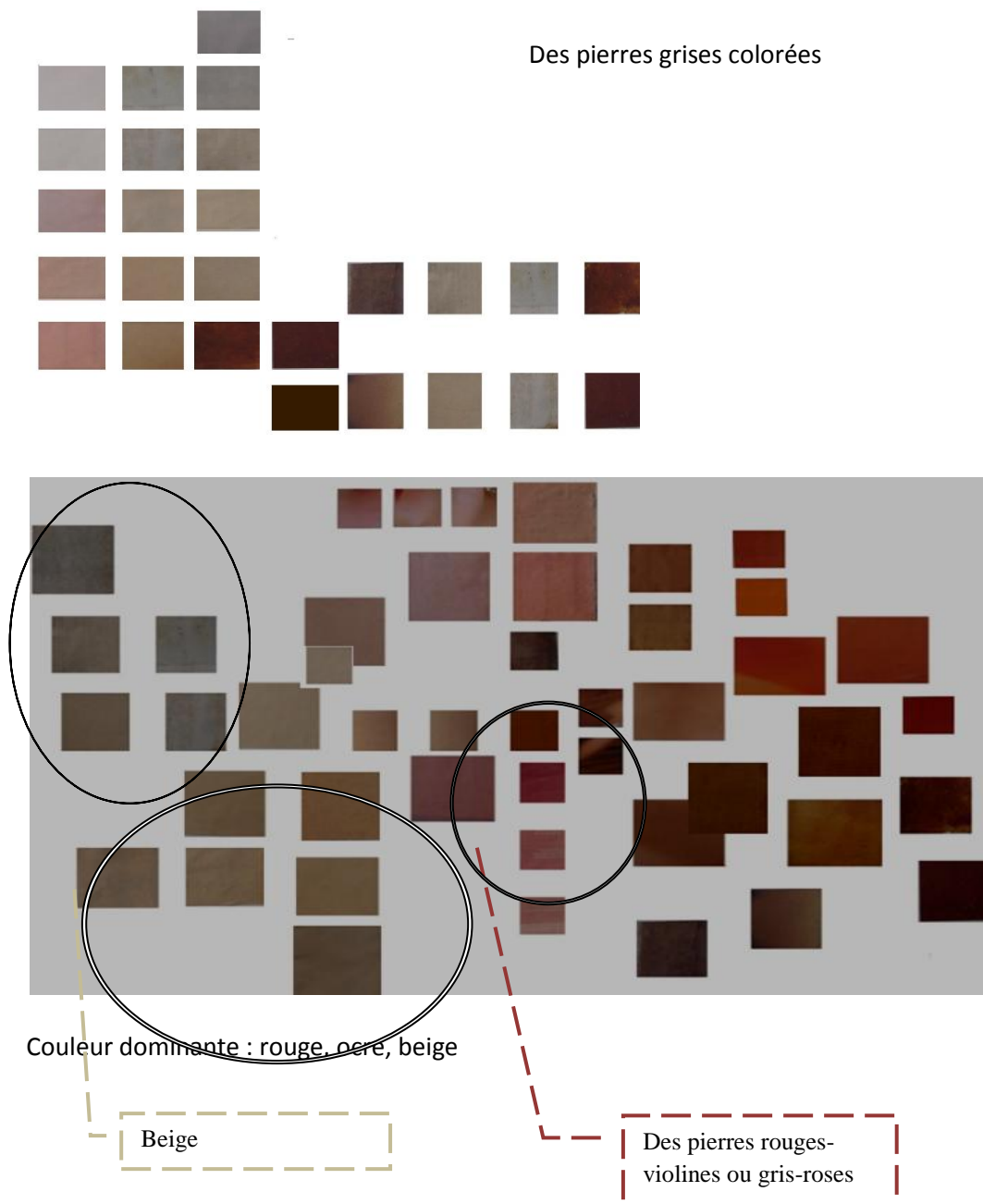
La coloration architecturale développe les relations entre :
Mise en œuvre, technique et esthétique.

Il s'agit d'un passer d'une opération à une autre, partir du travail de terrain qui est la perception locale. La phase du contretypage débute par les repérages sur le lieu et la prise des échantillons, puis je classe ces contretypages dans des palettes afin de mémoriser ces couleurs. Repérer ⇒ observer ⇒ Contretyper ⇒ Classer ⇒ Penser ⇒ Organiser, Répartir dans des palettes ⇒ espaces de couleurs.

Menuiserie



Fiche N° 37 : Contre typage de la polychromie de la pierre



Le nom de cette couleur provient par métonymie du fruit qui porte le même nom, le marron (qu'il s'agisse du marron cultivé, du châtaigne rustique, la couleur de l'enveloppe est à peu près la même). D'une façon générale, la couleur marron est très répandue dans la nature, aussi bien dans le règne végétal qu'animal. C'est d'abord la couleur de la plupart des écorces d'arbres, mais surtout la couleur de la terre, de la décomposition de la plupart des matières organiques (la chair des fruits qui pourrissent devient marron), des excréments, des feuilles mortes. Dans le règne animal, c'est la couleur de la toison de

nombreux animaux domestiques ainsi que du plumage de nombreux oiseaux et volailles, car c'est une couleur de camouflage ou de mimétisme assez efficace.



En revanche, il est indispensable d'effectuer différents prélèvements dans l'espace et dans le temps et de les traiter pour étudier le fonctionnement de la couleur. Les périodes et les terrains d'études doivent être bien repérés pour cerner au mieux la variabilité spatiale et temporelle de la qualité du milieu.

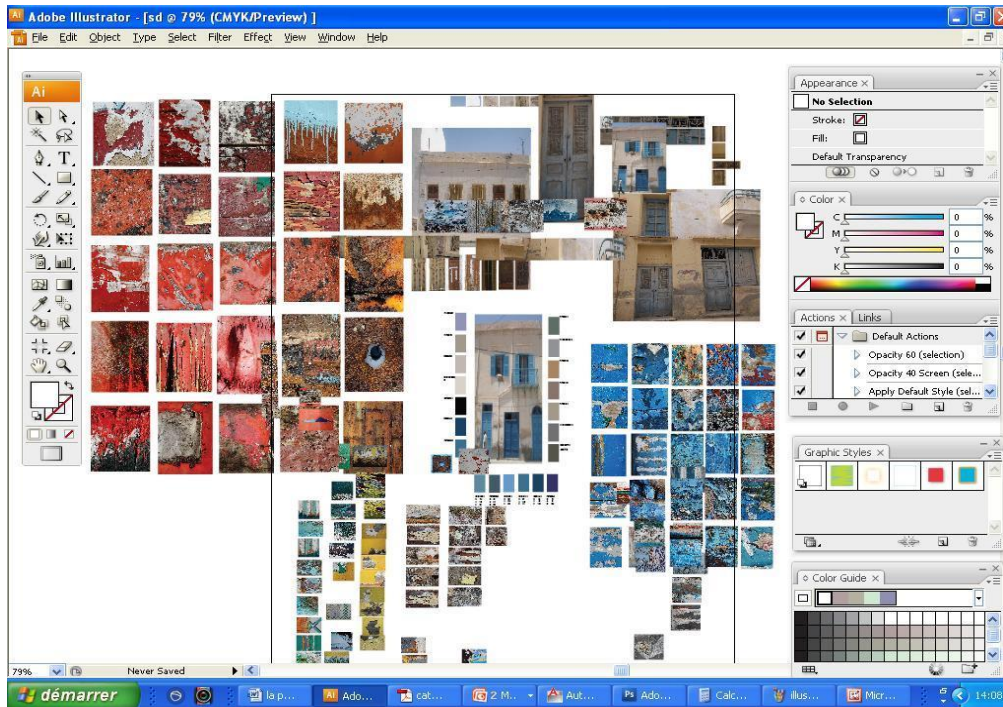
J'essaye de décoder des clichés, les sélectionner, les organiser et les assembler pour reconstruire et comprendre une réalité chromatique qui n'est pas visible automatiquement. Je me sers de photographique, avec ses auxiliaires que sont les ralentis, les agrandissements comme outil d'analyse chromatique, permettant un traitement à l'ordinateur. La photographie fait partie intégrante de ma démarche de création. En effet, ma base graphique est faite des clichés pris pendant mes déambulations. À la fois enregistrement de mes repérages chromatiques, mes photos représentent, ainsi, une banque d'images personnelle dont je me sers pour créer mes palettes et mes cartes de couleurs. Elle m'a accompagné dans la réalisation de ma recherche. L'usage d'images photographiques est donc comme un procédé d'analyse et de compréhension qui permet de donner forme et sens.

La rhétorique de l'image consiste dans sa capacité de montrer des phénomènes chromatiques. La photographie propose un découpage ou exactement une extraction ou encore une portion ou partition du visible, de la couleur. L'analyse a pour objectif de permettre de formaliser les étapes préliminaires du développement d'un système de codification afin de rendre sa restitution plus fidèle, en plus « la valeur de l'analyse réside dans sa cohérence interne »²⁹⁴. Dans le corpus d'analyse, des divers aspects de la couleur, est présenté dans de nombreuses sélections. La complexité de la couleur et la multiplicité des données imposent une division de la modélisation en plusieurs étapes clairement identifiables et légendées.

Ainsi, je propose de découper le processus de modélisation selon le mode de figuration des niveaux de détails utilisés pour la représentation des couleurs objet de mon étude. Ces niveaux de détail permettent d'obtenir des étapes de modélisation, mais aussi un processus progressif où les informations peuvent être produites au fur et à mesure. Il s'agit d'être attentif aux processus plutôt qu'aux procédés. Le processus dessine la démarche et traite le schème comme un principe à l'expression de la logique en exploitant un la couleur comme système de règles.

²⁹⁴ Jacques Sautereau, *Concevoir*, éd. Parenthèse, France, 1993, p.46

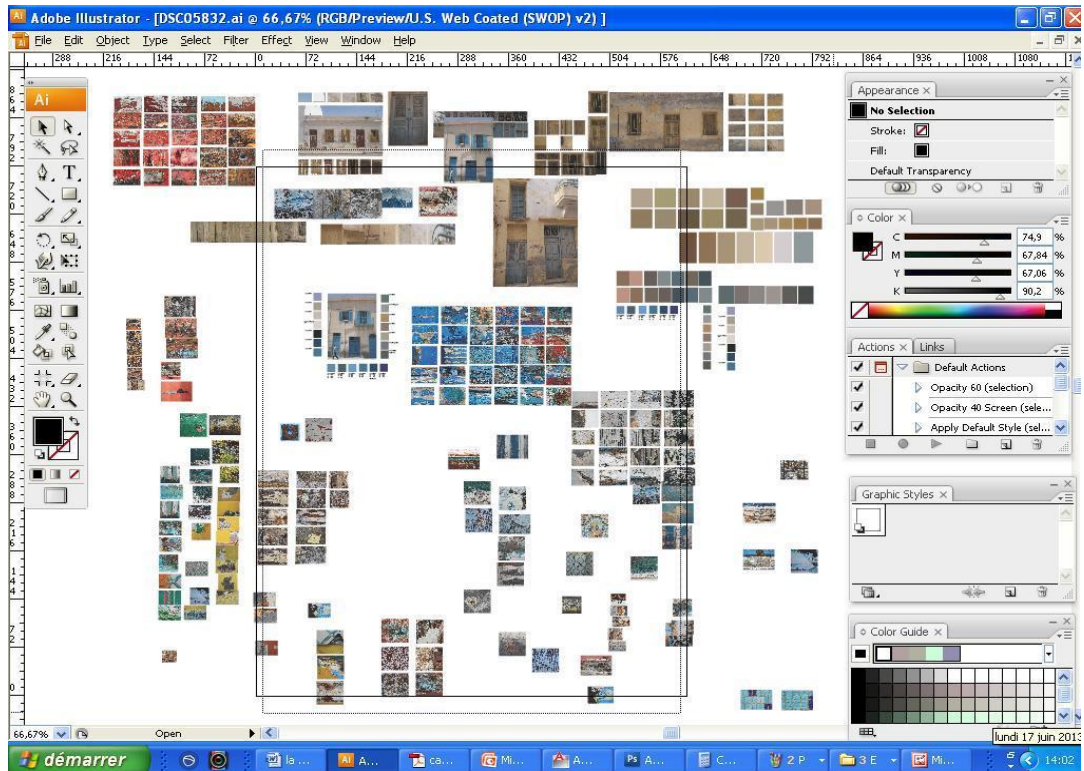
Planche N° 5 : La photographie comme outil d'analyse



Travail conçu par deux logiciels.

Adobe illustrateur et adobe Photoshop

L'avantage sur l'adobe illustrateur c'est que je peux crée beaucoup de palette sur le même background, La sélection des motifs est plus facile sur illustrateur.



Compte tenu de tous ces éléments, je ne peux pas représenter une photographie comme une évidence objective mais comme une construction qui procède d'un choix de la part du chercheur. Bien que son caractère de duplicata, l'image photographique suggère que je m'inscrive dans un cadre purement constructiviste, la validité de la démarche de recherche à partir de la photographie doit être traitée.

2. Du pictural au pixel

L'ordinateur a également ouvert de nouveaux horizons dans le domaine de l'expression artistique et graphique qu'on appelle les arts de l'ordinateur ou l'art numérique²⁹⁵. Il existe aujourd'hui des programmes qui permettent non seulement de dessiner et d'utiliser la couleur en imitant des effets similaires à ceux obtenus en peinture, mais également de mémoriser des images réalisées de manière traditionnelle, pour ensuite les retravailler en exploitant les potentialités de la technique numérique ou digitale. Le terme vient de l'anglais *digit*, chiffre; l'ordinateur, en effet, transforme toutes les données que l'on introduit dans sa mémoire - y compris les images - en séquences de nombres.

Dans les pages sont présentés quelques exemples de graphismes numérisés : partant d'une image photographique je peux subdiviser la couleur de façon à créer un effet de pointillé, je montre comment une image, fortement agrandie, apparaît formée d'une multitude de petits carrés, les pixels. Le pixel, souvent abrégé px ou p, est l'unité de base permettant de mesurer la définition d'une image numérique matricielle. Son nom provient de la locution anglaise « picture element », qui signifie « élément d'image »²⁹⁶.

On peut intervenir sur chacun d'eux et dégager ainsi la couleur dans ses détails les plus infimes, dont la juxtaposition constitue les diverses colorations cachées et recherchées. L'effet produit est analogue à celui obtenu au XIXe siècle par les peintres pointillistes, comme Seurat et Signac. En effet, l'effet de pixellisation engendre des surprises visuelles. La couleur est fragmentée.

²⁹⁵ Edmod Nogacki, *L'art numérique, aujourd'hui, demain*, in *L'art à l'époque de sa numérisation*, dir. Mohamed Zarai, 2006, p.21.

« L'art numérique est né au début des années soixante sous l'appellation d'«art à l'ordinateur» ou «computer art» ; on l'a aussi appelé «art électronique» en raison son voisinage avec l'art vidéo dont il est contemporain, mais à tort, car cette appellation ne faisait pas la différence décisive entre la technologie électronique et la technologie informatique sur laquelle il reposait. Depuis quelques années un consensus s'est établi autour de l'appellation «art numérique». L'art numérique est l'art réalisé, en partie ou totalement, à l'aide d'ordinateurs. Bien qu'elle ait été et qu'elle continue d'être très liée à l'informatique, son évolution témoigne d'une histoire artistique et esthétique originale qui ne se réduit pas à la simple application de techniques dites «avancées» ».

²⁹⁶ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Pixel>

Les Pixels sont comme une histoire de mosaïque²⁹⁷.

En numérique, la qualité des images dépend de plusieurs éléments : définition, résolution, taille d'image, taux de compression. Par exemple si le fichier original comporte trop peu de pixels, les images ne pourront pas être agrandies sans effet de pixellisation.

En infographie consisté à numériser, c'est-à-dire échantillonner ou quantifier une image existante. Cela revient en fait à la scanner et la convertir informatiquement en nombre correspondant aux points sur les axes x et y de l'écran. Les écrans d'ordinateurs équipés de fonctions graphiques sont divisés en pixels, plus petits éléments de l'image semblables aux petites pièces d'une mosaïque. Plus il y a de pixels, plus la définition possible de l'image est fine. Illustre les résultats visuels obtenus par la numérisation de *Làjoconde* avec un nombre croissant de pixels. Les variations chromatiques en moyenne pour chaque pixel se transforment en mosaïques de plus en plus fines de blocs colorés. Si l'ordinateur possède une mémoire suffisante, il est possible de produire une image d'une gradation de tons apparemment continue. Plus la mémoire de l'ordinateur est puissante, plus elle autorise des pixels.

Il est possible aussi d'éditer une palette de couleurs afin de rester dans une gamme de tons restreinte. La juxtaposition des pixels ne permet-elle pas la formation des ensembles de couleurs harmonisées entre elles ?

La photographie va me présenter des versions à l'infini de la couleur qui vibre. Mon regard neuf, ouvert qui allie l'imagination à l'observation va me permettre de faire une œuvre multiple. Le jeu du pixel laisse échapper le visible et fait surgir l'invisible. Ainsi, l'image s'ouvre sur une autre réalité, qui devient découverte, une retrouvaille qui se construit.

Cette manière suscite mon imaginaire qui se met en captation de la couleur fragmentée. C'est une image qui laisserait à l'apparition le temps de se déployer. Il y aura une trame singulière de l'espace et du temps.

²⁹⁷ La répétition de motifs de petite taille est utilisée depuis toujours pour reproduire des images: les vitraux, les mosaïques antiques, les canevas reposent sur ce principe. La densité et la couleur des motifs leurent l'œil humain et simulent les détails et les nuances d'une image et permettent la représentation d'un sujet.

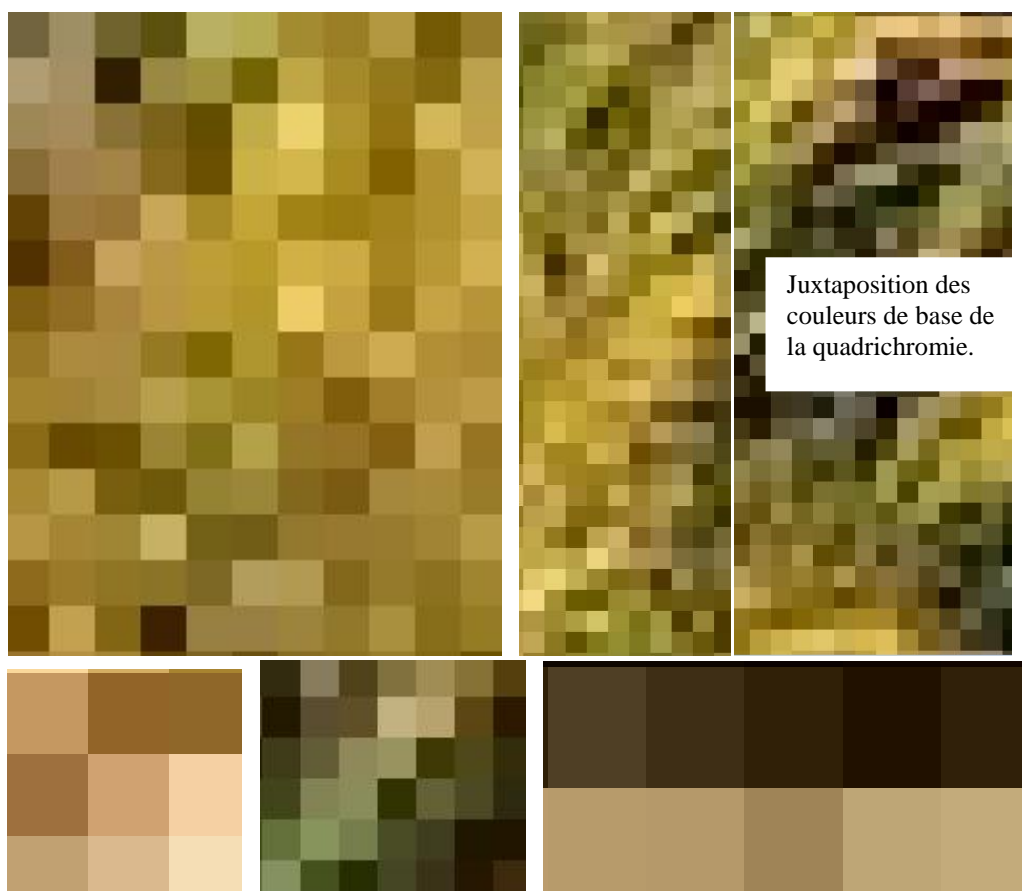
Planche N° 6 : du pictural ou pixel

L'image perturbée prend ainsi une signification nouvelle. Sous l'effet du pixel, l'image du paysage naturel est rechargée d'une mémoire virtuelle cachée.

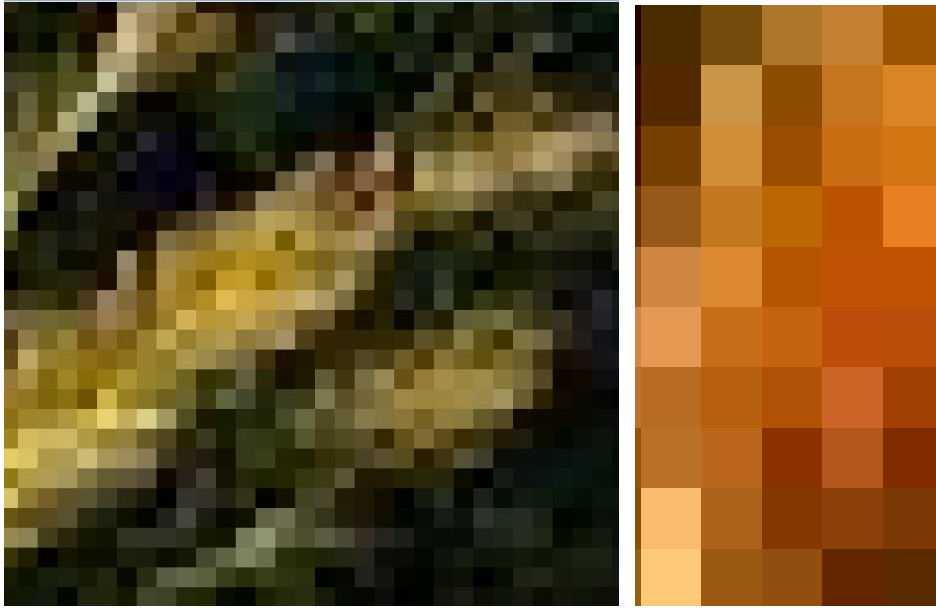
L'image se délocalise sur de nouveaux territoires.



Le pixel est une entité virtuelle certes, mais il est pris ici dans son sens d'élément atomique de l'image. La couleur s'éclate et se multiplie d'une manière génétique et se développe en une infinité de dérivés et nuances.



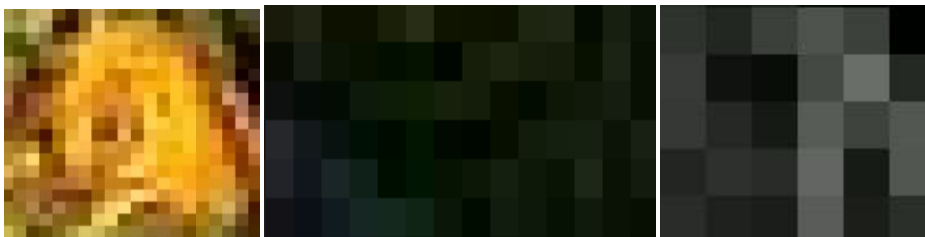
Le pixel numérique est plutôt géométrique.



Pixel numérique/ Pixel graphique



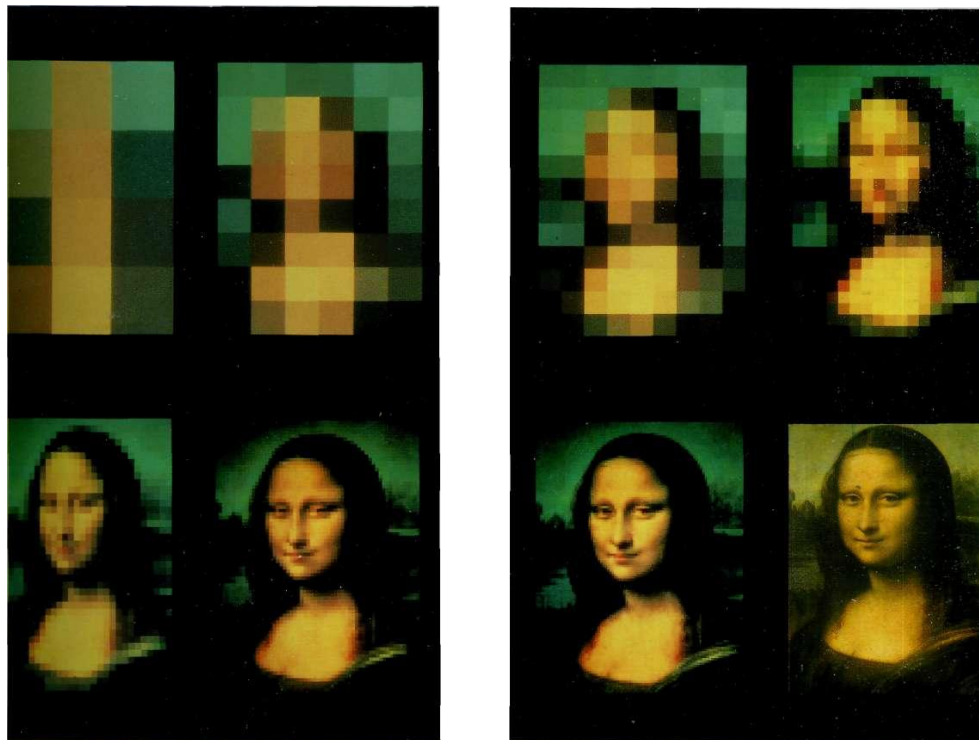
En matière de couleur pixelisée, il existe une logique qui, une fois intégrée, donne accès à une pratique autant efficace que ludique.



Le pixel plus ou moins carré fragmente l'image. Le paysage se colore ainsi, de carrés plus ou moins rehaussés de lumière. Une grille, sous-jacente à toute image numérique, se révèle picturalement sous le paysage représenté.

Le pixel est une entité virtuelle certes, mais il est pris ici dans son sens d'élément atomique de l'image.

Etant toujours en quête de nouveaux langages et processus de création, dans un autre essai, à l'aide de l'ordinateur, je peux traduire les tonalités chromatiques en leurs valeurs correspondantes de gris, etc. Une fois l'image scannée dans la mémoire de l'ordinateur, elle peut être manipulée à l'infini. Il est possible d'y ajouter des couleurs, d'en modifier à volonté la teinte, la saturation et la clarté.



Ed Manning, Watson et Manning, Inc,
The Mona Usa Blocpix Image (Image Blocpix de la Joconde) –
Une autre approche de la couleur : Transformation quantitative de la spatialité.
La dernière image est le tableau lui-même, et non une image infographique.

3. La palette numérique

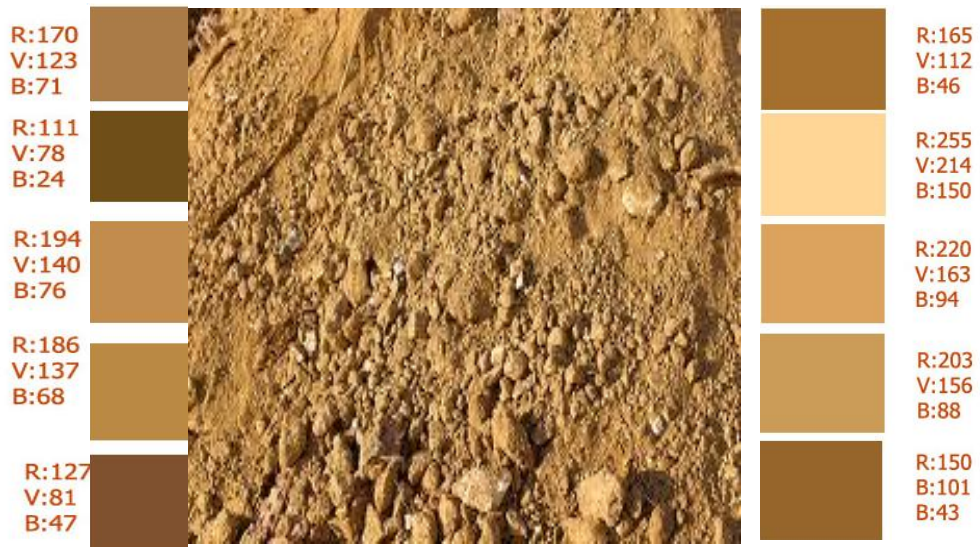
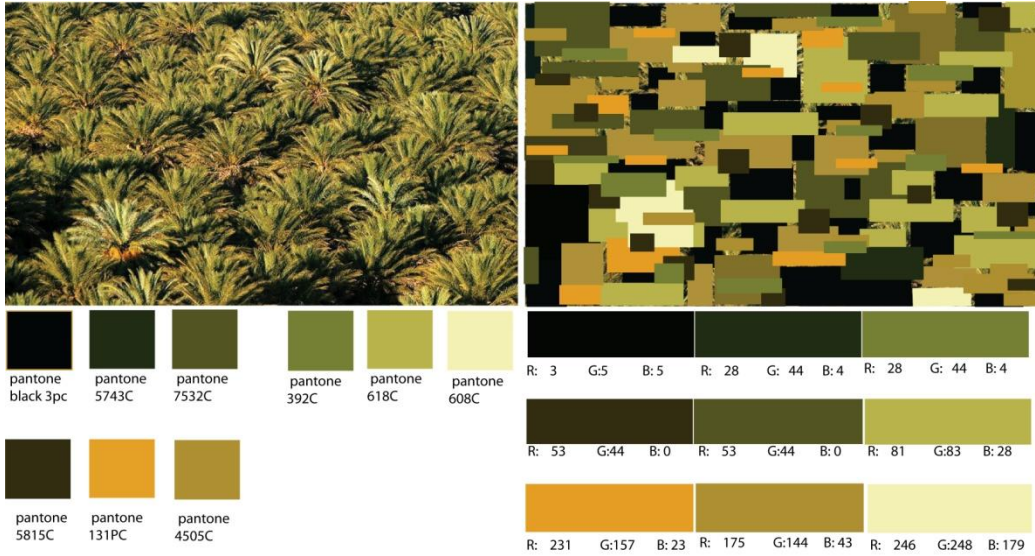
Dans ma démarche je ne procède pas à une hybridation entre différentes techniques d'analyse et de représentation, ce qui peut être enrichissant. La fragmentation de la couleur et sa pixellisation permettent d'obtenir un ensemble de nuances qui seront par la suite codifiées en rapport avec les autres systèmes. J'entre dans la spatialité de l'écran et je commence l'énumération de ses composants afin de transposer la couleur d'un support à un médium, un outil de rationalisation et numérisation.

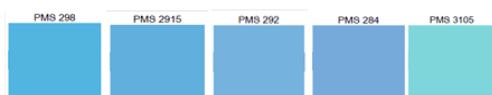
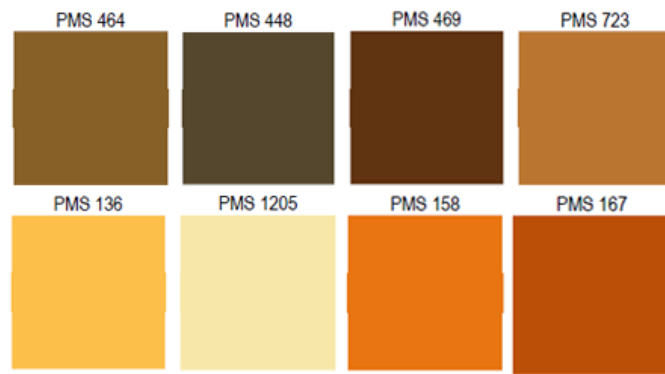
Suite aux théories scientifiques, La couleur, étant objet étude et d'analyse, elle se traduit à un ensemble de chiffres normalisés. Codée par des schémas, des tableaux, des règles ou encore répondant à une charte imaginaire, elle se numérise au sein d'un ordre qui permet de la mesurer et de la maîtriser.

La conception d'une méthode procède, en outre, à un savoir-faire théorique et pratique.

Rationalisée, épurée, la couleur devient numérisable et conceptuelle, loin des substances et des matières du monde.

Planche N° 7 : Repérage et contre typage chromatique







S 0580-G30Y



S 0565-G50Y



S 2070-Y10R



S 1050-Y



S 0540-Y



S 2050-Y10R



S 3040-Y40R



S 1080-Y20R



S 0530-G80Y



S 0540-G90Y



S 2020-Y10R



S 1020-Y



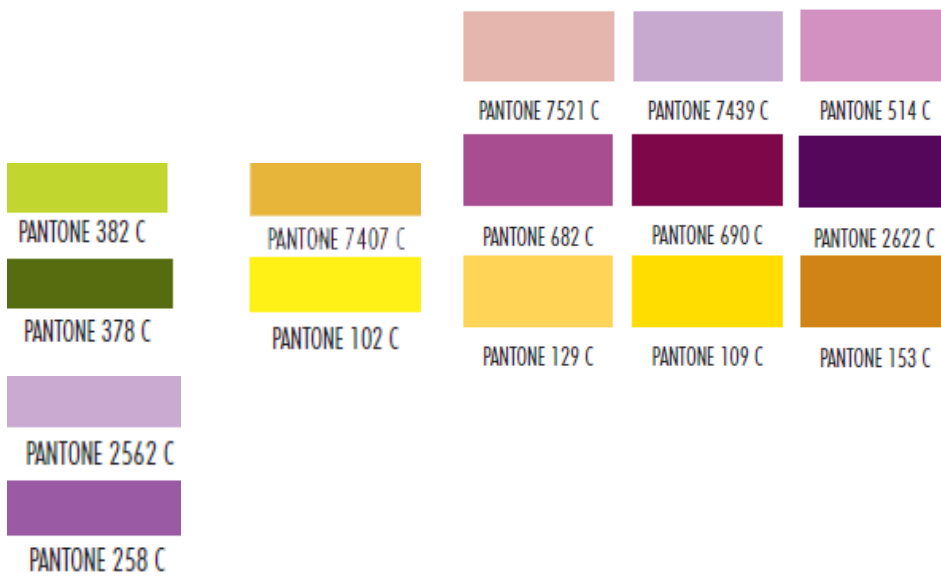
S 2060-Y10R



S 1050-Y10R



S 2070-Y80R



PANTONE 155 PC	PANTONE 1555 PC	PANTONE 162 PC	PANTONE 1625 PC	PANTONE 169 PC
PANTONE 156 PC	PANTONE 1565 PC	PANTONE 163 PC	PANTONE 1635 PC	PANTONE 170 PC
PANTONE 157 PC	PANTONE 1575 PC	PANTONE 164 PC	PANTONE 1645 PC	PANTONE 171 PC
PANTONE 158 PC	PANTONE 1585 PC	PANTONE 165 PC	PANTONE 1655 PC	PANTONE 172 PC
PANTONE 159 PC	PANTONE 1595 PC	PANTONE 166 PC	PANTONE 1665 PC	PANTONE 173 PC
PANTONE 160 PC	PANTONE 1605 PC	PANTONE 167 PC	PANTONE 1675 PC	PANTONE 174 PC
PANTONE 161 PC	PANTONE 1615 PC	PANTONE 168 PC	PANTONE 1685 PC	PANTONE 175 PC

PANTONE 454 PC	PANTONE 4545 PC	PANTONE 413 PC	PANTONE 420 PC	PANTONE 427 PC	PANTONE 441 PC	PANTONE 434 PC
PANTONE 453 PC	PANTONE 4535 PC	PANTONE 414 PC	PANTONE 421 PC	PANTONE 428 PC	PANTONE 442 PC	PANTONE 435 PC
PANTONE 452 PC	PANTONE 4525 PC	PANTONE 415 PC	PANTONE 422 PC	PANTONE 429 PC	PANTONE 443 PC	PANTONE 436 PC
PANTONE 451 PC	PANTONE 4505 PC	PANTONE 416 PC	PANTONE 423 PC	PANTONE 430 PC	PANTONE 444 PC	PANTONE 437 PC
PANTONE 450 PC	PANTONE 4505 PC	PANTONE 417 PC	PANTONE 424 PC	PANTONE 431 PC	PANTONE 445 PC	PANTONE 438 PC
PANTONE 449 PC	PANTONE 4495 PC	PANTONE 418 PC	PANTONE 425 PC	PANTONE 432 PC	PANTONE 446 PC	PANTONE 439 PC
PANTONE 448 PC	PANTONE 4485 PC	PANTONE 419 PC	PANTONE 426 PC	PANTONE 433 PC	PANTONE 447 PC	PANTONE 440 PC

III. L'étude des échantillons

1. Le recueil de l'échantillon

Les façades sont évidemment les meilleures sources d'information sur leur couleur et coloration, ainsi que leur état ancien et actuel du bâti. Le recueil des échantillons est le plus immédiat et efficace pour obtenir des données précises et concrètes sur la réalité chromatique du bâti. Accompagnée au relevé photographique, la palette des échantillons est le plus immédiat et efficace outil pour restituer des informations sur la matérialité du bâti ancien et l'ensemble de savoirs faire.

Parce que le terrain est la réalisation de la proximité et de l'intimité du chercheur avec son objet. C'est dans le rapprochement que se créent la confrontation et la différenciation des textures et des matériaux. Le toucher permet une palpation directe de la surface et l'examen direct des matériaux.

Par ailleurs, de petites boîtes en plastique, des enveloppes papier ou encore des petits sacs plastiques avec des étiquettes, sont indispensables pour le travail de récupération et de collecte des échantillons. Il faut relever soigneusement, les échantillons des différents éléments architectoniques (menuiseries, ferronneries, badigeonnage...) tout en gardant les traces réelles des produits et des couleurs trouvées. Dans cette éventuelle découverte, la couleur est à prendre en considération ; alors, des prélèvements stratigraphiques par carottage²⁹⁸ ou par grattage a donc été confiée au laboratoire aux fins d'analyse et de reconstitution du son d'origine.



Le relevé permet connaître les matériaux de revêtement et de mieux comprendre les origines de leurs dégradations, leurs causes et leurs aspects.

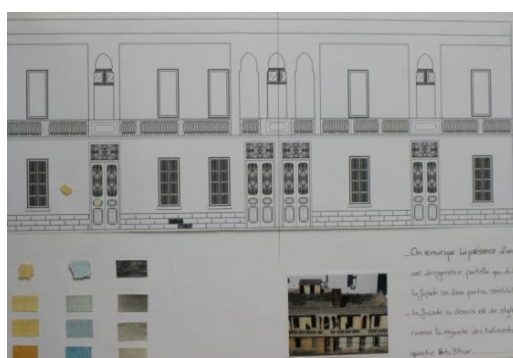
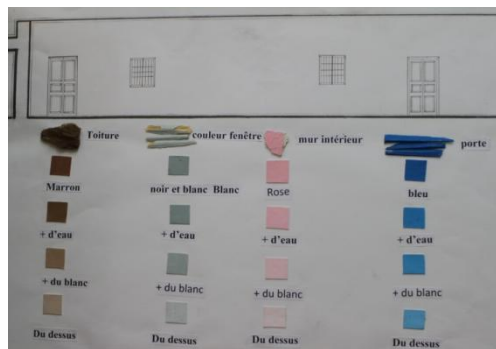
²⁹⁸ Carottage : extraction, déracinement ; avec une perceuse et un foret.

Le travail de récolte des échantillons englobe tout ce qui concerne la manière de regrouper les échantillons, les fragments matériels, de déterminer leurs tailles et natures, de les sélectionner et les répartir dans des diverses classifications et sections. L'échantillonnage devient par la suite une opération complexe, susceptible de diversification. Les choix relatifs des échantillons sont influencés par de nombreux facteurs comme le degré de précision et de détail visé pour les informations à livrer, la disponibilité de variables auxiliaires permettant la stratification et la sélection de l'échantillon, les méthodes d'estimation qui seront appliquées et le budget alloué, du point de vue du « temps » et des « ressources ». Existe-t-il réellement une méthode à suivre pour mettre en œuvre un répertoire d'échantillons, où y a-t-il différentes façons de procéder ?

Après le prélèvement d'échantillons, l'organisation des échantillons, l'inscription des datations et la transcription des lieux ; c'est au sein du répertoire que l'on exécute un travail de classification, de typologie et d'association des échantillons, d'où va résulter la création de gammes.

La recherche sur les matériaux (prélèvement d'échantillons, étude des matériaux et de leur état de conservation, aide à définir la qualité de la mise en œuvre des enduits et de leurs teintes en utilisant des matériaux aussi traditionnels que possibles et de toute façon compatibles avec ceux d'origine.

Fiche N° 38 : Relevé des échantillons de peinture dans le bâti ancien



Pour l'enduit, il peut être nécessaire de constituer une planche d'échantillon en mêlant plusieurs prélèvements effectués en divers de l'objet architectural, afin de mieux connaître ses constituants.

Fiche N° 39 : Travail de recueil des échantillons

Il y a différents types de roches sédimentaires avec une variété de couleurs. Les principaux types de ces roches sont les carbonates (calcaire, dolomie), l'argile (kaolinite, kaolin, illite), les évaporites (gypse, sel, halite) et les sables. L'argile est une roche sédimentaire naturelle riche en sels minéraux et oligo-éléments, Fer, zinc, silicium, magnésium, potassium, calcium.



L'argile rouge est une terre qui se forme à grande profondeur dans les zones tempérées de moyenne latitude. Elle est très riche en oligo-éléments et sels minéraux tels que magnésium, potassium, fer (ce sont les oxydes de fer qui lui donnent sa coloration rouge).



L'argile jaune est naturellement riche en divers sels minéraux assimilables : silice, aluminium, magnésium, calcium, fer, phosphore, sodium, potassium, cuivre, zinc, sélénium, cobalt, manganèse. C'est une argile moins riche en oxyde de fer que les autres argiles, donc plus douce et moins irritante.



L'argile est un minéral tendre riche en sels minéraux et oligo-éléments. Ce type d'argile est une argile lavée lessivée par les eaux de pluie et de ruissellement. Elle contient de la silice, de l'aluminium, et des sels minéraux. L'argile blanche appelée aussi Kaolin est fortifiante à souhait.



L'argile verte est ainsi riche en divers minéraux et oligo-éléments: silicium, aluminium, magnésium, potassium, calcium et fer. L'argile verte peut provenir de divers gisements et présenter des propriétés différentes, donc un usage différent en fonction de leur origine géographique. Elle peut se présenter sous forme de blocs à concasser, de poudres de texture plus ou moins fines, voire même de présentations prêtes à l'emploi, telles les gélules, les tubes de pâte ou les cataplasmes.

Couleur extraite de terre et/ou de toutes autres matières : végétales ou minérales ou animales. Pour ce faire et afin de bien réussir sa classification chromatique, il faut chercher dans la gamme du fournisseur quelle couleur correspond le plus à notre échantillon. Nous avons eu recours à deux nuanciers pour les enduits, un nuancier pour les menuiseries et un nuancier pour les ferronneries.

Bien entendu si les analyses réalisées par colorimétrie et interprétées visuellement ne sont pas très précises, il faut avoir recours à l'analyse scientifique du laboratoire. Pour obtenir des analyses précises des éléments majeurs, il est recommandé de s'adresser à un laboratoire. De plus, cela permet de valider les analyses réalisées par l'équipement de terrain, qui pourra, être utilisé ultérieurement de façon plus scientifique.

L'analyse et la caractérisation des matériaux originaux de construction sont une étape préalable à toute intervention de restauration afin d'identifier la nature des mortiers et des revêtements. L'échantillonnage permet de faire une recherche sur les matériaux afin de programmer leur état de conservation et de résistances.

Pour la réalisation des analyses détaillées, toute méthode d'analyse scientifique et technique implique une interprétation pluridisciplinaire adaptée aux exigences du bâti. L'analyse consiste à rassembler un ensemble d'échantillons pour formuler une archive nécessaire au restaurateur. Les échantillons des enduits ou de terre doivent être prélevés dans des enveloppes adéquates.

2. L'échantillon comme lien

L'échantillon est une quantité d'une matière, excellente source d'information, il exprime une couleur sans l'aplatir, la figer comme le fait le contretypé d'après nuancier. La référence à un échantillon constitue un moyen de conserver le lien avec le milieu originel auquel il renvoie. Les échantillons de matière relevés sont des éléments qui permettent de ne pas codifier la couleur précipitamment. Ces échantillons enrichissent l'étude, conservent le lien entre le milieu étudié et l'étude. Grâce aux échantillons le coloriste évite une synthétisation, une simplification trop rapide d'un système chromatique complexe.

Le relevé de l'échantillon sera suivi des études de qualité du matériau qui comportent deux étapes : l'analyse et l'interprétation. La présentation pertinente de l'échantillonnage est primordiale car elle conditionne l'analyse. L'échantillon doit être représentatif de ce que l'on veut analyser.

Planche N° 8 : Propriétés chromatiques de la pierre

La pierre de taille utilisée au cours des siècles, est issue majoritairement de bancs et de roches calcaires. Principalement, les pierres ont des tonalités plus ou moins colorées qui vont du blanc grisâtre, en passant par les beiges clair rosé, le crème, les jaunes clair roussâtre, jusqu'aux gris-jaune-rosé.



3. L'échantillon comme couleur

Je définis la position de l'échantillon comme centrale dans l'acquisition du savoir sur la couleur. L'échantillon est source d'information. L'échantillonnage permet de sélectionner d'un ensemble de fragments colorés.

L'échantillon sert au diagnostic

L'échantillon sert à la documentation et à la mémorisation d'une histoire de la couleur. Pour une approche scientifique et technique de la couleur, le relevé des échantillons est le plus immédiat et efficace outil et argument pour obtenir un repérage diagnostic de la polychromie du bâti ancien. Ainsi, l'inspection du laboratoire de la surface colorée, peinte montre un tas de détails. L'analyse minutieuse informe sur les diverses applications. Ainsi pour prendre conscience de la complexité des caractéristiques de la couleur à travers la prise des échantillons de couleurs afin de voir des techniques et des arts et métiers artisanaux. L'analyse chimique comme approche scientifique tient compte de la matérialité de l'échantillon.

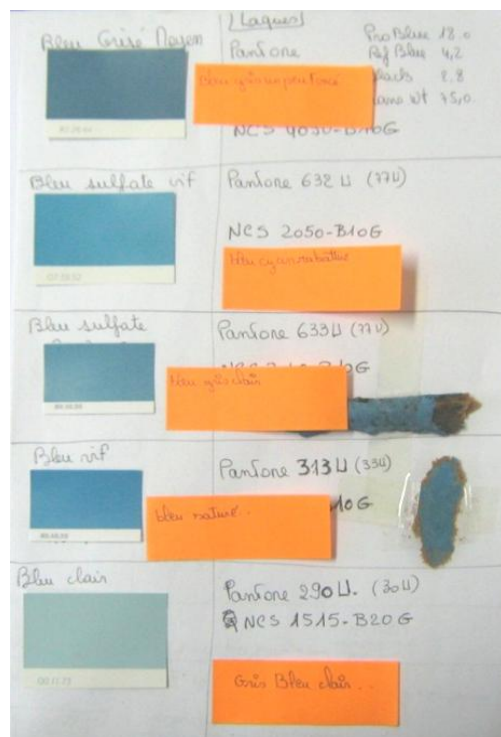
Classer ses échantillons, c'est contribuer à l'élaboration et la transformation scripturale du travail de terrain, c'est aussi organiser voire écrire plastiquement le visible. De ce fait, c'est par jouer la carte de la fidélité, la carte de l'identité première à travers le contretypage des échantillons, qu'une construction de nouveaux lieux fictifs s'instaure, où l'écriture énonce et annonce, détaille et décompose, mais d'abord enregistre et inscrit, recense et épelle, comptabilise et énumère, afin de ne pas oublier la couleur. La carte de couleur devient un procédé d'écriture, de mise en mémoire du réel permettant de véhiculer l'identité chromatique.

L'essentiel de cette démarche réside dans l'identification de la couleur qui sera ensuite proposée pour un projet spécifique ; c'est son articulation entre la manière d'identifier et la manière de créer, ensuite la destination de cette couleur qui permet de s'approprier et de générer la propre identité chromatique de la ville.

Planche N° 9 : Contretypage des peintures laquées

Référence Pantone et NCS

Repérage et contretypage de couleurs de la peinture laquée des portes traditionnelles. Ces repérage exécutée pendant les deuxième journées de recherches scientifiques « Culture Coloration et développement durable » à Gabès.



L'échantillon outil de contretypage



Déroulement du travail de contretypage au sein de l'atelier Delphine



Planches de contretypage d'enduits et de menuiserie finies.

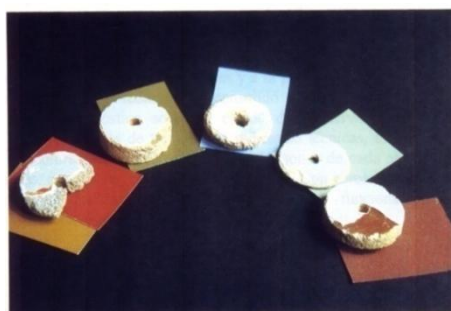
Les transcriptions concernent l'échantillon, gamme de couleurs, nomination de contretypage des laqués.

À ce niveau, la méthode de Joan Casadevall ²⁹⁹ (architecte stucqueur espagnol) se distingue par son prélèvement d'échantillons à l'aide d'un « carottage ». Avec une perceuse et un foret, il enlève une carotte comprenant souvent plusieurs couches d'enduits. Cette procédure dont le caractère radical n'échappe à personne a notamment permis de conserver des fragments de façade disparue ou de façades ayant fait l'objet d'une restauration telle que les traces du passé sont définitivement gommées.

Cette approche pragmatique de l'organisation chromatique était plus particulièrement associée à l'expérience de Jean Casadevall qu'a procédé au relevé d'échantillons de façades comprenant souvent plusieurs couches d'enduits, procédure de carottage, a permis de conserver des fragments de façades ayant fait l'objet d'une restitution telle que les traces du passé sont défensivement gommées, ce qui permet de reconstituer une histoire des enduits et des colorants de la façade.



Relevé et contretypage des échantillons d'après la méthode de casadevall



L'échantillon résultant du carottage effectué sur la façade d'un immeuble. Cl. Gabinete del Color.

²⁹⁹ Jusqu'à présent la méthode s'apparente à toutes celles qui se pratiquent lors de la restauration urbaine tout particulièrement les sites sauvegardés. Citons comme exemple Giovane Brino et bruno Goyneche qui ont fais de même respectivement à Turin et à Nice.

L'utilisateur choisit sa combinaison en fonction de l'image sociale qu'il veut donner.

Je me demande enfin si un cadre technique professionnel en chimie et en physique auquel je peux me référer pour formuler un modèle de fiche type d'étude d'échantillons ? Quels sont le matériel et méthodes utilisables sur le terrain ? Quelles méthodes d'analyse au laboratoire ?

L'étude en laboratoire ayant démontré à travers plusieurs études de cas que ces supports étaient traditionnellement repeints jusqu'à une période récente, les analyses ont été effectuées de manière à identifier les matériaux responsables de la coloration de la polychromie la plus ancienne retrouvée.

Troisième chapitre

Processus et procédures de la charte chromatique

I. Aborder la représentation

La notion de représentation est souvent comprise en tant que double, répétition, reconnaissance (et non connaissance) reproduction d'une réalité antérieure et extérieure par rapport à la question de la recherche. Il n'est pas aisé de parler de sa conception, deux discours, en fait, deux conceptions différentes, d'une part de certitude dont l'œuvre est un aboutissement, l'autre interroge l'œuvre en la situant au départ. J'ai toujours essayé de comprendre mon travail en lui imposant cette analyse qui décèle les mécanismes de la conception. Plus j'approfondis l'analyse, plus je comprends ma conception. C'est entre voir les données qui me permettent de connaître les apparences.

La question ici est de trouver les liens entre une production et une conception chromatique?

Mon expérience de la couleur révèle de cette compréhension qui consiste à avoir connaissance. Les moyens abstraits m'attirent particulièrement. Ma conception est imprégnée par une modélisation. Parce que bien, progressivement, je ressens la couleur, une fois le rythme médité réalisé, profondément ressenti est totalement maîtrisé.

Cette pensée de la représentation, des questions du sens et des pratiques, esquisse d'une voix, d'interpréter et de développer, comme la perspective le profit d'une approche poïétique, la véritable portée épistémologique et critique de la question de la couleur.

Je signale qu'un travail de rationalisation de la palette n'imite pas la couleur, ni la reflète. C'est une nouvelle écriture dans une langue différente parce qu'on fait une lecture autre, l'impulsion à écrire coïncide avec l'impulsion à lire. Mon œuvre représente un espace fictif, représentatif, de la construction chromatique du sujet. Elle est surtout objectivation et cette capacité de l'œuvre à rendre le monde visible plus lisible, définie et décrit.

1. Sur les traces de l'instance descriptive

La question fondamentale de la représentation est de faire voir et savoir. Dans la description, c'est sans cesse la question des relations entre les mots et les choses, le sujet et l'objet, l'observateur et l'observée-question déjà présente dans la perception – qui est posée, et on ne saurait faire comme si cette question était une fois pour toutes résolue.

Mais il s'agit d'expérimentations proche et immédiate pour en donner une idée, en trouver une connaissance.

La description me permet, en particulier dans la recherche chromatique, à faire advenir ce qui n'a pas encore été vu, bref à faire voir ce qui est non vu et à faire surgir de l'inédit. Ainsi, la description ethnographique est de la réalité appréhendée à partir du voir, mais de la réalité sociale devenue langage et qui s'inscrit dans un réseau d'intertextualité. C'est une mise en mot, elle a donc de faire une dimension linguistique. La description ethnographique concerne les phénomènes sociaux observés. La description ethnographique inscrit le regard dans un contexte et une histoire, dans un espace particulier. Le regard est à fortiori l'écriture, un processus d'organisation du visible, du dicible et du lisible.

L'observation puis la description sont des constructions intellectuelles et polysensorielles, des expressions particulières d'une époque par et pour un groupe social et culturel donné. Mais on touche certainement dans la description chromatique à l'imagerie et la connaissance culturelle et sociale. Il s'agit de voir les indigènes, les observer. Se regarder avec un autre regard, le chercheur coloriste revient alors chez les siens avec un autre regard, une introspection. Si la description pour la pensée phénoménologique c'est comprendre une totalité signifiante³⁰⁰, voir est l'instance ultime et décisive de toute connaissance. La description chromatique n'était rien de plus qu'un « enregistrement », une conception indigente du langage. Il s'agit d'une activité de construction et de traduction de l'identité de la culture observatrice.

³⁰⁰ Ce concept, utilisé par Hegel dans son ouvrage la phénoménologie de l'Esprit, fait son entrée dans la pensée contemporaine avec l'œuvre de Husserl (1859-1938), qui estime que l'activité de la perception et plus précisément du voir est l'instance ultime et décisive de toute connaissance.

Or une conception substantialiste du réel, consiste à dévoiler ce qui est caché, ce qu'il conviendrait d'éclairer, du langage, expressive, d'instrumentale ou de référentielle. L'écriture descriptive n'a pas encore été dit, bref à faire surgir de l'inédit. Interpréter, chercher les références, l'impression qu'il donne, les significations possibles et donner du sens à ce qui n'est que dénoté. C'est ce que l'on appelle la connotation. Aucune interprétation ne doit être donnée sans s'appuyer sur une dénotation précise. Toute connotation doit s'appuyer sur un ou plusieurs éléments dénotés.

« La description ethnographique n'est jamais un simple exercice de transcription ou de décodage, mais une activité de construction et de traduction au cours de laquelle le chercheur produit plus qu'il ne reproduit ».³⁰¹ C'est une activité de construction et de traduction. Décrire la couleur est un acte singulier, exigeant une compétence particulière, une compétence lexicale, évidemment. Le descripteur est plutôt du côté du savant, du scientifique, il est du côté de la classification écrite plutôt que la parole, il classe, organise, et régit son propre texte. La description suppose au fur et à mesure l'énonciation.

³⁰¹ François Laplantine, *Op.cit.*, p.39

2. Écriture du texte

Si « l'observation est mémorisation »³⁰², elle est aussi « écriture ».³⁰³ Michel de Certeau désigne par écriture « l'activité concrète qui consiste sur un espace propre, la page, à construire un texte.»³⁰⁴ Les notes retenues deviennent document à mémoriser (sauvegarder) et doivent être travaillées et transformées en un texte. D'après lui, « travailler c'est écrire »³⁰⁵.

L'ethnographe coloriste, que je suis, devient écrivain, Je crée un nouvel espace de réécriture et de relecture des données chromatique couleurs par couleurs. Elle est l'élaboration et la transformation scripturale du recueil de terrain, c'est l'organisation du visible. Parce que « sans l'écriture, le visible resterait confus et désordonné »³⁰⁶. D'où la pleine maîtrise d'une observation s'obtient à une mise en écriture.

La connaissance ethnographique qui signifie l'écriture des cultures, étant de la réalité appréhendée à partir du voir. Les capacités d'observation et d'implication que l'on attend d'un ethnologue ne concernent pas seulement le fait de voir et de comprendre ce que l'on voit, mais de faire voir. De ce faite l'ethnographe est celui qui transforme le regard en écriture, en mémoire, qui devient la mémoire des faits.

« La description ethnographique, ne consiste seulement à voir mais à faire voir, c'est-à-dire à écrire ce que l'on voit »³⁰⁷. Lorsque l'on voit, lorsque l'on regarde, et a fortiori lorsque l'on cherche à montrer aux autres ce que l'on a vu et regarder, c'est avec des mots, avec des noms.

La réécriture du terrain : la textualisation le processus énonciatif de mise en ordre des éléments de langue. Il s'agit donc d'une organisation textuelle du visible, d'où l'écriture du terrain est suivie par d'autres écritures plus réflexives et analytiques.

³⁰² Jean Copans. *Op. Cit.*, p.80

³⁰³ François Laplantine, *Op. Cit.*, p.10

³⁰⁴ Michel de Certeau, *Op. Cit.*, p.199.

³⁰⁵ *Ibid.*, p.199

³⁰⁶ François Laplantine, *Op. Cit.*, p29

³⁰⁷ *Ibid.*, p.10

Le texte comme travail est la valeur de l'interprétation. Un texte sera, donc, élaboré et bâti « selon des méthodes explicables et de manière à produire un ordre »³⁰⁸ afin de produire un système (modélisation).

Le texte, comme travail, est la valeur de l'interprétation n'est que celle du mouvement, de l'effort de construction³⁰⁹ qui y est mis en œuvre, la manière dont il échange avec d'autres textes, d'autres objets interprétables dont le réel lui-même, structuré par l'expérience et le langage, fait partie. Autrement dit, « une pratique itinérante, progressive et régulée compose l'artefact d'un autre « monde » non plus reçu mais fabriqué »³¹⁰.

« Le laboratoire de l'écriture a une fonction stratégique, l'information reçue de l'écoute ou collectée du repérage, est classée, imbriquée dans un système et par là transformée, soit que les règles et les modèles élaborés dans un lieu fictif, construit permettent d'agir sur l'environnement et de le transformer. »³¹¹. C'est comme s'il s'agit d'un rapport entre reçu et produit, matière première brute (faite) et produit traité travaillé (donné). Ainsi, l'écriture descriptive énonce et annonce, détaille et décompose, mais d'abord enregistre et inscrit, démontre, recense et épelle, comptabilise et énumère.

« Le texte est ainsi un milieu dynamique d'échange parmi des genres langagiers divers. Ce qui devient important c'est l'interaction du texte avec d'autres signes. Le texte est vu comme productif, hétérogène, transgressif. Tous les textes sont déterminés par d'autres discours et tous les discours sont nécessairement intertextuels »³¹².

³⁰⁸ Michel de Certeau, *Op. cit.*, p.200

³⁰⁹ Roland Barthes, *Critique et vérité*, éd. Seuil- Points essais, Paris, 1999.

³¹⁰ Michel de Certeau, *Op.cit.*, p.200

³¹¹ *Ibid.*, p.200

³¹² Marene Köpp, *Abécédaire d'une esthétique de l'Internet*, in *L'art à l'époque de sa numérisation*, *Op. Cit.*, p.156.

3. Conception de la légende

Le texte se présente comme une variante d'une série d'expressions toutes faites. L'écriture est un mode d'analyse adapté, tout comme l'ensemble des pratiques appartenant au domaine de la graphie et découpant chacune, par leurs procédés propres et leur rapport au dessin, au tracé, un espace spécifique d'interprétation; il en est de même de la photographie. L'image n'est pas l'expression d'un code, elle est la variation d'un travail de codification: la question ici est de trouver le lien entre le texte et l'image, graphisme ou schéma et leur rapport à la communication. « Le texte est vu dans son interaction avec d'autres codes et discours qui le traversent. Cela veut dire que le texte n'est pas un système fermé, ou auto-suffisant. La notion d'intertextualité dépasse ainsi les limitations du formalisme ou du structuralisme en considérant le texte en tant que système en interaction avec d'autres systèmes ».³¹³

D'après Patrick Barrès note « les légendes qui accompagnent les photographies s'inscrivent dans la même voie symbolique. Elles dispensent le plus souvent des informations géographiques, temporelles, circonstancielles (...), elles livrent la localisation, la date de l'intervention et quelques événements particuliers. Elles insistent sur le caractère expérimental et opératoire du travail, détaillent les matériaux mis en œuvre et les actions effectuées sur ses matériaux. Les légendes communiquent parfois quelques-uns des termes liés aux processus, aux étapes de la reconnaissance de terrain, de la cueillette ou de l'édification, aux marques du temps »³¹⁴

Il s'agit, ainsi, d'ajouter une légende à une schématisation, à une présentation graphique, une illustration, etc. Une légende³¹⁵, du « *legenda* », « qui doit être lu »³¹⁶ se présente comme une variante d'un texte et d'une écriture.

³¹³ Marene Köpp, *Abécédaire d'une esthétique de l'Internet*, in *L'art à l'époque de sa numérisation*, *Op. Cit.*, p.156.

³¹⁴ Patrick Barrès, *Expériences du lieu : architecture, paysage, design*, éd. Archibooks et Sautereau, France, 2008, p.21-22.

³¹⁵ Jean- Paul Saint Aubin, *le relevé et la représentation de l'architecture*, p148

« La légende du dessin a pour fonction d'identifier l'édifice, sa localisation, et la figure, de dater le relevé, de nommer l'auteur, d'informer brièvement sur les modes des relevés, de donner son échelle, et la légende proprement dite des codes utilisés (s'ils ne sont pas des normes prescrites. Comme pour

« Le texte doit être court mais doit exclure l'ambiguïté des signes du dessin »³¹⁷. La légende assure une transition entre le mot et l'image. L'écriture est un mode de description et d'analyse adapté, tout comme l'ensemble des pratiques appartenant au domaine de la graphie et découpant chacune, par leurs procédés propres et leur rapport au dessin, au tracé, un espace spécifique d'interprétation.

La classification des données chromatiques permet d'obtenir un corpus structuré de données qu'il faut analyser au sein d'une cartographie par le texte et l'image. La carte est un tracé qui accompagne et éclaire la palette. La légende comme écriture symbolique accompagne la carte pour expliquer son contenu dont il s'agit d'indiquer l'état et la typologie des couleurs par des signes conventionnels qui permettent l'immédiate identification. La légende permet, alors, « la mise en ordre par le moyen des signes qui constituent tous les savoirs empiriques comme savoirs de l'identité et de la différence. Le monde à la fois indéfini et fermé, plein et tautologique, de la ressemblance se trouve dissocié et comme ouvert en son milieu ; sur un bord, on trouvera les signes devenus instruments de l'analyse, marques de l'identité et de la différence, principes de la mise en ordre ; clefs pour une taxinomie ; et sur l'autre, la ressemblance empirique et murmurante des choses, cette similitude sourde qui au-dessous de la pensée fournit la matière infinie des partages et des distributions »³¹⁸

Le graphisme est un terme générique désignant une discipline qui consiste à élaborer des objets de communication à partir d'éléments graphiques comme le dessin, la typographie, la photographie..., le graphisme conjugue à la fois image et écrit. Dans le cas de ma présente étude, le graphisme, comme forme de

le document cartographique, elle est indispensable à la compréhension sans ambiguïté de la figure et donc indissociable de la figure. Elle est pourtant supprimée lors de la reproduction photographique qui ne conserve que l'échelle et la figure afin d'assurer la taille maximum sur le négatif. La légende comporte la cartouche d'identification, d'échelle et la légende proprement dite. La cartouche d'identification : Comprend l'adresse topographique (région, département, commune, rue éventuellement et numéro), la dénomination de l'édifice et l'appellation de l'édifice (selon le lexique informatique et telle qu'elle figure dans le bordereau d'architecture), le titre (ou les titres) de la figure, l'auteur (ou les auteurs), la date et la nature du relevé ; après reproduction photographique, il sera ajouté le(s) numéro(s) d'immatriculation du (des) cliché(s).»

³¹⁶ Une légende (de l'adjectif verbal latin *legenda*, « qui doit être lu ») est, à l'origine, un récit mis par écrit pour être lu publiquement : dans les monastères, pendant les repas ; dans les églises, pour l'édification des fidèles lors de la fête d'un saint.

³¹⁷ Jean- Paul Saint Aubin, *Op. Cit.*, p148.

³¹⁸ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, éd. Galimard, France, 1966 ; p.71, 72

communication visuelle, j'ai investi une multitude de supports essentiellement les cartes de couleur... «Le graphisme est une forme de communication visuelle»³¹⁹.

La fiche a pour fonction d'identifier l'édifice, sa localisation, et la figure, de dater le relevé, de nommer l'auteur, d'informer brièvement sur les modes des relevés, de donner son échelle. Elle comprend aussi une présentation photographie ou graphique et une légende proprement dite des codes utilisés (s'ils ne sont pas des normes prescrites). Comme pour le document cartographique, elle est indispensable à la compréhension sans ambiguïté de la figure et donc indissociable de la figure.

En dehors du relevé chromatique (cartes et noms de couleurs) et de la représentation graphique de son actuel, il est indispensable de fournir des informations sur les matériaux et les techniques de mise en œuvre concernant la coloration dans le bâti ancien. Car dans ce cas précis, ni un dessin ni une photo ne sont capables de les décrire entièrement dans leurs caractéristiques originelles.

Il s'agit de « couvrir l'événement »³²⁰ et d'ajouter une légende (*legenda*, ce qu'il faut lire et dire) à une carte, une illustration, etc. Dessins et photos ont besoin d'être claire et précise dans le cas de façades au décor gravé ou peint en trompe-l'œil, afin de les refaire à l'identique lorsqu'un mauvais état général impose le décroûtage total de l'enduit (manque d'adhérence, fissures d'importance ou en trop grand nombre). Il est donc important que le relevé fasse état du décor et des désordres structuraux ou superficiels de façon exhaustive. On signale également l'origine d'éventuels désordres, en particulier dans le cas de lésions structurales importantes.

L'examen sur place de la façade permet de donner des informations sur son état actuel et sur son passé, ainsi, de prescrire par voie de conséquence les travaux de restitution de couleur d'où la restauration à faire. Il est bon pour de semblables raisons de repérage d'indiquer l'état actuel de la façade par des signes conventionnels qui permettent l'immédiate identification.

³¹⁹ Extrait de la définition du graphisme du centre national des arts plastiques, trouvée sur le site : <http://expositions.bnf.fr/graphis/index.htm>

³²⁰ Michel Decerteau, *Op. Cit.* p.271.

II. Conception de la carte

La couleur doit être pensée et maîtrisée. Je dois créer des outils qui facilitent mon travail de coloriste. Il s'agit de fournir une base d'outils, un colorama pertinent appliqué à l'architecture et au design d'intérieur. La représentation de la couleur se rapporte au langage graphique ne s'acquiert pas comme une langue. C'est une attitude de pensée qui privilégie une idée relative au territoire, qui définit un objectif explicite et clair, avant de mettre en œuvre des moyens d'expression.

Je cherche à schématiser un espace de communication. Un espace de lecture, d'analyse et d'interprétation où s'interpelle dans un axe rétrospectif la couleur restituée lors de mes repérages et de mes contretypes. C'est ainsi que je mène une réflexion sur le rendu d'une représentation graphique dans sa construction picturale consacrée à l'approche analytique du corpus.

La carte permet, alors, « la mise en ordre par le moyen des signes qui constituent tous les savoirs empiriques comme savoirs de l'identité et de la différence. Le monde à la fois indéfini et fermé, plein et tautologique, de la ressemblance se trouve dissocié et comme ouvert en son milieu ; sur un bord, on trouvera les signes devenus instruments de l'analyse, marques de l'identité et de la différence, principes de la mise en ordre ; clefs pour une taxinomie ; et sur l'autre, la ressemblance empirique et murmurante des choses, cette similitude sourde qui au-dessous de la pensée fournit la matière infinie des partages et des distributions »³²¹.

³²¹ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, éd. Galimard, France, 1966 ; p.71, 72

1. Cartographeur : expérimenter la couleur

Il s'agit de prendre en considération les spécificités chromatiques régionales lors de la présente étude sur les spécificités polychromiques des villes du Sud tunisien. La finalité de cette étude est la construction d'une carte englobant toutes les particularités de la région en matière de coloration architecturale ancienne et contemporaine en vue de connaître les caractéristiques chromatiques des ensembles architecturaux anciens et identifier la typologie architecturale des villes patrimoniales et des nouvelles étudiées pour enfin connaître les matériaux et les techniques de coloration couramment utilisés. Je schématise la structure d'un espace pictural, un champ de créativité et d'expression chromatique, traitant mes orientations de recherche par rapport aux concepts et notions relatifs à la représentation chromatique. Ainsi afin de comprendre le rythme de la couleur dans l'architecture patrimoniale, un travail rationnel et une conception cartographie de couleurs sont élémentaires pour déterminer la typologie chromatique exploitée autrefois et peuvent être manipulation et modélisation aujourd'hui. Cette carte de couleur constituera une référence pour les différents intervenants. Et ceci afin de les aider à la conception et à la réalisation d'une coloration architecturale et urbaine enracinée dans le patrimoine architectural et culturel de la région.

En effet, dans mon rapport à la couleur, la carte est une double propension : un processus complexe de recueil et de représentation. Le déploiement du chercheur se donne dans un premier ordre pour une contemplation des couleurs de l'environnement architectural, urbain et paysager, ensuite un espace de manipulation des données se construit afin de répondre à plusieurs finalités prospectives, et où l'objet préconisé est évacué au bénéfice d'un discours rationnel et une pratique empirique. La carte doit refléter la cohérence de la pensée qui va organiser de manière relationnelle l'ensemble de notations, de constatations, de réflexions.

Dans le cadre de la représentation graphique comme un outil clair de compréhension, il est indispensable de fournir des informations sur les matériaux et les techniques de mise en œuvre concernant la construction d'un savoir spécifique

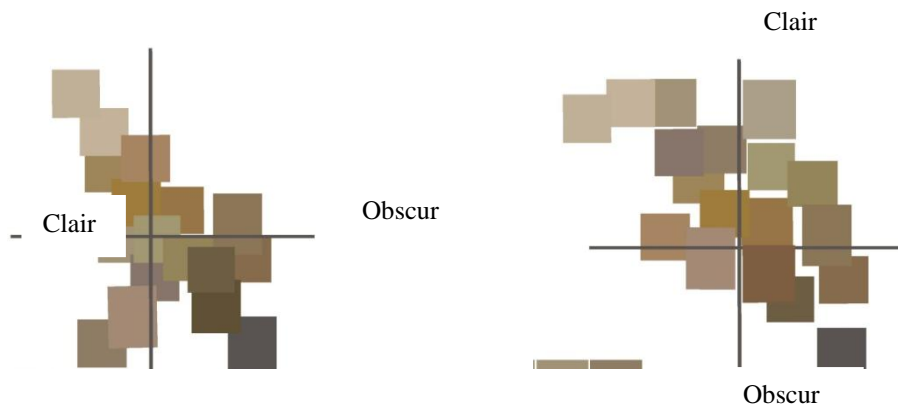
sur la couleur dans le domaine de l'environnement architectural et urbain. La carte de couleur comme espace de la représentation est un vrai espace là où tout est enregistré, le monde réel, le monde intérieur, le temps, la mémoire et le mouvement. L'art de cartographier est ainsi une expérience où se découvre un sens.

La cartographie est une carte, un *mapping* qui permet de résumer la couleur, elle est l'outil qui permet de relier la compréhension et l'interprétation des couleurs. Elle lie l'image et le texte. Elle permet de créer de synopsis chromatique. La cartographie permet de sortir du résumé écrit et de mettre en connexion des données chromatiques. Faire une cartographie, revient à synthétiser des domaines de couleurs, les mettre à plat et définir les domaines colorés. Ce type de cartes, on rétroagit sur notre perception de la couleur et l'effet produit. Pour expliquer les couleurs, il ne faut pas les mettre dans des cases, mais plutôt sur des échelles de valeurs.

La cartographie permet de mettre en connexion les synopsis des lieux et leurs données chromatiques. La carte rassemble les couleurs et les calques présentent l'étude chromatique. Ici, il s'agit, par exemple, d'observer les différents états de la couleur de la végétation sur une période donnée, ressentir ses changements, et le passage progressif d'une couleur à une autre.

La cartographie est un des outils du coloriste, c'est une méthode de classification de la couleur selon les paramètres de teinte, saturation et luminosité. Ce référencement des teintes contretypées sur le lieu d'étude est classé soit par type de matériaux, datations, quartiers, éléments en façades, proportion de couleurs. La cartographie montre le caractère chromatique et offre la possibilité d'en tirer des conclusions et des remarques. Ces cartes couleurs permettent de rassembler sur un même plan les couleurs contretypées sur les façades de la rue. Le classement des couleurs sur la cartographie peut être fait selon différents modèles de cercle chromatique, par exemple le cercle de référence issue du système NCS, les couleurs claires placées au centre et les couleurs les plus sombres ou saturées vers l'extérieur du cercle.

Planche N° 10 : Voir et organiser



Palette de couleurs de gris-coloré

La fragmentation et la comparaison des nuances

Je me suis basée sur les superpositions et la juxtaposition pour enchaîner ces tons de couleurs et les organiser suivant leurs saturations et leurs clartés.

J'ai essayé de regrouper ces couleurs suivantes en familles où on voit une forte liaison.

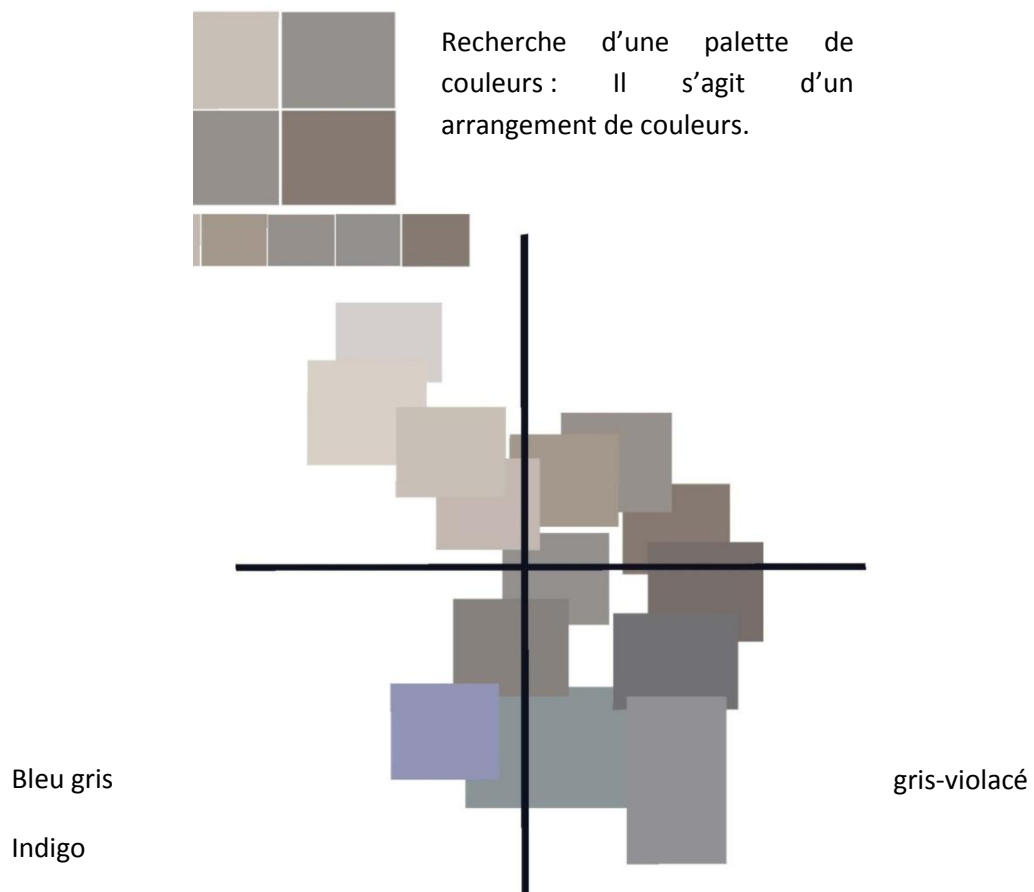
Je constate qu'il y a une perturbation visuelle due à une mauvaise organisation. Il existe différents marrons : brun, châtain, chocolat, sépia, beige, acajou, etc. Jaune orangé ocre ou doré ou safran, Rouge violacé : pourpre

Je constate suivant cette recherche qu'il y a une forte présence de la couleur rose-gris ou bien gris-rose et gris. Cette représentation m'a donné la chance de voir et concevoir de la couleur j'ai eu un changement d'état au niveau de la perception car lorsque je change la disposition de la couleur je constate que leur nature elle change.

Planche N° 11 : Famille de bleu-gris

J'ai simplifié la dénomination et dégagé des familles de couleurs.

Cette famille de couleurs gris bleuté regroupé suivant un axe horizontal clair obscur.



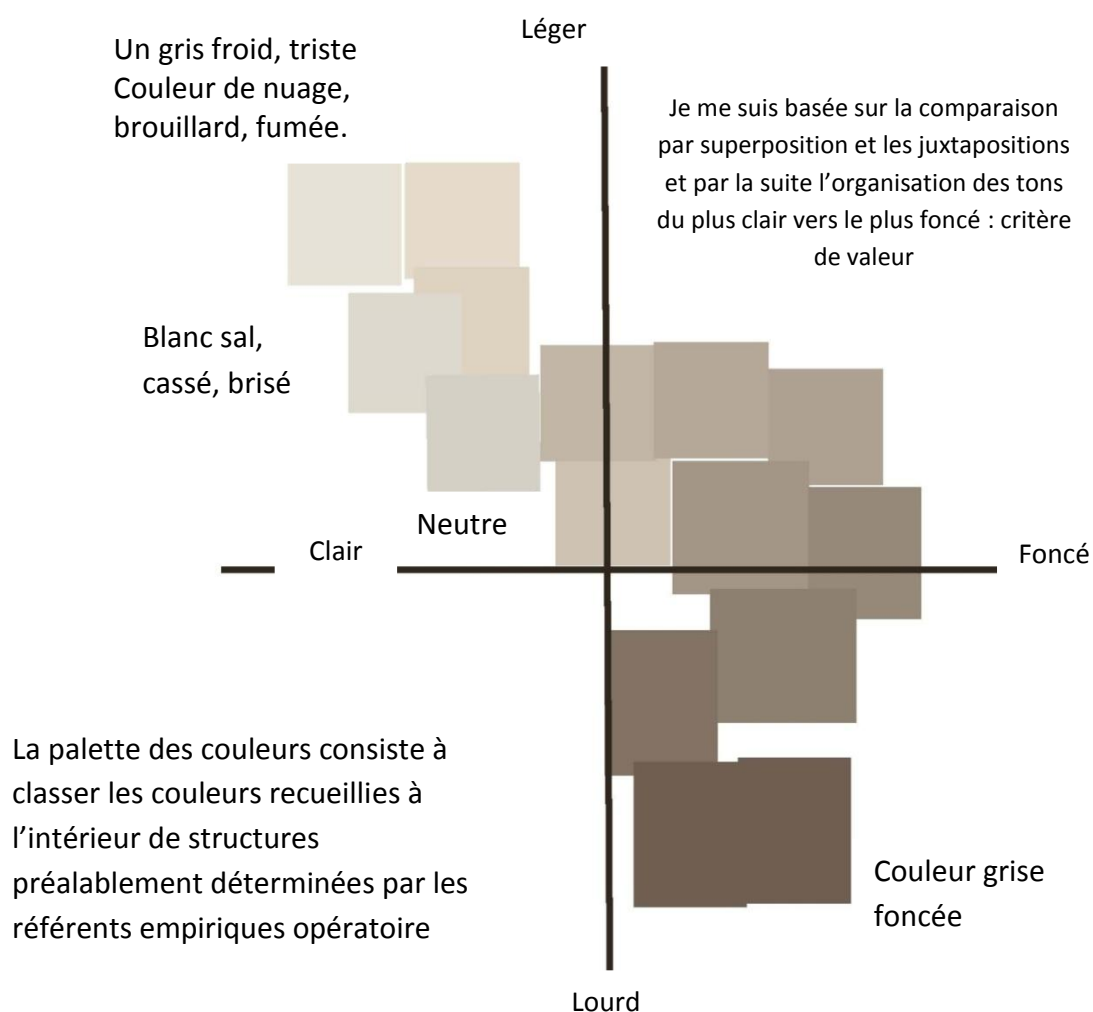
Répartition axiale basée sur les tons des couleurs

Ces analogies dérivent d'un processus de décomposition de l'organisme chromatique spatial, des volumes, des plans et des surfaces.

Planche N° 12 : Cartographie des couleurs oxydées

Je cherche l'ordre, la logique et le rythme chromatique. Selon les critères suivants :
La teinte, chroma.
La saturation niveau de coloration ou chroma.
La valeur pour clarté.

Des tons de blanc -gris



Nouvelle gamme de couleurs organisées d'une façon positive et affective.
Cet un répertoire d'une variété accordée par un sens de teinture bien lisible.

2. Normalisation de la palette

Le désir de créer une méthode de conception qui soit facile à appréhender et valable pour tous les thèmes ainsi que l'esprit didactique rapprochent les couleurs repérées à des ambiances chromatiques actuelles.

Le travail de la palette, c'est la mise en ordre successive, afin de donner l'esprit de l'ordre simultané dans lequel les couleurs existent. Puis dans un deuxième temps, classer les informations recueillies à l'intérieur de catégories préalablement déterminées par les référents empiriques ou les techniques d'analyse retenues.

À partir d'une pensée catégorielle et classificatoire les couleurs répertoriées seront distribuées autour des polarités. Le mode d'organisation et d'association par analogie des couleurs permet d'obtenir un corpus graphique structuré de données qu'il faut analyser. Si l'analyse c'est d'abord construire une représentation segmentée par l'observation minutieuse de la couleur, le classement renvoie à des conceptions graphiques et théoriques globales où convergent l'ensemble des produits de la culture. Ces regroupements par région, par localités des couleurs induisent la possibilité de classer par familles de couleurs.

Mais quels sont les critères pour déterminer des familles-types ? Quels sont les liens de parenté permettant de construire l'espèce de la famille ? Existe-t-il réellement une méthode à suivre pour mettre en œuvre un ordre chromatique, ou y a-t-il différentes façons de procéder ? Peut-on parler d'un « art de classification » ? Quels sont les différents degrés d'abstraction et de rationalisation ?

Il s'agit de trouver des lois qui pourraient organiser la couleur, un domaine complexe, de couleurs. D'où une modélisation est indispensable en recherche-crédation puisqu'elle facilite la conception de nouvelle coloration (ou la restauration d'une coloration !).

La palette des couleurs consiste à classer les couleurs recueillies à l'intérieur de structures préalablement déterminées par les référents empiriques opératoires. La palette énonce et annonce, énumère, épelle, démontre, recense et comptabilise.

La palette a pour exigence le rangement et la classification des couleurs. Si la palette de la couleur est arborescente et profuse et riche, cette profusion doit être avant tout une profusion ordonnée qui ne laisse rien à l'improvisation. Ce que l'on voit est transformé, à partir d'une pensée catégorielle et classification qui distribue généralement la perception autour des polarités.

La palette traite des répétitions, des agencements ou des combinaisons de couleurs. C'est un moment de classification et de comparaison entre domaines. Mais comment élaborer une classification ? À cette question, les réponses sont représentées des fois par le mot et d'autres fois le schéma. La classification de l'information permet d'obtenir un corpus structuré de données qu'il faut analyser et représenter par le mot et le schéma.

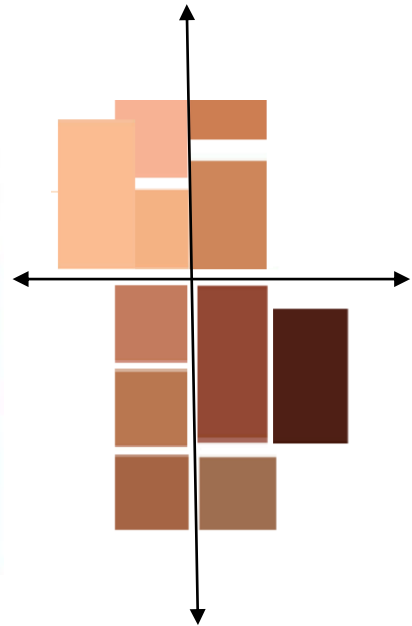
Retenons que la palette donne à voir des continuités des couleurs qui y sont inscrites. La maîtrise des couleurs sélectionnées ; par la même les hiérarchisées, et les distribuées selon une échelle de connaissances. Une telle conception considère les couleurs selon un axe de saturation (vivacité de la couleur). Cette dichotomie se repère dans l'agencement des couleurs selon un axe de couleurs de la façon suivante. Sans pour autant connoter le «noir» ou l'obscur de sensations négatives, j'ai repéré cette conception chromatisme/achromatisme dans de nombreuses gammes thématiques.

Le pôle «chromatisme-achromatisme» se complète souvent de la conception «naturelle-artificielle» des couleurs, permettant ainsi de déterminer des conceptions subjectives particulières.

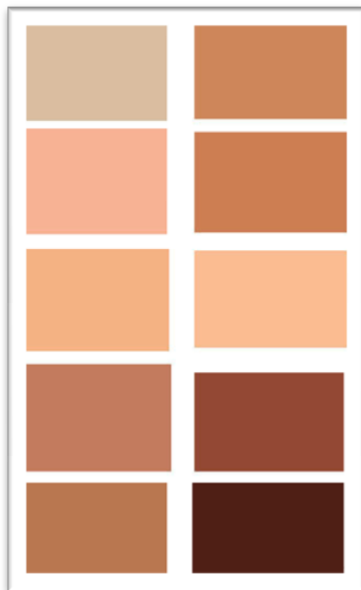
Les groupements significatifs forment une méthode de classification qu'il est possible d'appliquer au corpus analysé et qui nous éloigne des regroupements par champs chromatiques.

Planche N° 13 : Voir et désigner

Invention chromatique des Terres brunes



Analyse chromatique



Gradation de couleur marron

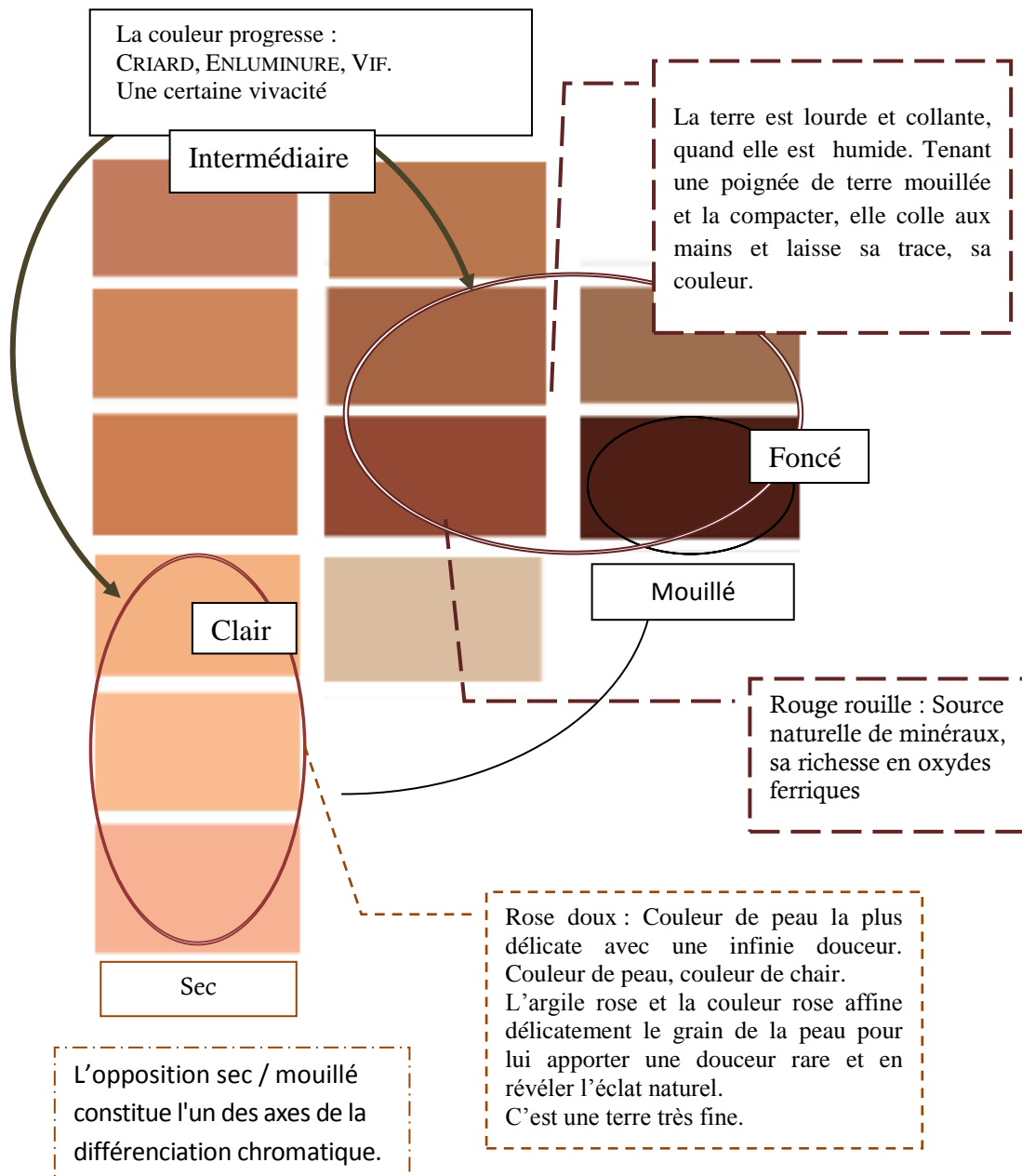
Dans cette terre on a différents couleurs (marron clair, foncé, marron solide, tabac et rouge rouille et rose doux...).

C'est une terre de montagne est très riche en oxydes. On a différents brun : brun d'hématite oxyde -de -chrome et brun de fer et de zinc et brun de chrome de fer et de zinc clair.



La couleur marron dans la nature. Le marron fait partie des couleurs chaudes. Du fait de son ton sombre, il ne fait pas partie des couleurs du spectre.

Planche N° 14 : Voir et organiser



Mon discours relève plutôt d'un vocabulaire issu de l'environnement : la couleur rouge-marron est associée à la chaleur à la matière et à la chair. Elle peut être chaude, polie ou rêche. On parle de terre lourde. Si elle est humide, elle est mole et collante ; sèche, elle se révèle très dure.

C'est, aussi la couleur du feuillage d'automne. Elle renferme des idées de **dégradation, du cycle** et de la mort.

Planche N° 15 : Voir et interpréter

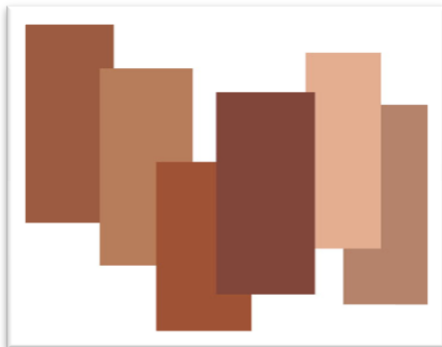


Questionnement :

Quel rapport de la couleur à l'état de la matière (terre sèche ou humide)

Quel est l'effet de l'eau sur la couleur ?

couleurs du sol argileux séché



Un paramètre essentiel est la clarté ou l'obscurité, la matité ou la brillance.

Mon **interprétation** de la couleur marron est basée sur une lecture particulière de la matière de l'argile comme matière liquide, qui devient solide par une sorte de coagulation et de durcissement.

Une tentation proche est l'usage d'analogies et de métaphores.

La terre est comme une éponge, un corps vivant absorbant, buvard.

Ma **conception** de l'état abstrait de la couleur est basée sur la perception des valeurs

Je dois **expérimenter** et **décrire** les couleurs du point de vue valeur, ton et tonalité.



Marron tendre, lumineux, pastel ou terre rose

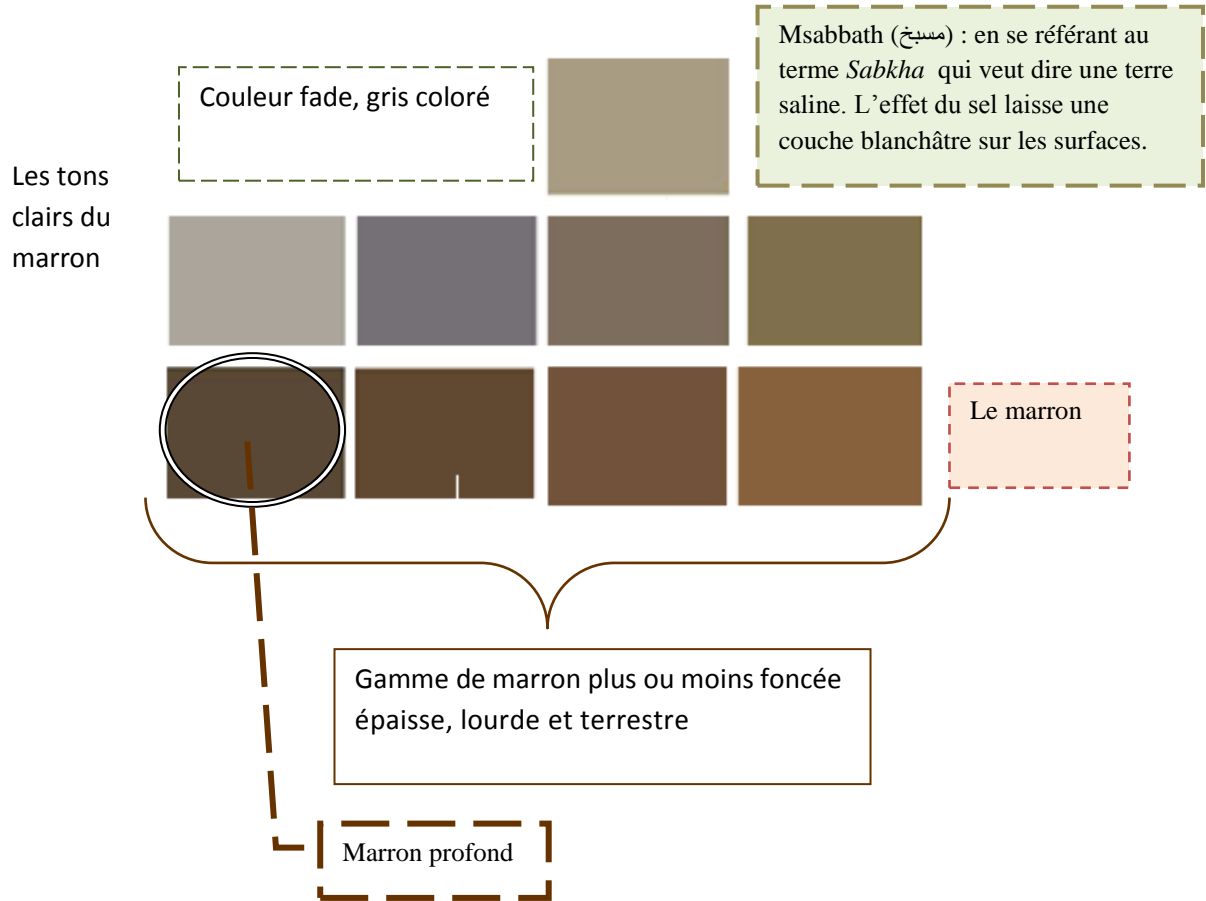


Marron brique, dur, solide, opaque, sec, chaud, massif, lourd : Il reflète un type de sol est donc difficile à travailler.

Comment décrire et nommer le marron ?

L'intensité (ou luminosité), est le degré d'éclaircissement d'une couleur. L'intensité correspond à la quantité d'énergie réfléchie par l'objet coloré. Dans le langage courant, l'intensité correspond à des termes comme vif, lumineux, clair, sombre. (Sur un écran de télévision, l'intensité réglée au minimum assombrit l'image, et la rend lumineuse quand elle est réglée au maximum).

Planche N° 16 : Décrire et nommer



Il faut étudier les relations entre la perception et la nomination des couleurs

Malgré la présence des gris colorés on a l'impression non de grisaille mais de luminosité.

Organisation de la gamme de couleurs :

Le traitement de la couleur en aplat tient compte des trois critères ou dimensions de la couleur : Clarté, Tonalité, Saturation



Les tons clairs de gris coloré

Les tons moyens de marron

Les tons foncés de marron

3. Les combinatoires et savoir faire des choix

La combinatoire³²² est cette discipline mathématique qui étudie numériquement les divers arrangements, permutations et combinaisons que peuvent offrir un certain nombre d'objets. Cette étude se présente soit spéculativement, en cherchant les nombres d'arrangements, de permutations ou de combinaisons possibles avec certains éléments, ainsi que les formules qui permettent de trouver ces nombres ; soit pratiquement en apprenant à construire ces combinaisons.

Quelle importance, la combinatoire a-t-elle dans le domaine artistique ?³²³ Quel effet que peut produire, pour donner et obtenir le maximum d'unité ?

Ces applications de la combinatoire sont presque fondamentales, ils représentent un outil de communication permettant de dialoguer et échanger des idées.

Lois de la ressemblance est « le lieu et la similitude s'enchevêtrent »³²⁴. « De sorte qu'en cette charnière des choses une ressemblance apparaît. Double dès qu'on essaie de la démêler : ressemblance du lieu, du site où la nature a placé les deux choses, donc similitude des propriétés; car en ce contenant naturel qu'est le monde, le voisinage n'est pas une relation extérieure entre les choses, mais le signe d'une parenté au moins obscure. Et puis de ce contact naissent par échange de nouvelles ressemblances; un régime commun s'impose; à la similitude comme raison sourde du voisinage, se superpose une ressemblance qui est l'effet visible de la proximité »³²⁵

³²²

³²³ Cette importance est évidente, surtout en ce qui concerne les arts décoratifs. Elle conditionne étroitement l'invention dans ces arts. Pour en donner un seul exemple élémentaire, soit un motif graphique comportant trois éléments distincts : mettons une tige, une feuille et une fleur, et supposons qu'un artiste ou un artisan, par exemple un créateur de tissus, dispose pour exécuter ce thème graphique de trois couleurs : mettons du noir, du vert et rouge. Il est évident d'après le calcul combinatoire qu'il y a six dispositifs possibles : tige noire, feuille verte, fleur rouge ; tige noire, feuille rouge, fleur verte ; tige verte, feu noire, fleur rouge ; tige verte, feuille rouge, fleur noire ; tige rouge, feuille verte, fleur noire ; et enfin tige rouge, feuille noire, fleur verte. Il n'y a que ces six combinaisons possibles. Elles n'ont pas toutes la même valeur esthétique : il est clair que la première e la plus « naturelle » et que la dernière est la plus insolite. L'artisan peut soit en choisi.

³²⁴ Michel faucoult, *Les mots et les choses*, Op. Cit., 33.

³²⁵ *Ibid*, p. 33.

L'immense ensemble que présentent mes recueils et mes contretypes illustrent à merveille la manière dont cette combinatoire domine tout cet ensemble. Presque toutes les combinaisons possibles s'y trouvent représentées, depuis les plus immédiatement obviees. Ces sortes de recherches peuvent jusqu'à un certain point être considérées comme convaincantes.

« Pour donner forme exploitable à ces modes de raisonnement prédictif, il convient alors, c'est la tâche assignée à l'esthéticien, de répertorier en liste; ordonnées, ces « multiplicité » distinctes qui doivent entrer en combinatoire. Ces listes ordonnées sont toujours inachevées, mais toujours plus complètes : Par exemple, la liste des micro-événements « possibles » c'est-à-dire réalisables dans leur modalité physique, déplacement lent stimuli variés, proposition d'objets ou de parois à l'individu, etc »³²⁶.

Les propositions sont donc variées, et peuvent répondre à un choix bien précis. Par exemple sélectionner deux teintes opposées sur le cercle et les mélanger à l'infini jusqu'à obtenir une déclinaison de la plupart des teintes intermédiaires. On peut ainsi combiner les teintes dites primaires avec des secondaires, puis les secondaires avec leurs propres mélanges, etc. La combinatoire, riche de possibilités multiples, est conçue différemment selon la visée et le domaine d'application.

³²⁶ Abraham Mole et Elisabeth Rohmer, *Psychologie de l'espace*, p.124.

III. Conception de la charte chromatique

Le développement du travail d'investigation tel que je l'ai envisagé entraîne une multitude de fichiers sur les couleurs. Les fichiers contenant les repérages seront consultés. D'une manière anticipée et programmatique, c'est donc sous cette forme que sera développée ici l'hypothèse de la classification comme connaissance du réel. La forme de représentation d'une charte chromatique a évolué depuis le repérage, au modèle monolithe bidimensionnel, jusqu'aux palettes numériques. Cette migration est liée aux progrès de l'informatique mais aussi des techniques d'acquisitions. Cette organisation se manifeste dans des fiches types, guides indexés, annuaires, listes, textes descriptifs et glossaires...

La conception des chartes et des outils rationnels de communication sur la couleur consiste dans une composition colorée en deux et trois dimensions, infographie et outils de reproduction de la couleur. L'espace de représentation résume par le passage subtil de la démonstration conduite par la mise en scène des couleurs. Je noue et ainsi se relie plusieurs modes de représentation.

Les couleurs se trouvent sur différents supports, comme, par exemple, sur un catalogue, un nuancier et en divers matériaux pour les classeurs, volumes. Elles prennent, également, différentes formes. Sous forme de plaquettes ou de nuanciers, il s'agit d'un guide de couleurs qui constitue tant pour les professionnels que pour les particuliers un véritable outil.

1. Création du nuancier

A partir de l'examen de couleurs repérées et de relevé de leur palette chromatique, je reconstituerais cette palette sous la forme de différents nuanciers ordonnés et commentés. Il s'agit d'expérimenter le plaisir d'une créativité en élaborant des nuanciers personnels et en découvrant les propriétés pragmatiques et créatives d'une innovation organisationnelle. Mais quels critères de sélection et de mise en ordre ?

Un nuancier est une sorte d'espace d'organisation de couleurs, qui définit un ensemble plus ou moins important de nuances. Ce sont des représentations définissant visuellement un ensemble limité de couleurs. Les couleurs sont identifiées par une codification unique. En se contentant des noms communs pour désigner une couleur, on ne peut pas être très précis: le langage reste trop pauvre et trop imprécis face à la multitude de couleurs de notre monde, d'ailleurs sur un nuancier on ne nomme pas la totalité des couleurs que l'on peut voir et rencontrer autour de nous. Alors chaque couleur est accompagnée d'un code, un "identifiant" unique.

Il existe différents types de support, le plus commun est le papier, mais il peut aussi être réalisé en métal, plastique, textile ou autre.

Comment on s'en sert des nuanciers ?

Armé de ce nuancier, il est alors possible de trouver visuellement la couleur désirée, puis de s'y référer en utilisant son code, et enfin, en communiquant ce code à un tiers, d'en obtenir une reproduction fidèle.

Lorsqu'un nuancier donné est "reconnu" par une entreprise, ça signifie qu'elle sait précisément comment obtenir toute couleur qui y est référencée. Souvent dans ces cas, leurs couleurs sont désignées non pas par un code obscur, mais par un nom en clair, pour en faciliter la mémorisation. Souvent inventés pour la circonstance, ces noms sont choisis avec soin avec un esprit de marketing, les termes sont choisis pour faire rêver le chaland.

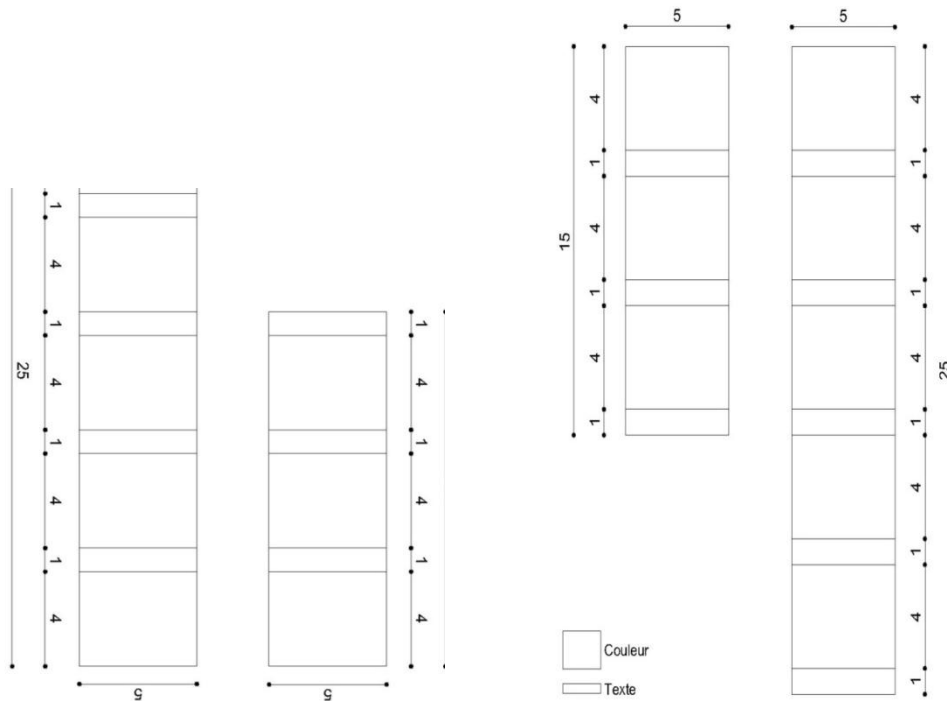
Bien qu'à la base un nuancier, la notation par la désignation des noms, pour décrire plus les couleurs une autre notation qu'on peut procéder c'est la numérotation. Je numérote les teintes en utilisant des numéros entre 0 et 5, et tout l'alphabet. Ceci permet, en ce sens, de se rapprocher d'un modèle de couleurs, une modélisation.

En fournissant une référence d'un certain nombre défini de couleurs, afin de permettre la définition de teintes intermédiaires ajoutées: il s'avère que les nuanciers offrent une palette de teintes souvent définies. Un nuancier sert pour traduire les nuances d'une teinte donnée, obtenues par la combinaison et mélange.

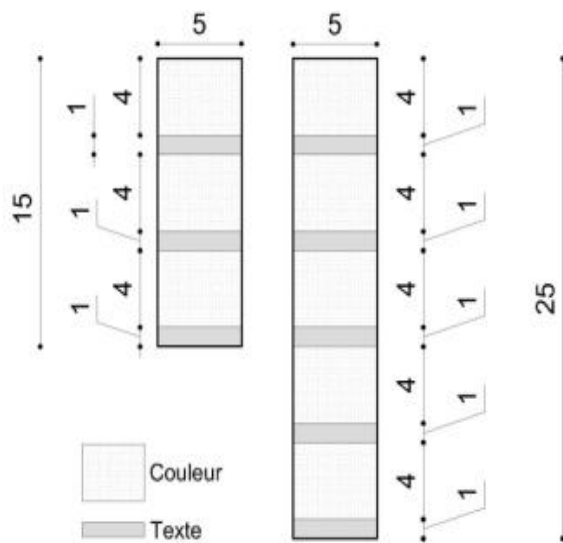
Le nuancier est un outil professionnel immédiatement opérationnel, en termes de recherches de teintes.

Planche N° 17 : Création de nuanciers : maquettes de présentation

Recherche de maquettes de présentation : Elaboration de différentes propositions



Le nuancier est composé d'un nombre limité de couleurs.



Création et représentation technique de nuancier

2. Conception du catalogue

Comment organiser un espace de représentation? Présentation ou représentation ?
Quels points de liaisons entre les différentes couleurs ? Comment présenter un ensemble de différentes données chromatiques dans le même champ spatial ?
Qu'est ce qu'un catalogue ?

Le catalogue, comme espace de représentation, est un lieu fictif « où s'exprime en tension le jeu entre le support, la matière et la manière ». ³²⁷ Le catalogue est le territoire d'exposition, où je conjugue pratique de couleur et pratique d'espace (composition). Les couleurs se coordonnent sur le plan plastique grâce à des modes, système d'organisation spatiale. L'activité de la présentation s'organise autour de ce jeu de tension organisationnel. Le travail d'analyse mène à un travail de liaison, d'enchaînement et de coordination de données. Les relevés modelés se rejoignent autour d'une logique de « la fragmentation et du réseau » ³²⁸ qui expose un système de trames, de treillis ou de résilles.

La modélisation de la couleur entraîne un niveau de classification. Je signale que le catalogue, avant d'être un outil de communication, constitue un outil de conception pour organiser les couleurs et leurs donner une forme. Sa conception induit des règles de mise en forme, afin d'être compréhensible. Sur le plan plastique, c'est un montage de forme sur fond. Le catalogue est une construction d'une autonomie, c'est un art de la composition. Le catalogue comme travail représentation, cet effort, cette volonté de construction est elle-même interprétable dans ses modalités, son intensité et la fertilité de ses échanges. C'est par le plastique qu'il faut entendre ici ce qui est de l'ordre.

Dans une approche poïétique, cette pensée de la représentation pose des questions du sens et de la pratique, du développement et de l'interprétation. Le catalogage sélectionne les données mesurées. Il présente la sélection d'un certain nombre de structures dont la mesure rend l'aspect. Cette objectivité particulière en fait la base d'analyse dialectique puisqu'étant conçu pour répondre à un certain nombre des

³²⁷Patrick Barrès, *Expérience du lieu : architecture, paysage, design*, p.67

³²⁸ *Ibid*, p.66

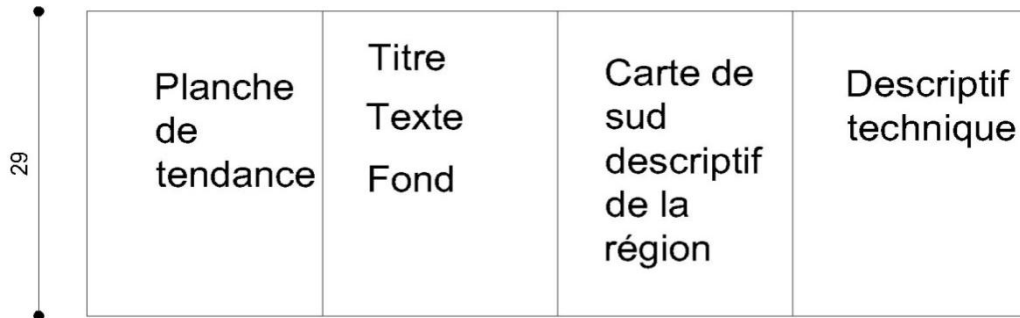
altérations de formes par rapport à un modèle chromatique, de nouvelles problématiques d'organisation.

La représentation minimaliste signifie que le dessinateur met en place les lignes qui permettent que la couleur soit identifiée sans ambiguïté selon des coordonnées d'abscisses et d'ordonnées. Un catalogue n'est pas une forme prédéterminée ou unique. Il est en fonction du discours qu'il va supporter mais il passe par une série d'opérations toujours les mêmes qui vise à alléger la représentation : simplification et généralisation des formes, identification et régularité.

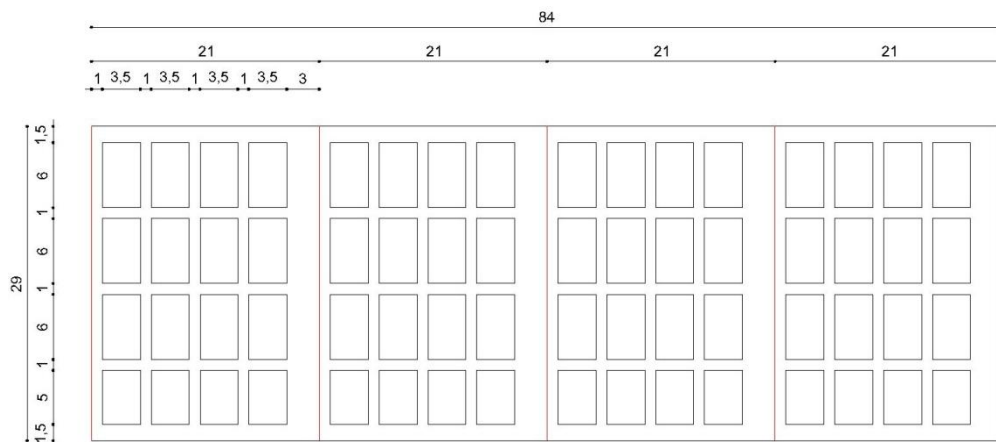
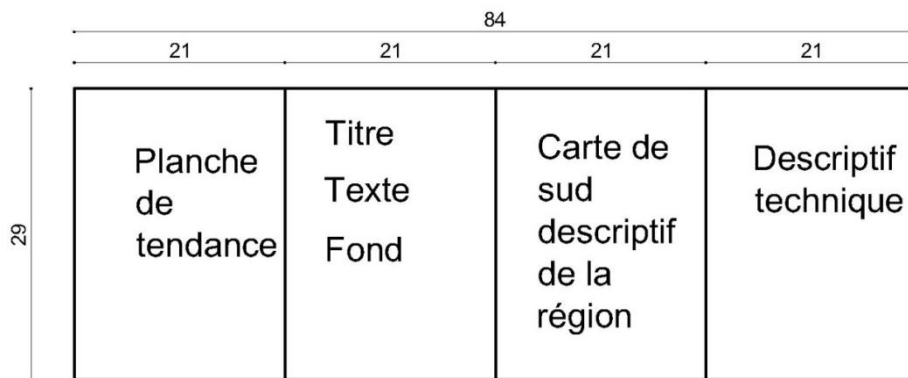
Il s'agit d'élaborer des connaissances chromatiques techniques dans une approche méthodique, esthétique et créative. Ce travail peut correspondre à une volonté délibérée de réduire les données chromatiques à un tracé conceptuel, abstrait et fictif.

Planche N° 18 : Création de catalogue

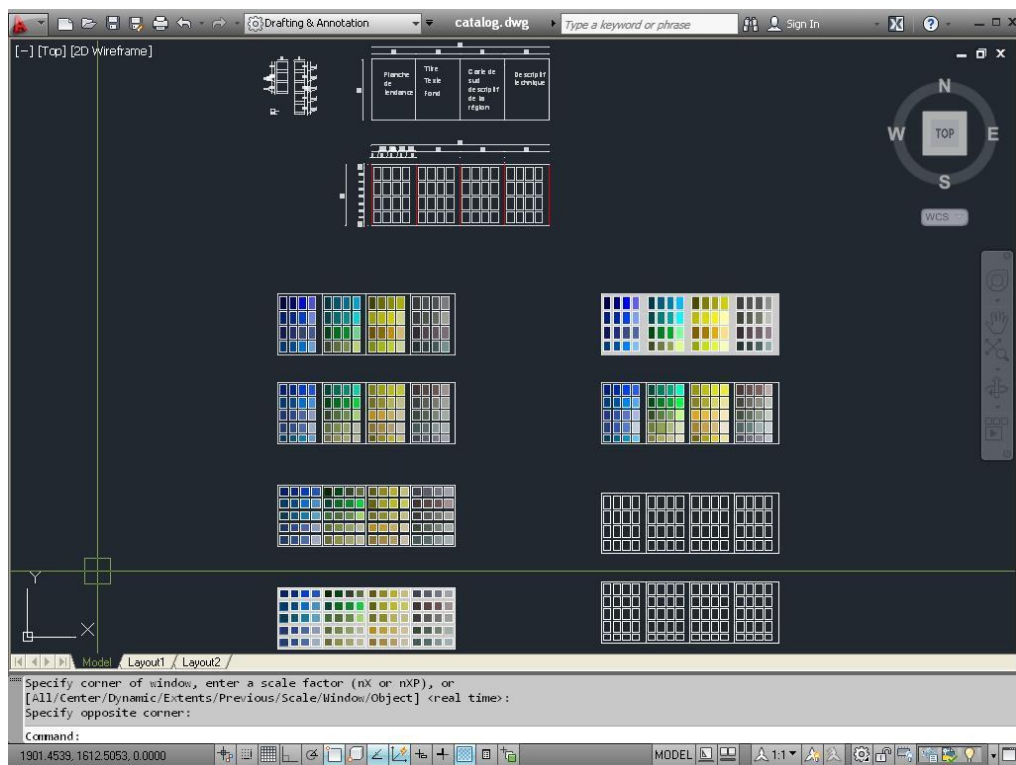
Grâce à ces recherches et expérimentations dans le domaine de la couleur, et à cette méthode spécifique d'analyse, Mon souci est de créer les cartes et les chartes couleur.



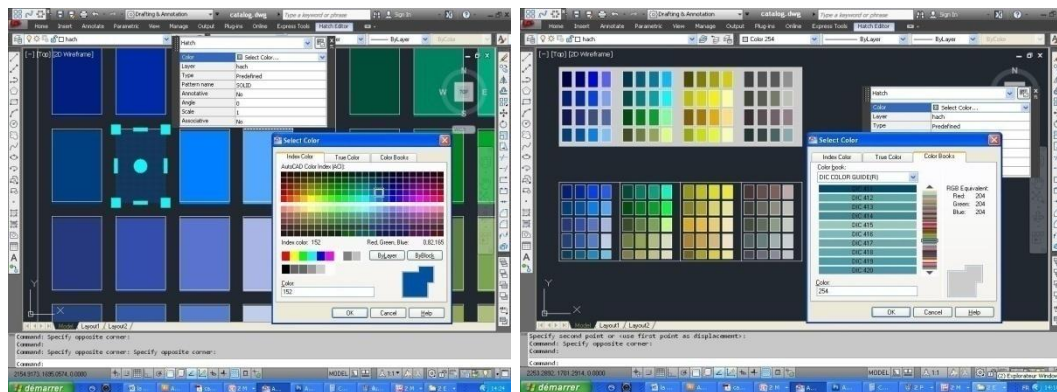
Représentation du catalogue : Dessin technique du catalogue



Logiciel : l'outil AUTOCAD

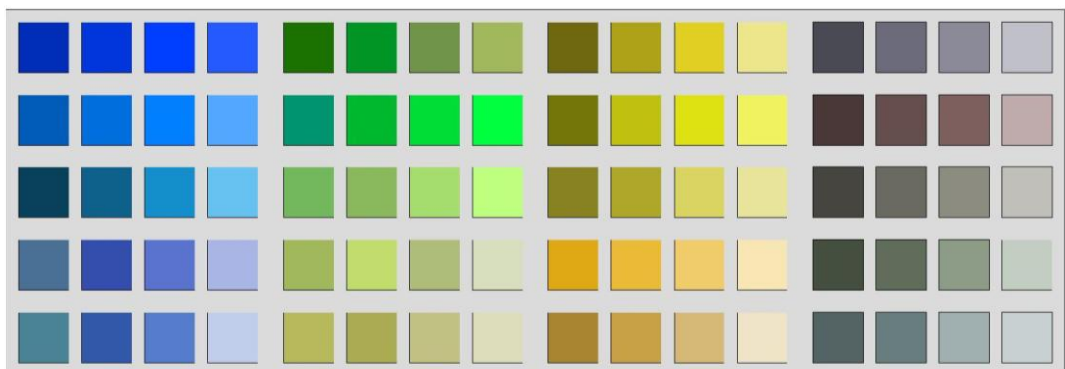
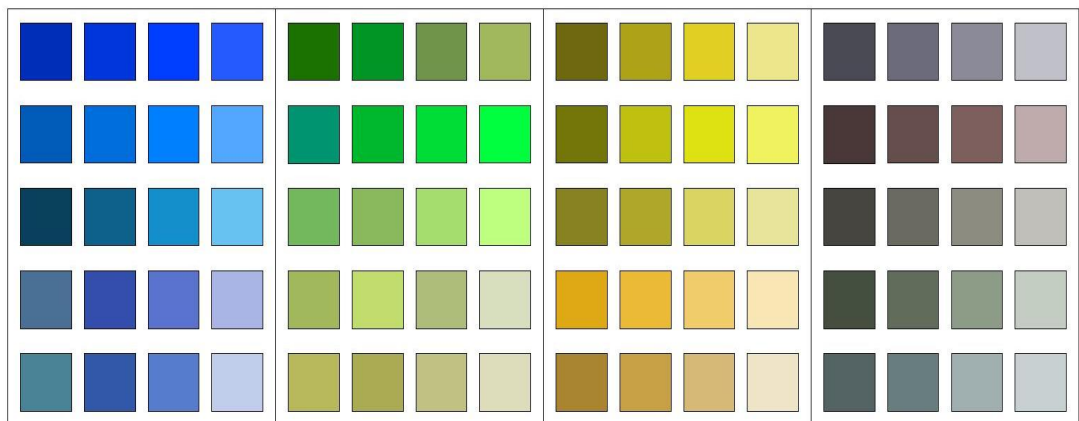
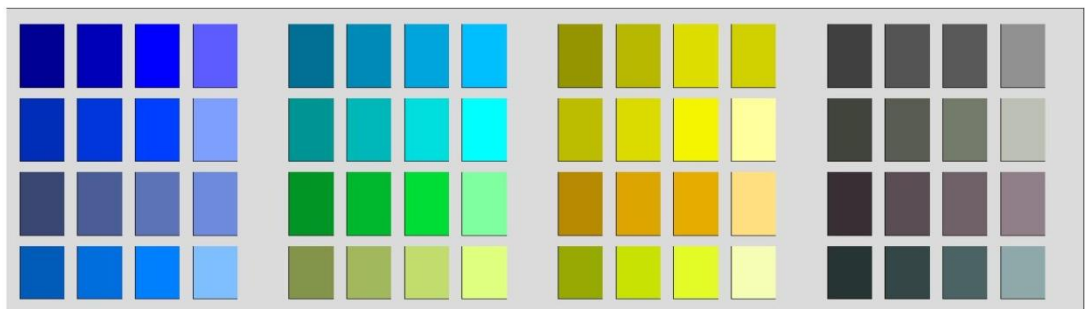
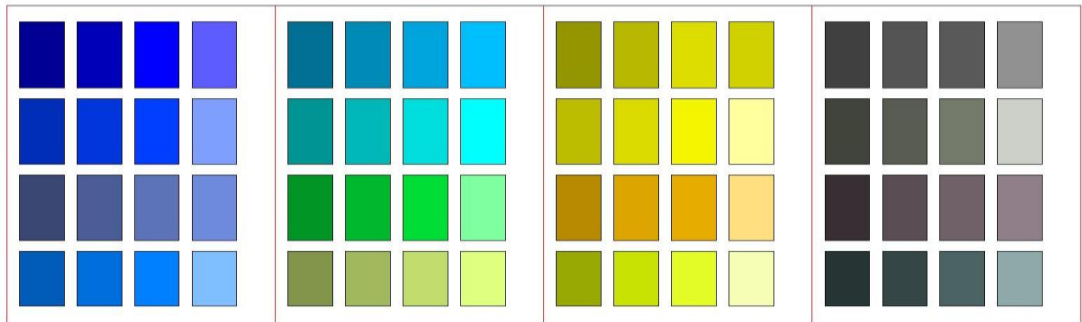


Conception d'une palette de teintes



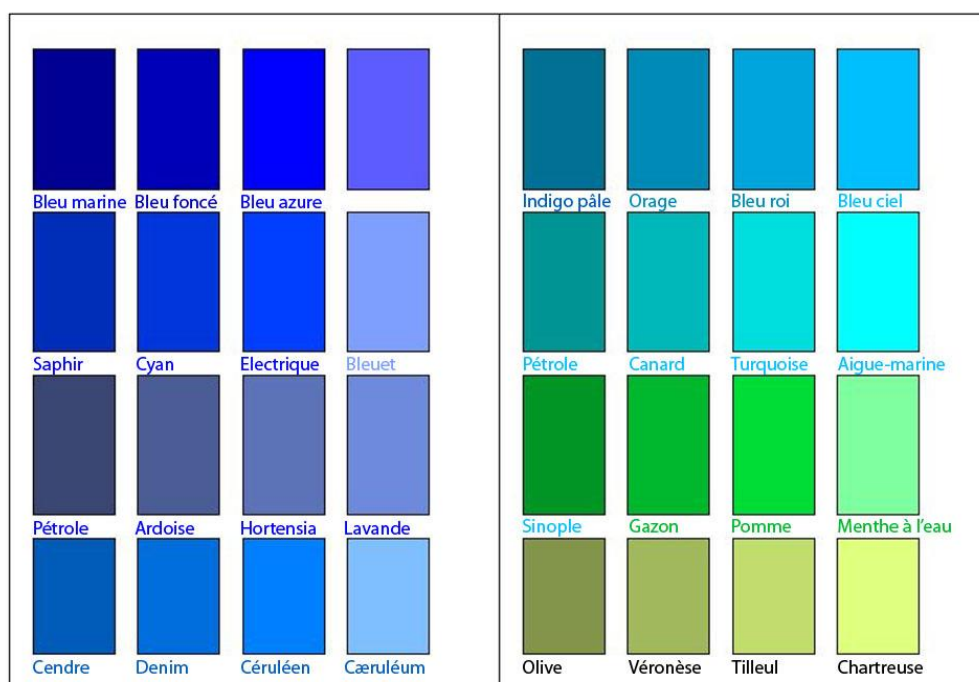
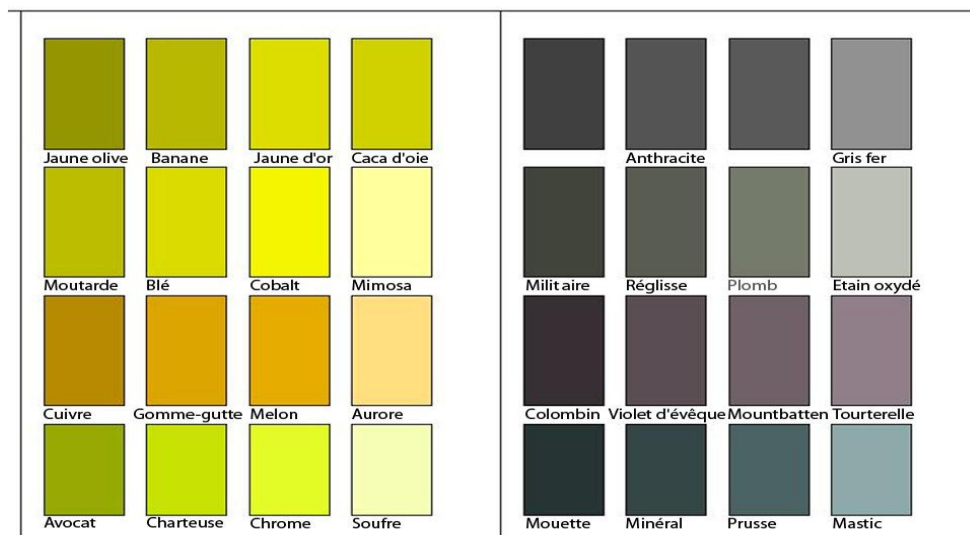
Je me suis basé sur logicielle AUTOCAD qui est l'un de logicielle professionnel de dessin

Planche N° 19 : Catalogue de couleur du Sud



Suite à une recherche sur la méthode d'enregistrement et création de nuancier j ai essayé de faire la conception d'un catalogue de couleurs avec un fond gris.

Dans cette étape de travail, j'ai essayé de donner les noms de cette palette de couleur.



3. Conception du répertoire

Afin de développer d'avantage une stratégie pour la conception chromatique, la présente recherche comprend un répertoire de données chromatiques repérées sur un ensemble environnemental, urbain et architectural spécifique et défini suivant un découpage par zones. Ceci mène à s'interroger sur le principe d'ordonnement de la couleur, qui répond à une nomination, une destination et à une symbolique dont il convient d'associer la récurrence d'une couleur à l'expérience plus large de la couleur dans une couleur donnée. Alors, je tente ici d'étudier un savoir-faire et penser l'art de la classification et d'organisation des données sur les couleurs dont le répertoire représente l'outil de classification.

Qu'est-ce que le répertoire ? Comment peut-on parler d'un art de la classification ? Comment faire pour mettre en œuvre un répertoire ? Y a-t-il plusieurs manières de faire un répertoire ? et pour quoi faire un répertoire ?

Le répertoire est un outil de recueil de données. Je peux le définir aussi comme étant une table où un ensemble de données sur les couleurs rangées les unes à la suite des autres sous la forme des matières contenues dans un ouvrage dont chaque élément peut être identifié par sa position, avec leur énumération afin de faciliter les recherches du lecteur. Ça va me permettre d'enregistrer un inventaire méthodique de certaines énumérations, listes, tables où les couleurs sont classées dans un ordre qui permet de les retrouver facilement; je parle d'un support contenant des informations, de connaissances transmises dans un domaine particulier, à savoir ici la couleur. Je vais la notion de couleur dans le répertoire à travers l'expérimentation de la manière de classer, de typer, de cartographier et de structurer.

Je me procède pour la présentation et l'énumération ordonnée des termes de nomination de couleurs sous forme de liste, de tableau d'un ensemble d'informations, de renseignements groupés de façon systématique. Le répertoire est une taxinomie³²⁹ des couleurs. La taxinomie est la classification d'éléments, de

³²⁹ Classification, hiérarchie, vocabulaire jargon langue loquacité

mots ; une suite d'éléments formant des listes qui concernent un domaine, une science.

Peut-il y avoir à la fois rhizome et arborescence au sein du répertoire?

Le répertoire est donc constitué de ces deux procédés qui interagissent ensemble. Le répertoire est l'aboutissement des deux concepts. Car ils lui permettent le bon fonctionnement. Le répertoire est donc composé d'éléments qui sont mis en relation, en corrélation où mettrai en évidence les diverses phases qui constituent un répertoire³³⁰.

Mais pour quoi répertorier ?

Pour donner forme exploitable à ce mode de raisonnement, il convient alors, c'est la tâche assignée au coloriste, de répertorier en liste; ordonnée, ces « multiplicité» distinctes qui doivent entrer en combinatoire. C'est évidemment répertorier afin d'archiver. Le répertoire représente des modèles de couleurs présentes à chaque époque, de chaque support et pour chaque lieu. L'objectif du répertoire est d'articuler une identification chromatique des éléments matériels et immatériels (symboliques) pour constituer une typologie. L'intérêt du répertoire réside dans la manière dont on peut reconstruire des modèles des différences spécifiques à chaque période et à chaque contexte, dont le fond commun de formes a été utilisé, réutilisé et actualisé.

Le répertoire constitue une base de données, le traitement et la présentation ordonnée de l'ensemble de recueil des données chromatiques, sociales, culturelles et spatiales, qui caractérisent et singularisent la couleur des villes du Sud tunisien. En outre, pour être utile, Le répertoire doit faire l'objet d'une synthèse, une liste ordonnée mais qui est toujours inachevées, mais toujours plus complètes. Cette base de données qui sera actualisée périodiquement et enrichie d'indicateurs et nourrie en permanence de relevés stratégiques considérés comme pertinents en

³³⁰ Par exemple, je choisirai, tout d'abord, tous les éléments chromatiques matériels et immatériels (des façades urbaines, puis je relèverai des échantillons chromatiques sur chacune des façades). Ensuite je procéderai à une classification de ces échantillons avant de les cartographier. Sur les cartographies où sont déjà positionnés les échantillons de couleur qui forment des sous-ensembles et que je vais aussi nomme.

termes de rapports d'inventaires et d'analyses complémentaires. L'idée de base d'un répertoire consiste, alors, à construire un ensemble d'indicateurs qui permettent de formuler, par la suite, un document plus complet comportant un ensemble de tableaux de bord articulés entre eux et munis d'indicateurs, d'indices et d'outils d'évaluation.

Pour conclure sur ce chapitre, je me demande quelle est la véritable portée épistémologique et critique de la question de la charte chromatique ?

Je peux dire que l'expérimentation du catalogue, nuancier et répertoire sont basés sur la classification de couleurs. C'est au sein du répertoire que l'on exécute un travail de classification et de typologie, d'échantillonnage et d'association, d'où va résulter la création de gammes de tendance. De ce travail découlera des sous-parties (association de couleurs), qui me permettront de créer des gammes que je nommerai. Ces gammes seront alors porteuses de sens et de tendance. Je verrai alors que ces gammes répertoriées sont le reflet de la tendance. Je vais, ultérieurement, mettre en application cette réflexion sur l'action du répertoire dans le processus de tendance. J'ai choisi de partir l'architecture et le paysage du Sud tunisien, leurs données chromatiques pour découler une tendance de coloration architecturale et urbaine dont leur désignation nominale fera référence à des styles et tendances.

Troisième partie

Le coloriste et la tendance, entre l'industrie et le marché

Dérivé du latin *innovatio* qui signifie renouvellement, l'innovation est jugé comme étant le fait d'introduire quelque chose de nouveau pour remplacer quelque chose d'ancien dans un domaine quelconque ou dans le processus de production et/ou de vente d'un produit, d'un équipement ou d'un procédé nouveau. C'est l'ensemble du processus qui se déroule depuis la naissance d'une idée jusqu'à sa matérialisation.

L'innovation conduit au changement social dont l'effet consiste à rejeter les normes existantes et à en proposer de nouvelles. Ce terme renvoie à l'idée de nouveauté, de changement et de progrès. Le mot innovation est employé lors de la fabrication d'un bien nouveau, l'introduction d'une méthode de production: nouvelle, la réalisation d'une nouvelle organisation ainsi que l'ouverture d'un débouché nouveau et la conquête d'une nouvelle source de matières premières. C'est en termes d'intensité du changement introduit et d'impact économique et social que les innovations se distinguent. Il en existe trois sortes: les innovations qui amènent une «rupture paradigmatique» historique aux niveaux scientifique et technique, les innovations radicales qui touchent les modes de production ou de consommation de manière significative et durable (automobile, électroménager...) et les innovations «incrémentales», qui portent sur des améliorations ou des recombinaisons de caractéristiques de produits, services ou processus existants. Le progrès technique est une source d'innovation, mais toute nouveauté n'est pas forcément qualifiée d'innovation.

Une histoire de l'innovation peut avoir deux sens : celui d'une chronique des avancées techniques depuis les premiers outils jusqu'aux les techniques les plus récentes, et celui d'une histoire de la notion d'innovation.

L'innovation est alors considérée comme une variation sélectionnée et acceptée par son environnement durant une période relativement longue. Seul les plus tenaces et les plus intéressantes, celles qui s'adaptent le mieux dans un environnement donné résistent.

Innover c'est créer, fictionnaliser, imaginer des regards, des attitudes, des modes de vie. C'est ça d'ailleurs l'acte artiste. Il s'oppose et contredit l'existant, dépasse le réel, la logique, il est illusoire, dans l'imaginaire. Fiction, c'est mentir en quelque

sorte. Il s'agit de mener des fictions sur l'ambiance des espaces intérieurs et extérieurs : c'est le rapport à l'artiste, au cinéaste.

À quel niveau pouvons intervenir pour améliorer la production à travers la couleur? Comment les formes et les modes de coloration sont-ils en train d'évoluer face aux techniques et matériaux nouveaux ? Qu'est se passe-t-il ? Et comment ?

Il apparaît à tous les observateurs qu'aujourd'hui, les couleurs des nouveaux quartiers des diverses villes du Sud s'éclaircissent, se changent et que les habitants font d'audacieuses expériences de couleurs.

À travers les réalisations de différents artistes, créateurs, designers, stylistes ou tendanceurs, l'intention est de voir comment à travers l'ethnographie et les différents progrès techniques successifs, l'invention et l'innovation se complètent. Une étude marketing de la postmodernité permet de comprendre comment fonctionne un système de création. Cette étude amène à montrer que l'invention est d'abord une activité de recherche, de techniques, et de transmissions. Il va être question à travers un travail ethno-poïétique de voir comment il est possible de passer de l'invention à l'innovation dans le métier de designer coloriste. Comment l'ethnographie chromatique sert pour le métier de designer coloriste? Quelles sont les finalités politiques, économiques et technologiques ?

Premier chapitre

**Design Couleur des projets architecturaux,
urbains et environnementaux**

I. La coloration architecturale d'aujourd'hui

1. Le métier du coloriste

Le thème de la couleur dans l'architecture a pour vocation de former des spécialistes capables de traiter l'ensemble des questions que pose la couleur, dans ses dimensions esthétiques, technologiques, sociologiques et économiques.

Il prépare à un grand nombre de professions liées à la création d'ambiances chromatiques, à la conservation et à la rénovation du patrimoine coloré, de l'urbanisme, ainsi qu'à l'industrie des peintures et des revêtements architecturaux.

Le métier de designer couleurs est encore peu connu, et donc rare, en comparaison avec le métier de graphistes ou de designer produit ou encore de design espace. Le travail des coloris et composants faisait partie et fait encore partie intégrante souvent du métier de designer produit ou espace. Mais les temps évoluant et la consommation également, la nécessité des couleurs et des matériaux s'accroissent.

Il y a très peu d'écoles qui forment à cette spécialité. Actuellement l'Institut Supérieur des Arts et Métiers de Gabès, Tunisie en double diplomation avec l'UIP de l'université de Toulouse offrent une formation couleur en master.

Il existe différentes nominations pour le métier de designer couleurs, on parle de coloriste, de styliste couleurs et matières, de designer couleurs, matières et tendances, de designer couleur, de designer coloriste, designer couleurs et matières ou encore chromo-architecte... Mais en quoi consistait ce métier ?

Le métier de designer couleur est souvent méconnu, même dans le monde des arts appliqués. Pourtant les trois mots dont ils se composent sont assez forts, du design, des couleurs et des matières :

Le design est l'esthétique propre au monde de la conception, de la création industrielle de produits. Ses principales qualités sont l'alliance entre l'aspect fonctionnel et l'aspect esthétique. Le design repense un objet, un espace, dans une perception plus novatrice, plus ergonomique, plus pratique, qui s'adapte à l'esprit

d'une époque (couleurs, formes, matières), au progrès, à l'environnement, aux usages et aux besoins. Il est inventif, créatif et innovateur.

La couleur est avant tout un phénomène optique, elle traduit la perception de l'œil devant la lumière réfléchiée par un objet, et va lui permettre de distinguer la surface, la forme et la nature de l'objet. Au-delà du phénomène physique, la couleur est une expérience sensorielle, qui a son propre langage au travers des cultures. Elle est aussi une substance, qui se définit généralement par sa tonalité, sa saturation, et sa clarté, suivant le modèle de Munsell. La couleur offre une palette infinie de teintes, qui permet de donner du sens à notre monde, c'est une source d'expression inépuisable. La couleur possède un pouvoir de séduction décisive dans les choix des consommateurs. Il ne faut donc pas négliger l'importance des couleurs sur un produit. La couleur n'est pas un simple élément décoratif, elle est bien plus forte, et mérite que l'on s'y attarde. La couleur donne du caractère, de la personnalité, à un objet, un espace, ou à l'identité d'une marque.

La matière est une masse solide, dont une chose est faite. C'est la substance qui compose un objet, un corps et lui donne un sens, une qualité et une origine. La matière constitue notre monde, ses possibilités sont infinies et apportent des solutions à notre vie. La matière apporte un univers textuel au produit qui lui confère des propriétés d'usage, et des valeurs esthétiques.

Le métier de coloriste est de créer le lien : de l'alliance de ces trois définitions naît cette profession. Le designer le coloriste vient par des couleurs et des matériaux habiller des objets, ou des espaces.

Quelles sont les principales caractéristiques d'un designer coloriste ? Et quel est son rôle ? Quelles sont ses activités et les compétences spécifiques ?

Les principales qualités d'un designer coloriste sont méthodologie, esprit de synthèse, capacité à communiquer, remise en question, créativité, curiosité, efficacité, esprit d'équipe, esprit logique, imagination, sens de l'organisation, savoir anticiper et avoir une sensibilité aux couleurs et matières.

Il apporte sa connaissance des couleurs, sait créer des gammes et harmonies, synthétise les tendances, en résumé il apporte un univers chromatique textural ainsi que sensoriel au produit, à l'espace ; la couleur et les matériaux sont maîtrisés et orientés. Il est au courant des dernières tendances à la mode, et des nouvelles techniques. Il apporte une valeur ajoutée au produit qui est réfléchie et pensée par rapport à l'usage et aux tendances du marché. Il répond aux besoins esthétiques que cherche le consommateur. Le designer couleurs et matières peuvent proposer des choix de couleurs et de matériaux en s'appuyant sur les tendances actuelles *et/ou* en imaginant d'autres univers iconiques.

Il sait créer des outils qui facilitent le travail, comme une matériauthèque ou un colorama. Pour ce faire le designer coloriste commence d'abord par un travail de terrain qui consiste à collecter les tests, enquêtes, observations sur un produit, un service, une marque, des usages ou des comportements ensuite il va analyser le produit, le service, la marque et déterminer son positionnement sur le marché et analyser les comportements, les usages et l'environnement social, professionnel, culturel de consommateurs, de clients. En marketing, formaliser des concepts créatifs pour l'élaboration de nouvelles colorations, de nouveaux services ou de nouvelles marques et établir des cahiers des charges précisant la cible, le message pour les créatifs et le marketing et coordonner l'activité d'une équipe ou diriger une structure. Il va, enfin, détecter et évaluer les évolutions du marché, de tendances, d'usages, de comportements de consommateurs et clients ou l'émergence de nouveaux marchés et établir le cahier de tendances ou les propositions de projets à partir des analyses et études. Pour cela il doit suivre et mettre à jour l'information culturelle, réglementaire, professionnelle.

Mais quels types d'environnements et structure de travail ?

2. Les bureaux de style

La couleur est ouverte à tous les métiers où la couleur est incluse, tous les professionnels qui en ont l'usage, aux sciences appliquées et aux sciences fondamentales : c'est-à-dire aux industriels, aux intellectuels. Il est important d'avoir un designer couleurs qui vient compléter et aider dans une équipe design produit et espace, qui connaît la couleur et qui sait la pratiquer, ceci leur enrichir leurs projets. Au sein d'une entreprise, le designer couleurs peut travailler avec le designer espace, notamment pour le choix des composants d'une construction architecturale, avec le marketing et la communication pour les couleurs des lieux, avec les ingénieurs pour les problèmes de couleurs, avec les fournisseurs lors des commandes ou confection de matériaux.

Le designer couleur peut monter une agence de communication, agence de design, bureau de style, de tendance. Depuis environ une cinquantaine d'années, les principaux acteurs dans le domaine des tendances sont les bureaux de style. Malgré que les tendances aient presque toujours existé à échelle plus ou moins développée, on peut en parler actuellement comme une activité à part entière. En effet, le bureau de style est intervenu petit à petit à partir des années 60 dans un but uniquement commercial dans un premier temps, avec une réflexion dite plus sociale par la suite. L'objectif de ces bureaux de tendances est actuellement de savoir analyser et anticiper dans un premier temps les besoins du consommateur afin d'y répondre au mieux dans un second temps. Pour cela, les tendances cherchent à décrypter, s'inspirer, repérer et mettre en scène diverses explorations, découvertes, faites à même la rue, dans les magazines, les expositions... par l'intermédiaire de « cahiers de tendances ». Ils ne sont en aucun cas des créateurs. L'enjeu est de réussir à trouver des points communs suivant les analyses sociologiques liées au consommateur et les recherches effectuées (exemple synthétique: actuellement, le consommateur a besoin d'être rassuré par rapport à notre société en crise, la tendance s'oriente alors vers des neutres, le retour au naturel, aux valeurs traditionnelles, ils mettent donc en avant le travail de designers écologiques...)

Cependant, il ne faut pas oublier de mentionner que le bureau de tendances concerne avant tout le marketing, la communication, le positionnement de marque. En effet, il a pour objectif avant tout de répondre au mieux aux besoins, aux envies, attentes du consommateur afin de mieux l'influencer dans ses habitudes de consommation. On peut donc parler des bureaux de tendances comme une activité de conseil avant tout dédiée aux entrepreneurs (textile, automobile, technologie, cosmétique, décoration...). Ils ne traitent en aucun cas la partie concrète qui est la production. Tout est histoire de séduction par l'image, les mots et la couleur permettant de développer un imaginaire qui deviendra vendeur ou non, influencera ou non le consommateur.

Mais de quels types de projet d'innovation chromatique s'agit-il ?

Les projets d'innovation chromatique concernent la réalisation de projets de coloration architecturale, urbaine, et territoriale de type coloration, décoration, animation, signalétique, aménagement, équipement et mobilier... pour des constructions neuves ou les bâtiments en rénovation ou restauration, les habitations, les bâtiments publics ou privés, des territoires et des parcours paysagers. Le designer coloriste intervient dans les domaines de l'urbanisme, de l'architecture et du paysage. Il situe son action en tant qu'expert, évaluateur ou conseil couleur. Auprès des collectivités locales et des industries, il peut prétendre au rôle de diagnosticien : il assure à la fois, en projet couleur, le diagnostic, la prescription et la réalisation.

Si la palette a été conçue comme un outil pour la coloration des façades urbaines et espaces intérieurs, il a été important, avant de la valider, de la mettre en pratique au cours des différents projets architecturaux et chantiers de finition. Ainsi, j'ai pu en tester certaines teintes sur des façades urbaines et espaces intérieurs, ce qui m'a permis de valider personnellement la palette. Par la suite, cet outil peut servir au projet de coloration, grâce à la possibilité de simuler des façades colorées par infographie, en scannant les couleurs sur l'écran informatique³³¹.

³³¹ Travaux de recherche avec SEPIIA

Par ailleurs, j'espère avoir l'opportunité de mener des études de couleurs, qu'elles soient commanditées par un service municipal, départemental ou territorial. Cela constituerait une part solide de mon activité de coloriste.

Puis, j'ai eu l'occasion de visiter un atelier de coloration à Toulouse dont l'une de ses dirigeantes est coloriste designer, doctorante en Arts Plastiques, elle écrit une thèse sur : « méthode de coloration : la couleur, matériau de la poïétique urbaine ». Xavière bénéficie d'une expérience professionnelle de plus de cinq ans en tant que coloriste notamment au sein d'un cabinet d'architecture : le cabinet de Marie-Claire Bessin, et du cabinet de coloristes conseils « l'atelier 3D Couleur » créé par Jean-Philippe Lenclos à Paris.

NACARAT conçoit des schémas de coloration et des chartes chromatiques pour l'architecture, propose une réflexion sur le paysage, élabore de nouvelles gammes et conçoit la design couleur et finition de tous types de produits, crée des supports de communication sur mesure et propose des formations couleur. NACARAT pense la couleur au centre des projets, en associant création et recherche et abordant de manière transversale la question de la couleur sous l'angle du patrimoine comme de l'innovation.

Son concept est fondé sur deux axes : Premièrement « Couleur, Design et Communication », parce que la couleur est un enjeu stratégique pour séduire les clients, alors, comprendre les tendances pour mieux se positionner sont un facteur de succès, faire appel à l'expertise de coloristes designers professionnels sera un véritable atout pour le développement.

Deuxièmement, « Couleur et architecture », parce que la couleur joue différents rôles dans le paysage qui nous entoure, parce qu'elle permet de mettre en valeur les volumes d'une architecture et de créer une harmonie entre plusieurs bâtiments, faire appel à des coloristes conseils en architecture permettent de compter sur des prescriptions couleurs adaptées, créatives et argumentées, pour l'intérieur comme pour les façades, à l'échelle d'une maison, d'un immeuble collectif ou encore d'un quartier, d'une ville, d'une communauté de communes, d'un parc régional...

La méthode utilisée au sein de l'agence Nacarat quant à l'élaboration de charte chromatique s'appuie sur un certain nombre de données et recherches concernant le lieu étudié. La méthodologie varie selon le type de demande (privée, municipale), l'échelle de la charte chromatique à imaginer (rues, villes, régions). L'étude locale des couleurs et du patrimoine se fonde autour de différents axes de recherche: premièrement une étude théorique basée sur l'histoire du lieu, les productions artistiques originaires de cette localité (peintres, écrivains...).

Deuxièmement, les coloristes de l'agence Nacarat agissent sur le terrain par l'analyse précise des données chromatiques du milieu en question, cette étape consiste à réaliser le portrait chromatique, reconstituer l'apparence du lieu tel qu'il est réellement sous forme d'éléments exploitables et rationnels (codification des couleurs). L'étude des couleurs locales est le fondement de la suite du projet. Durant cette analyse sur le terrain, ou repérages, le coloriste fait un nombre remarquable de contretypes, autant que nécessaire à réaliser la carte chromatique de la ville. Les contretypes sont réalisés sur les couleurs des façades et des éléments secondaires de la façade, cette étape se fait à l'aide d'un nuancier permettant la codification.

Les repérages sont faits à l'aide d'un nuancier NCS de 1950 couleurs référencées, le but étant pour chaque couleur de se rapprocher le plus de chaque couleur observée. C'est grâce à cette étape que la couleur locale, naturelle au lieu est transposée dans un domaine propice à la réflexion, est permettant l'élaboration de concept allant dans le sens de la création « locale ». L'idée principale était de restaurer le milieu chromatique et matériau logique dans le respect du patrimoine, de l'esprit actuel du lieu et dans un positionnement avantageux pour l'avenir du lieu.

En effet, lors de cette rencontre d'études bénéfiques scientifiques, documentaires, professionnelles et relationnelles (rencontres, débat et communication), j'ai visé surtout sur le côté d'échange d'idées et d'expériences avec des spécialistes dans le domaine de la recherche et la profession.

J'ai voulu avoir, ainsi, des relations et des contacts avec des personnes spécialistes dans la coloration urbaine et la restauration du patrimoine architectural.

En fait, ceci permettra d'accentuer des valeurs partageables dans le domaine la recherche scientifique et professionnelle en créant des collaborations qui peuvent être utiles au niveau institutionnel (UR CAST, ISAM GABES).



Rencontre avec Vanessa Lehner³³², Coloriste.



³³² Designer Artiste plasticienne, Diplômée d'un Master d'Arts Appliqués Couleur et Projet, de l'Université de Toulouse-le-Mirail et d'un BTS de Design Produit. Vanessa a travaillé en tant que coloriste au sein de l'Atelier 3D Couleur et de l'agence Robert le Héros à Paris.

3. La création de la tendance

La tendance porte la notion de l'éphémère est éphémère c'est-à-dire ce qui ne dure pas, ce qui est passager, momentané, fugitif. La tendance va, par la mise en scène de couleurs, matières et images, donner corps et matérialité au concept afin de transporter par le biais des sens et sensations dans un espace irréel à la temporalité éphémère.

En effet, la tendance, dès lors qu'elle s'est intéressée à l'étude des comportements du consommateur, a admis différents types sociaux culturels définissant des ensembles au sein de la société telle que par exemple le style classique, romantique, pop-rock... Ces typologies ont ensuite permis pour les bureaux de tendances de définir des codes couleurs qui permettent au consommateur une fois de plus de s'identifier à un style. Le style romantique est par exemple défini par des couleurs pâles allant de beiges rosés, de rosés pâles, jaunes, bleu ciel... alors que le style pop-rock est défini par des couleurs plus « black and white » accompagnées de couleurs électriques ou encore des métallisées. Toutes ces codifications ont pour objectif d'accentuer selon les tendances cette sensation de bien-être pour le consommateur afin qu'il puisse se retrouver dans un style voir même plusieurs, s'identifier tout simplement. Cependant, il est un fait que cela une fois de plus découle d'une forme de manipulation par la couleur. Les tendances ont réussi à imposer des codes « couleurs tendances » auxquelles nos cultures se sont accoutumées, certes, mais dont elles ne maîtrisent en aucun cas l'émergence, les changements et surtout la pratique. On associe des couleurs entre elles mais sans savoir réellement pourquoi... De plus, ces typologies codifiées sont comme devenues des bases pour la mode et la tendance sur lesquelles elles s'appuient. Ces codes n'évolueront que très peu au fur et à mesure des saisons, seules les couleurs des représentants changeront tout en restant malgré tout toujours dans les mêmes tons, ceux même dictés par la tendance.

Après avoir observé, étudié les couches de couleurs de l'architecture, des menuiseries, des ferronneries, je commence à utiliser concept local. L'objectif premier de la réalisation des planches matières et couleurs, est de constituer des domaines de couleurs et d'établir un compte rendu d'investigations et de

prospectives pour le quartier. Mais, pour s'approprier une couleur, il faut ouvrir les imaginaires, il faut avoir des racines, savoir d'où nous sommes venus ?

En effet, à l'heure actuelle, les tendances se sont imposées comme faisant partie intégrante de nos modes de vie. Elles dictent nos façons d'être et de penser, nous les subissons presque inconsciemment. Elles agissent comme un phénomène développant des comportements au sein même d'une société. Ceux-ci peuvent être adoptés de manière plus ou moins temporaire et viennent définir des « groupes d'appartenance » ou encore des « tribus » auxquelles chaque individu va chercher à s'identifier et développer ce sentiment d'appartenance. Ainsi, nous pourrions parler de la société telle une mosaïque de communautés. Les sociologues la définissent telle : « un comportement adapté de manière temporaire par une partie substantielle d'un groupe social parce que son comportement est perçu comme socialement approprié pour l'époque et la situation ».

La tendance définit des modes de vie, de consommation. Tocqueville disait : « la tendance est un mode d'organisation de la société ». Elle intervient comme fait social à part entière et obéit à une logique marketing. C'est une sorte de repère, d'assurance, un marqueur d'identité qui régit en quelque sorte le comportement des individus. L'étude des tendances est donc révélatrice des comportements d'une société. En effet, au long des diverses époques, les tendances évoluent au même titre que la société et avec la société. Reste à savoir si c'est la société qui dicte les tendances ou à l'inverse, les tendances qui dictent nos sociétés?

Concernant cet imaginaire, cette histoire de séduction, je souligne l'importance de la couleur. En effet, dans le domaine des tendances, elle est une intervenante inéluctable. Elle est d'ailleurs à la base des premiers cahiers. Lors de cet écrit, nous les nommerons donc « couleurs tendances ». Cette dénomination a pour but de différencier les couleurs en général, des «couleurs tendances» que nous définirons comme les couleurs produites, par les bureaux de tendances, qui sont amenées à un moment donné, à être portées par un ensemble.

En effet, la relation couleurs et tendances sont intimement liées. Néanmoins, il est important de préciser qu'il ne s'agit en aucun cas de couleurs inventées, fabriquées par ces bureaux, mais d'associations de couleurs qui ont pour objectif de devenir «tendance». Sans la notion de couleur, il n'y a plus de tendances proprement dites.

La couleur est à la base des différents univers que les tendanceurs souhaitent développer. Une image donne une ambiance par son caractère photographique, de composition, de lumière...mais selon qu'elle soit en noir et blanc ou en couleurs, elle voudra dire tout autre chose, de même qu'une association de couleurs pourra vouloir dire autre chose associée à d'autres teintes ou encore un motif décliné selon divers univers coloristiques n'aura plus le même sens malgré qu'il soit lui aussi soumis à un univers graphique précis. D'où l'importance de définir un univers coloristique.

De plus, le consommateur est soumis depuis son plus jeune âge à une culture, une éducation qui engendre des symboliques, des réflexes, des imaginaires que la tendance va chercher à faire émerger pour le séduire. Nous pouvons donc parler de la couleur comme outil de séduction, qui donne du sens aux objets. C'est elle qui va en quelque sorte dicter, rythmer le cahier de tendance et par conséquent les comportements, les habitudes du consommateur.

Face au comportement du consommateur évolué et par conséquent la tendance doit s'adapter et toujours anticiper. Pour cela, je m'interroge sur diverses problématiques, à savoir : quels nouveaux concepts pour les couleurs tendances ?

« La prise en compte du matériau, en tant que support de reproduction (métamérie) et de mesure (composition chromatique). Dans un cahier de tendance, une tonalité se présente à travers différents supports (fils, tissus teints, aplats chromatiques ...). Ce sera à partir d'un échantillon de référence que le premier contretypage apparaîtra (tissu teint). Nous serons alors confrontés au choix d'un support pour typer les couleurs dans le dessein de communiquer nos recherches. De la sorte, nous saisirons comment la couleur se «déchiffre», «s'emploie», «s'use»,

«se manipule» ou se décline au cœur d'un domaine prospectif. Le vocabulaire et les paramètres scientifiques de la couleur, nous aiderons à mettre en place une classification des nuances d'un bureau de style en particulier, celui que nous avons intégré pendant quatre ans et dans lequel nous avons pu récolter sept ans de saisons tendances couleurs. C'est à partir de ce panel de plus de cinq cents couleurs que nous tenterons une modélisation chromatique du terrain. Pour cela, notre méthode d'investigation sera celle de comparer la manipulation de la couleur à d'autres méthodes de classification chromatiques issues des arts, du langage et des sciences »³³³.

³³³ Céline Caumon, *Cahiers de tendances : Identification et expression commune de la couleur*. Doctorat d'Art appliqués, université de Toulouse2, directeur de recherche : Guy Lecerf, p.137.

II. Vers une pratique professionnelle

Je procède à des études de projets de coloration spécifiques et je vise à définir les processus d'instauration et de construction d'une connaissance particulière et d'une recherche-crédation sur la couleur. Ainsi, j'ai mené un travail de recherche documentaire sur les méthodes professionnelles de coloration. Il s'agit entre autre, de se référer à une étude méthodologique des démarches mises en œuvre par des coloristes renommés dans le domaine, tels que shijanoubu kobayashi, Jean Casadevall, Jaques Fillacier, Jean Philippe Lenclos ...

Si la couleur peut être perçue au travers d'un système de représentation, elle peut être utilisée également au-delà de sa codification, en vue d'une application plus esthétique que scientifique.

A partir du cercle chromatique, solutions en effet s'offrent à nous quant à l'usage des couleurs. Comme on l'a vu précédemment, les couleurs peuvent être codifiées selon leur position sur le cercle et dans l'espace. Mais elles font aussi l'objet d'un tout autre usage dans le domaine artistique au sens large du terme.

Destinées au design, à la décoration ou encore à l'architecture, les couleurs se positionnent différemment dans l'espace. Même si on les dispose sur un cercle par souci de représentation en deux dimensions, on les arrange par la suite de diverses manières en fonction des objectifs visés. Les combinatoires de couleurs en sont un exemple.

Le passage du repérage de couleur à la proposition d'une collection sera une innovation, on verra le chemin emprunté de l'observation à la réalisation. La méthode utilisée dans l'invention de gamme colorée sera confrontée à des méthodes éprouvées.

1. Travail de la gamme : Méthodes et enjeux

Analyser la construction de la couleur dans un processus d'exploration des tendances, c'est considérer cette dernière comme une source créative modelée par un groupe; mais c'est encore concevoir une tonalité comme un type déclinable en production et en produit. Dans ce sens, il naît, à la fin du choix collégial, une gamme de couleurs qui va être exploitée, simulée, manipulée, typée, pour sa reproduction.

Dès lors, la couleur va dorénavant nous interroger sur les « systèmes de travail » mis en place par le terrain pour cheminer dans le processus de conception amorcé en première partie. Une étape de travail se définit comme une période de mise en simulation, de mise en pratique de la couleur, par l'intermédiaire du savoir-faire plastiques et techniques complémentaires. Ainsi, lorsque le plan d'une saison tendance est esquissé (fin du choix collégial), il est nécessaire de débiter de nouvelles phases d'articulations entre, un donné conceptualisé (gamme) et un objectif à construire (cahier). La couleur va donc connaître une transformation entre une sélection du groupe, sélection qualitative de la saison, et une simulation dirigée vers la production et la mise en forme du cahier de tendances. Cette phase de recherche de l'objet qualitatif et quantitatif nous questionne alors, sur les usages et critères de sélection chromatique fondés par le terrain. Du point de vue des « systèmes de travail », il ne s'agit plus de comprendre seulement l'ouvrage tendance en train de se faire, mais plutôt en train de se constituer, de se manipuler et de se communiquer. L'objectif de cette partie va donc être de comprendre comment la couleur est sélectionnée par le terrain d'investigation pour apparaître dans un cahier de tendances; comment une tonalité se décline depuis un plan original vers différents supports de mesure; enfin, dans quelle mesure le terrain utilise le contretypage pour communiquer une donnée chromatique.

Après avoir défini ce que nous entendons par prototype, type et contretypage, nous découvrirons les usages et les critères de sélection d'une couleur tendance. Puis, par le lexique nécessaire pour déchiffrer la présentation de la couleur dans un cahier, nous comprendrons que les déterminants de sélection sont fondés sur des questionnements dialectiques -art de discuter, de négocier- mais aussi

pragmatiques -acte de pratiquer et de communiquer- donnés entre autres, par des valeurs commerciales (coût, fiabilité dans le temps, interprétation...). Nous verrons alors que la sélection des couleurs tendances dépend d'une évolution mnésique relevée saison après saison. Et plus qu'une mémoire qui rappelle à des références chromatiques passées, la sélection instaure une évolution socioculturelle de la couleur à travers les cahiers outils. Comme le note Maurice Halbwachs³³⁴, « on ne se souvient qu'à condition de se placer au point de vue d'un ou plusieurs groupes et de se replacer dans un ou plusieurs courants de pensée collective ». La mémoire des couleurs d'un cahier de tendance est ainsi traduite dans un acte d'échantillonnage dirigé vers une représentation du consommateur. Les échantillons, premier passage de la gamme collégiale au prototype reproductible, seront ainsi archivés dans le cahier de tendance d'une saison. Mais à partir de cet élément quantitatif et qualitatif, la couleur va passer du stade de la combinatoire esthétique à celui de la combinatoire commerciale et mesurable³³⁵.

« En confrontant le processus de conception tendance à des modèles existants sur la couleur, nous montrerons qu'un terrain peut produire sa propre culture et méthode de classification chromatique, en relation à des préceptes historiques et à une civilisation de référence »³³⁶. Quelles sont les spécificités adoptées par le terrain des tendances pour communiquer la couleur à différents interlocuteurs ?

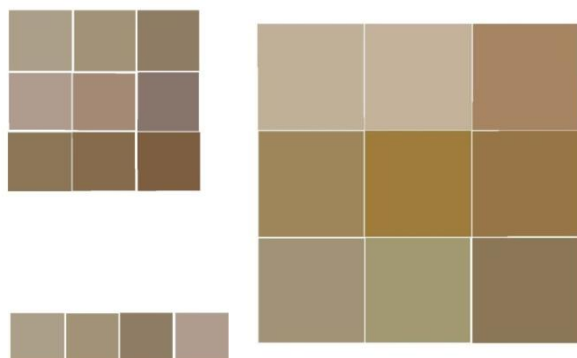
De ce fait et en fin de compte, la méthode de coloration exemplifie une manière de concevoir le territoire. Coloristes, architectes et restaurateurs, spécialisés dans l'étude des couleurs et des matériaux de revêtements architecturaux élaborent des chartes pour la restauration du patrimoine architectural chromatique, en offrant des tendances et des gammes d'ensemble puisées dans l'historicité de la ville à étudier.

³³⁴ M. Halbwachs. *La mémoire collective*, Paris. Albin Michel, 1997. P.65. Nous renvoyons le lecteur à l'annexe intitulée « mémoire collective des couleurs »

³³⁵ La couleur sera ainsi traitée dans son acte du faire, à travers les processus mis en place pour transformer la créativité d'un groupe en outil de production. Le premier chapitre considèrera alors le vocabulaire spécifique à la compréhension des processus, les étapes de sélection et les savoir-faire impliqués dans la présentation des couleurs émises dans le cahier de tendances.

³³⁶ Céline Caumon, *Cahiers de tendances : identification et expression commune de la couleur*. Doctorat d'Art appliqués, université de Toulouse2, directeur de recherche : Guy Lecerf. P.136

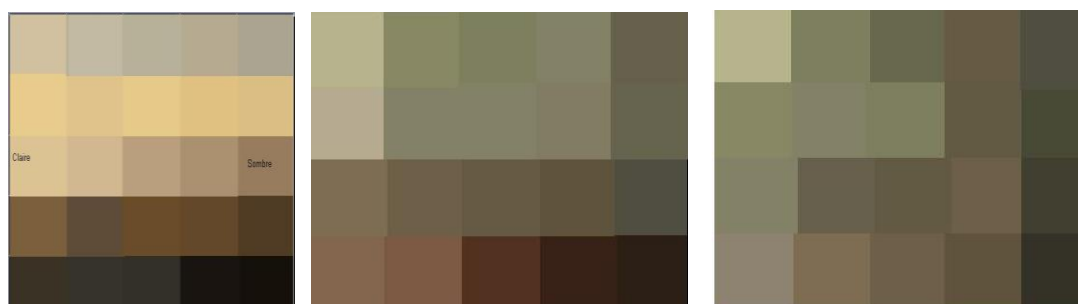
Planche N° 20 : Voir et organiser



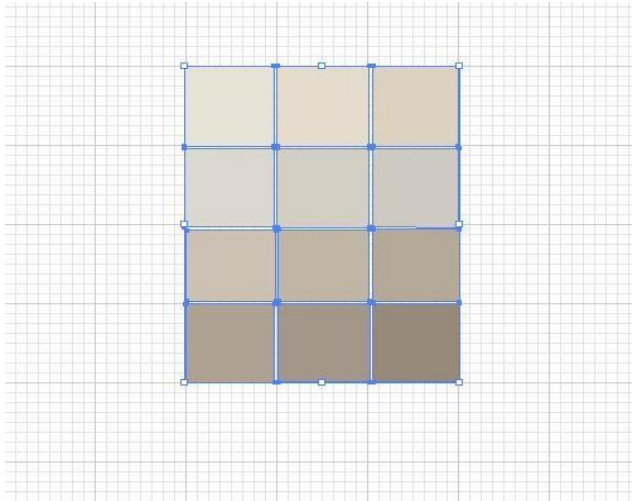
Tendances «lourdes» et «légères» des couleurs et des tonalités impliquées dans notre environnement socioculturel.



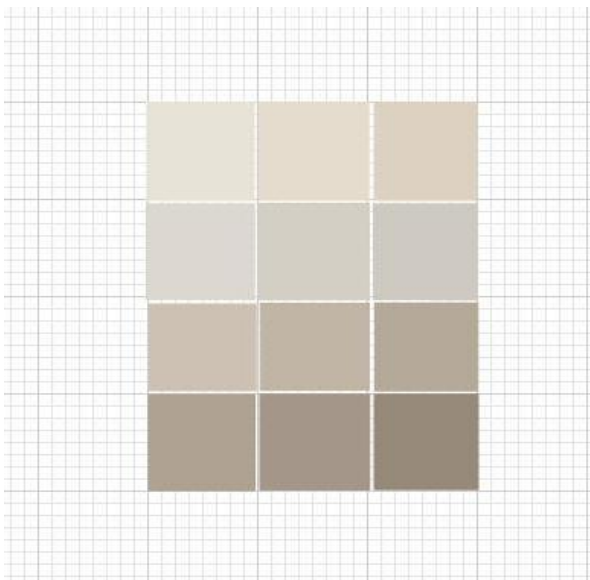
L'ordonnancement interne de chaque ensemble, le parfait contrôle et maîtrise des mouvements de couleurs et l'organisation des gammes.



Cette gamme peut être utilisée pour des effets de reflet, ombre, demi-teinte et lumière...
Il s'agit de classer les couleurs par gammes chromatiques pour créer des ambiances expressives et d'associer des teintes dans un choix d'harmonie ou de contraste selon l'effet recherché.



J'ai allumé l'option grille dans l'illustrateur pour faciliter la tâche d'escalader le répertoire. J'ai utilisé le motif de carreau de la grille comme un support de recadrage.



La palette ou grille de gris colorés



Résultat final

Le travail de la gamme sert à la construction des harmonies chromatiques simples ou complexes. Ces propositions, émises et approuvées, ont tendu vers des teintes neutres. Ainsi, des gris qui paraissaient neutres se sont révélés soit trop bleus, soit trop blancs.

2. Application d'une coloration architecturale

En tant que coloriste dans le domaine de l'architecture, chargée de la coloration de certains ravalements de façade, j'ai pu mettre en pratique ma palette à diverses reprises, je n'ai pas hésité à tester des teintes de ma palette³³⁷, non encore validée³³⁸... Pour ce faire, j'ai répondu à la demande des entrepreneurs à l'occasion des chantiers à *Gabès*. La plupart de ces tests couleur ont été réalisés dans le cadre de projets d'aménagement d'intérieur au sein d'un bureau d'études professionnelles³³⁹. Le rythme des travaux a été très fluctuant, et tributaire de l'entente entre l'architecte d'intérieur et l'entrepreneur, pour leur suivi.

Au cours des réunions de chantiers, je suis rentrée en contact avec le maître d'ouvrage, le maître d'œuvre ainsi que le peintre en ce qui concerne les teintes de maçonnerie, de menuiserie et de ferronnerie. Le dialogue étant la meilleure manière de procéder pour un choix couleur, nous n'avons pas hésité, tous réunis, à échanger nos avis sur la question. Il fallait d'abord considérer le souhait du propriétaire avant d'émettre une suggestion. Puis, selon le choix souhaité, je pouvais présenter ma palette en orientant le choix sur une ou deux lignes de teintes. Cette étape a posé rarement des problèmes, car les teintes étaient en choix suffisant pour répondre aux vœux du propriétaire. Ce sont plutôt la teinte et le matériau en matière de revêtement qui ont été au centre des discussions avec le propriétaire.

Certaines façades sont traitées selon les mêmes principes de coloration: une teinte provenant de la même famille de couleurs, et se déclinant du plus clair au plus foncé sur la façade, quel qu'en soit le revêtement. Pourtant, ces principes n'ont pas toujours pu s'appliquer sur tous les immeubles. Aussi, certains d'entre eux ont dû être colorés différemment, en suivant une autre méthode de mise en couleur plus adaptée à leur typologie.

³³⁷ Il s'agit d'une palette portable, j'avais toutes les teintes de ma palette ponctuelle sur fiches d'échantillons, en format A4, et des nuanciers manuels ce qui était fort pratique pour les chantiers. Je pouvais alors comparer de près la peinture et l'échantillon de couleur.

³³⁸ Il s'agit d'un projet de création de palette ou d'une charte chromatique qui sera utilisée pour des projets future, et qui sera validée ultérieurement.

³³⁹ Regmadecor : Bureau d'études d'architecture d'intérieur.

Des essais se sont d'ailleurs révélés peu concluants, ce qui m'a poussée à changer certaines teintes. Je signale qu'il est en effet difficile de se rendre compte de la couleur réelle à partir d'un échantillon de nuancier. Heureusement, il est peu fréquent que la couleur change complètement de l'échantillon à l'application, ce qui évite des surprises.

Mon échange avec le peintre a été plus d'ordre technique, à savoir sur la nature du support et de la finition, la provenance de la peinture, c'est-à-dire si elle allait être contretypée (connaissant les problèmes qui peuvent en découler), le nombre de couches. Ce dernier point est important lors des tests effectués, puisqu'il faut que toutes les couches de peinture soient passées et sèches avant d'être vues. Il a été donc nécessaire de regarder de près si la couleur convenait et si elle était fidèle à l'échantillon. J'ai remarqué et put vérifier, à ces occasions, que la couleur se perçoit différemment à quelques mètres d'écart. De ce côté-là, l'expérience a été très intéressante.

Afin de proposer un choix de teintes destinées à la maçonnerie, la menuiserie ou à la ferronnerie, il a été préférable d'attendre l'achèvement des travaux pour le mur. Il est en effet plus aisé de définir une harmonie de couleurs dans un ensemble, plutôt que par élément. Je suis donc intervenue plus souvent en deuxième partie, en étant à même de m'occuper de la question des peintures une fois celle de matériaux réglée.

Si certains chantiers ont été achevés, il s'agissait de choisir une teinte d'enduit pour le mur, des teintes de menuiserie pour les fenêtres et les portes et des teintes de ferronnerie pour les grilles. Tous les choix ont été effectués dans ma palette des éléments ponctuels. Quand les travaux sont achevés, j'ai pris des prises de vues pour témoigner de la nouvelle coloration. Il a été possible souvent de photographier avant travaux. Lorsque la coloration rend la façade harmonieuse et intégrée dans son environnement, il s'agit d'une sorte de validation de ma palette : validation sociale auprès des habitants de la ville, validation économique vis-à-vis des entrepreneurs en peinture et bâtiment. Mais peut-on parler ici de validation politique à l'égard de la mairie ?

Planche N° 21 : projet de coloration de bureau de psychiatre



Espace neutre, passif, monotone, sans caractère, sans qualité



Après l'intervention

Dans certains cas, la typologie des bâtiments à ravalier ne permettait pas qu'on les traite similairement. Aussi, les teintes de la palette se révélaient non adaptées à ce cas de bâtiments, et le choix s'est opéré à partir de nuancier, souvent avec le peintre lui-même.

S'agissant d'immeubles situés hors du secteur sauvegardé, l'avis du coloriste est plus souple concernant la nature des travaux. Quant aux couleurs, le choix est plus libre, sans qu'il doive pour autant être dépourvu de cohérence avec la construction. C'est souvent à l'appel du peintre que j'ai eu à intervenir pour ce type d'immeuble. Il est fréquent que les copropriétaires n'arrivent pas à s'accorder sur un choix de teintes. Il faut donc tenter de résoudre la question des couleurs "à l'amiable", en faisant plaisir à tout le monde, ce qui n'est point évident.

Dans d'autres cas, il m'est même arrivé de traiter directement avec le commercial d'une marque de peinture qui accompagnait l'entrepreneur. Il s'agit là de rendez-vous délicat où l'on sait d'avance que le choix doit se porter sur un produit donné, même si la gamme n'est pas suffisante. Inutile de préciser que ce genre de rendez-vous n'est pas souhaitable, et très désagréable, de surcroît, car il ne laisse libre ni le coloriste, ni l'entrepreneur. De plus, sous le prétexte de la rentabilité, les propositions de coloration ne sont pas toujours approuvées, ce qui laisse en suspens le rôle du soi-disant coloriste-conseil. Pour les tests, il n'a pas été évident d'anticiper sur le rendu parce que les nuances sur papier sont infimes, tandis qu'elles sont perceptibles sur des échantillons réels.

Que faire à l'occasion de simulation de façades colorées en avant-projet. ?

Par ailleurs, comme il est déjà question de deux projets d'aménagement sur la place, il est très probable qu'un plan de ravalement s'applique également aux façades. C'est pourquoi il semble opportun de réaliser une simulation de coloration de façades. Il s'agit bien sûr d'une sorte d'avant-projet, que j'ai menée grâce à l'outil infographique à partir de photographies scannées. J'ai choisi d'utiliser le logiciel Adobe Photoshop pour toutes les possibilités de retouche d'image qu'il offre.

Grâce à cet outil, l'utilisateur peut travailler une image en changeant son ambiance, ses couleurs ou encore sa matière (Matmata). J'ai procédé essentiellement avec le masque qui m'a permis de travailler sur différentes couches.

Ainsi, j'ai pu distinguer les éléments de façade pour leurs colorations respectives. Il s'agit d'un travail assez répétitif, consistant à masquer au fur et à mesure le fond du mur, les fenêtres, la modénature et les balcons afin de proposer une ou plusieurs teintes pour chacun d'entre eux. J'ai combiné ainsi diverses propositions de couleurs, à partir de la teinte du mur. Les simulations de façades colorées par l'infographie représentent, à mon sens, un bon outil de travail pour le traitement de la couleur. Si la simulation infographique ne peut se suffire à elle-même, vu le manque de fiabilité des couleurs, elle représente toutefois un bon support à un projet d'aménagement ou de ravalement. L'infographie peut en effet servir un discours politique dans le sens où l'illustration participe largement à la démonstration et en est d'autant plus convaincante. En outre, ces simulations peuvent être effectuées à l'échelle du particulier qui en ferait la demande. Étant donné qu'il est difficile de se rendre compte d'une mise en couleurs, l'outil infographique permet d'illustrer toute proposition de coloration. S'il ne peut pas répondre à toutes les demandes de particuliers, il peut en revanche présenter des colorations par immeuble type. Ainsi, chacun aurait une ou plusieurs colorations adaptées.

Proposition de coloration de façade en avant projet

La question de la fiabilité des couleurs entre l'écran et l'imprimante se pose, même si le matériel utilisé est professionnel. En effet, mes sorties couleur à l'imprimante m'ont laissée sceptique quant à leur fidélité. Il faudrait un excellent photocopieur couleur laser relié à l'ordinateur, qui permettrait d'obtenir une bonne reproduction des couleurs.

Il est clair que désormais, tout projet d'architecture, d'urbanisme ou d'aménagement ne peut se soustraire à un traitement infographique qui présente une sorte de maquette en deux dimensions.

3. Etude de couleurs et de matières

« L'architecture contemporaine intègre en façade, de plus en plus de matériaux de finition, des innovations industrielles qui présentent des surfaces de toutes valeurs et de toutes couleurs, parfaitement adaptées à la température. Là aussi, l'élaboration du nuancier s'inspirera des gammes colorées et des tendances des couleurs passées. Ainsi, les nuanciers redonneront dynamisme et tonicité à la ville, dans tous ses aspects, sans faire du passéisme. Au contraire elle redonnera sa véritable identité à Gabès : ville du Sud, ville industrielle, oasis du bord de mer, ville universitaire, et demain, ville agréable aux touristes après avoir charmé les Gabésiens ».³⁴⁰

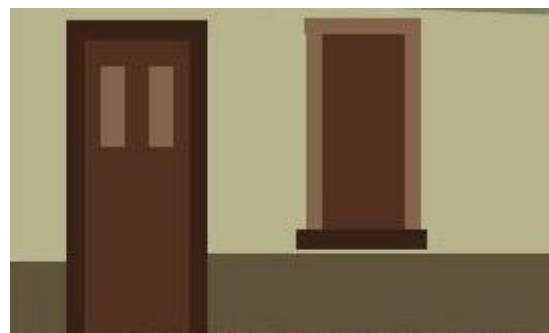
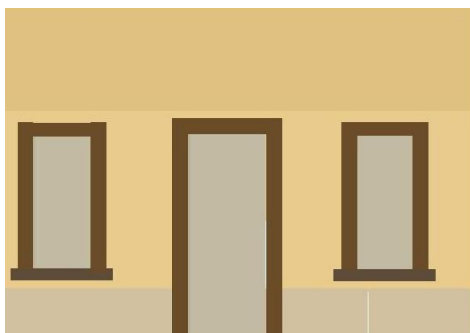
La sensibilité à l'esthétique devenant de plus en plus accrue de nos jours, de nombreuses études de couleur sont engagées et commanditées par un service public, sous ordre de mission quand un spécialiste n'est pas rattaché au service. Le coloriste a donc intérêt à se rendre disponible administrativement, c'est-à-dire exercer son activité en tant que libéral. Ainsi, il aura plus de facilité pour s'organiser et répondre à la demande des divers commanditaires.

Quelles couleurs devra-t-on utiliser ? Quels moyens humains et quels matériaux faut-il prévoir ? Dans quelles proportions ? Quels liants, quelles peintures, quels pigments utilisés ? Quelle sera la durabilité des solutions proposées ? Quelle compatibilité existe-t-il entre des systèmes et des matériaux de construction différents ? Quelles techniques doivent-elles être mises en œuvre pour nettoyer, traiter, consolider, restaurer et réintégrer des lacunes ?

³⁴⁰ Anne Marie Robert Crété, Journée de coloration et développement durable.



Aménagement et coloration d'une façade, SIREP Béton, Gabès



Proposition de coloration de façades

III. Enjeux et conséquences de la couleur dans l'espace urbain

1. Coloration des façades et question de l'identité

« Une ville c'est une couleur, une lumière, une ambiance : le rosé ou le gris, le clair ou l'obscur, le chaud ou le froid, le soleil ou la pluie... Et l'on sait que les couleurs ou les éléments sont des symboles existentiels très vigoureux. Parfois la réaction est plus simple, plus directe : « c'est ma ville », « cela me fait chaud au cœur », ou à l'inverse « l'ennui », etc.. La ville ne se présente pas ici comme une entité abstraite ou un instrument ayant certaines fonctions étroitement utilitaires. Elle a une existence plus riche, plus personnalisée, plus vivante, en relation avec les pulsions profondes, primitives, peu différenciées de l'habitant. Les besoins parcellaires, spéciaux et instrumentaux viennent après. L'importance de la chaleur (ou de la froideur), de la couleur (ou de la fadeur), de la lumière (ou de l'absence de lumière) mérite d'être soulignée car il s'agit ici de toute évidence d'images qui renvoient à une sensorialité globale et profonde : la lumière, la chaleur, la couleur... nous *enveloppent* »³⁴¹.

Une enquête menée à *Toulouse* et à *Pau* sur les « Images de la ville » a bien montré que, malgré toutes les distorsions, ruptures et aliénations engendrées par le capitalisme et le règne de la marchandise, la ville n'apparaissait pas d'abord à ses habitants comme un ensemble de commodités ou un jeu de formes, mais comme une réalité d'ordre émotionnel, vital et personnel.³⁴²

Lors d'une rencontre avec Anne Marie-Robert Crété³⁴³ a suggéré de consulter des documents concernant les nuanciers de Pau :

1. Le XIX^e avec tous ses styles, classique, haussmannien...
2. Les années 1930-1950.
3. Le nuancier moderne et contemporain.

³⁴¹ Raymond Ledrut, *L'espace en question*, éd. Anthropos, Paris, 1976, p.238-239.

³⁴² *Ibid.*, p.238-239.

³⁴³ Anne Marie Robert Crété : architecte coloriste, chargée de création de palettes couleurs, études de façades, coloration intérieure et décoration. enseignante à l'IUP et membre de l'équipe de recherche SEPPIA (Savoir, Praxis et Poïétique en Arts plastiques et appliqués) à Université de Toulouse2 Rappelant que Anne-Marie été à Gabès lors des 1^{ères} Journées Scientifiques « Couleurs, Cultures et développement durable » intitulé « La coloration dans l'architecture et l'urbanisme de la ville de Gabès » qui a eu lieu le 20-21-22 Novembre 2009 à l'ISAM *Gabès*. Anne-Marie-Robert a participé à l'animation d'un workshop sur le relevé de la typologie architecturale et le repérage chromatique des lieux patrimoniaux de la ville de *Gabès* (*El Manzel, Jara et Bab Bahar*).

Ce travail de recherche très complet³⁴⁴, réalisé en trois dossiers, montre le travail, de relevés des façades. Il donne le vocabulaire architectural de chaque style. Il montre le rôle des différents plans, cadastres, documents, cartes postales.

La mise en valeur des façades est étudiée, d'une part, à travers le thème architectural, dont chaque immeuble est étudié à trois échelles de lecture : l'échelle et la situation urbaine, l'échelle de la façade et de la composition et l'échelle du détail ; et d'autre part, à travers le thème de la couleur, dont des exemples de coloration et l'étude des valeurs des couleurs sont proposés sur chaque façade.

« Ces nuanciers -de *PAU*- traitent des architectures qui correspondent à l'architecture implantée en Tunisie, à Gabès, lors de la colonisation... Tunis a de très beaux immeubles haussmanniens ou classiques de la fin du XIX^e... Bizerte est un catalogue des architectures 1930-1950 ; sous le blanc, on y retrouve les couleurs d'origine », précise Anne-Marie Robert Crété, puis elle ajoute : « Bien sûr, ces architectures ont été adaptées à la Tunisie et à Gabès les maisons sont coiffées de terrasse et non de toiture, mais les balcons, les modénatures sont bien semblables ! Les couleurs et leur assemblage gardaient trace de leur origine ».

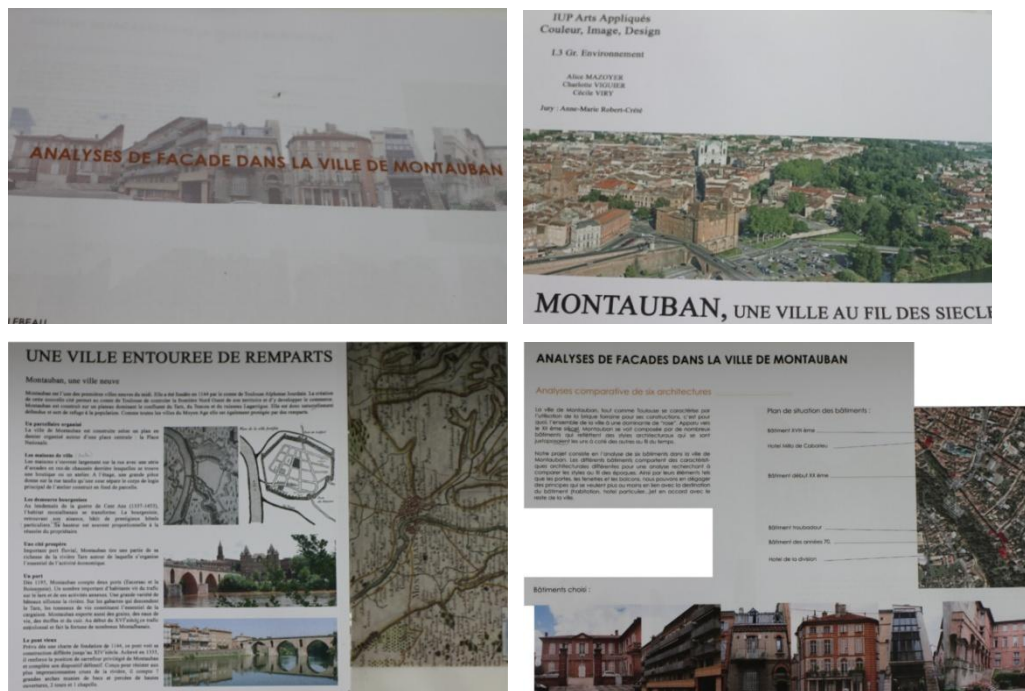
Cette rencontre avec des professionnels dans le domaine de la coloration répond aux questions dans les différents champs de la pratique de la coloration architecturale et invite à confronter des points de vue, à défricher des champs d'applications, à explorer de nouveaux modes de pratique de projet de rénovation de l'ancien bâti et à partager des réflexions.

³⁴⁴ Ce travail réalisé pendant trois ans, en collaboration avec Etienne Lavigne, architecte du Patrimoine, avec la Mairie de *Pau* et Monsieur Mangado, architecte des bâtiments de France.

J'ai pu aussi examiner le projet d'étude de la ville de Montauban présenté par les étudiants de Master 2 de l'IUP arts appliqués Couleur, Image, Design du centre universitaire du Tarn-et-Garonne, option environnement/espace. Encadrés par Anne-Marie Robert-Crété, coloriste en architecture et Jack Maraousse, architecte et professeur, ils se sont consacrés à détailler le quartier de Villebourbon à Montauban.

Cette exposition qui présente les travaux en trois volets a pour but de faire découvrir l'architecture et l'histoire de ce quartier remanié à plusieurs époques, ce dont témoigne sa diversité. Le premier volet intitulé « Regards » présente des travaux autour de l'architecture, des façades, des décors. La brique, le sable, la terre et la ferronnerie tiennent une place importante. Le deuxième « Projets » propose des pistes pour une reconversion de l'ancien marché couvert (1935) en un équipement culturel accueillant des ateliers d'artistes. Enfin « Imaginaires » rassemblent des œuvres plastiques réalisées dans le cadre de la biennale « passage (s) : blanc ».

Voici dans ce qui suit quelques planches du projet d'étude de la ville de Toulouse



2. Planification urbaine et intégration sociale

Comment planifier un projet d'embellissement de l'embellissement des façades urbaines ? Quelles relations aux habitants et aux manières de vivre ?

On n'a pas les mêmes manières de regarder l'environnement et de vivre la localité. Dans ce parcours, ce ne sont pas les mêmes choses qui vont nous marquer visuellement, symboliquement et culturellement... Il faut penser les manières d'identifier les choses. Il me paraît donc important de savoir comment fonctionnent les modes de vie et les modalités individuelles, car la tendance se construit en matière de besoins par rapport à des individus, des bâtiments, à une époque précise et dans une perspective anthropologique, sociale ou autre.

D'après Céline Caumon : « La tendance peut être cela : voire et vivre pour savoir et pour comprendre avant d'adapter à la situation. Qu'est ce qu'est important de mettre en avant à cet endroit ? Comment vivent les gens dans cette rue ? Comment pourraient-ils vivre ? Qu'est-ce qu'est important pour eux ? Être en sécurité, être vu, être caché, etc. »

Un lieu d'intégration est un espace où se concentrent à la fois l'identité de la ville et le dynamisme social, où se localise le délocalisé. Partir des familles pour rencontrer le lieu et vis vers ça partir du lieu pour rencontrer des familles.

La couleur complexifie le rapport du groupe à l'espace en l'inscrivant dans la durée pour penser la complexité temporelle de la territorialisation des groupes, et l'épaisseur historique du local.

Habitudes sociales ancrées et traces de couleurs anciennes à la fois résistent et sont constamment réactualisées. L'idée d'une transformation réciproque du groupe et de l'espace. Les habitudes sociales ancrées et les traces spatiales anciennes à la fois résistent et sont constamment réactualisées. La couleur construit une temporalité urbaine basée sur la multiplicité et la coexistence du passé et du présent. Cette coexistence est opérée par la mémoire collective, comme réactualisation constante de l'appartenance du groupe au lieu.

Une de nos directions problématiques est de décrire un processus d'intégration sociale tout à la fois finalisé et capable de jouer sur plusieurs appartenances dans un territoire local lui-même multiple, sédimenté, et en transformation. Un processus d'intégration sociale tout à la fois finalisé et capable de jouer sur plusieurs appartenances dans un territoire local lui-même multiple, sédimenté, et en transformation. Le groupe possède une identité préalable à son inscription spatiale : le lien communautaire, un espace fictif. Ce qui pose problème c'est la territorialisation des processus sociaux. Articulant mobilité et territorialité, cette approche veut rendre compte "des tensions entre ségrégation et intégration, mobilité et sédentarité, logique des liens et pratiques des lieux" (Y.Grafmeyer).

L'intégration sociale est définie dans sa multiappartenance.

- une histoire des modalités d'appropriation sociale de la forme urbaine : pour cette même rue, nous avons opéré un travail sur archives voulant saisir les mutations locales dans leur dimension historique : nous avons procédé à une histoire d'immeubles à partir de sources cadastrales. La recherche porte sur une quinzaine d'immeubles de la rue de la Palud. Elle nous renseigne sur les changements de propriétaires (nom, lien de parenté dans la succession, filiation, âge, nationalité, catégorie socioprofessionnelle, lieu de résidence du propriétaire au moment de l'acquisition, modalité de l'acquisition). La ville est le lieu d'un constant décalage, d'un processus permanent de réélaboration. Plus que de surimposition, de superposition ou de marquage, le territoire urbain est fait de "remplois", d'une "mise au présent" des formes anciennes. "La configuration de la ville résulte de l'enchaînement de l'ensemble des configurations précédentes" (B. Lepetit).

Une lecture attentive et critique de l'œuvre d'Halbwachs permet de lier l'enracinement à l'appropriation du passé du lieu (vécu ou non vécu), par une réadaptation constante du sentiment d'appartenance aux aspirations changeantes du groupe, aux menaces qui pèsent sur lui, et aux transformations de l'espace urbain. La couleur peut être facteur de lien social, y compris par ses transformations, sa mémoire du lieu.

Face à la stigmatisation du lieu, la mémoire collective des familles du Sud s'analyse moins en matière de mémoire communautaire, qu'en matière d'héritage, de transmission locale. Elle tisse un lien continu entre un passé hérité, celui bourgeois du quartier, et la réhabilitation urbanistique, dans un discours de valorisation de l'espace et de distinction sociale. Leur mémoire ne se construit pas sur un local originel et fixé, mais se reconstitue avec les événements de la dynamique urbaine.

Également, accompagnée par Anne-Marie-Robert Crété, architecte coloriste, j'ai pu réaliser des visites de chantiers de restauration et de coloration architecturale et urbaine.



Avant la coloration

Après la coloration : Multiple propositions de coloration

Les trois maquettes proposées permettent une large possibilité de combinaisons et par la suite de choix, ce qui peut servir à la conception et à la mise en œuvre de projets de coloration.

Une visite de chantier de rénovation d'un ensemble d'immeubles rend perceptible les étapes de projet de coloration urbain et architectural. Cette rencontre avec des professionnels dans le domaine de la coloration répond aux questions dans les différents champs de la pratique de la coloration architecturale et invite à confronter des points de vue, à déchiffrer des champs d'applications, à explorer de nouveaux modes de pratique de projet de rénovation de l'ancien bâti et à partager des réflexions.



Les trois maquettes proposées permettent une large possibilité de combinaisons et par la suite de choix, ce qui peut servir à la conception et à la mise en œuvre de projets de coloration



Etat final après l'intervention de coloration

L'analyse du site permet un repérage chromatique précisant l'aire géographique, ceci met en évidence les dominantes et les particularités chromatiques, ainsi que la typologie architecturale.

3. Coloration régionale contemporaine

Comme les bâtiments font partie d'un endroit concret, ils doivent représenter les qualités particulières du lieu. La couleur aide l'homme à s'identifier avec l'esprit de l'endroit et lui offre ainsi un sentiment d'appartenance et de sécurité. Une architecture régionale contemporaine sous-tend quelque chose qui va plus loin qu'une simple recherche du contexte: en premier lieu, elle veut faire partie d'une tradition, dans le sens où elle veut offrir une nouvelle interprétation à certains objets d'identification humaine, et garantir ainsi une continuation et une survie de la tradition. Ainsi, la tradition veut dire continuation et développement.

Une architecture régionale veut rendre l'espace habitable dans lequel se trouve l'homme. Elle veut capter l'atmosphère du lieu et le rendre ainsi vivable pour l'homme. Nos ancêtres avaient un don quasi naturel pour arriver à ce résultat. Ils savaient utiliser la topographie, les matériaux, la végétation, le climat et la lumière. Ils savaient établir une relation saine avec leur environnement. Ils savaient interpréter et ainsi renforcer le génie du lieu. Ainsi l'environnement immédiat de l'homme est aussi bien le point de départ de toute architecture que son but.

De nos jours, l'action de la création dans le domaine de la coloration architecturale n'a trop souvent plus aucune relation avec l'environnement. Toute architecture authentique doit comprendre la transformation d'un simple site en un lieu, un endroit à vivre. Je pense que de nos jours, l'architecture doit faire preuve d'imagination pour arriver à créer des lieux adéquats. Pour cela, il n'existe pas de recette préétablie, la société d'aujourd'hui demande une réponse aux nouvelles fonctions.

Vouloir garder et renforcer le caractère de l'environnement n'est pas un problème intellectuel, il faut plutôt être ouvert aux qualités de l'endroit et il faut être capable de traduire les informations émanant du site afin d'arriver à un environnement bâti ayant un sens.

Anne Marie Robert-Crété tient à préciser que ce travail de Pau est « déposé », « protégé » et ne peut en aucun cas être utilisé ou copié, autrement que comme document pédagogique. Il s'agit d'une propriété intellectuelle. Elle insiste sur le fait

que doivent être menées des recherches sur les colorants et les matériaux propres à la région de Gabès ; les terres, les sables, les bois utilisés... terre crue, terres cuites ? Ces matériaux étaient-ils laissés « nature » ? Étaient-ils peints, badigeonnés ? Y avait-il des couleurs réservées à certains sites, à certaines activités ? Étudier le « bleu » ; ses colorants naturels ? Sa formulation industrielle ?

Autour de Gabès il y a sûrement des petits villages qui sont restés naturels et qui peuvent révéler des couleurs et des techniques. De même, il serait bon de retrouver des cartes, des livres et des travaux d'aquarellistes et d'orientalistes qui ont peint la Tunisie à partir de 1870... Certains ont vécu et travaillé à Gabès.

Le caractère régional est une propriété nécessaire de chaque architecture authentique. « Le débat sur les systèmes d'organisation des villes fait partie des questions brûlantes de notre époque »³⁴⁵ écrivait l'historien d'art viennois Camillo Sitte, dans l'avant-propos de son ouvrage de référence, *L'art de bâtir les villes*, qui parut en 1889, un an avant la naissance du futur cinéaste de *Métropolies*.)

Une coloration réussie n'est-elle pas celle qui ne se remarque pas ? Sans toutefois qu'il ne s'efface totalement pas de la perception visuelle, il s'intègre mieux par sa nouvelle coloration.

La couleur sert à différencier les différents types d'immeubles et elle permet ainsi aux habitants de différencier les bâtiments et de s'orienter plus rapidement. « Les typologies et les maisons en bande qui doivent être maintenues pour des raisons économiques sont individualisées par l'utilisation de la couleur. Le danger de l'uniformité est ainsi combattu de façon très bénéfique grâce à l'apport de la couleur...

³⁴⁵ Camillo Sitte, *L'art de bâtir des villes*, éd. Seuil, Paris, 1996.

Deuxième chapitre

Couleur et patrimonialisation

I. Fiction et archaïsme

1. Notions et concepts

La confrontation des différents aspects de la ville implique une confrontation de différentes échelles de la couleur. Les échanges entre la culture historique et la créativité chromatique, quoique dissimulés sous une opposition dialectique, sont particulièrement intenses. L'innovation naît et se développe sur la base d'un engagement à la fois créatif et critique qui, d'un côté, revendique le droit de parler couleur avec un langage moderne qui recherche ses racines dans le passé. La modernité oscille ainsi fréquemment entre les deux pôles de l'archaïsme et de la modernité. Le projet de coloration se trouve au croisement de l'art (de l'urbaniste, de l'architecte, du coloriste, se trouve également au croisement d'une civilisation et de la mondialisation. Le but est de faire connaître un patrimoine. Or la patrimonialisation relève absolument de la mondialisation d'après Françoise Choay.

Je pense la couleur comme lien entre deux mondes. Il faut donc, penser le lien historique, culturel ou encore social pour pouvoir penser la couleur, car tout concept doit être justifié, pourquoi opter pour telle ou telle harmonie.

« L'imaginaire de l'archaïque s'éveille dans l'art contemporain, en prenant la consistance d'événements, qui bousculent les ordres de la réalité bien établis en genres et filiations, par exemple ».³⁴⁶

Par ailleurs, cela va amener au mimétisme des procédés matériels et chromatiques, par la recherche de l'aspect d'origine des matériaux de coloration traditionnelle employés jusqu'à la fin du XIXe siècle et la mise au point de techniques de finition particulières adaptées pour unifier les matériaux fragmentés et hétérogènes. « Aujourd'hui, la fiction prétend présentifier du réel, parler au nom des faits et donc faire prendre pour du référentiel le semblant qu'elle produit ».³⁴⁷

³⁴⁶ DALLET Sylvie et CHAPOUTHIER Georges et NOËL Emile, *La création : Définitions et défis contemporains*, éd. Harmattan, 2009, p.39.

³⁴⁷ Michel de Certeau, *Op. Cit.*, p.272

La coloration fait alors une réalité en trompe-l'œil à partir de laquelle il fallait découvrir la richesse possible de la réalité. « Le processus de la fiction-tendance fait ses premiers pas dans la collecte d'échantillons, (...) partout du marchand de tissus au restaurant »³⁴⁸.

Ces récits ont le double et étrange « pouvoir de muer le voir en un croire, et de fabriquer du réel avec des semblants »³⁴⁹. Double renversement. Fictionnaliser c'est construire un monde. « La fiction définit le champ, le statut et les objets de la vision »³⁵⁰. D'après le dictionnaire français CNRTL³⁵¹ la fiction est le produit de l'imagination qui n'a pas de modèle complet dans la réalité. Mensonge, dissimulation faite volontairement en vue de tromper autrui. On ajoute encore des fictions historiques, afin de compléter ce vaste système d'illusions. « La fiction n'est pas l'opposé du fait mais son complément, donnant à notre vie une forme plus durable. »³⁵² Une partie est vraie et l'autre est fiction mais le tout est vrai, dans le sens vrai du terme.

Imaginer veut dire envisager, penser, inventer, se représenter... L'imagination est « la faculté de déformer les images fournies par la perception. Nous remarquons dès le début qu'imaginer à une relation avec le visage et le regard ; lorsque envisager veut dire regarder au visage et penser veut dire une façon de voir dans la tête, inventer c'est créer ou découvrir, sans respecter la vérité et la réalité, inventer une chose construite dans l'imaginaire comme la fable. Ainsi, le verbe se représenter, et devant les yeux et exhibe en provoquant l'apparition de son image. Cela évoque un procédé graphique comme l'action de figurer, ainsi la photo donne-t-elle à voir un visage, mais elle peut aussi l'interpréter, le déformer.

L'imagination est la faculté de former des images d'objets qu'on n'a pas perçus ou de faire des combinaisons nouvelles d'images³⁵³. Alors l'imagination déforme et colore la réalité, elle emprunte des éléments connus pour représenter une situation inconnue.

³⁴⁸ Guy Lecerf, *Design critique, critique de design. Design et sophistique*, in *La querelle esthétique dans l'art contemporain*, Tunisie, 2007, p.67.

³⁴⁹ Michel de Certeau, *Op. Cit.*, p.271

³⁵⁰ *Ibid.*, p.272

³⁵¹ <http://www.cnrtl.fr>

³⁵² Dominique Poulot, *Patrimoine et modernité*, éd. Harmattan, 1998, p.125.

³⁵³ Le dictionnaire Robert

L'idée principale consistait à partir d'éléments connus de les représenter en une situation inconnue, car il y a de très ingénieux et fantastiques projets à ce sujet.

Ces images sont si vraiment élémentaires qu'on pourra toujours les retrouver malgré toutes les transpositions, en dépit de toute inversion, au fond de toutes les métaphores»³⁵⁴, ainsi par le dur (la pierre) et par le mou (la terre), nous arrivons à représenter l'imaginaire. «Des rêveries (...) se forment dans le lent travail du pétrissage, dans le jeu multiple des ormes qu'on donne à la pâte à modeler »³⁵⁵.

Comment une poïétique de la fiction peut mettre en lumière un effet mode de productions artistiques, une manière sans cesse renouvelée de défaire le réel pour le réinventer ?

La fictionnalisation est multiple et sans fin, dans les domaines des couleurs, le vert est particulièrement sujet aux fictions. Le rapport entre la réalisation et les interprétations qui s'ensuivent est une problématique en soi. Il s'agit d'une imitation, d'une interprétation de ce monde. La couleur est un vecteur fondamental pour appréhender les caractères originaux et distinctifs d'une couleur. La réalité de la pratique de coloration suppose la prise en compte d'une matérialité, des procédés, des outils et des techniques, de la sensibilité de la du coloriste.

Quel rapport à la notion du temps ?

La tendance crée un nouveau temps. La tendance vient ponctuer le temps. Une nouvelle conception du temps s'offre à nous. La couleur temps, « la notion de temps est très importante, elle intègre des tendances », comme le signale Céline Caumon.

À travers le temps, la couleur est comme un lien, c'est un fils conducteur.

La mondialisation invite à un dialogue culturel par une communication efficace, qui mène à la compréhension des valeurs et des croyances de différentes nations, et

³⁵⁴ Gaston Bechelard, *L'air et les songes Essai sur l'imagination du mouvement*, rairie José Corti, France, 1943, p.5.

³⁵⁵ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, France, éd. Librairie J°se Corti, 1947, p. 18.

une collaboration fructueuse au partage de la connaissance et de l'expertise ainsi qu'une intégration de nouvelles idées qui seront tissées pour l'avenir afin de vivre paisiblement et de réaliser des buts communs significatifs pour le monde entier.

Dû aux changements continuels que se soient socialement, politiquement, économiquement ou à niveau d'environnement, les nations ont commencé à donner plus de signification à la protection de leur patrimoine culturel de disparaître selon des aspects principaux: conservation, restauration, documentation et gestion.

Mais, pour s'approprier une couleur, il faut ouvrir les imaginaires, il faut avoir des racines, savoir d'où vous êtes venus ?

Il faut donc, penser le lien historique, culturel ou encore social pour pouvoir penser la couleur, car tout concept doit être justifié, pourquoi opter pour telle ou telle harmonie. Dans ce contexte, lors du processus de création et du choix des couleurs, comment gérer ces données qui semblent variables à l'infini? Comment ce processus peut-il se conjuguer avec la production industrielle ? Comment alors programmer et concevoir ce rapport à la surface, qui, de la pluralité, qui, de la pluralité tendrait vers la singularité ?

Rosset Clémant³⁵⁶ dans son ouvrage "L'anti-nature", propose une comparaison de l'idée de nature à un mirage. Cette comparaison est faite dans le sens qu'il y a un double caractère dans l'idée de nature. La notion de nature n'apparaît à l'esprit jamais seule. L'idée de nature servant toujours l'instance non naturelle qui accompagne son apparition. Clément Rosset définit cet effet par la duplication d'images: "Si l'on interroge la nature en elle-même, rien n'apparaît ; mais si l'on interroge l'esprit, la liberté, la nature humaine, apparaît dans l'horizon intellectuel, une nature sur fond de quoi l'esprit, liberté et nature humaine prennent signification et relief". L'artifice est inhérent à la création, et l'art est "artificiel par

³⁵⁶ Clément Rosset, né en 1939, philosophe français.

nature"³⁵⁷. L'art sert parfois à remédier aux faiblesses de la nature en reconstituant artificiellement une nature parfaite.

La position de l'art et de l'artifice dans les représentations naturalistes est perçue comme un épiphénomène inhérent de la nature. L'œuvre d'art n'étant qu'une imitation de la nature, une interprétation de la nature donnant lieu à une œuvre de parachèvement, de trahison ou falsification.

³⁵⁷ Maurice Ravel, (1875-1937), compositeur français.

2. La tendance de la couleur ancienne

Un Quartier patrimonial, tout comme *El Manzel, Gabès*, s'est longtemps développée sur un site relativement restreint. De démolitions en reconstructions, la ville se transforme. Certains bâtiments disparaissent, d'autres subsistent, d'autres sont modifiés pour répondre aux besoins et aux exigences du jour. Chaque époque a eu ses techniques de construction et ses possibilités locales de finitions. Le quartier prend une couleur, une tonalité qui lui est propre, du fait de ses pierres, de briques, de ses sables, de ses enduits colorés, de ses bois. Les formes de son architecture découlent des techniques et des matériaux mis en œuvre. Autant d'éléments qui ne rentrent plus en jeu du fait des techniques et des matériaux nouveaux.

La question qui se pose, alors, quelle image donner aux quartiers anciens innovés ?
Comment créer le lien ?

Après avoir fouillé, étudié les couches de couleurs de l'architecture, des menuiseries, des ferronneries, et établi un compte rendu d'investigations et de prospectives pour des quartiers patrimoniaux et lieux authentiques, le Sud tunisien « doit utiliser » le concept local, dont la réalisation des planches de tendance de matières et couleurs, affirme des domaines de couleurs inspirés d des données chromatiques du lieu. Pour l'architecte coloriste, tous ses choix doivent être argumentés pour pouvoir créer et mettre en place des documents références.

De ce fait et en fin de compte, la méthode de coloration exemplifie une manière de concevoir le territoire. Coloristes, architectes et restaurateurs, spécialisés dans l'étude des couleurs et des matériaux de revêtements architecturaux élaborent des chartes pour la restauration et l'exploitation du patrimoine architectural chromatique, en offrant des tendances et des gammes d'ensemble puisées dans l'historicité de la ville à étudier. Ainsi pour créer le lien, la couleur tendance joue un grand rôle.

Les bâtiments contemporains sont doublement en rupture : en rupture avec l'architecture traditionnelle du fait de leur technique, dont ils ont abandonné les trop grandes dimensions, le minimalisme, la répétitivité et l'anonymat.

La question posée c'est comment créer leur inclusion dans le contexte urbain et environnemental. Ils reprennent des éléments, des rythmes ou des couleurs du lieu. Plus élaborés, ils utilisent divers matériaux en façades : des enduits, des parements, des éléments de constructions laissés apparents.

Chaque bâtiment garde son style, son rythme, mais les couleurs des façades ou des menuiseries se répondent. Si tout est peint de la même couleur, ou de la même valeur "claire ou foncée, il n'y a pas de mise en valeur de l'architecture, pas de bonne lecture d'une façade. Le choix de plusieurs couleurs ou de plusieurs valeurs, donne un rythme à la façade, une personnalité, cela permet de mettre en valeur un élément soigné et d'utiliser le reste de la façade simplement en écrin de ce détail.

Le rythme d'une façade peut permettre une meilleure intégration dans une perspective, s'il est le même que sur les habitations mitoyens. Dans une rue bordée de construction de la même époque, il est possible d'adopter un rythme décliné en plusieurs couleurs, de façon à créer un véritable ensemble. Dans une rue où les époques de construction sont variées, il est intéressant de bien souligner le rythme de chaque époque, se reporter aux différents fascicules consacrés à l'architecture du quartier historique et d'assurer un lien en choisissant des couleurs qui se répondent, car la couleur fait le lien.

Étant chercheuse liée à une convention entre notre université et l'équipe de recherche SEPPIA, cette intégration faisait suite à la découverte de cahier de tendance, dans le domaine de la coloration architecturale. Ainsi la phase d'approche sur le terrain professionnel des tendances s'est déroulée en plusieurs temps. Dans ce qui suit, je vais exposer le travail de tendance auquel on a abouti, sous forme de planches de succession de façades anciennes et nouvelles (maisons, ateliers) juxtaposées et de perspectives de ruelles. Ainsi, cette référence sert à faire valider et admettre une adaptation.

Planche N° 22 : La couleur dans la gestion du patrimoine



Planche 1 : Les premières tendances qu'on a pu dégager sont des couleurs terre, qui font référence à la pierre de taille ou la pierre romaine utilisée dans la construction, ainsi que l'utilisation des bois naturels au niveau des portes.



Planche 2 : Pareil au niveau de cette planche, une prééminence des couleurs terre pour la coloration des murs, des soubassements en pierre et des portes peintes en bleu.

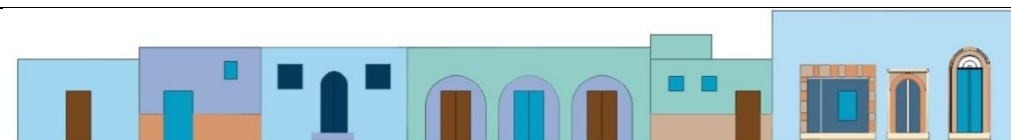


Planche 3 : Dominance de la couleur bleue au niveau des murs, comme au niveau des portes, avec des encadrements et des soubassements en pierre. Les habitants d'antan utilisaient souvent le bleu pour faire éloigner les moustiques.



Planche 4 : Une alternance du bleu et du vert au niveau des parois verticales et une prédominance des bleues au niveau des portes. Une telle combinaison peut renvoyer aux caractéristiques sitologiques de la ville : le bleu fait référence à la mer, le vert à l'oasis. A noter aussi que le vert dans l'imaginaire collectif des habitants de Gabès fait rappel au sacré.



Planche 5 : Des laqués vert et bleu au niveau des portes, avec des couleurs plus affranchies au niveau des murs. (Etat actuelle)



Planche 6 : Un mariage entre les couleurs terre et les couleurs novatrices (les rosées de la pierre de Gabès) pour le traitement des façades, avec une variation au niveau des laqués.



Reproduction des couleurs du passé



Le but de cette version chromatique démonstrative est de montrer les possibilités du principe de coloration à partir d'une palette archaïque, archétypale.

L'architecture ancienne tend, alors, à être de plus en plus sollicitée comme modèle par les coloristes et les architectes d'intérieur pour justifier une extrapolation des pratiques chromatiques ancestrales à leurs constructions modernes.

Dans cette organisation, nous nous sommes basés sur la série des couleurs dégagées de la superposition des couches de peinture, mais aussi sur les matériaux de construction et d'habillage mural et de menuiserie utilisés, depuis la construction en pierre jusqu'à nos jours³⁵⁸.

³⁵⁸ Voir annexe : Journées d'étude

II. Techniques et matériaux

1. Colorer à l'identique

Quelles couleurs devra-t-on utiliser ? Quels moyens humains et quels matériaux faut-il prévoir ? Dans quelles proportions ? Quels liants, quelles peintures, quels pigments utilisés ? Quelle sera la durabilité des solutions proposées ? Quelle compatibilité existe-t-il entre des systèmes et des matériaux de construction différents ? Quelles techniques doivent-elles être mises en œuvre pour nettoyer, traiter, consolider, restaurer et réintégrer des lacunes ?

Les restaurations d'une coloration ponctuelles à l'identique de certains monument historique et grandes demeure, même si leur objet était la plupart du temps de retrouver les techniques traditionnelles du décor en bois et en plâtre peint et sculpté correspondaient à des opérations très onéreuses. Elles se voulaient pilotent et affichés.

Il revient au répertoire de faire l'inventaire des savoir-faire qui ont présidé à la production et à la maintenance des certaines formes architecturales spécifiques du sud dont je prends l'exemple des maisons de Tozeur en terre cuite. Cet inventaire permettra d'engager des programmes de formation et de vulgarisation de ces savoir-faire. La revivification de ces savoir-faire rendra possible la production de formes architecturales authentiques, comme elle permettra de vulgariser des techniques d'entretien et de maintenance peu coûteuses. Il a été recommandé, plus haut, d'œuvrer pour industrialiser totalement ou partiellement la fabrication des matériaux de construction traditionnels en vue de réduire leur coût de fabrication. Dans le même esprit, il est recommandé de chercher à opérer des synthèses intelligentes entre savoir-faire traditionnels et savoir-faire contemporains pour concevoir des techniques mixtes, tirant profit de l'ancien, ancestral et du contemporain.

Pour ce faire, il y a une attitude, largement partagée, à abolir. Cette attitude consiste à sacraliser et à momifier le patrimoine. La sacralisation et la momification du patrimoine. La sacralisation du patrimoine et le recours aveugle aux modèles, aux matériaux et à techniques étrangères constituent les deux faces de la même médaille.

Or cet appareil ne fait aucune place au patrimoine national, puisqu'il a été produit par une expérience historique propre au pays colonisateur. Cette attitude a développé et ancré chez les gens un mimétisme impropre à la créativité. La perte de la créativité, débutant avec la perte de l'estime de soi et aboutissant à l'attitude mimétique, s'est exprimée par la sacralisation du patrimoine, et même sa momification. Le patrimoine ne doit pas être touché. Il ne peut être que reproduit à l'identique. Aucune investigation en vue d'une réinterprétation ou réadaptation n'est permise. Et s'il n'est pas possible de le reproduire tel que, il faut le délaissé, même si cela devait conduire à sa disparition. Il appartient au répertoire d'exhumer ce patrimoine et de détecter toutes les tentatives de le revivifier, pour le mettre à la disposition des innovateurs, derniers sauront en comprendre les bases et les principes pour proposer des synthèses contemporaines, tirant profit du patrimoine Tunisien et du patrimoine de l'humanité.

2. Tendance de la patine

La création du revêtement, outre les pratiques «mimétiques» (reproduction d'usure, de salissure, de vieillissement) dans la coloration et la décoration d'intérieur, une tendance à «produire» de telles altérations à travers une recherche et une expérimentation très créative pour le design couleur. Ainsi, la patine occupe aujourd'hui une place non négligeable dans le faisceau des techniques d'ennoblissement, métamorphosant l'œil et le toucher des surfaces.

Ces pratiques, plus volontiers envisagées du point de vue artisanal, ont pourtant réalisé de véritables performances dans l'industrie, au point de se vulgariser considérablement dans le secteur de la coloration architecturale. « La patine, «matériau» ambigu par excellence, naturel ou artificiel, a depuis longtemps intégré en tant que technique les pratiques de finition des métiers d'art»³⁵⁹.

« La question de la patine touche à des domaines plus «sensibles» que pour d'autres matériaux plus pérennes, tels la pierre, le bois ou le métal. L'action humaine, tout autant que l'histoire, a longtemps privilégié le solide, le dur, le lourd (le marbre ou le bronze pour les arts), qui échappent à l'altération immédiate et à la fragmentation - à ceux-ci, la patine confère une noblesse supplémentaire (patine de contact, polissage dans le cas du marbre, ou patine de dépôt en ce qui concerne le bronze) ; au détriment du mou, du mince, du léger, du fibreux, matériaux de faible durée, plus prompts à se dégrader et à se trouver relégués du côté du «déchet». Dans le cas des premiers - matériaux épais, profonds, denses - la patine n'est qu'une altération superficielle, telle qu'on la conçoit ordinairement, n'atteignant que rarement le cœur des objets qu'elle recouvre et dans des temporalités relativement lentes »³⁶⁰.

Esthétique du fard ou du camouflage, la patine artificielle, quant à elle, et par son traitement (qui n'est toujours qu'un traitement de surface), agit comme un leurre.

³⁵⁹ Emmanuelle Leblanc, *Tendance et pratiques de mondes contemporaines*, in Seppia, *couleur et design, Couleur-fards ou l'apparence maquillée*, p.101.

³⁶⁰ *Ibidem*.

Ainsi, lorsque l'on confère à un matériau brut ou vil l'apparence d'un autre, jugé plus fin ou plus rare, comme celle de la pierre au plâtre, ou toute autre pratique de finition. De plus, et contrairement à son utilisation et à son traitement mimétique.

Il s'agit de procurer les informations de base pour réaliser des enduits et des badigeons à la chaux selon les techniques traditionnelles qui font appel à des produits naturels qui nécessitent une parfaite maîtrise des dosages et de leur mise en œuvre. Ils connaîtront leur fabrication, leur utilisation, et leur destination et seront formés à la réalisation.

3. La pierre, entre couleur et savoir faire

Une mode actuelle de la pierre apparente tend à vouloir rendre visible l'appareillage des maçonneries des façades. Techniquement, tout d'abord, quand la maçonnerie n'a pas été mise en œuvre dans ce but à l'origine de la construction, la mise à nu peut entraîner des désordres liés au ruissellement et à l'infiltration des eaux de pluie. Si le concepteur du bâtiment n'avait pas prévu la mise à nu de la maçonnerie lors de la construction, l'appareillage n'a donc pas été effectué avec le même soin que s'il avait dû être apparent. Pour rester apparente, la pierre doit être soigneusement choisie et sa mise en œuvre devait être parfaite.

Dans les cas très particuliers d'architecture ancienne, la maçonnerie devra être rejointoyée. Les murs en pierres de taille, équarries, avec des joints fins, et assistées, selon la mise en œuvre dite de grand appareil et les murs en moellons.

Les joints sont très importants dans l'aspect des maçonneries, et il faut veiller au bon état de ceux-ci. Les murs anciens à appareillage apparent, s'ils nécessitent un rejointoiement, la meilleure façon d'avoir un résultat convenable est de se conformer aux joints anciens, contemporains à la construction, qui peuvent subsister sur le bâtiment.

Les joints comptent autant, dans l'aspect d'un mur, que les pierres. Il faut donc retrouver la consistance, l'épaisseur, la matière et la couleur la plus proche des joints anciens, et respecter les teintes de la pierre. Pour cela, il conviendra d'utiliser des sables et un mortier en harmonie avec la pierre. Ce sont ces sables, et non des colorants artificiels, qui donneront sa teinte au mortier de chaux.

Planche N° 23 : Traitement en pierre et architecture d'intérieur

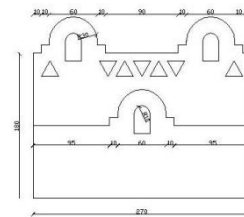
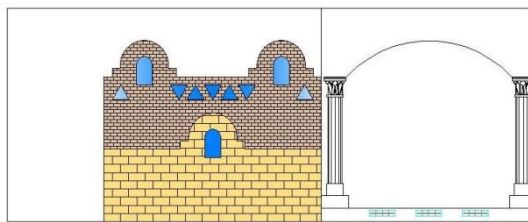
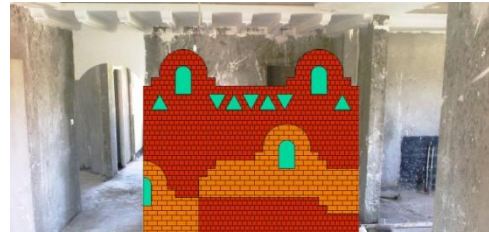
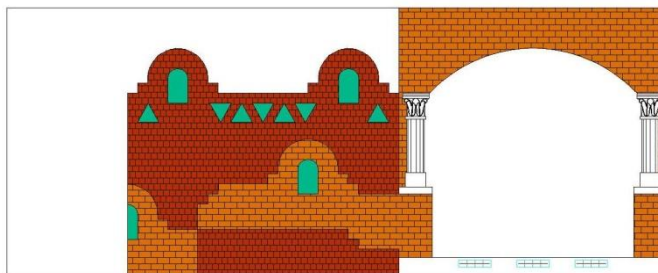


Planche N° 24 : Décoration de façade urbaine en pierre apparente

Etat initial



proposition d'intervention



Ravalement, coloration, décoration des façades urbaines des institutions étatiques à Matmata.

III. Projet de patrimonialisation

1. Les pathologies et les remèdes

La restauration chromatique exige une étude historique préalable minutieuse qui permet de dégager la pathologie des enduits couvre un large domaine de désordres. La coloration et les traitements associés impliquent de bien connaître les causes et d'en observer les effets. L'origine des pathologies des enduits et des peintures à la chaux correspond à deux causes principales un défaut de mise en œuvre (dosage, matériaux inappropriés, mauvaise application...); ou encore une action vieillissement accéléré. Celle-ci provient soit d'une humidité excessive, soit du mouvement intrinsèque du bâti.

L'élaboration d'un projet, d'une intervention concernant la coloration d'un édifice historique, doit être précédée d'une étude tenant compte des données iconographiques (peintures, dessins) et l'analyse du contexte et de ses évolutions, ainsi que la recherche des matériaux et l'étude e leur état de conservation, ainsi que le prélèvement d'échantillons, etc.

L'étude permet aussi de dégager un projet de remise en valeur des façades en restituant un état précis : les enduits en plâtre, chaux et sable, les badigeons de chaux, et les couleurs, qui contribuent à la mise en valeur du patrimoine exceptionnel de la ville moderne.

Le risque étant d'exclure le monument de son contexte, il faut donc faire une nette distinction, dans la hiérarchie, entre les interventions sur les monuments. Le projet de coloration doit se reposer sur un certain nombre d'éléments incontournables, parmi lesquels le respect de l'ordre architectural et du langage constructif, la connaissance de la qualité de la mise en œuvre des enduits et de leurs teintes en utilisant des matériaux aussi traditionnels que possibles et de toute façon compatible avec ceux d'origine.

Fiche N° 40 : Invention d'une façade authentique

Le projet de coloration doit se reposer sur le respect de l'ordre typologique architectural et du langage constructif.

Etude de cas :

Section : Quartier Bab Bhar

Référence cadastrale : Rue des martyrs, n°12

Intérêt patrimonial : Ancien bâti, Quartier européen

Particularité : façade authentique, style art nouveau, ornée par des moulures motif végétal, floral, et des frises en marbre sculpté, un garde corps en fente.



Vue sur la façade principale



Porte d'entrée principale



Décoration en marbre sculptée



clé de l'arc en pierre sculptée



Porte de l'étage



Console style art nouveau en marbre



console de balcon

Fiche N° 41 : Relevé

architectural d'une maison style

moderne, Gabès

Section : Bab Bhar

Référence cadastrale : Rue la kahina, N° 22

Intérêt patrimonial : Ancien bâti, quartier européen de Gabès



Echantillons grattés des murs et de la menuiserie de la maison.



Photo sur la façade principale



Croquis en couleur de la façade principale

La façade m'arrête, m'attire. Je redécouvre la façade, et je me demande quoi de neuf ? La façade reflète un caractère, un style. Elle garde la trace et l'empreinte d'un style. C'est une mémoire où le visuel joue un rôle important pour dégager une typologie. La vraie particularité de cette maison, c'est sa façade authentique ornée par un décor ostentatoire, style art nouveau (des moulures et des frises). La façade est le visage de l'architecture. Ce visage dégage une personnalité, une identité de l'architecture. Aujourd'hui, cette construction est désaffectée, délaissée et détruite. On note un état de dégradation et de désordre incontestable. Certes l'architecture n'est pas statique, n'est pas stable. Elle se

dégrade et vieillie. Elle subit évidemment des déformations au fil du temps. Mais, elle garde la trace de son jeune âge. Certains éléments architectoniques témoignent d'une époque passée. Un style, un caractère se dégage.

En retrait la façade principale exprime le fait que cette façade est une extension de l'espace public, elle nous parle de l'hospitalité bienveillante de ses habitants, qui considèrent cette façade comme le reflet d'eux mêmes. Cet espace intermédiaire du côté du jardin intérieur est plus une extrusion, qu'on peut considérer comme une extension du privé habité vers un espace extérieur également privé.

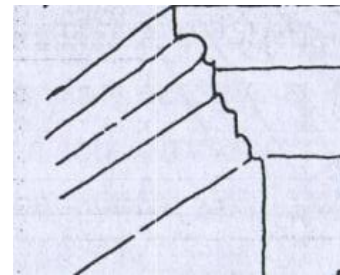
Fiche N° 42 : Relevé de détails architecturaux

Corniche et balustres



- Main courante chanfreinée
- Balustre
- Corniche à ressauts
- Rosace ou modillon

Une Corniche : c'est une moulure en saillie sur un mur destinée à souligner les dispositifs de construction horizontaux. Elle joue le rôle de larmier. Élément de couronnement d'un entablement, d'une élévation ou d'un élément d'élévation comme une baie (fenêtre). La corniche se compose de moulures en surplomb les unes par rapport aux autres.



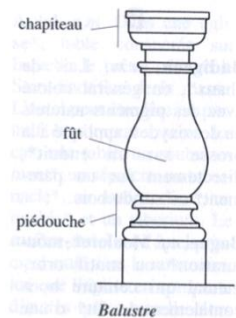
Corniche, détail : Cimaïse

La cimaise est la moulure supérieure de la corniche, située au-dessus du larmier est décorée de multiples modillons de l'ordre dorique, éléments décoratifs en forme de dé assez plat, répétés sous une corniche.



Un balustre : est une colonnette de forme renflée, généralement assemblée à d'autres colonnettes par une tablette à hauteur d'appui.

Dans le domaine des éléments d'architecture, un balustre est un ornement de balustrade offrant l'aspect de petite colonne terminée au col par une demi-sphère ou panse, à laquelle elle se rattache par un évasement en forme de congé. Par métonymie, il peut également désigner une balustrade, c'est-à-dire une rangée de balustres réunis entre eux par tablette à hauteur d'appui. Le terme de balustre désigne également un ensemble de colonnettes soutenant la main-courante d'un escalier. Les balustres de fermeture, de forme très allongées formant des barreaux dans les grillages de clôture.



une

Fiche N° 43 : Relevé de détails architecturaux

La couleur dans les conceptions architecturales et ses relations avec les systèmes constructifs : Couleur et style ou typologie architecturale.

De très nombreux sgraffites ornent les façades des maisons et des immeubles coloniales. Ils doivent principalement leur existence au développement de l'Art nouveau qui a abondamment, mais non exclusivement, utilisé cette technique très ancienne.



De l'italien *graffiare*, qui signifie "gratter", le terme *sgraffito* désigne une technique de décoration murale très ancienne. Elle consiste à revêtir une surface d'un enduit clair puis à gratter en partie cet enduit encore humide afin de mettre au jour la première couche et, de cette façon, de créer un dessin



Fréquemment. L'utilisation de deux couleurs (marron et vert)

Originellement monochrome ou bichrome, le sgraffito connaît alors un développement nouveau et la technique s'affine: la gravure des lignes fait son apparition à côté du simple grattage de surface tandis que l'utilisation de la couleur se développe. Du noir comme couleur de fond, on passe au gris, au vert foncé ou au brun. L'enduit de revêtement passe d'un blanc simple au lait de chaux à un ton plus jaune. Enfin, la technique de la peinture à la fresque (teinture du mortier alors qu'il est encore humide) est utilisée pour permettre une gamme de teintes plus riche et pour donner une plus grande profondeur au dessin.



L'ornementation par sgraffites :
Quartier Bab Bhar Gabès, Maison Gafrachi, rue le militaire.

Par ailleurs, cela va amener au mimétisme des procédés matériels et chromatiques, par la recherche de l'aspect d'origine des matériaux de coloration traditionnelle employés jusqu'à la fin du XIXe siècle et la mise au point de techniques de finition particulières adaptées pour unifier les matériaux fragmentés et hétérogènes.

À partir de ces recherches, le projet qui en découle peut-être une conservation rigoureuse de toutes les transformations (le risque extrême étant la menace de ruine). Une intégration environnementale (le risque était de perdre la valeur d'origine du monument).

Celui voulu initialement par son créateur -lorsque des transformations du passé l'ont altérée ou dissimulée, en prêtant toutefois une attention particulière à son intégration dans l'environnement.

Pourquoi cette étude?

La coloration occupait, en effet, une place centrale au sein des pratiques artisanales dans le sud tunisien. Les techniques ancestrales locales, bien que, réduites, enseignent de multiples savoir-faire. Marcel Mauss « J'appelle technique un acte traditionnel efficace. Il faut qu'il soit traditionnel et efficace. Il n'y a pas de technique et pas de transmission, s'il n'y a pas de tradition »³⁶¹.

La question qui se pose c'est quelles sont les manières d'agir, de penser, l'évolution ou et la rupture dans l'appréhension de la couleur au sein d'un contexte culturel et historique particulier. Les travaux de cette recherche invitent à repenser l'art de coloration et les métiers artisanaux locaux en leur restituant toute leur dimension chromatique, ainsi, dans un second temps la manière de sa ré-exploitation dans une nouvelle approche innovante. Mais laquelle ?

L'examen sur place de façade permet de donner des informations sur son état actuel et de prescrire par voie de conséquence les travaux de restauration à faire, indication qui sont plus ou moins précis compte tenu de l'accessibilité des éléments à observer et de la possibilité en cas de désordres structuraux apparents de pouvoir ou non

³⁶¹ Mauss Marcel, *Les techniques du corps*, in Sociologie et anthropologie, 1968, p.371.

effectuer des sondages, lesquels sont nécessaires pour évaluer la stabilité située en saillie sur le domaine public.

Seule l'observation du support, de l'enduit ou d'un badigeon, permet d'identifier un désordre, d'élaborer un remède. Il convient d'examiner dans un premier temps les effets visibles, parfois mesurables de ces pathologies. On distingue six causes, à l'origine des dégradations.

Le manque d'adhérence se traduit par un décollement en plaque, un gonflement ou un cloquage à la surface. Pour les enduits, il est conseillé d'effectuer systématiquement un sondage pour identifier la bonne tenue du revêtement en « sonnant », à l'aide du doigt ou d'un outil. Si l'enduit est bien accroché, il rendra le son support. Les décollements sont souvent accompagnés de fissures. Il faut alors sonder l'enduit de part et d'autre de la fissure et constater s'il sonne creux. Pour les peintures à la chaux, le manque d'adhérence s'observe par la formation d'écailles que l'on soulève avec l'ongle.

On remarque une perte de dureté des matériaux. On évalue la dureté des enduits, en testant le revêtement avec un objet métallique pointu (clou, tournevis). Si l'enduit a perdu de sa dureté, le tournevis s'enfonce ou raye la surface. On constate qu'un enduit de chaux aérienne se raye à l'ongle, un enduit de chaux hydraulique laisse une marque sous l'ongle alors qu'un liant plus hydraulique ne laisse apparaître aucune trace. Dans le cas des peintures à la chaux, la dureté s'apprécie en grattant à l'ongle ; un badigeon apparaît, plus clair dans la partie dégagée.

Une porosité importante : pour évaluer la porosité du support, il suffit de le mouiller, en faisant couler de l'eau sur le mur et en mesurant le temps d'absorption. Sur support vertical, la hauteur du ruissellement est facile à apprécier. Si l'eau est « pompée » rapidement, le support est trop absorbant.

La présence de fissures : Visibles à l'œil, elles apparaissent fines ou larges, uniques ou en réseau. L'humidification du mur peut être un moyen de mieux localiser les fissures.

Ces dernières se classent en quatre types : les microfissures, ouvertures discontinues d'une largeur inférieure à 0.2 mm, les fissures plus larges que les microfissures (entre 0.2 et 2) et les lézardes qui affectent l'enduit mais aussi le support (au-delà de 2 mm).

L'absence de cohésion : Elle se manifeste à l'œil par un effet de farinage du support. La vérification de la cohésion de l'enduit ou de la peinture s'opère au toucher. Le simple frottement de la main suffit à constater le phénomène ; le grain de l'enduit roule sous le doigt, le badigeon « farine ». La présence de diverses traces : de nombreuses traces peuvent apparaître à la surface dans l'enduit, d'une peinture, parmi lesquelles figurent : les spectres, les fantômes, les nuances de couleur, les efflorescences, les traces de brosses ou de pinceaux. Toutes ces taches se détectent à l'œil nu. Elles ne présentent pas toutes les mêmes caractéristiques.

Les spectres font apparaître, par transparence sur l'enduit, les traces de l'appareillage du mur, les saignées d'encastrement ou tout autre marquant existante, sur le support l'origine. Ils proviennent de la différence de porosité de matériaux différents. Les nuances de couleur proviennent, aussi, soit de l'utilisation d'agrégats issus de divers approvisionnements, soit d'un mauvais mélange des pigments (enduit teinté dans la masse ou peinture).

Les efflorescences, elles aussi visibles, correspondent à une migration des sels à la surface de l'enduit, ou de chaux non carbonatée. Le salpêtre (nitrate de potassium) est une forme particulière d'efflorescence. Il se forme à partir des déchets animaux ; on le confond souvent avec les nitrates de calcium qui sont également à l'origine de possibles efflorescences.

2. La restauration de la couleur d'un édifice historique

En Tunisie, nous nous sommes éveillés assez tard au problème de la conservation de la couleur des quartiers historiques. La conservation de la couleur du patrimoine architectural nécessiterait un entretien régulier des bâtiments. La question de la couleur dans la gestion du patrimoine se pose comme une problématique dans le secteur de sauvegarde et de la conservation des monuments historiques. Face au problème de la couleur et la conservation des monuments historiques, une proposition de restitution de la situation d'origine. La restauration des monuments historiques suppose la restitution de la situation d'origine particulièrement de la couleur tout en étant conscient du risque étant d'exclure le monument de son contexte et de perdre la valeur d'origine du monument.

Colorer l'ancien ou le laisser tel qu'il est ? Comment colorer l'ancien ? Il s'agit d'imiter, de reproduire la même couleur ? Mais par quels moyens et quelles techniques ?

L'emploi de l'expression «re-colorier à l'identique» est ambigu. Tandis que «reconstituer» ou «restituer» désigne le rétablissement des éléments architecturaux altérés ou disparus d'après la documentation et les traces archéologiques.

L'objectif est d'élaborer un avant-projet de plan de sauvegarde et de développement de la coloration urbaine. Il est prévu de mettre en place des accords de coopération entre des collectivités territoriales et la société. L'objectif est de valoriser le patrimoine du centre historique du Sud tunisien et de sensibiliser les populations locales à la valeur de ce patrimoine.

Une municipalité peut ponctuellement mener une étude de couleurs pour la ville, un quartier, ou simplement un ensemble de bâtiments publics. C'est le cas pour une palette de teintes destinées aux façades de la ville, accompagnant par exemple une opération d'urbanisme.

Dans une perspective de revalorisation, la commune met en œuvre des opérations qui concernent les habitations le plus souvent situées dans le centre ancien. À ce titre, elle peut éditer une brochure ayant pour but de fixer les recommandations architecturales relatives notamment aux matériaux et aux couleurs des façades. Fruit d'une étude

approfondie du patrimoine architectural, cette mission est confiée à un spécialiste tel qu'un coloriste. Sous forme de plaquette ou de nuancier, il s'agit d'un guide de couleurs qui constitue tant pour les professionnels que pour les particuliers un véritable outil. Contribuant à la revalorisation du vieux centre, ce guide est utile pour la remise en couleur des façades.

Concernant les bâtiments publics tels que les bibliothèques, les écoles, ou les administrations, la mairie n'étant pas dotée de personnels compétents en la matière, peuvent également faire appel à un coloriste pour la coloration des façades.

À une échelle régionale, des services tels que la direction régionale de sauvegarde de patrimoine peuvent être à l'origine d'études spécifiques sur le patrimoine culturel. Dépendant du Ministère de la Culture et du patrimoine, la DRSP constitue un pôle privilégié pour mener à bien une telle recherche. Offrant des moyens ministériels, un employeur-coloriste de cette envergure peut contribuer à une réussite professionnelle sur le plan national.

La DRSP met en œuvre les grandes orientations de la politique de développement culturel, de protection et de mise en valeur du patrimoine défini par le ministère au niveau national, tout en les adaptant au niveau régional. On peut considérer qu'elle joue un rôle essentiel dans l'aménagement culturel du territoire. Pour ce qui concerne le patrimoine, elle est chargée de veiller à la conduite des travaux de restauration. De plus, elle soutient toutes les actions de mise en valeur et de réutilisation de ce patrimoine.

Les compétences du coloriste peuvent tout-à-fait correspondre aux objectifs de la DRSP, en répondant par exemple à une demande de travaux de mise en valeur du patrimoine par la coloration.

L'innovation selon l'objet sur lequel elle porte innovation de produit et de service ; cette section est vide, pas assez détaillée ou incomplète. L'innovation de produit correspond à la mise au point d'un produit nouveau, ou d'un produit existant mais incorporant une nouveauté. La remise en couleur d'une ville. Les opérations de restauration d'œuvres antiques qui se multiplient dans les musées révèlent aujourd'hui l'étendue de leur polychromie originelle.

Conception des métiers de la couleur et des structures professionnelles, des enjeux du commerce et du marketing des produits de décoration et de coloration.

Le projet de coloration est entièrement ouvert à un développement futur. Production des matériaux de coloration du bâti pour vêtir. (Production de la couleur pour bâtir (à la masse), des murs, des cloisons, des structures, des enveloppes colorées), production des colorants non nocifs. Couleur et marketing. Une innovation se distingue d'une invention ou d'une découverte dans la mesure où elle s'inscrit dans une perspective applicative. Par innovation technologique de procédé, on entend la mise au point/adoption de méthodes de production ou de distributions nouvelles ou notablement améliorées. Elle peut faire intervenir des changements affectant - séparément ou simultanément les matériels, les ressources humaines ou les méthodes de travail ". Ces définitions sont extensibles aux activités de service et à l'organisation et au marketing dans les formes récentes d'innovation. L'innovation se distingue de la recherche. L'innovation est aujourd'hui au cœur des politiques économiques de tous les grands pays.

Le rôle du coloriste dans le milieu industriel n'est d'autant plus important que la mode et les tendances d'aujourd'hui sont axées de plus en plus sur la couleur, ce qui élargit les horizons. Les gens osent désormais la couleur, autant dans le vestimentaire que dans la décoration d'intérieur.

La réflexion mène à penser le développement de concepts couleur pour les fabricants de produits de coloration et décoration architecturaux et à aborder la création-conception de revêtements décoratifs pour l'habitat et les véhicules de transport : revêtements et tissus pour la décoration des édifices et des espaces extérieurs. Je peux citer ici l'exemple du groupe Cecil : béton coloré. Ainsi, les connaissances technologiques permettant de contribuer au développement des gammes de produits de finition (revêtements et accessoires) et notamment des matériaux biologiques.

L'expérience de J.P. Lenclos est un bon exemple de l'application d'une méthode de coloration pour le milieu industriel, en l'occurrence la peinture en bâtiment (Glidden Corona Bâtiments). La création du nuancier se renouvelle environ tous les cinq ans chez les fabricants de peintures, ce qui nécessite une étude couleur par un spécialiste,

et à fortiori un coloriste. De même, les travaux de l'atelier Cler pour les enduits de Weber & Broutin montrent également l'intérêt d'une recherche menée par un professionnel de la couleur, lequel a une approche à la fois colorimétrique et sensible.

J'ai cru comprendre qu'apparaissait clairement un besoin de spécialiste de la couleur au sein de l'industrie peinture. Autrement dit, la politique de la peinture bâtiment tendant vers une démarcation en marketing couleur, l'apport du coloriste ne peut qu'enrichir cette quête. Ce n'est pas, en effet, une qualité tant sur le plan technique qui est demandé, mais sur le plan des services, passant par l'élargissement de l'offre produit et de l'offre couleur. Le coloriste est donc chargé d'actualiser le nuancier et d'orienter le marché selon les tendances, les panels auprès d'architectes, les peintres, etc. Le marché de la peinture en bâtiment se démarque désormais par la couleur, perçue comme une valeur ajoutée.

Et il n'est pas rare de constater que des gris ou des blancs en menuiserie aussi bien que des noirs en ferronnerie sont remplacés par des teintes vives ou pastel. Les nuanciers, que ce soit pour l'intérieur ou l'extérieur, vont donc devoir répondre aux besoins des clients, qui exigeront des nuances davantage subtiles, et des gammes plus étendues.

Ils ont permis également la mise au point de nuanciers de couleurs destinés aux produits industriels ou aux matériaux de synthèse utilisés dans la construction, tels que peintures, verre, plastique, métal...

Troisième chapitre

Couleur et investissement

I. Sources et ressources naturelles

1. SEPPIA : axe 3

Convergeant les regards des arts plastiques et appliqués, ceux de l'esthétique et des arts de l'interprétation, l'Axe 3 de SEPPIA s'intéresse aux facettes multiples du paysage, tentant d'appréhender celui-ci tant du point de vue de la production paysagère, que de celui d'une réception qui est, elle-même, lecture, création, production paysagère. Pour ce faire, c'est d'interroger la circularité des pratiques paysagères lesquelles, de *l'un situ* à *l'un visu*, traversent largement les dimensions poïétiques et praxiques. Dans cette perspective, SEPPIA propose de questionner plus spécifiquement l'articulation du paysage au politique, et les manifestations chromatiques et plastiques de cette rencontre. S'y trouvent développées, de fait, les notions de stéréotype paysager, de schème ou de modèle esthétique, et la possibilité, tout à la fois sémiotique et esthétique, plus largement interprétatives, d'une ouverture du sens paysager à des processus de mise en fiction, lesquels, dans l'expression d'une *topoïétique* (Marc Ferniot), invitent le lecteur de paysage à, littéralement, créer ses paysages, par l'activité d'une lecture plastique, singularisante, des stéréotypes qui fondent notre culture paysagère commune.

Outre un colloque de topoïétique projeté en 2012, les chercheurs impliqués dans cette orientation participeront aux conventions d'étude du master Couleur, Design, Arts numériques ainsi qu'au projet de restauration de la coloration urbaine de Gabès.

2. La couleur comme mode d'appropriation paysagère

La topoétique que je propose ici mène un débat paysager sur le tourisme écologique. La diversité des sites et des paysages naturels dans le Sud tunisien, permet de développer le tourisme des sites écologiques, dans des réserves comme le désert, les oasis les montagnes... la question est alors comment rendre ce milieu plus attractif ? Comment peut-on parler d'idéalisation d'un paysage mythique ?

Cette grande question sur la possibilité ou les limites d'opportunités de sauvegarde et de remise en état les ressources naturelles, ne concerne pas uniquement les parcours mais elle concerne l'ensemble du milieu. Avec l'étalement du paysage vierge et l'éclatement des formes de relief, les effets d'échelle deviennent essentiels. Les sites naturels ajoutent une autre dimension au problème de préserver le patrimoine tangible.

Eric Bonnet réclame: « Je me propose d'étudier comment la rencontre avec certains espaces réels peut constituer un opérateur de l'activité picturale et permettre une condensation d'éléments éclatés, vers une constellation rassemblant l'autrefois et le présent. L'espace réel devient lieu spécifique et sa typologie permet alors l'établissement de similitudes larges, associant différents registres, et formant des images-demeures ». L'activité du concepteur design espace coloriste favorise l'élaboration de lieux et s'appuie en retour sur ceux-ci. La rencontre du désert a modèle et sensibilise notre perception. Eric Bonnet tenterait de montrer comment l'expérience du désert et l'écriture de Jabès ont formé pour lui un des lieux qui activent sa peinture.

Il s'agit d'aborder les questions d'ordre écologique dans le contexte d'une culture chromatique spécifique du Sud tunisien. La notion de couleurs naturelles et locales pour le designer coloriste s'ancre et se développe et mène à créer le lien entre l'Homme et son environnement, à travers des représentations, fictions et créations. La couleur semble en effet déborder sa fonction de repérage, pour territorialiser. Elles signalent, confortent et soulignent l'existence d'une culture. La fonction de marquage permet également de souligner, sur un territoire relativement uniforme à un point de vue coloré, les particularités de chaque appartenance à des individus.

La richesse écologique et patrimoniale peut être un potentiel pour développer le tourisme. Le projet consiste concevoir le développement le Sud tunisien comme un pôle économique, culturel et touristique. La finalité de ce projet de conservation et valorisation du site pôle de mémoire, pôle de loisirs et de tourisme. Le développement économique est d'arriver à se positionner dans le projet touristique.

Comment procéder pour valoriser les spécificités naturelles, historiques et culturelles de la région du Sud tunisien ? Comment les intégrer dans les stratégies et circuits touristiques ? Quelle manière de « touristification » de la couleur ? Comment le coloriste particularise chaque lieu par rapport à ses couleurs, en travaillant sur la notion de couleurs locales. ?

Le Sud de tradition rurale, dont la campagne, le désert était « un immense et savant monument »³⁶². Le sud-est tunisien renferme plusieurs villes intérieures et se caractérise par un milieu naturel fragile et un retard remarquable au niveau du développement par rapport au reste du pays. Ce retard se manifeste par des indicateurs de développement assez bas et surtout par une économie faiblement diversifiée à cause des conditions climatiques et naturelles défavorables conjuguées avec de longues périodes de marginalisation par rapport aux zones littorales.

La mise en scène du monument qu'elle transforme en théâtre ou en scène. L'édifice entre en concurrence avec un spectacle ou un « événement » qui lui est imposé, dans son autonomie. Expositions, concerts, opéras, représentations dramatiques, défilés de mode sont associés à un patrimoine qui les valorise et qu'ils peuvent, à leur tour, à l'issue de cette étrange relation antagonique, magnifier encore, déprécier ou réduire à néant. « Ainsi, la question « d'habiter le patrimoine » aujourd'hui ne peut être comprise qu'à travers le rapport complexe avec un réseau d'espaces, tous « habités » mais de manière variable dans le temps : un réseau de lieux que les individus se constituent, qu'ils s'approprient de manière variable, autour des quelles ils se construisent, à des degrés divers, des discours au passé légitimant »³⁶³.

³⁶² Françoise Choay, *L'allégorie de patrimoine*, éd. Seuil.2007, p.164.

³⁶³ Nathalie Ortar, *Restaurer sa maison à l'ombre d'un patrimoine*, in *Habiter le patrimoine : enjeux, approches, vécu*, dir. Maria Gravari-Barbas, éd. Puf, 2005, p.49.

II. Le tourisme des sites patrimoniaux

1. Investissement touristique des villages authentiques

De même les changements rapides des habitudes et le style de vie des bédouins et des berbères, les anciens habitants du Sud, exigent des actions sérieuses vers l'exploitation et la conservation de ce patrimoine intangible aussi riche.

Il s'agit d'aller à la rencontre de lieux différents et de liens différents d'autant que la mémoire est en perpétuelle reconstruction. Elle se transforme au fur et à mesure. La mémoire est une construction humaine.

Cette mise en patrimoine présente un intérêt à la fois pour la région du Sud. Il devrait apparaître comme un enjeu de renouvellement urbain portant sur des implantations artisanales, le recentrage du potentiel de la ville, un lieu de culture pour la population, des aires de jeux pour les enfants, des espaces aménagés à des fins culturelles et sportives, sans en négliger l'impact paysager.

Est-ce dire la fragilité ou les difficultés d'une mise en tourisme réelle qui réussit à fixer la population sur place ?

Il renvoie à une remise en cause majeure de tout un système économique, social, culturel et spatial devenu obsolète. Ce contexte met en évidence la problématique d'une région en reconversion, c'est-à-dire une région qui cherche à réunir toutes les aptitudes pour aller vers de nouvelles formes de développement.

Cette reconnaissance touristique et culturelle permettra-t-elle de remplir le vide laissé par l'effondrement des métiers traditionnels en s'appuyant sur la transformation d'un héritage reçu en projet économique et touristique. La question se pose alors selon deux axes, celui de la conservation et celui de la mise en valeur du patrimoine.

La gestion et la conservation de ce patrimoine culturel et naturel unique est devenu une question sérieuse, considérant la richesse de ce patrimoine et le risque de sa dispersion. La sauvegarde et la réhabilitation des lieux de mémoire permettent à une société de tisser des liens avec son passé sans lequel elle ne saurait exister.

Il s'agit d'aménager des centres de camping et de villégiature de villages crêtes, construits autour d'un décor patrimonial authentique devient un enjeu culturel et politique pour les gestionnaires de la mémoire.

2. Ré exploitation des lieux de mémoire

Un programme pour l'aménagement et la réhabilitation des ksours Berbères et des maisons troglodytes dans le cadre d'un circuit touristique englobant d'une part *Tataouine, Ghomrassen, Guermassa, Chenini, Douiret et Ksar Ouled Soltane*, et d'autre part les villages créés de *Matmata, Techine, Tamezret, Beni Zalten* et de créer un musée à l'effet de promouvoir le secteur du tourisme, de mettre en valeur le patrimoine saharien et les spécificités naturelles et culturelles de la région. Le patrimoine national et régional propre aux petits villages du Sud tunisien, représente aujourd'hui une affirmation d'identité, de dynamisme et de développement économique et touristique.

« La ville ancienne tout entière semble donc bien jouer, en l'occurrence, le rôle de monument historique »³⁶⁴. « La ville ancienne qui est un véritable monument » joue immédiatement, au présent, un rôle mémorial.

En matière des ressources et potentialités, l'Etat va entamer un programme d'aménagement et l'entretien d'un grand nombre de *ksour*. Un organisme appartenant à l'*UNESCO* va se charger d'entretenir et sauvegarder les peintures rupestres dans le monde dont les peintures rupestres de *Ghomrassen*. Entamer l'aménagement de la zone touristique de *Tataouine*, sur une superficie de 30 hectares, pour constituer un prolongement des pôles touristiques de *Matmata, Tozeur, Douz et Jerba*, de réaliser l'asphaltage de la route touristique *Guermassa-Ksar Ghilane*, sur une distance de quarante-trois kilomètres, pour assurer la liaison de la région avec le circuit saharien, de réhabiliter et de préserver les villages à vocation touristique de *Douiret et Guermassa*, et de réaliser une deuxième tranche du projet de sauvegarde et de réfection du village de *Chenini à Tataouine-Sud*.

« Je me propose d'étudier comment la rencontre avec certains espaces réels peut constituer un opérateur de l'activité picturale et permettre une condensation d'éléments éclatés, vers une constellation rassemblant l'autrefois et le présent. L'espace réel devient lieu spécifique et sa typologie permet alors l'établissement de similitudes larges, associant

³⁶⁴ Françoise Choay, L'allégorie du patrimoine, Op. Cit., p.135.

différents registres, et formant des images-demeures. L'activité picturale favorise l'élaboration de lieux et s'appuie en retour sur ceux-ci »³⁶⁵.

Le Sud tunisien a une nature vierge brute. Une richesse naturelle et écologique. Un beau paysage montagneux. Un paysage, un espace commun. Un site entouré par les montagnes sculptées par le soleil. Les études du développement s'intéressent à la ville ont prévu une série de programmes et d'orientations notamment :

Le Sud tunisien possède un environnement unique où on peut distinguer multiples facettes écologiques. Riche par la multiplicité de ses lieux verts, désertiques et aquatiques, la Sud tunisien ne cesse d'accroître son intérêt envers l'environnement et sa protection. De plus, la Tunisie possède divers sites répertoriée dans les conventions internationales pour la préservation et la protection de la faune et la flore et des lieux verts et identifiées comme étant des lieux embryonnaires et vierges.

La Tunisie est parmi les premiers pays à avoir signer les différentes conventions internationales en matière de conservation des ressources naturelles et de protection de l'environnement.

Comment orienter un projet paysager. Je pense que le milieu naturel et paysager, en l'occurrence ici l'oasis, peut orienter désormais le projet de design espace architectural, urbain et environnemental vers l'édification des lieux. Le lieu a un passé une identité et une mémoire telle que la mémoire des couleurs, des formes et des tissus. Ceci invite à repenser les liens, à coordonner entre eux, une pensée des lieux.

Développer l'artisanat local et la formation féminine dans ce domaine. Créer une zone de petits métiers pour promouvoir l'activité artisanale particulièrement tinctoriale et touristique en créant des structures d'accueil et de services.

La notion du projet permet de modeler, structurer et actualiser des modes de liaisons et de passages spatiaux et temporels. J'estime que la récupération de ce site emblématique, dans une vision touristique élabore à mon avis une stratégie de liaisons. Faut-il alors penser une stratégie générale de sauvegarde et d'exploitation de l'oasis dans des projets nouveaux de développement de la ville de *Gabès*. Un art de

³⁶⁵ Eric Bonnet, Désert : passage, anamnèse et constellations, in Espace et mémoire, dir. Rachida Triki, éd. ATEP, Tunis, 2005, p.425.

conception de l'espace qui favorise le respect du végétal et des lieux et participe à créer de lieux de vie, un travail de mise et remise en forme, un art d'intégration in situ. On peut parler de design du site ou design d'objet in situ.

Est-ce que la crise actuelle serait un motif à la mise en place d'un processus de création des valeurs et d'une véritable démarche topoétique fondée sur le tourisme de l'oasis et des parcours verts³⁶⁶ ? Comment prendre en compte les enjeux écologiques, sociétal, économique pour des mesures de protection, de conserver de ce site patrimonial précieux et unique dans le monde, mais considéré comme un poumon de la ville et on peut être sérieusement envisagé de créer des lieux de soulagement dans la ville. Comment préserver et développer l'oasis de façon durable ?

Gabès qui a toujours été un site accueillant, un lieu de passage et de stationnement. L'idée de stationnement fait de *Gabès* une région qui accueille déjà des touristes depuis toujours.

L'esthétique de la ville et son développement sont fondés sur ses propres ressources naturelles patrimoniales. Elle compte sur ses paysages (ses littoraux, montagnes, fleuves, cascade, et oasis unique dans le monde), ses patrimoines, ses produits de terroir... C'est à travers l'histoire et l'œuvre des hommes qu'il faut rechercher l'aspect primitif de l'oasis, berceau de *Gabès*.

L'action est nécessaire. La mise en chantier d'intervention un terrain de matériaux divers esquisse des nouvelles territorialités et contribue à la construction des nouveaux scénarios qui croisent le passé et le futur d'un site oasien particulier. Ainsi selon une approche topoétique, je cherche à penser de nouvelles perspectives pour le devenir de la ville de *Gabès*. Je considère que des nouveaux projets qui visent à reformuler notre cadre de vie oasien en attachant aux scénographies d'objets ou d'espace, architecturaux urbains ou environnementaux, de nouvelles fonctions symboliques. « Les nouveaux dispositifs architecturaux et environnementaux de l'espace oasien rencontrent de nouvelles manières de vivre l'espace »³⁶⁷.

³⁶⁶ L'expérience des cheminements in situ et les parcours du regard et relais organisés dans les différents sites oasiens inventés.

³⁶⁷ Patrick Barrès, *Op. Cit.*, p.113

Des designers, architectes, et des plasticiens développent des pratiques qui interrogent la question de territorialité. La proposition d'ancrage et de saisies territoriales fixe les relais d'espaces de circulations et d'échanges, et, par voie de conséquence, définit des vecteurs d'une nouvelle socialité dans la mesure où, suivant la formule de Michel Maffesoli, le « lieu fait lien »³⁶⁸.

Ma vision est de faire de l'oasis, entre territoire et réseau, un espace des expériences partagées. « Le lieu prend forme et prend sens, gagne son identité dans le flux, compte tenu des matériaux qu'il mobilise et des dispositifs qu'il expose, met en scène ou éprouve »³⁶⁹

Composé d'associations et d'institutions tournées vers le tourisme et l'écologie, ce projet territorial de patrimonialisation et touristification³⁷⁰ s'avère représentatif d'une nouvelle logique d'adaptation agricole et de recomposition de la société oasienne.

Si je contredis Michel Guérin qui affirme qu'il ne faut pas « assimiler le lieu et le milieu (dans les significations biologiques et/ou sociologique du mot) », je rejoins, ainsi, l'idée de Thomas Sieverts qui, dans le cadre de recherches en écologies urbaines_(Activité écologique³⁷¹), réinscrit le lieu dans son milieu.

Si, de son côté, Thomas Sieverts ne renie pas la spécificité des différents types de lieux, il n'en cherche pas moins à les faire coexister. Il insiste certes sur le rapport que les hommes entretiennent avec le milieu naturel. Ainsi l'entre-ville offre-t-elle des biotopes de grande richesse, son paysage serait plus riche en espèces (biodiversité) que la campagne environnante souvent industrialisée. Cette dimension écologique attachée au milieu n'exclut nullement la poétisation. Il est d'avantage question d'un art de vivre ensemble dans notre rapport au monde que la défense coûte que coûte de la spécificité d'un monde de l'art.

³⁶⁸ Michel Maffesoli, *De l'univers au particulier*, Diogène, n°315, Puf, 2006, p.100.

³⁶⁹ Patrick Barrès, *Op. Cit.*, p.113

³⁷⁰ Colloque international de Clermont-Ferrand, *L'avenir des petites villes*, éd. presse universitaires, Blaise pascal, Clermont- Ferrand, 2003.

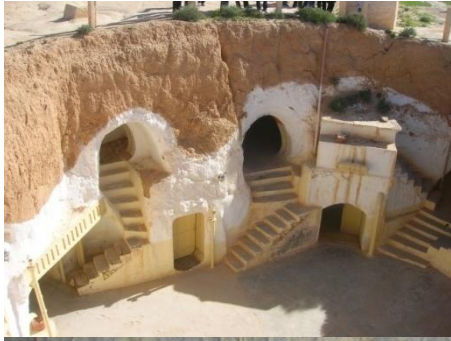
³⁷¹ Dans le cadre du projet de "Réhabilitation de Ras El Oued", l'association de sauvegarde de l'oasis de Chenini accueille une délégation de la principauté de Monaco composé de 02 paysagistes, le responsable des programmes Afrique du Nord à la Direction de la Coopération Internationale de Monaco, le vice consul de Monaco en Tunisie et la coordinatrice technique au bureau de la Coopération Internationale de Monaco à Tunis. Le programme prévoit une visite de terrain, une présentation des activités du projet, une réunion avec le comité directeur de l'asoc et les autres partenaires du projet.

Thomas Sieverts cite, comme exemplaire, l'action d'un artiste plasticien proposant des voyages urbains ayant pour finalité « la densification poétique » de l'entre-ville notamment. Ce guide singulier n'est autre que son propre fils, Boris Sieverts. Les promenades et les dérives urbaines de ce dernier (à Cologne notamment) sont réputées parmi les urbanistes. Il est connu dans l'agglomération nantaise où il a officié. Ceci nous rapproche de Saint-Herblain, ville/entre-ville de la banlieue nantaise. Si Boris Sieverts différencie différents types de lieux (biotopes humains/lieux plastiques), il ne les oppose pas pour autant. En effet, le choix de ses périple obéit essentiellement à deux règles du jeu³⁷² :

- la première concerne les biotopes humains c'est-à-dire les traces inhabituelles laissées par les êtres vivants notamment dans les zones libres de tout contrôle.
- la règle porte sur la qualité plastique de ces lieux. Le but du jeu est alors de livrer la densité poétique de ces lieux. C'est alors que le cliché prend le relai du topo. Boris Sieverts pratique la photographie afin de fixer la « conception mentale » du lieu. Le jardin représente le lieu de rencontre, d'échanges et de socialisation.

Le cinéma utilise l'illusion,

³⁷² Boris Sieverts, *A guide to Visiting Cities*, en ligne sur www.neueraeume.de. Autres textes de Boris Sieverts dans <http://www.archilab.org/public/2004/fr/textes/boris.htm>.



Une autre manière de théâtralisation du patrimoine architecturale. C'est une manière différente d'exprimer sa temporalité dans le cinéma. Mais comment intégrer la couleur initiale du bâti vis-à-vis au décor du film.



Le patrimoine implique l'intégration de l'épaisseur historique, mémorielle, sensible, des lieux habités.

III. Les jardins aux villes

1. Le végétal entre agriculture et horticulture

Marcel François est un des passionnés de la nature qui a composé des jardins comme contrepieds du monde industrialisé, il a créé des paradis aux portes d'un monde globalisé, uniformisé. Marcel François est né à Paris en 1900, il est ingénieur horticole. Son but premier était de réaliser un milieu vivant, respectant le caractère sacré de la nature et son fonctionnement écologique. Il voulait aussi produire des plantes tropicales en Afrique pour les vendre en France et faire des jardins exotiques, des lieux de rêves.

La fiction horticole de Marcel François se résume par cette citation de lui-même. "Je t'ai toujours aimé dès ma jeunesse, j'ai connu le Maroc J'ai aussi parcouru l'Afrique Noire: l'Afrique mystérieuse, celle des ponts de lianes, des pirogues et des danses masquées. J'ai trouvé la forêt dense dans la moiteur des pays équatoriaux où les arbres sont si hauts et les verts si variés. Afrique, pays de lumière et des ciels étoilés, après tant d'années tu ne m'as pas encore déçu. Hautes maisons grises et fumées noires, pâquerettes et boutons noirs des squares de mon enfance au milieu d'un paysage de cauchemar. C'est finalement vers toi au Maroc que je suis revenu et c'est là que j'ai essayé de réaliser, grâce à Dieu, mon rêve de jeunesse: un paysage à la mesure de l'Homme où pâquerettes et boutons d'or ne se fermeront jamais! C'est la poésie qui recrée les paradis perdus; la science et la technique seules en sont incapables."

L'œuvre de Marcel François prend forme au Maroc en 1949, il conçoit le jardin en deux parties à partir d'un terrain en friche: jardin et horticulture; nommés " les jardins exotiques de Bouknadel".

" Le jardin naît de l'intimité d'une main touchant le sol, tamisant et retournant la terre, répandant des semences ou enfouissant des tubercules, arrachant distraitemment une forme de végétation pour offrir plus d'espace à une autre. Nous plantons, soignons, nourrissons nos jardins, les taillons et cueillions leurs fruits, négociant avec les exigences de la nature. Nous devons être à l'écoute des besoins du jardin nous dit le

poète Stanley Kunitz qui compare ses terrasses aux strophes d'un poème. Le jardin exprime la fusion, des secrets, la variabilité, la possibilité et " un échange entre le moi et l'atmosphère" (Kunitz). En retour, les jardins nous offrent des aliments, des herbes aromatiques. Ils nous nourrissent aussi avec le parfum de leurs fleurs, de leur terre [...] ; la vivacité des couleurs et des formes; l'interaction des éléments. [...]

Le plus souvent, les jardins sont créés à l'écart des pressions de la vie ordinaires pour le plaisir et la contemplation. Dans de nombreuses langues, le mot jardin signifie enclos, évoquant des jardins murés, secrets ou mythiques ; des mondes cachés et surnaturels 'transcendant le temps et le désordre. [...]

Le jardin d'Eden, les champs Elysées, la Terre de Hespérides où Zeus et Héra furent mariés sont tous des jardins paradisiaques clos dont les habitants sont protégés par le divin. Le jardin paradisiaque reflète tantôt nos fantasmes d'un espace intérieur idéalisé abritant une plénitude potentielle, tantôt un état d'innocence et d'harmonie préconscient.

Généralement les portes du jardin secret sont invisibles, étroites, difficiles à trouver. Tout comme, dans le processus d'individualisation, on tourne longuement autour des aspects invisibles de la personnalité, ne se rapprochant que progressivement du centre, dans les rêves ou le mythe. [...]

Nous ne pouvons jamais totalement domestiquer un jardin, pas plus que nous ne pouvons totalement domestiquer l'âme. Même nos efforts les plus compulsifs pour le contrôler et le manipuler se heurtent à l'autonomie, aux événements aléatoires et aux surprises de la nature. Saint-augustin nous rappelle que [...] le jardin non entretenu retourne à la nature, ses herbes folles emmêlées et ses plantes rampantes sauvages envahissant tous nos emblèmes de civilisation³⁷³. "

En matière de jardin domestiqué, jardin établi et représentatif de la société, les roseraies sont des espaces de fictions, des espaces de couleurs locales idéalisées. C'est en ville que la roseraie se pratique, un lieu qui réunit les roses, un lieu de couleurs

³⁷³ Extrait de « *Réflexion sur les images archétypales* » TASCHEN 2010 - coordination éditoriale: Florian Kobler et kathrin Murr - *Archive for research in archetypal symbolism*, page 128.

basées sur l'idéal de la campagne sur une fiction de la vie en rose, comme à travers un filtre rose.

La roseraie est un lieu qui répond à deux pratiques qui sont la poïétique horticole et l'esthétisme. Dans la création de roseraies, il y a une multitude de manière d'amener le rêve et la fiction, il y a le classement par familles, par domaines chromatiques l'association de teintes locale, la diversification par l'hybridation... Le tout organisé par rangées, sens et directions, allées... Le promeneur a une expérience du lieu par la pluri-sensorialité en mouvement, c'est un lieu où la mémoire et l'imagination sont à l'œuvre. Il que serait le festin de la vie sans le "flagrant cramoi", la chaste simplicité, la joyeuse exubérance ou la sereine contenance de la rose³⁷⁴? [...]

Séduisant le hautain comme l'humble, les roses évoquent l'évanescence de l'innocence et de la jeunesse; elles couronnent le vainqueur et couronnent le martyr; elles sont tissées dans les drapeaux nationaux et les armoiries de lignées royales. Surtout, elles signifient l'amour.

C'est le début de la globalisation qui s'accompagne d'une nomination des couleurs dans les catalogues faisant référence à la nature. Des couleurs telles que carmin, lilas, amarante, rose, fauve, sapin... sont utilisées mais seulement les couleurs et leurs nominations ne sont pas justifiées. Cette approche de nomination poétique fragilise la mémorisation des couleurs.

Henri Dauthenay retourne à l'observation fondamentale des couleurs dans la pratique horticole, et l'observation de la nature. Les couleurs naturelles sont le fondement de son travail qui a eu pour aboutissement une dénomination des couleurs permettant la mémorisation pour tous. C'est grâce à l'étude des couleurs dans le domaine de l'horticulture que le répertoire propose des coloris qui sont en lien direct avec les couleurs de la nature. C'est l'observation des couleurs singulière et directe qui permet à l'auteur de mettre en place les gammes.

Le répertoire de d'Henri Dauthenay propose des nuances dans les coloris, chose qui manquait auparavant, et il invente des gammes: les blancs, les roses, les antirouille, les

³⁷⁴ Extrait de "reflexion sur les images archétypales» TASCHEN 2010 - coordination éditoriale: Floria Kobler et kathrin Murr - Archive for research in archetypal symbolism - page 162

saumonés, les rouges, les pourpres, les rouges violacés. À chacune des gammes il définit des nuances, plus de soixante au total.

Dans toutes les pratiques de coloration de l'époque, les nominations faisant appel au champ lexical de la nature sont utilisées: aurore, soleil levant, soleil couchant, outre-mer, marine, perroquet... le répertoire d'Henri Dauthenay est basé sur des domaines de couleurs comme rose, marron, violet... à cela il ajoute une qualification permettant d'identifier et nommer toutes les nuances par rapport à une expérience singulière de la nature. Les nominations en découlant sont par exemples: bleu chicoré, rouge framboise, rose bégonia, vert artichaut...,

Les couleurs qu'il classe sont celles qui sont fidèles à la nature et qui permettent un processus de mémorisation de la couleur et d'un imaginaire commun. La mémoire de la couleur naturelle est un outil, c'est grâce à la fidélité à la nature que chacun peut mémoriser et interpréter chaque couleur du répertoire. Chaque couleur du répertoire est singulière et faite appel à un imaginaire, à une fiction, à une projection.

Henri Dauthenay utilise une méthode de construction des gammes et de nominations de couleurs dans un lien entre la nature, la mémoire et l'imaginaire collectif. Son répertoire est un territoire de fiction, de symbolisations subtiles et imaginatives.

C'est l'interprétation du coloris par des disciplines horticoles, une mémoire et une imagination collective, ainsi qu'une culture.

2. Les oasis jardins et fiction

Dans mon passage par l'oasis, je n'oublie pas de retenir les transformations progressives de l'environnement oasiens, peu à peu conquis par une humanité qui entrée en possession du territoire en vue de faire une nouvelle urbanisation.

Où le touriste peut-il marcher ? Que peut-il visiter ? Quel itinéraire chromatique peut-il suivre ? Que reste-t-il de l'oasis ? Comment exploiter une logique chromatique inspirée dans ce milieu particulier, dans l'oasis? Peut-on construire un cheminement logique, une référence chromatique d'un certain ordre?

En répondant à ces questions, je vais créer une vision, une version pilote du site. Le Sud tunisien été toujours un lieu fécond pour ses habitants. Une diversification de plantes réparties en étage ou en ceinture (de la clôture, au centre de la parcelle). J'énumère les plantes qui poussent dans l'oasis, photographie des insectes en pleine action. J'essaye de comprendre comment la biodiversité se recompose dans une diversité chromatique, qu'ils soient liés à l'urbanisation, aux pratiques agricoles.

L'oasis change de ton selon les heures et les saisons. Celui qui vivait en contact avec la nature, est plus sensible et attentif au temps et ses couleurs. Il temporalise les couleurs du lieu. Elle implique l'invariant suivant : conception ouverte, constamment en devenir, temporalisée, non finie, approfondie du lexique, de la grammaire et de la syntaxe de la couleur au sein de l'oasis.

L'inventaire dénombre des éléments et des données chromatiques sans les classer. Ces données spécifiques suivant les différents messages que la nature avait noyés la diversité dans les ordres et les systèmes de proportions.

L'oasis est un espace agricole irrigué dans une région où l'agriculture en sec est impossible. L'exploitation intensive et l'occupation très dense de l'espace agricole qui en résulte les trois étages classiques, palmiers, arbres fruitiers et cultures annuelles ou pluriannuelles permettent de voir un ordre chromatique d'une palette très intéressante.

Ainsi les agrosystèmes oasiens sont parmi les systèmes cultureux les plus intensifs. Cependant les systèmes de production oasiens présentent une très grande diversité de

situations qui ne correspondent pas toujours à une utilisation optimum des potentialités agronomiques locales ou des ressources humaines disponibles. Cette situation relève de la nature même des travaux agricoles oasiens ainsi que de structures agraires fort complexes, dans lesquelles les héritages séculaires se confondent avec des contraintes plus récentes. La dimension socio-culturelle est aussi déterminante dans les niveaux d'intensification agricole que les disponibilités en eau, les coûts de production ou les lois de l'offre et de la demande. Contrairement à l'attente des planificateurs le passage à l'irrigation ne s'accompagne pas toujours d'intensification agricole ou de créations massives d'emplois.

L'emploi agricole en milieu oasien demeure pour l'essentiel manuel, il est très varié et s'étale sur toute l'année. L'importance des différents travaux varie en fonction des types d'oasis. Dans les oasis littorales, *Gabès, Mareth* et *El Hamma*, la faible valeur marchande des dattes, oriente l'effort des producteurs vers des spéculations plus rentables et qui s'adaptent mieux aux conditions agro-climatiques locales : henné, grenadier, cultures fourragères et maraîchères. Dans les oasis continentales, *Jérid* et *Nefzaoua*, le palmier dattier constitue la principale spéculation sur le plan des revenus et des besoins en journées de travail. Dans les oasis de montagne ou plus précisément de piémont, *Gafsa, El Guettar, Chebika* et *Tameghza*, le palmier dattier est concurrencé par l'olivier et les cultures maraîchères et fourragères.

Les oasis du Sud-Ouest se différencient également du point de vue morphologie agraire, occupation des sols et rendements. Elles peuvent être classées en trois types : Des oasis anciennes, appelées parfois traditionnelles³⁷⁵. Elles correspondent aux espaces oasiens qui étaient irrigués à partir de sources ou foggaras (à *El Guettar* et dans la presqu'île de *Kébili*). Leur reproduction se faisait progressivement en fonction des disponibilités en eau, par le creusement de nouvelles sources ou galeries drainantes. Les faibles ressources en eau obligeaient à une occupation intensive des parcelles : les trois étages classiques. De même les impératifs d'une économie vivrière imposaient la

³⁷⁵ Les deux termes : traditionnel et moderne, utilisés pour distinguer les oasis sont ambigus car ils couvrent plusieurs dimensions. Il s'agit à la fois de dimensions chronologique, culturelle, technologique, socio-économique ainsi que d'une dimension subjective et émotionnelle. Le secteur traditionnel est perçu négativement, considéré comme statique et incapable d'évoluer.

diversification des cultures et des productions agricoles. Le renouvellement des palmeraies se faisait progressivement et s'étendait sur des générations entières.

Des oasis nouvelles, appelées parfois modernes. Leur création a commencé par l'introduction de la technique du forage. Elles se distinguent par l'alignement des arbres, l'organisation rectiligne des réseaux d'irrigation et de drainage et un parcellaire géométrique. Ses caractéristiques n'étaient possibles qu'à partir du moment où leur localisation n'était plus liée aux émergences naturelles. La création de ces oasis a commencé au début du vingtième siècle. De ce fait il existe plusieurs générations de nouvelles oasis. Les premières d'entre elles ressemblent déjà par certains aspects aux oasis anciennes. La structure foncière est d'autant plus compliquée que le périmètre est ancien. Ces créations ont permis de déduire une logique chromatique, en rapport avec le temps puisque un palmier dattier n'entre en production qu'entre cinq à dix ans et n'atteigne leur rythme de croisière qu'après 20 ans. Il s'agit d'une création chromatique en relation avec le palmier dattier et son cycle de production.

Une palette de couleur est déduite en relation avec la géog-politique de la palmeraie : les types d'oasis sont inégalement représentés dans le Sud-Ouest. Les oasis anciennes sont plus étendues au *Jérid*. Les projets étatiques sont plus importants au *Jérid* et *Nefzaoua*. Par contre c'est dans le *Nefzaoua* que s'étendent les plus importantes extensions privées, anarchiques et illicites.

Mon programme englobera, alors, la réalisation des études chromatiques poétiques, esthétique et techniques sur la couleur relative aux palmeraies en vue de la création d'une nouvelle approche chromatique, celle des couleurs naturelles.

Pour comprendre l'idée de nature et le naturel dans la création, il faut avant tout cerner cette notion. Le terme " naturel " est un terme utilisé à de nombreuses fins et souvent les sens sont variés, voire contradictoires. Cette notion ambiguë a d'ailleurs intéressé philosophes et artistes. Certaines représentations et certains points de vue de philosophes sont exposés par la suite.

La notion de naturel dans la création est souvent prônée pour répondre à une problématique actuelle qui est celle de l'écologie, du besoin de retour aux sources dans ce monde frénétique et globalisé. Le but est ici de comprendre les tenants et

aboutissants de cette notion complexe de naturel, les enjeux conceptuels, voire politiques de la création "naturelle", "artificielle" ou dite "sans artifice". Et plus précisément le sens de la notion pour la création dans le domaine du design et de la couleur. La position du coloriste est du marketing, où l'intérêt des créations est de vendre sous des prétexte de naturel voire biologique. Dans le domaine de l'horticulture, où les artistes ont imaginé des jardins « artificiels » plus vrai que nature et déduit des nominations autour du champ lexical de la nature, termes d'ailleurs utilisés actuellement dans les tendances.

On comprendra qu'il existe un caractère imaginaire dans le processus de fiction, celui qui permet de créer du rêve et proposer un avenir meilleur. La fiction positive est largement investie par les designers qui sont aujourd'hui récompensés pour leurs créations « vertes ».

Cette partie expose la relation directe des idées de naturel et local avec métier de designer coloriste. Suite à l'étude de la posture de naturel et couleurs naturelles, et s'appuyant sur l'expérience professionnelle acquise le mémoire s'étend sur les pratiques coloristes qui tendent vers cette idée de local et naturel.

En effet, le métier, ses méthodes et enjeux sont présentés pour comprendre le cheminement d'une création dans le respect du patrimoine chromatique, donc de la couleur naturelle et locale. Ou bien au contraire cerner des créations couleurs plutôt basées sur l'image et les représentations, des créations plus légères, ou la fiction couleur prime, pour mettre en avant les apparences et les lieux communs.

Cette étude est pensée dans le cadre d'une compréhension globale du métier de coloriste à travers la notion sensible de la nature, thème particulièrement d'actualité et que tout designer doit investir en comprenant l'enjeu majeur, ainsi que la force du symbole de la nature.

La nature est une force indéniable et source de nombreux symboles et mythes. Les couleurs naturelles et la nature ont de tous temps inspiré philosophes, artistes et aujourd'hui designers et bureaux de tendances, il est intéressant de voir à quel point cette notion de nature est omniprésente sous diverses formes dans notre quotidien.

« Le rapport de l'homme avec la Nature a changé, nous avons créé l'artifice dans l'environnement et la concentration urbaine. Les contacts de l'homme avec la Nature se raréfient, s'artificialisant : les contacts de l'homme avec la « nature » qui se présente désormais comme une voie latérale du développement, comme une matière première de l'environnement : les plantes vertes, des jardins n'existent guère que dans la mesure où je peux en faire le matériel de décoration de mon appartement. La nature se présente encore comme critère et référence de l'artificiel (c'est presque naturel, « on s'y tromperait ») comme, compensation de l'artificiel et comme aliénation touristique

Le bio est devenu quelque chose de suprême. Tout est conçu selon des conditions et des contraintes atypiques. Le comportement de l'homme est devenu standardiser, stéréotyper.

Le vert est la couleur qui inspire des feintes liées à l'écologie, à la propreté, à un aspect sain. Le jeu de la fiction se produit par un jeu d'apparences de manière à formater l'imaginaire, façonner les représentations. Il existe une mythologie fondée sur le vert, un discours politique et marketing qui suppose une manière de sauver le monde, dans une fictionnalisation infinie. La fiction verte, basée sur la diabolisation de l'énergie nucléaire, sur une image verte portée par le parti politique " les verts ", l'amour de la nature, l'idéologie écologique, la sauvegarde du patrimoine naturel, le respect de l'environnement, c'est un vert pacifiste et qui a de l'avenir.

La fictionnalisation verte consiste à façonner le paysage à l'image d'une idéologie verte. C'est grâce à la couleur verte que la nature est figurée, ainsi que la pureté. La fiction verte est même intégrée dans le marketing actuel, au-delà de l'idéologie politique. Le vert établit ce lien entre l'Homme et le monde à travers un processus de représentations, d'images culturelles, de mythologies stimulant l'imaginaire du naturel dans les pratiques industrielles.

Mais comment faire pour donner forme au territoire et inciter à croire en son identité propre ?

Conclusion

Le point de départ de cette thèse est ma participation aux séminaires de recherches et ma propre pratique de la couleur du terme d'architecte d'intérieur. La couleur devient une découverte et une trouvaille qui se construit.

Ainsi, lors de mes interventions dans le domaine de l'architecture d'intérieur et l'urbanisme, j'ai constaté un attachement des gens que j'ai rencontrés aux éléments matériels ou immatériels qui font appelle aux couleurs de leur région, à savoir le Sud tunisien. La question initiale, qui présidait à cette réflexion épistémologique, était de savoir comment spécifier cette recherche sur la coloration architecturale ? Comment définir son contexte culturel pluridisciplinaire ? Comment localiser ma recherche sur les couleurs pour en définir et une identité architecturale, urbaine et paysagère d'un site appartenant à un contexte géographique et historique spécifique, celui du sud tunisien ? Comment identifier l'architecture traditionnelle et contemporaine dans les villes du Sud tunisien à travers la compréhension des couleurs, matières et lumière propre à cet environnement particulier ?

À travers cette recherche sur la couleur, j'ai pu aborder et développer le sujet de la coloration architecturale, comme étant un thème et un souci individuel, une pratique socioculturelle, un savoir scientifique et enfin comme un processus de développement. Mon hypothèse était que pour mieux définir la couleur dans la ville, je dois tenir en compte aussi sa spécificité de création, sa composante artistique et encore sa poïétique technique, de même je pourrais légitimer dans ce milieu, ses champs de connaissances et ses acteurs, qu'ils soient praticiens ou chercheurs. Ma réflexion est fondée sur l'interprétation de définitions de la coloration architecturale empruntée d'une propre expérience de terrain. Le savoir sur la couleur élaborée est ouvert à d'autres disciplines (l'histoire, la géographie, les sciences humaines, les sciences exactes...) et, par transversalité, s'enrichit de la culture collective, comme il va l'enrichit à son tour.

Il s'agit de développer une stratégie pour aider à comprendre une coloration spécifique à un site. Cette action porte un regard vers le passé : J'essaie d'imaginer les lieux dans le temps et de me sentir immerger dans ces lieux qu'elle met en jeu dans les mondes réel ou virtuel, concret ou abstrait.

La démarche consiste à inventer les caractéristiques des différents microcosmes constitutifs du lieu, du site, de la ville, à savoir le Sud tunisien. Cet environnement sain, avec ses crêtes, ses promontoires en surplomb, ses versants en terrasses, ses vallées ensoleillées, ses palmeraies verdoyantes, sa grande place à l'échelle de l'Histoire, ses jardins luxuriants, ses villages ancrés sur les collines, ses épaisses habitations microcosmiques, ses oliveraies et ses vergers bien rangés, ses oasis aux mille senteurs et couleurs...

Si la coloration architecturale représente l'individu et la société aussi, elle est en interaction forte avec eux et cette interaction est essentielle à la compréhension d'une identité culturelle.

Les connaissances sur la couleur et les savoir-faire ancestraux, regroupent l'ensemble des recherches établies sur les objets architecturaux et sur les pratiques de la coloration. Ici encore, la pratique de la coloration architecturale et ses acteurs doivent être compris dans le jeu et les enjeux des interactions avec la société. Toutes les nuances de couleur, que notre société estime riches de sens, je m'efforce d'abord de les observer, ensuite de les nommer³⁷⁶ pour les cartographier et répertorier.

Par conséquent, le présent travail s'articule sur trois parties :

Dans la première partie: j'ai essayé d'élaborer une analyse chromatique rétrospective du site, de la ville et de l'architecture dans leurs dimensions économiques, sociales, et culturelles. Multiforme à la fois dans l'ordre du sensible, de l'opinion individuel comme de la règle collective et de la technicité scientifique objective, ce travail d'invention de la couleur est, dans le fond de ses parties, formé en raison de comprendre l'identité chromatique du lieu culturel propre à un contexte géographique et historique

³⁷⁶Jacques Guillaume, L'art du projet, histoire, technique, architecture, éd. Mardaga, Belgique, 2008, p.169.

Il dit : « Nommer est presque une finalité en soi »

particulier. La couleur découle d'une logique géographique qui donne au paysage, au site, à la ville, au village, au sens pluriel, du Sud tunisien ses structures, ses repères et sa respiration.

Il s'agit de développer rigoureusement dans le cadre théorique que l'on vient de dessiner en indiquant seulement, à la fois l'armature épistémologique de son problème central et quelques-uns des problèmes qu'il renouvelle en les entraînant avec lui à une analyse anatomique, statistique et lexicale.

La deuxième partie consiste à l'expérimentation d'une méthode stratégique de planification de couleurs, à partir de laquelle les enjeux objectifs d'une classification³⁷⁷ chromatiques ont été dégagés sur la base des facteurs sensoriels et des notions rationnelles sur la couleur. Ma recherche regroupe toutes les activités qui consistent à structurer, fonder et évaluer un savoir chromatique. Plusieurs champs pourraient être identifiés, sociaux, politiques, économique, techniques, esthétiques, symboliques.... Pour moi il est important, ici, d'avoir pu montrer qu'en s'ouvrant sur des expériences des coloristes professionnels comme Lenclos, fillacier, casadevall et Kobayachi, je peux créer mes propres outils de travail de coloriste.

J'énumère par ordre les couleurs adoptées et adaptées au fil des ans, dans tous les lieux et à travers tous les langages et les techniques. En construisant cette ma propre classification combinatoire des couleurs comme référence, j'ai montré comment on pouvait y superposer des pratiques, des savoirs, des recherches et des enseignements afin de produire une rationalité. Le processus bien que complexe, il est évolutif et articulé. Ce processus et cette démarche permettent de se transcender d'un point de vue individuel, afin d'atteindre le culturel, le modèle commun qui nous permet alors d'interagir sur l'individuel en mettant en évidence les rouages de l'auto construction, de l'autocréation.

La troisième partie d'aspect prospective dans laquelle une pensée d'innovation d'aménagement et du développement durable a été établie au niveau de la coloration architecturale, urbaine et territoriale. Mais la recherche doit aussi faire en sorte que la

³⁷⁷ « Classer suppose ici une élaboration complexe, qui établit par inférence successives l'ordre de termes distincts dont la construction mentale de la série autorise la configuration idéale du ou des termes manquants » Cité par Jacques Guillerard, L'art du projet, Op. Cit., p.122.

couleur s'intègre dans une dynamique progression du secteur particulier du design environnement et développer ses propres concepts, son propre usage et ses propres finalité, dans ce sens, elle est spécifique. La couleur s'entremêle magistralement avec le milieu naturel et le paysage créé. Le concept de la couleur locale est considéré un matériau et un outil du développement durable. La couleur locale représente un savant et permanent équilibre entre les dimensions culturelles et les axes d'acculturation.

Il est important de souligner que cette application du modèle et la validation d'une gamme de couleur, dans un contexte culturel spécifique et une réalité économique en évolution, peut être partagée dans la communauté scientifique, artistique, sociale et économique. Entre les individus au sein du même groupe ou/et entre les divers groupes, la couleur fait lien et facteur d'identité et d'identification.

Le concept de « ville jardin », ou particulièrement la « ville oasis » pour exprimer un espace urbain imbriqué dans la morphologie de la géographie environnante du site. Il se trouve donc être à un maximum de coordination avec le milieu naturel, et offre encore, de ce fait, un rapport de la ville au paysage tout à fait exceptionnel.

L'oasis est un vrai cœur actif et culturel. En tant que centre historique de passage et d'échange, la couleur représente un facteur de liaison. Malgré la beauté du paysage naturel spécifique, la richesse naturelle et écologique (des oasis, des montagnes, la proximité de Sahara ...) et la richesse patrimoniale et culturelle, le tourisme est resté un tourisme de passage et la ville du Sud ne bénéficie pas de ce secteur. La dominance du tourisme littoral sur le tourisme intérieur au niveau de l'investissement de l'Etat et le manque d'interrelations entre les différentes zones touristiques de sud tunisien (balnéaire, saharienne et montagnaise) ont renforcé la marginalisation de ce secteur.

La richesse écologique et patrimoniale peut être un potentiel pour développer le tourisme, mais cette richesse est en dégradation contenue à cause des effets anthropiques et climatiques et naturels. L'histoire des villes du Sud tunisien et la genèse de leurs noyaux et leurs banlieues semblent s'inscrire et se manifester dans des couleurs distinctes.

Il s'agit de repenser le modèle traditionnel et nouveau dans un contexte différent pour trouver une nouvelle voie au développement local endogène. Cela doit permettre une mise en liaison des différents secteurs afin que la valorisation de la couleur locale, marquée par les traces de l'histoire, se fasse un vrai bénéfice au tourisme. C'est la multifonctionnalité des couleurs du territoire culturel qui est en jeu.

J'examine au quotidien des conditions et des manières d'être au monde. J'estime que le Sud tunisien tient encore possession de soi-même, de son histoire, son patrimoine et de son territoire, à travers l'expression de ses couleurs, matières et ambiances. Le Sud, il se crée ici son esprit, ou son génie de lieu, un espace imaginaire en couleurs du monde environnant reflétant les souhaits et les désirs de ses occupants. Ensuite, tel qu'il est pensé, imaginé et envisagé agit lui-même, par ses propres moyens, insérant ses sources et ressources originelles, projetant ses couleurs rayonnantes vers l'avenir. Le monde imaginé se confond et se fond dans l'espace du monde, traçant ses limites et ses formes de variations chromatique mythique.

Tout projet qui recherche l'insertion dans l'existant en s'inspirant des lieux de mémoire et vise le développement de la cité et des citoyens, prend la couleur comme matériau et concept d'innovation. La couleur représente un nouvel espace de création, et de production qui obéit alors à une logique de conception et de programmation communale et communautaire, mais propose de nouvelles logiques de différenciations, de variation et d'enrichissement.

La couleur concerne tous les techniques et les pratiques ordinaires de la vie quotidienne, telles que celles de l'alimentation, du vêtement, aux techniques du corps (maquillage, médecine), jusqu'à la conception de l'habitat, des jardins et même des paysages etc.

La mobilité de tous les paramètres inhérents à la coloration, en fait, est une possibilité d'invention réelle. Ce sont donc les décisions du coloriste qui font œuvre plus que l'objet lui-même, le processus fait œuvre.

Chroma, couleur, coloré, colorier, coloration, coloris... tout un registre de faits, de données et d'énoncés qui fonde, structure et enveloppe notre monde qui nous entoure, localise le lieu, génère et gère ses mutations et son évolution culturelle dans

tous ses dimensions historique, esthétique, sociale, symbolique, économique et industrielle. La couleur est un facteur générateur, créatif et dynamique dans tous les domaines de la vie contemporaine depuis les racines passant par le squelette et les cellules jusqu'à la peau et ses parures multicolores des êtres et des choses.

Ainsi, cette réflexion épistémologique sur la couleur, j'ai dégagé un ensemble de critères fondamentaux spécifiant l'étude d'une coloration architecturale passée, actuelle et future, dans le cadre d'une recherche-crédation. L'intérêt de ce cadre est qu'il intègre recherche expérimentale, appliquée et professionnelle. On peut ainsi reconnaître à la fois une recherche scientifique et une recherche professionnelle et les situer respectivement. En revanche, elle articule pratique à la théorie.

La recherche sur les couleurs et la coloration de la ville est aujourd'hui un vrai chantier en marche, et je suis en devoir d'autres approfondissements. Il reste évidemment beaucoup à dire sur la couleur. Particulièrement, grâce à la fondation d'un master couleur design environnement, en double diplôme, il y aurait de d'autres axes de réflexions qui étudient la couleur dans ses multiples dimensions et qui valorisent une l'identité chromatique du lieu, du paysage et de la ville où la couleur n'est pas seulement un champ d'action mais aussi l'action elle-même. Elle est aussi une sorte de métamorphoses : des gens, des lieux, des paysages et des villes qui se transforment continuellement.

Les passerelles se multiplient et ouvrent aujourd'hui considérablement le champ à la recherche sur la couleur dans le domaine de l'architecture et l'urbanisme et les productions qui en découlent. Au cloisonnement des disciplines, semblent se succéder des échanges de concepts, des lectures croisées de la couleur et des coproductions des savoirs.

La couleur serait donc tantôt une question d'interprétation. Je cite la chanson d'Alain Chausson qui m'inspire une autre lecture des couleurs dans la ville.

Passez notre amour à la Machine
Faites le bouillir
Pour voir si les couleurs d'origine
Peuvent revenir

Est-ce qu'on peut revoir l'eau de javel ?
Des sentiments
La blancheur qu'on croyait éternelle
Avant

Pour retrouver le rose initial
De ta joue, devenue pâle
Le bleu de nos baisers du début
Tant d'azur, perdu

Passez notre amour à la Machine
Faites le bouillir
Pour voir si les couleurs d'origine
Peuvent revenir
Est-ce qu'on peut revoir l'eau de javel ?
Des sentiments
La blancheur qu'on croyait éternelle
Avant

Matisse, l'amour, c'est bleu, difficile
Les caresses, rouges, fragiles
Le soleil de la vie les Tabasse
Et alors, elles passent

Allez! A la machine !!

Le rouge pour faire Tomber la misère
De nos gentils petits grands-pères
Noires, les mains dans les boucles blondes
Tout autour du monde

Passez les enfants à la machine
Faites le bouillir
Pour voir si les couleurs d'origine
Peuvent revenir
Est-ce qu'on peut ravoir à l'eau de javel ?
Les ptits enfants
La blancheur qu'on croyait éternelle
Avant
Allez! À la machin !!

Bibliographie

Antropologie

-Stephan L., Falgayrettes-Leveau C., Formes et couleurs, sculptures de l'Afrique noire, éd. Musée Dapper, Paris, France, 1993.

-Tornay S., Voir et nommer les couleurs, éd. Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative, Nanterre, France, 1978.

Chromatothérapie

-Agrapart C., Agrapart-Delmas M., Guide thérapeutique des couleurs, éd. Dangles, Paris, France, 2000.

Coloris et modèles artistiques

-Albers J., L'interaction des couleurs, trad. Claude Gilbert (Interaction of Color, 1963), éd. Hachette, Paris, France, 1974.

-Rodari F., Préaud M., (dir), Anatomie de la couleur, L'invention de l'estampe en couleurs, éd. Bibliothèque Nationale de France, Paris, France, 1996.

-Batchelor D., La peur de la couleur, éd. Autrement, Paris, France, 2001.

-Beerli C., Poétique et Société des couleurs - Essai sur la vie des couleurs entre elles et dans l'histoire, éd. Georg Editeur, Genève, France, 1993.

-Bury P., Le monochrome bariolé, éd. L'Echoppe, Caen, France, 1991.

-Cole A., La couleur, éd. Gallimard, Paris, France, 1994.

-Desnoëttes C., Le musée des couleurs, éd. Réunion des Musées Nationaux, Paris, France, 1996.

-Imdahl M., Couleur, Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay, éd. Maison des sciences de l'homme, Paris, France, 1996.

-Judd D., De la couleur en général et du rouge et du noir en particulier, Les cahiers du Musée national d'art moderne, n°50, éd. Centre Georges Pompidou, Paris, France, 1994.

-Lichtenstein J., La Couleur éloquente, rhétorique et peinture à l'âge classique, éd. Flammarion, Paris, France, 1989.

-Riout D., La peinture monochrome, histoire et archéologie d'un genre, éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, France, 1996.

-Roque G., Art et Science de la couleur - Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction, éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, France, 1997.

-Roque G., Art et science de la couleur, éd. Gallimard, Paris, France, 1984.

-Vérame J., Bonafoux P., Tibesti, le désert et la couleur, éd. Skira, Lausanne, Suisse, 1990.

Couleur, architecture, jardin, urbanisme :

-Clément G., Le jardin en mouvement, éd. Sens et Tonka, Paris, France, 1999.

-Clément G., Le jardin planétaire, éd. L'aube, Paris, France, 1997.

-Le Corbusier., Polychromie architecturale, éd. Arthur Rüegg, Zurich, Suisse, 1997.

-Jekyll G., Couleurs et jardins, trad Sylvette Gleize (Colour Scheme for the Flower Garden, 1908), éd. Herscher, Paris, France, 1988.

Couleurs et formes

-Gerstner K., Les formes des couleurs, éd. Bibliothèque des Arts, Paris, France, 1986.

-Marx E., Couleur optique, éd. Dessain et Tolra, Paris, France, 1983.

Couleurs, pigments, teinture

-Cardon D., Guide des teintures naturelles, éd. Delachaux et Niestlé, Paris, France, 1990.

-Garcia M., De la garance au pastel, éd. Edisud, Aix-en-Provence, France, 1996.

-Guinaud B., Delamare F., Les matériaux de la couleur, éd. Gallimard, Découvertes 383, Paris, France, 1999.

-Jaoul M., Des teintes et des couleurs, éd. Musée national des arts et traditions populaires, Paris, France, 1988.

-Nencki L., La science des teintures animales et végétales, éd. Dessain et Tolra, Paris, France, 1981.

-Rufino P., Le Pastel, or bleu du Pays de Cocagne, éd. Daniel Briand, Panayrac, Haute-Garonne, France, 1990.

-Viatte F., (dir), Sublime indigo.Catalogue d'exposition, éd. Vilo, Paris, France, 1987.

Couleur, Histoire

-Varichon A., Couleurs, éd. Seuil, Paris, France, 2005.

-Ball Ph., Histoire vivante des couleurs, éd Hasan, Paris, France, 2005.

-Powell W F., La couleur comment l'utiliser, éd. Tutti frutti, Paris, France, 2007.

- Pastoureau M., Simonnet D., le petit livre des couleurs, éd. Panama, Paris, France, 2005

- Casati R., la découverte de l'ombre, éd. Albin Michel, Paris, France, 2002.

-Shigenobu Kobayashi, Colorist, Paul Zelanski et Maru Pas Fisher, Couleur, THALIA Françaises, 2006.

- Pastoureau M., Bleu histoire d'une couleur, éd. Seuil, Paris, France, 2006.
- Brémonde E., L'intelligence de la couleur, éd. Albin Michel, Paris, France, 2002.

Cosmétique

- Gautier B., Vivre avec ses couleurs, éd. Dessain et Tolra, Paris, France, 1984.
- Gautier B., La Couleur Autrement, éd. Jacques Grancher, Paris, France, 1991.
- Gautier B., Juillard C., Formes et couleurs - Trouvez votre style, éd. Solar, Paris, France, 1999.

Ecologie

- Déoux S., P., L'écologie, c'est la santé - L'impact des nuisances de l'environnement sur la santé, éd. Frison-Roche, Paris, France, 1993.

Méthodologie

- Chalavoux R., Le Nouvel Outil des Couleurs, éd. Chalagam et Désiris, Marseille, France, 1997.
- Durchon P., (dir), Communiquer par la couleur - Mesurer, reproduire, observer, vivre la couleur, éd. 3C Conseil, Paris, France, 1994.
- Fillacier J., La pratique de la couleur, éd. Dunod, Paris, France, 1986.
- Goyeneche B., Les Couleurs de Nice et la restauration du paysage urbain, éd. Diagonal, Nice, France, 1993.
- Kobayashi S., A Book of Colors, éd. Kodansha International, Tokyo, New York, 1987.
- Kobayashi S., Colour Image Scale, éd. Kodansha International, Tokyo, New York, London, 1990.
- Kobayashi S., Colorist, A Practical Handbook for Personal and Professional Use, éd. Kodansha International, Tokyo, New York, London, 1998.
- Küppers H., La couleur - Origine, méthodologie, applications, éd. Dessain et Tolra, Paris, France, 1980.
- Lenclos J. P., Les couleurs de la France, éd. Moniteur, Paris, France, 1982.
- Lenclos J.P., Les couleurs de l'Europe, éd. Moniteur, Paris, France, 1995.
- Lenclos J.P., Les couleurs du Monde, éd. Moniteur, Paris, France, 1999.
- Marx E., Méditer la couleur, éd. Le Temps Apprivoisé, Paris, France, 1989.
- Montchaud R., La couleur et ses accords, éd. Fleurus, Paris, France, 1999.
- Pfeiffer H., Harmonie des Couleurs, éd. H. Pfeiffer, Maisons-Laffite, France, 1984.

La méthode

- Armengaud F., La pragmatique, éd. Delta, Paris, France, 1993.

- Certeau M. De., La culture au pluriel, éd. Seuil, Paris, France, 1993.
- Piaget J., Le structuralisme, éd. Puf, Paris, France, 2004.
- Kant E., Fondements de la Métaphysique des Mœurs, éd. Cérès, Paris, France, 1994.
- Durkheim E., Les règles de la méthode sociologique, éd. Quadrige, Paris, France, 2007.
- Grappin D., L'argumentation, éd. CRDP Grenoble- Delagrave, France, 2003.
- Koch W., Comment reconnaître les styles en Architecture, éd. SOLAR, Paris, France, 1989.
- Weber P., Histoire de L'architecture, éd. LIBRIO, Paris, France, 2008

Optique, modèles physiques

- Blay M., La conceptualisation newtonienne des phénomènes de la couleur, éd. Vrin, Paris, France, 1983.
- Callet P., Couleur-lumière, couleur-matière, éd. Diderot multimédia, Paris, France, 1998.
- Elie M., Lumière, couleurs et nature - L'Optique et la Physique de Goethe et de la Naturphilosophie, éd. Vrin, Paris, France, 1993.
- Lanthony P., Physiologie, pathologie et écologie de la vision des couleurs, éd. Cérès, Paris, France, 1994.
- Le Grand Y., Optique physiologique, éd. Masson, Paris, France, 1972.
- Marx E., Couleur Optique, éd. Dessain et Tolra, Paris, France, 1983.
- Newton I., Optique. Trad. J-P Marat (1787. Précédé par F. Balibar "La lumière aujourd'hui" et suivi de M. Blay, Etudes sur l'optique newtonienne, éd.Christian Bourgois Paris, 1989.
- Sève R., Physique de la couleur, de l'apparence colorée à la technique colorimétrique, éd. Masson, Paris, France, 1996.

Terminologie

- Eiseman L., Herbert L., The Pantone Book of Color, éd. Abrams, NewYork, 1990.
- Guillemard C., Le dico des mots de couleur, éd. Seuil, Paris, France, 1998.
- Rider J., Les Couleurs et les Mots, éd. Puf, Paris, France, 1998.

Théories et histoire des modèles

- Blay M., Les figures de l'arc-en-ciel, éd. El Carré, Paris, France, 1998.
- Brusatin M., Histoire des couleurs, éd. Flammarion, Paris, France, 1986.
- Dériberé M., La Couleur, Collection Que sais-je?, éd. Puf, Paris, France, 1996.

-Fossey C., (dir), Blanc, Noir, Rouge, jaune, Vert, Bleu : série de livres sur les couleurs, éd. May, Paris, France, 1994.

-Itten J., Art de la couleur, éd. Dessain et Tolra, Paris, France, 1975.

-Pastoureau M., Couleurs, Images, Symboles – Etudes d'histoire et d'anthropologie, éd. Le Léopard d'Or, Paris, France, 1989.

-Pastoureau M., Figures et couleurs, éd. Le Léopard d'or, Paris, France, 1986.

-Pastoureau M., Regards croisés sur la couleur du Moyen-Age au XX^e siècle, éd. Le Léopard d'Or, Paris, France, 1994.

-Roque G., Art et science de la couleur, Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction, éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, France, 1997.

-Roque G., Gudin C., La vie nous en fait voir de toutes les couleurs, éd. L'âge d'homme, Lausanne, Suisse, 1998.

-Roque G., Vienot F., Bodot B., Michel-Eugène Chevreul, un savant, des couleurs, Muséum national d'Histoire naturelle, éd. EREC, Paris, France, 1997.

Vision, perception, phénoménologie

-Buser P., Imbert M., Vision, éd. Hermann, Paris, 1987.

-Elie M., Lumière, couleurs et nature, éd. Vrin, Paris, France, 1993.

-Galifret Y., De l'Optique physiologique aux sciences de la vision, Les mécanismes de la vision, éd. Pour la Science, Paris, France, 1989.

-Goethe JW., Traité des couleurs, éd. Triades, Paris, France, 1980.

-Couloubaritsis L., Wunenburger J-J., La couleur, éd. OUSIA, Bruxelles, 1993.

-Schopenhauer A., Textes sur la vue et sur les couleurs, éd. Vrin, Paris, France, 1986.

-Wittgenstein L., Remarques sur les couleurs, éd. bilingue, trad. de l'allemand (Bemerkungen Liber die Farben) par G. Granel. S.L, TransEurop-Repress, 1983.

Esthétique, philosophie, poétique, poïétique

-Bachelard G., La poétique de l'espace, éd. puf, Paris, France, 1992.

-Bachelard G., Le nouvel esprit scientifique, éd. Cérès productions, Tunis, Tunisie, 1993.

-Barthes R., Mythologies, éd. Seuil, Paris, France, 1957.

-Barthes R., sur racine, éd. Seuil, Paris, France, 1963.

-Descartes R., Discours de la méthode, éd. Cérès, Tunis, Tunisie, 1995.

-Eco U., La production des signes, éd. Librairie générale Française, France, 1992.

- Eco U., Le signe, éd. Labor, Bruxelles, Belgique, 1988.
- Foucault M., L'archéologie du savoir, éd. Gallimard, Paris, France, 1969.
- Foucault M., les mots et les choses, éd. Gallimard, Paris, France, 1966.
- Levi-Strauss C., L'identité, Grasse et Fasquelle, éd. puf/Quadrige, Paris, France, 1995.
- Menegaldo H., G., Les imaginaires de la ville entre littérature et arts, éd. presses universitaires de Rennes, Rennes, France, 2007.
- Merleau-Ponty M., L'œil et l'Esprit, éd. Le Tbolonet, Paris, France, 1960.
- Merleau-Ponty M., Phénoménologie de la perception, éd. Gallimard, Paris, France, 1945.
- Nogacki E., Recherches poïétique : L'énergie créatrice, éd. Presses universitaires de Valenciennes, Valenciennes, France, 1996.
- Passeron R., La naissance d'Icare : Éléments de poétique générale, éd. Presses Universitaires de Valenciennes, Valenciennes, France, 1996.
- Rosset C., L'objet singulier, éd. de minuit, Paris, France, 1997.
- Rosset C., Le réel et son double, éd. Gallimard, Paris, France, 1976.
- Rosset C., Logique du pire, éd. puf, Paris, France, 2008.
- Rosset C., L'anti-nature, éd. puf, Paris, France, 2004.

Anthropologie,

- Augé M., Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité, éd. Seuil, Paris, France, 1992.
- Copans J., L'enquête et ses méthodes : l'enquête ethnologique de terrain, éd. Armand Colin, Paris, France, 1999.
- Corbin A., Le miasme et la jonquille, éd. Flammarion, Paris, France, 2008.
- Laplantine F., L'anthropologie, éd. Payot et rivages, Paris, France, 1995.
- Laplantine F., La description ethnographique, éd. Armand Colin, Paris, France, 2006.
- Mauss M., Sociologie et anthropologie, éd. Quadrige/puf, Paris, France, 2006.
- Winkin Y., Anthropologie de la communication : De la théorie au terrain, éd. De Boeck Université, Paris, France, 1996.

Patrimoine, architecture, urbanisme

- Amougou E., La question patrimoniale de la « patrimonialisation » à l'examen des situations concrètes, éd. I.n.r.a, Paris, France, 2001.

- Barrès P., Expériences du lieu : architecture, paysage, design, éd. Archibooks et Sautereau, France, 2008.
- Baudry P., Paquot T., L'urbain et ses imaginaires, éd. Msha Pessac, France, 2003.
- Bonnet M., La conduite des projets architecturaux et urbains : tendances d'évolution, éd. La documentation française, Paris, France, 2005.
- Boudon Ph., Conception, éd. La villette, Paris, France, 2004.
- Camps G., Les berbères : Mémoire et Identité, éd. Errance, Paris, France, 2002.
- Certeau M. De., Giard L., Mayol P., L'invention du quotidien : habiter, cuisiner, tome 2, éd. Gallimard, Paris, France, 1990.
- Certeau M. De., L'invention du quotidien : arts de faire, éd. Gallimard, Paris, France, 1990.
- Choay F., L'allégorie du patrimoine, éd. Seuil, Paris, France, 2007.
- Choay F., L'urbanisme, utopies et réalités : une anthologie, éd. Seuil, Paris, France, 1965.
- Choay F., La règle et le Modèle : sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme, éd. Seuil, Paris, France, 1980.
- Choay F., Le sens de la ville, éd. Seuil, Paris, France, 1972.
- Chris Y., Maison-mégapole : Architecture, philosophies en œuvre, éd. La passion, Paris, France, 1998.
- Clermont Ferrand C., L'avenir des petites villes, éd. CERAMAC, Clermont-ferrand, France, 2002.
- Cook J-W ., Klotz H., Questions aux architectes, éd. Pierre Mardaga, New York, 1974.
- Courson J. De., Le projet de ville : un essai pratique, éd. Syros, Paris, France, 1993.
- Didillon H et J-M., Donnadiou C et P., Habiter le désert : les maisons mozabites, éd. Pierre Mardaga, Belgique, 1995.
- Gravari-Barbas M., Habiter le patrimoine : Enjeux, approches, vécu, éd. Pur, Rennes, France, 2005.
- Guennoc M-L., La topoétique, un état des lieux insolite de Saint-Herblain, éd. Agence de développement culturel de Saint-Herblain, Saint-Herblain, France, 2003.
- Laffite F., Servonnet J., En Tunisie le golfe de Gabes en 1888, éd. Ecosud, Espagne, 2000.
- Giovannoni G, L'urbanisme face aux villes anciennes, éd. seuil, Paris, France, 1998.
- Norberg-Schulz C., La signification dans l'architecture contemporaine, Mardaga, France, 1979.
- Nussaume Y., Tadao Ando et la question du milieu : réflexions sur l'architecture et le paysage, éd. Le moniteur, Paris, France, 1999.

- Perec G., *Espèces d'espaces*, éd. Galilée, Paris, France, 1985.
- Poulot D., *Patrimoine et modernité*, éd. L'Harmattan, Paris, France, 1998.
- Simounet R., *Dialogues sur l'invention*, éd. Moniteur, Paris, France, 2005.
- Sitte C., *l'art de bâtir les villes : l'urbanisme selon ses fondements artistiques*, éd. Seuil, Paris, France, 1990.
- Ventur R., *De l'ambiguïté en architecture*, éd. Dunod, Paris, France, 1995.

Fiction, fonction cognitive, illusion

- Cohnc D., *Le propre de la fiction*, éd. Seuil, Paris, France, 2001.
- Lemaire-Pavel T., *Univers de la fiction*, éd. Seuil, Paris, France, 1988.
- Schaffer, J-M., *Pourquoi la fiction?*, éd. Seuil, Paris, France, 1999.

Zoologie

- Déribéré M., *Le Caméléon, un caprice de la nature*, éd. Erec, Puteaux, France, 1980.
- Ferrari M., *Les couleurs de la vie - Le rôle de la couleur dans le monde animal*, éd. Gründ, Paris, France, 1993.

Dictionnaires

- Bonnefoy Y., (dir), *Dictionnaire des mythologies*, tome 1 et 2, éd. Flammarion, Paris, France, 1999.
- Chebel M., *Dictionnaire des symboles musulmans*, Albin-Michel, Paris, France, 1995.
- Gisserot J P., *Dictionnaire d'architecture*, éd. Mathilde L'avenue, France, 1999.
- Gran-Aymerich È., *Dictionnaire biographique d'archéologie*, éd. CNRS, Paris, France, 2001.
- Grimal P., *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, éd. Puf, Paris, France, 1963.
- Lalande A., *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, éd. Puf, Paris, France, 2006.
- Malone M., *L'encyclopédie pratique de la maison*, éd. Manse, Allemagne, 1999.
- Merlin P., Choay F., *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, éd. Puf, Paris, France, 2000.
- Mollard-Desfour A. *Le dictionnaire des mots et expressions de couleurs, Le vert*, éd. CNRS, Paris, France, 2012.
- Mollard-Desfour A. : *Le dictionnaire des mots et expressions de couleur, Le bleu*, éd. CNRS, Paris, France, 1998.
- Mollard-Desfour A., *Le dictionnaire des mots et expressions de couleur, Le rouge*, éd. CNRS, Paris, France, 1998.

-Pastoureau M., Dictionnaire des couleurs de notre temps - Symbolique et Société, éd. Bonneton, Paris, France, 1992 et 1999.

-Ripert P., Dictionnaire illustré d'archéologie, éd. Lodi, Paris, France, 2001.

-Souriau E., Vocabulaire d'esthétique, éd. Puf, Paris, France, 2004.

Articles et travaux de vulgarisation

-Association Tunisienne d'Esthétique et de poésie, Espaces et mémoires, éd. ATEP-Maghreb diffusion, Tunis, Tunisie, 2005.

-Courreges M- F De., L'Art contemporain à l'exposition universelle de 1900, éd. Mémoire Intd, Cnam, Paris, France, 1966.

-Dominique M., La Documentation concernant l'art décoratif dans les dossiers des expositions universelles de 1889 et de 1900 conservés par les archives nationales, éd. Mémoire Intd Cnam. Paris, France, 1969.

-« Le ministère de la Reconstruction et de l'urbanisme » et « La reconstruction de Royan », Amo : Les bâtisseurs de la modernité, éd. Le Moniteur, Paris, France, 2000 ».

-« Les enjeux de la reconstruction », introduction au catalogue de l'exposition Le nord de la France, laboratoire de la ville. Trois reconstructions Amiens, Dunkerque, Maubeuge, Lille, École d'architecture des régions du Nord, France, 1997.

Colloques

-Lecerf G., Coloration urbaine : essai de topoétique chromatique dans le bâti collectif, Colloque international ; Couleurs et matières du bâti collectif en Europe : entre uniformité, diversité et démarches participatives, Strasbourg, France, avril 2013.

- Lecerf G., L'invention de la topoétique et la coloration urbaine, Colloque international ; Création, Citoyenneté et Cité, Gabès, Tunisie, 13-15 avril 2012.

- Lecerf G., Joan Casadevall et la restauration de la coloration urbaine de Barcelone. Notes sur les modalités de la couleur, Colloque international ; La coloration des façades en Europe, Strasbourg, France, 29-30 mars 2012.

-Zerai M-M., Pouvoir de l'image : question et approches contemporaines, éd. Cultures artistiques, savoirs et technologie, Gabès, Tunisie, 2010.

- Lecerf G., Le Répertoire de couleurs d'Henri Dauthenay : mémoire et imagination à l'œuvre, colloque CNRS international ; Le dictionnaire dans tous ses états, CNRS-Université de Cergy-Pontoise, France, 10-12 juin 2009.

- Lecerf G., Couleur, design et développement, Colloque international ; Université et développement, Université de Gabès, Gabès, Tunisie, 24-25 avril 2009.

- Lecerf G., Prospect Garden de Derek Jarman : les jeux de l'art et du chaos, Colloque international ; L'actualité de l'art face à la société industrialisée, ISAM de Sfax, Tunisie, 10-11 avril 2009.
- Lecerf G., Couleur et fiction gourmande dans le Festin de Babette, Colloque international ; Les festins et les Arts, Arras, France, 11-13 décembre 2008.
- Lecerf G., Bouknadel : Jardin et compost idéologique, Actes du colloque du 11^e congrès de l'ATEP (Association tunisienne d'Esthétique et de Poïétique), Hammamet, 16-18 mars 2008.
- Lecerf G., Couleur, image et marché : le Color Image Scale de Shigenobu Kobayashi, Colloque international; Les enjeux de l'image dans le monde contemporain, Gabès, Tunisie, 14-15 novembre 2008.
- La Couleur, son influence dans le marketing, Conférence-débat, Association Annexéthique, Toulouse, France, 2008.
- Lecerf G., Jardin et discours écologiste, colloque international ; Art, environnement et développement durable, Institut supérieur des Arts et métiers de Gabès, Gabès, Tunisie, 9-11 novembre 2007.
- Lecerf G., Couleurs artificielles/ couleurs naturelles, Fibres végétales et teinture naturelle: Création et Investissement, Colloque international ; Art et artisanat, Institut supérieur des Arts et métiers de Gabès, Gabès, Tunisie, 19-21 avril 2006.
- Lecerf G., Samrakandi H., Les couleurs de l'échange, Actes du colloque ; La couleur: expression d'un peuple et d'une culture, Horizons Maghrébins, le droit à la différence, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000.
- Actes du colloque., Couleur et architecture, Caen, Maison de l'architecture de Basse Normandie et Centre Français de la Couleur, 1996.
- Lecerf G., Architecture végétale et couleur ordonnée. Couleur: réseau et territoire, Valérie Puertas-Brunel, Philippe Fagot, Actes du colloque : Couleur et architecture. Caen, Maison de l'Architecture de Basse-Normandie, France, 1996.
- Actes du colloque. La couleur, regards croisés sur la couleur du Moyen Age au XXe siècle organisé par Philippe Junod et Michel Pastoureau à l'Université de Lausanne, éd. Le Léopard d'or, Paris, France, 1994.

Ouvrages

- 1 Couleurs gourmandes, Seppia Couleur et design, éd. Rouergue, Rodez, France, 2004.
- 2 Couleur Mouvement, Couleurs locales, Seppia Couleur et design, éd. Rouergue, Rodez, France, 2006.
- 3 Couleur-fard ou l'apparence maquillée, Seppia Couleur et design, éd. Rouergue, Rodez, France, 2008.

Ouvrages collectifs (depuis 2004) Guy LECERF

1- Think Pink, couleur, design et chaos, Les jeux de l'art et du chaos, Editions EME, France, 2012.

2- Le Pinocchio de Gianluigi Toccafondo : un pezzo di legno dans les synopsis poétiques, Poésie et peinture, Presses universitaires de Valenciennes, France, 2010.

3- Couleur et temporalité dans le cinéma d'animation, Art, entreprise, profession 2, éd. Publication de l'ISAM, Gabès, Tunisie, 2010.

4- Pinocchio : le souffle et le fard, La couleur-fard ou l'apparence maquillée, Seppia Couleur et design n°3, premier semestre 2008.

5- Design critique, critique du design. Design et sophistique, La querelle esthétique dans l'art contemporain, éd. Publication de l'ISAM, Gabès, 2007, pp.62-75.

6- Poétique d'une restauration de coloration urbaine, Identité et création dans l'artisanat d'aujourd'hui, Publication de l'ISAM, Gabès, 2005, pp.66-82.

7- La vie en rose ou la synoptique du coloris des roseraies modernes, Couleur mouvement, couleurs locales, Seppia Couleur et design n°2, éd. Rouergue, Rodez, France, second semestre 2004, pp. 54-63.

8- Période et périodisation dans le jardin, Systémique et iconographie du temps, Essais sur la notion de période, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne. 2004, pp. 223-241.

9- La vie en rose ou la synoptique du coloris des roseraies modernes, Couleur mouvement, couleurs locales, Seppia Couleur et design n°2, éd. Rouergue, Rodez, France, second semestre 2004, pp. 54-63.

10- Jardins exotiques, ombres colorées du monde, Couleurs gourmandes, Seppia Couleur et design n°1, éd. Rouergue, Rodez, France, second semestre 2004, pp. 50-61.

Colloques, conférences et communications

-La Piccola Russia, le blanc de l'écume des jours : une couleur subjonctive, Montauban-Toulouse, Biennale Passage(s), France, 8-9 mars 2012.

-Vert, fiction, écologie et art des jardins, Les Chromatiques de Fos sur Mer, France, juillet 2011.

-Think pink, Les Chromatiques de Fos sur Mer, France, juillet 2010.

-Amossy R. Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype, éd. Nathan, Paris, France, 1991.

-Bleys O., Pastel, éd. Gallimard, Paris, France, 2001

-Cardon D., Le monde des teintes naturelles II, éd. Belin, Paris, France, 2003

-Cardon D., Guide des teintures naturelles, éd. Belin, Paris, France, 1990.

-Cuvillier D., Comprendre les tendances, Hachette, Paris, France, 2008.

- Delamare F., et Guineau B., Les matériaux de la couleur, éd. Gallimard, Paris, France, 1999.
- Eco U., Les limites de l'interprétation, éd. Grasset, Paris, France, 1992.
- Gage J., Couleur et culture, éd. Thfmes & Hudson, Londres, France, 2010
- Goethe W. Traité des couleurs, éd. Centre Triades, Paris, France, 1980.
- Goodman N., Manières de faire des mondes, Paris, Gallimard, France, 2007
- Jodelet D. Les représentations sociales, éd. Puf, Paris, France, 1989.
- Kobayashi S., A book of colors, éd. Kodansha international, Tokyo, 1987
- Kobayashi S., Color image scale, éd. Kodansha international, Tokyo, 1990.
- Kobayashi S., Colorist, éd. Kodansha international, Tokyo, 1998.
- Lecerf G., Seppia, couleur et design, couleur gourmande, éd. Rouergue, Rodez, 2003.
- Lenclos J-P., Les couleurs de la France, éd. moniteur, Paris, France, 1982.
- Lenclos J-P., Les couleurs de l'Europe, éd. moniteur, Paris, France, 2003.
- Lenclos J-P., Les couleurs du monde, éd. moniteur, Paris, France, 2003.
- Pastoureau M., Les couleurs de nos souvenirs, éd. Seuil, Paris, France, 2010.
- Pastoureau M., Bleu, l'histoire d'une couleur, éd. seuil, Paris, France, 2002.
- Putnam H., Représentation et réalité, éd. Gallimard, Paris, France, 1990.
- Rosset C., Fantasmagies, le réel, l'imaginaire et l'illusoire, éd. minuit, Paris, France, 2006.
- Willis C., Teintures et couleurs naturelles, éd. Dessain et Tolra, Turin, Italie, 2001.
- Wittgenstein L., Remarques sur les couleurs, éd. Trans-europ-Repress, éd. Mauvezin, France, 1983.

Couleurs

- Portal F., *Symbolique des couleurs : Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen age et les Temps modernes*, Pardès, Puisseaux, 1999 d'après l'édition de 1854.
- Rousseau R-L., *Le Langage des couleurs : Energie, symbolisme, vibrations et cycles des structures colorées*, éd.Saint-Jean-de-Braye, Dangles, 1999.

Psychanalyse / Psychologie / Rêves

- Harding E., *Les mystères de la femme*, éd. Payot, Paris, 2001 / 2006.
- Jung C-G., *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, Le livre de poche, Paris, France, 2010.
- Sédillot C ; Zana E., *ABC du symbole*, éd. Grancher, Paris, France, 2007.

Nature

-Bayard, Jean-Pierre, *La symbolique du feu*, Véga, Paris, 2009.

-Bayard, Jean-Pierre, *La symbolique du monde souterrain et de la caverne*, Véga, Paris, 2009.

-Brosse, Jacques, *Mythologie des arbres*, Payot, Paris, 2001.

-Cahours d'Aspry, Jean-Bernard, *La vigne et le vin, histoire, légendes et symbolisme*, Atlantica, Biarritz, 2006.

-Chavot, Pierre, *L'Herbier des Dieux*, Dervy, Paris, France, 2009.

-Normand, Henry, *L'Arbre de la terre au ciel*, Dervy, Paris, France, 2004.

-Impelluso, Lucia, *La nature et ses symboles*, coll. Guide de

Religions

-Daniélou J., *Les symboles chrétiens primitifs*, du Seuil, Paris, 1961 / 1996.

Antiquité / Mythologies

-Belfiore, Jean-Claude, *Croyances et symboles de l'Antiquité*, Larousse, Paris, 2010.

-Graves, Robert, *Les mythes grecs*, Fayard, Paris, 1967.

-Hamilton, Edith, *La mythologie*, Marabout, Verviers, 1978.

WEBOGRAPHIE

*Consommation et société:

<http://www.argonautes.fr>

*Cahiers de psychologie politique:

<http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsy-chologiepolitique>

*L'influence de la couleur en marketing:

tel.archives-ouvertes.fr/tel-00208003/

*Couleur, culture et cognition:

[jraissati.cam/Dawn load/Y J raissati- CouleurCultureEtCognition. Pdf](http://jraissati.cam/Dawn%20load/Y%20J%20raissati-CouleurCultureEtCognition.Pdf)

*Intégration des facteurs culturels dans la conception:

<http://www.techniques-ingenieur.fr>

*Les liens entre culture, industries culturelles et industries créatives:

www.univ-reims.fr/site/iaboratoire-labellise/omi..../12241.pdf

*Systèmes de couleurs:

<http://www.colorsystem.com>

*Dictionnaires et encyclopédies:

<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm> et www.lexilogos.com/

<http://fr.wikipedia.org> et www.universalis.fr/

*L'expérience esthétique ordinaire de l'architecture :

http://doc.cresson.grenoble.archi.fr/opac/doc_num.php?explnum_id=368

*La fiction: approches philosophiques, anthropologiques, esthétiques:

www.univ-paris-diderot.fr/clam/GDR.pdf

*La construction en « matériaux locaux »:

<http://unesdoc.unesco.org/images/0006/000686/068615fo.pdf>

*Le peintre de la vie moderne:

<http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=cri&id=29&s=1>

*Les matières colorantes:

img.rechercher.me/fichiers/chapitre-15_pdf-489069.html

Index

- air, 136, 162, 167, 189, 200, 202, 398
analyser, 11, 15, 34, 52, 53, 57, 69, 76, 180, 211, 257, 259, 261, 311, 320, 325, 338, 339, 366, 367, 435
anciens, 47, 48, 69, 72, 92, 104, 120, 123, 135, 151, 200, 219, 222, 240, 333, 393, 401, 407, 419, 420
animal, 129, 135, 151, 289, 328
anthropologie, 16, 34, 48, 49, 50, 52, 53, 55, 60, 115, 119, 138, 166, 216, 413
anticiper, 365, 367, 373, 381
aplat, 267, 269, 346
approche, 21, 23, 30, 31, 32, 37, 46, 48, 58, 70, 75, 103, 128, 144, 147, 179, 220, 224, 225, 231, 255, 263, 300, 313, 315, 319, 327, 351, 352, 389, 402, 414, 423, 433, 443
architecture, 11, 13, 15, 16, 19, 24, 27, 28, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 43, 47, 51, 52, 56, 58, 59, 60, 69, 75, 81, 82, 84, 85, 125, 128, 151, 180, 181, 182, 183, 184, 189, 194, 195, 201, 212, 213, 216, 217, 219, 222, 254, 256, 257, 258, 259, 260, 273, 274, 280, 285, 324, 325, 327, 330, 333, 351, 359, 364, 368, 369, 371, 379, 382, 383, 384, 385, 393, 394, 399, 401, 402, 405, 408, 410, 411, 416, 419, 436, 451, 452
artisan, 132, 179, 340
assemblage, 385
badigeon, 181, 199, 202, 285, 414, 415
cartographie, 39, 143, 144, 145, 222, 240, 325, 328, 333, 334
catégorisation, 78
chair, 111, 129, 173, 289, 344
chaos, 13, 97, 150
charte, 25, 36, 38, 240, 253, 301, 318, 347, 359, 369, 379
chemin, 37, 140, 143, 145, 147, 176, 272, 374
cheminement, 128, 140, 144, 150, 435
chroma, 27, 195, 229, 245, 246, 337
chromatique, 16, 21, 24, 25, 26, 27, 33, 35, 36, 38, 39, 40, 44, 47, 52, 63, 69, 70, 73, 77, 81, 84, 85, 87, 90, 96, 101, 105, 108, 109, 114, 117, 121, 123, 128, 139, 140, 142, 144, 145, 146, 147, 151, 153, 156, 157, 162, 165, 167, 180, 181, 183, 194, 195, 198, 201, 203, 208, 209, 211, 212, 213, 216, 217, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 228, 231, 232, 234, 238, 240, 242, 245, 246, 247, 250, 253, 258, 260, 263, 266, 268, 269, 270, 272, 274, 280, 284, 285, 287, 288, 291, 302, 306, 310, 311, 313, 315, 318, 319, 320, 321, 322, 326, 333, 334, 337, 338, 343, 347, 348, 351, 352, 357, 358, 359, 362, 365, 368, 369, 373, 374, 375, 379, 383, 384, 391, 392, 396, 401, 405, 408, 414, 429, 435, 452
ciel, 129, 135, 136, 257, 371
circuit, 441, 442
classe, 39, 49, 216, 250, 258, 274, 323, 434
classement, 121, 219, 228, 258, 334, 338, 433
classer, 69, 76, 104, 115, 117, 204, 227, 258, 267, 338, 357, 378, 436
classification, 50, 139, 227, 228, 232, 250, 256, 307, 310, 323, 325, 328, 334, 338, 339, 347, 351, 357, 358, 359, 373, 375, 452
cliché, 283, 325, 445
collecter, 70, 103, 366
colorant, 36, 206
coloration, 11, 12, 13, 15, 16, 19, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 45, 47, 48, 50, 52, 53, 55, 57, 62, 63, 72, 73, 79, 83, 95, 101, 103, 104, 115, 116, 117, 177, 179, 180, 181, 183, 195, 199, 204, 205, 207, 209, 213, 216, 219, 220, 222, 229, 240, 253, 254, 255, 258, 259, 260, 261, 263, 264, 265, 272, 274, 306, 309, 317, 326, 330, 331, 333, 337, 338, 359, 362, 364, 368, 369, 370, 375, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 391, 392, 393, 394, 396, 399, 401, 402, 403, 405, 407, 408, 409, 413, 417, 420, 421, 422, 423, 426, 434, 451, 452, 453
coloré, 15, 18, 21, 24, 29, 40, 53, 76, 80, 81, 98, 117, 121, 155, 177, 202, 204, 205, 253, 256, 258, 259, 269, 328, 345, 364, 423, 428
coloris, 114, 162, 213, 236, 242, 244, 259, 268, 280, 281, 364, 433, 434
coloriste, 13, 19, 24, 25, 37, 39, 47, 48, 71, 75, 76, 77, 78, 80, 110, 116, 127, 128, 140, 141, 145, 150, 161, 172, 203, 224, 240, 254, 255, 257, 259, 261, 262, 263,

267, 268, 269, 272, 311, 320, 322, 327,
 331, 334, 358, 360, 362, 364, 365, 366,
 368, 369, 370, 379, 381, 383, 384, 385,
 396, 401, 420, 421, 423, 428, 452
 commerce, 39, 156, 422
 composant, 205, 237
 conception, 20, 23, 33, 35, 36, 37, 38, 40,
 42, 47, 70, 72, 131, 181, 199, 221, 223,
 224, 225, 275, 279, 283, 301, 319, 321,
 330, 333, 338, 339, 347, 351, 355, 357,
 364, 374, 375, 391, 392, 400, 423, 436,
 442, 445
 conservation, 40, 200, 218, 307, 310, 364,
 400, 407, 408, 413, 416, 428, 446
 contemporains, 18, 47, 396, 401, 419
 contretypage, 181, 196, 234, 240, 250,
 251, 263, 266, 267, 268, 269, 270, 280,
 313, 314
 couleur, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18,
 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 33,
 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 44, 47, 48,
 50, 51, 52, 57, 59, 60, 62, 63, 69, 71, 74,
 75, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 90,
 92, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 103,
 104, 105, 106, 107, 110, 111, 112, 114,
 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122,
 123, 124, 125, 127, 128, 129, 137, 138,
 142, 144, 145, 147, 151, 153, 154, 155,
 156, 161, 162, 163, 164, 165, 168, 171,
 173, 177, 179, 181, 182, 183, 184, 186,
 187, 194, 195, 198, 199, 200, 202, 203,
 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211,
 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 220,
 222, 223, 224, 227, 228, 229, 231, 235,
 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 244,
 245, 246, 248, 249, 250, 251, 252, 253,
 255, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 263,
 265, 267, 268, 269, 272, 273, 274, 275,
 276, 279, 280, 281, 282, 286, 289, 290,
 291, 295, 296, 297, 298, 300, 301, 306,
 310, 311, 313, 319, 323, 326, 327, 329,
 330, 331, 333, 334, 338, 339, 343, 344,
 345, 346, 347, 348, 351, 352, 353, 355,
 356, 357, 358, 362, 364, 365, 367, 368,
 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 379,
 380, 382, 383, 384, 385, 388, 393, 394,
 396, 400, 401, 402, 403, 407, 410, 413,
 414, 415, 416, 417, 420, 421, 422, 423,
 428, 429, 434, 435, 451, 452, 453
 couverture, 151, 162
 critique, 13, 21, 32, 39, 48, 57, 77, 79,
 129, 134, 253, 319, 359, 390, 396, 397
 culture, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 36, 40,
 48, 49, 51, 53, 55, 57, 64, 75, 76, 77, 102,
 104, 112, 114, 115, 117, 118, 128, 134,
 136, 138, 147, 154, 167, 179, 181, 201,
 204, 207, 208, 211, 218, 219, 246, 252,
 261, 321, 338, 349, 373, 375, 396, 426,
 428, 429, 434, 438, 451
 décomposer, 115
 découverte, 23, 34, 42, 43, 44, 56, 84,
 108, 151, 296, 306, 402, 422, 451
 décrire, 49, 60, 69, 82, 102, 106, 117,
 268, 320, 326, 348, 398
 définition, 16, 30, 32, 47, 48, 50, 60, 62,
 74, 127, 138, 142, 204, 211, 216, 224,
 283, 295, 296, 325, 349
 désert, 72, 154, 161, 164, 166, 171, 172,
 180, 446, 449
 design, 12, 13, 22, 24, 37, 39, 99, 114,
 118, 127, 242, 243, 249, 260, 324, 327,
 351, 364, 367, 369, 383, 397, 413, 417,
 425, 440, 442, 453
 désignation, 87, 116, 118, 223, 348, 359
 détailler, 54, 74, 267, 385
 domaines, 25, 34, 59, 60, 74, 99, 104,
 138, 152, 223, 249, 251, 256, 334, 339,
 368, 371, 401, 417, 429, 433, 434
 dosage, 110, 235, 408
 écologie, 127, 138, 429, 444
 écologique, 425, 429, 431, 440, 441, 444,
 449
 écouter, 53, 58, 74, 106
 enduit, 27, 84, 177, 181, 187, 199, 217,
 218, 264, 265, 308, 326, 380, 414, 415
 enquête, 47, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57,
 59, 61, 62, 63, 65, 69, 70, 72, 101, 102,
 103, 104, 116, 118, 123, 204, 225, 254,
 259, 261, 384
 enveloppe, 20, 154, 173, 184, 194, 199,
 204, 208, 289
 environnement, 13, 15, 18, 20, 21, 24, 37,
 47, 51, 75, 84, 99, 107, 138, 139, 141,
 147, 148, 151, 154, 155, 161, 168, 177,
 180, 181, 183, 184, 192, 194, 195, 204,
 209, 210, 212, 213, 219, 222, 245, 246,
 250, 256, 257, 261, 267, 323, 330, 333,
 344, 361, 364, 366, 380, 385, 388, 393,
 400, 408, 413, 428, 429, 431, 439, 451,
 453
 errance, 140, 163
 espace, 12, 15, 17, 21, 22, 24, 29, 35, 37,
 46, 47, 48, 51, 52, 56, 57, 58, 61, 71, 77,
 80, 81, 83, 87, 90, 103, 104, 119, 120,

121, 123, 139, 140, 141, 142, 143, 145,
 146, 150, 154, 155, 163, 171, 173, 174,
 175, 176, 184, 201, 208, 209, 213, 216,
 217, 219, 223, 227, 228, 229, 231, 239,
 240, 253, 256, 260, 265, 267, 274, 286,
 290, 296, 319, 320, 322, 324, 325, 327,
 329, 333, 341, 347, 348, 351, 364, 365,
 367, 384, 385, 388, 389, 390, 393, 410,
 428, 430, 432, 435, 436, 440, 441, 442,
 443, 446
 espèce, 49, 101, 103, 138, 273, 338
 esthétique, 13, 14, 15, 20, 24, 28, 39, 60,
 97, 129, 139, 141, 194, 201, 208, 217,
 260, 283, 295, 323, 324, 340, 352, 364,
 375, 383, 397, 426, 443
 étanchéité, 419
 évolution, 15, 26, 31, 33, 34, 35, 37, 42,
 44, 47, 49, 54, 56, 92, 119, 128, 132, 139,
 180, 204, 207, 209, 211, 212, 219, 246,
 254, 258, 295, 375, 413, 431
 façade, 25, 72, 73, 80, 81, 83, 84, 85, 89,
 198, 217, 218, 240, 254, 258, 259, 263,
 264, 265, 270, 284, 285, 286, 315, 316,
 326, 330, 370, 379, 380, 381, 382, 383,
 385, 402, 409, 410, 414
 famille, 104, 251, 267, 272, 273, 274, 336,
 338, 379, 390
 fiction, 115, 127, 128, 145, 396, 397, 398,
 426, 429, 431, 433, 434
 Fiction, 361, 396, 429
 fictionnalisation, 429
 gammes, 37, 39, 237, 257, 307, 339, 359,
 365, 369, 375, 376, 378, 383, 401, 423,
 424, 433, 434
 genèse, 32, 37, 180, 450
 genre, 31, 49, 121, 273, 274, 283, 381,
 435
 gouter, 110
 graphique, 69, 89, 140, 181, 241, 267,
 291, 295, 298, 324, 326, 327, 333, 338,
 340, 373, 398
 harmonie, 34, 40, 147, 172, 177, 181,
 182, 237, 281, 369, 378, 380, 396, 400,
 420, 432
 hasard, 32, 48, 90, 131, 132, 157
 hiérarchie, 76, 77, 80, 357, 408, 416
 histoire, 22, 23, 24, 34, 37, 38, 43, 44, 49,
 52, 60, 80, 92, 99, 105, 119, 120, 128,
 136, 140, 180, 195, 203, 204, 205, 209,
 216, 217, 219, 251, 255, 258, 263, 274,
 295, 296, 313, 315, 320, 330, 361, 368,
 369, 372, 385, 389, 390, 417, 430, 443,
 450, 451
 identifier, 16, 18, 26, 36, 38, 62, 82, 104,
 117, 129, 180, 181, 224, 233, 240, 245,
 256, 263, 269, 310, 313, 317, 324, 326,
 333, 371, 372, 388, 393, 414, 434
 imitation, 48, 132, 267, 398
 industrie, 25, 27, 40, 205, 235, 239, 241,
 244, 249, 255, 360, 364, 417, 423, 441
 industriel, 14, 127, 239, 248, 255, 423
 innovation, 14, 37, 38, 125, 257, 273,
 348, 361, 362, 368, 369, 374, 396, 422
 Innover, 38, 361
 intégration, 39, 135, 183, 209, 252, 258,
 388, 389, 400, 402, 413, 416, 428, 442,
 449
 intrusion, 252, 263
 invention, 13, 22, 23, 27, 30, 33, 34, 37,
 39, 42, 43, 44, 46, 48, 51, 53, 58, 62, 71,
 82, 107, 113, 181, 182, 204, 223, 252,
 268, 285, 340, 362, 374, 422, 452
 jardin, 110, 135, 410, 431, 432, 433
 jardins, 107, 127, 431, 432, 439, 441
 lexique, 116, 121, 122, 123, 325, 375, 436
 lieu, 11, 12, 15, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25,
 27, 34, 35, 36, 38, 39, 42, 44, 46, 47, 48,
 50, 51, 52, 53, 57, 58, 62, 64, 71, 72, 80,
 88, 99, 102, 103, 107, 120, 123, 131, 132,
 136, 137, 139, 140, 142, 144, 145, 147,
 148, 150, 151, 153, 154, 155, 159, 162,
 163, 174, 175, 177, 180, 182, 183, 184,
 203, 204, 209, 213, 216, 217, 218, 219,
 220, 223, 234, 240, 250, 251, 253, 255,
 257, 259, 264, 284, 285, 323, 324, 328,
 334, 340, 351, 358, 369, 384, 388, 389,
 390, 393, 401, 433, 435, 440, 441, 443,
 444, 445, 446, 451, 452
 locale, 15, 25, 28, 33, 50, 51, 104, 105,
 128, 138, 147, 148, 155, 180, 194, 211,
 217, 219, 250, 251, 258, 259, 280, 369,
 390, 433
 lumière, 18, 21, 24, 33, 63, 64, 76, 100,
 129, 137, 147, 151, 160, 162, 168, 171,
 172, 173, 174, 175, 176, 177, 181, 192,
 198, 206, 213, 216, 243, 245, 250, 257,
 268, 280, 281, 299, 365, 372, 378, 384,
 393, 398, 431
 manière, 11, 14, 16, 17, 19, 23, 25, 26, 29,
 35, 36, 38, 39, 42, 50, 51, 52, 53, 56, 57,
 64, 69, 77, 80, 113, 117, 118, 138, 145,
 155, 161, 163, 169, 183, 187, 189, 206,
 207, 214, 217, 218, 223, 229, 235, 239,

245, 249, 252, 255, 257, 259, 281, 295,
 296, 297, 307, 313, 317, 322, 323, 333,
 340, 347, 351, 357, 358, 361, 369, 372,
 375, 379, 390, 398, 401, 414, 429, 433,
 436
 marche, 56, 58, 141, 144, 149
 marketing, 24, 39, 127, 128, 239, 330,
 348, 362, 366, 367, 372, 383, 422, 423,
 429
 matérialité, 81, 84, 85, 88, 154, 156, 184,
 194, 200, 201, 267, 306, 313, 399, 428
 matériaux, 15, 21, 22, 27, 29, 31, 34, 38,
 39, 40, 43, 48, 50, 69, 73, 75, 82, 83, 84,
 85, 90, 92, 99, 119, 120, 139, 147, 154,
 181, 183, 184, 185, 187, 194, 195, 199,
 201, 203, 204, 205, 207, 212, 218, 219,
 238, 240, 241, 246, 251, 252, 256, 257,
 258, 261, 263, 282, 285, 306, 307, 310,
 317, 324, 326, 330, 333, 334, 347, 362,
 364, 365, 367, 375, 380, 383, 393, 396,
 401, 402, 408, 413, 414, 415, 417, 419,
 420, 422, 423, 424, 428, 443
 matière, 18, 44, 63, 76, 81, 82, 83, 87, 94,
 100, 107, 113, 116, 122, 131, 137, 147,
 153, 154, 171, 172, 173, 177, 181, 183,
 194, 199, 200, 204, 208, 209, 210, 211,
 240, 245, 255, 261, 264, 267, 283, 298,
 311, 323, 325, 327, 333, 344, 351, 365,
 379, 381, 388, 390, 418, 420, 421, 429,
 433, 439, 442
 Mélange, 188
 mémoire, 17, 29, 33, 38, 39, 65, 71, 72,
 104, 112, 113, 128, 203, 204, 207, 211,
 216, 217, 253, 263, 264, 283, 295, 296,
 297, 300, 313, 322, 329, 334, 375, 388,
 390, 410, 433, 434, 440, 441
 mer, 135, 154, 160, 383, 403, 434
 méthodologie, 11, 26, 29, 33, 35, 46, 52,
 62, 70, 212, 224, 233, 250, 251, 252, 253,
 365, 369
 minéral, 136, 151, 154, 155, 162, 181,
 184, 257, 258, 309
 modélisation, 11, 12, 14, 16, 17, 18, 31,
 33, 35, 48, 211, 223, 224, 225, 273, 291,
 319, 322, 330, 333, 338, 349, 351, 373
 mot, 49, 81, 115, 117, 118, 136, 138, 166,
 202, 216, 273, 283, 320, 325, 330, 339,
 361, 432, 444
 multicolore, 27, 28
 mur, 28, 81, 83, 84, 86, 87, 89, 112, 124,
 144, 175, 187, 199, 202, 203, 210, 268,
 285, 380, 381, 411, 414, 415, 420
 mythologie, 25, 134, 135, 136, 137, 429
 nature, 20, 22, 31, 42, 51, 55, 64, 101,
 109, 110, 112, 114, 126, 127, 128, 129,
 131, 132, 134, 135, 137, 138, 139, 140,
 141, 142, 145, 147, 154, 155, 164, 184,
 199, 201, 205, 207, 216, 217, 223, 225,
 258, 259, 264, 273, 281, 289, 310, 325,
 328, 329, 340, 343, 365, 380, 381, 383,
 394, 429, 431, 432, 433, 434, 435, 437,
 439, 441, 446
 Nature, 144, 438, 439
 naturel, 20, 21, 51, 88, 127, 128, 131,
 133, 134, 136, 138, 139, 147, 148, 150,
 151, 153, 154, 155, 156, 166, 168, 177,
 182, 184, 194, 195, 201, 222, 234, 246,
 256, 257, 267, 297, 330, 340, 367, 383,
 393, 403, 417, 429, 431, 436, 439, 440,
 444, 446, 449
 nommer, 80, 106, 114, 117, 121, 123,
 157, 227, 324, 326, 346, 434
 normalisation, 33, 261
 notion, 14, 23, 31, 46, 49, 55, 127, 128,
 131, 132, 138, 139, 140, 142, 144, 183,
 216, 217, 253, 255, 319, 324, 328, 357,
 361, 372, 400, 420, 428, 430, 442
 nourricière, 137
 nuancier, 228, 232, 233, 234, 235, 236,
 237, 238, 241, 242, 243, 248, 249, 250,
 254, 257, 258, 259, 310, 311, 330, 347,
 348, 349, 350, 355, 359, 370, 379, 380,
 383, 384, 420, 423
 oasis, 37, 72, 114, 139, 144, 151, 165,
 166, 167, 169, 180, 187, 204, 285, 383,
 403, 431, 435, 436, 437, 438, 440, 441,
 442, 443, 444, 449
 observation, 13, 14, 18, 19, 24, 29, 30, 36,
 39, 44, 46, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58,
 59, 63, 64, 74, 75, 77, 78, 80, 81, 82, 84,
 101, 104, 116, 117, 140, 142, 143, 144,
 154, 155, 199, 203, 225, 253, 280, 296,
 320, 322, 338, 374, 414, 433
 ordre, 21, 28, 36, 42, 46, 61, 76, 78, 97,
 102, 103, 115, 117, 121, 131, 132, 136,
 139, 177, 184, 210, 212, 224, 269, 280,
 281, 283, 301, 322, 325, 327, 333, 337,
 338, 348, 351, 357, 380, 383, 384, 408,
 409, 411, 429, 435, 452
 palette, 15, 28, 52, 94, 105, 148, 153,
 160, 168, 195, 206, 212, 217, 218, 219,
 236, 237, 238, 240, 242, 243, 250, 253,
 254, 255, 256, 257, 258, 259, 261, 267,
 268, 293, 296, 301, 306, 319, 325, 330,

331, 336, 338, 339, 348, 349, 354, 356,
 365, 368, 377, 379, 380, 405, 420, 436
 patrimoine, 11, 15, 16, 21, 24, 38, 40, 50,
 53, 72, 115, 117, 128, 148, 180, 204, 212,
 217, 218, 222, 265, 274, 284, 285, 325,
 333, 364, 369, 370, 375, 396, 400, 401,
 403, 407, 408, 413, 420, 421, 429, 430,
 441, 446
 paysage, 13, 25, 51, 56, 59, 128, 129, 138,
 139, 140, 141, 144, 145, 147, 148, 149,
 151, 153, 154, 155, 156, 157, 161, 162,
 163, 165, 166, 168, 173, 180, 195, 211,
 212, 217, 219, 250, 251, 253, 257, 258,
 259, 297, 299, 324, 351, 359, 368, 369,
 426, 429, 431, 441, 顔444, 446, 449
 peindre, 199, 214, 217, 235, 407
 perception, 18, 34, 43, 53, 57, 58, 64, 74,
 76, 78, 79, 80, 82, 83, 88, 116, 117, 118,
 125, 128, 138, 144, 147, 163, 192, 194,
 199, 208, 213, 217, 219, 227, 235, 245,
 250, 256, 261, 262, 320, 334, 339, 346,
 364, 365, 394, 397
 photographie, 14, 61, 62, 63, 64, 84, 88,
 144, 157, 161, 181, 283, 291, 293, 294,
 296, 324, 325, 326, 445
 pierre, 99, 131, 184, 185, 187, 188, 194,
 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 218,
 254, 285, 288, 312, 326, 398, 402, 403,
 409, 417, 418, 419, 420, 430
 poétique, 31, 33, 48, 140, 145, 179, 433,
 444, 445
 Pratique, 14, 26, 29, 32, 33, 34, 36, 37,
 43, 46, 47, 48, 50, 51, 53, 54, 60, 63, 69,
 70, 104, 115, 116, 117, 120, 127, 140,
 141, 144, 163, 181, 199, 204, 208, 209,
 216, 223, 225, 236, 237, 239, 242, 244,
 251, 255, 261, 262, 263, 269, 272, 273,
 282, 298, 301, 323, 顔331, 333, 351, 364,
 368, 371, 374, 379, 385, 392, 399, 418,
 433, 445, 451, 452, 453
 Processus, 13, 14, 16, 17, 23, 30, 31, 32,
 33, 34, 35, 36, 38, 39, 42, 43, 44, 53, 54,
 55, 62, 63, 70, 74, 82, 99, 100, 114, 123,
 127, 141, 180, 199, 222, 223, 224, 260,
 267, 272, 273, 283, 291, 300, 320, 322,
 324, 329, 333, 338, 359, 361, 374, 375,
 389, 397, 400, 426, 429, 432, 434, 442,
 452
 professionnels, 47, 227, 250, 264, 347,
 367, 369, 385, 392, 421, 452
 Promenades, 444
 Prospective, 47, 84
 protectrice, 136
 recherche, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17,
 20, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33,
 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 46, 47, 50,
 51, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 60, 61, 62, 63,
 70, 72, 78, 82, 84, 101, 103, 104, 112,
 140, 145, 147, 151, 165, 186, 194, 198,
 209, 222, 223, 224, 225, 238, 241, 244,
 249, 253, 255, 257, 260, 261, 273, 291,
 294, 307, 310, 319, 320, 333, 338, 355,
 357, 362, 368, 369, 370, 373, 374, 375,
 384, 385, 389, 393, 396, 401, 402, 408,
 413, 417, 421, 422, 423, 451, 452, 453
 regrouper, 36, 262, 307
 réhabilitation, 390, 413, 441
 repérer, 34, 62, 76, 151, 201, 245, 272,
 367
 représentation, 35, 36, 138, 181, 223,
 227, 231, 255, 260, 267, 268, 280, 281,
 291, 296, 301, 318, 319, 320, 325, 326,
 327, 333, 338, 347, 350, 351, 352, 375
 sauvegarder, 322, 420, 427, 442
 savoirs, 12, 14, 26, 31, 42, 63, 69, 102,
 137, 180, 203, 204, 222, 224, 283, 306,
 325, 327, 419, 452
 sentir, 17, 53, 56, 58, 117, 203
 SEPPIA, 8, 11, 12, 13, 14, 31, 39, 368, 384,
 402, 426
 sgraffites, 412
 site, 19, 24, 44, 52, 53, 60, 61, 72, 104,
 139, 145, 147, 148, 151, 157, 161, 166,
 168, 177, 182, 183, 195, 204, 251, 257,
 258, 325, 340, 391, 392, 393, 401, 435,
 441, 442, 443, 451, 452
 sorte, 9, 18, 20, 21, 22, 33, 83, 97, 99,
 117, 118, 136, 140, 190, 254, 267, 329,
 340, 348, 361, 372, 373, 380, 381, 382,
 453
 Stéréotypes, 426
 Sud, 11, 15, 24, 33, 43, 48, 51, 57, 61, 62,
 70, 71, 83, 115, 134, 135, 147, 148, 151,
 152, 154, 155, 166, 180, 183, 187, 204,
 208, 209, 211, 217, 222, 234, 241, 280,
 333, 355, 358, 359, 362, 376, 383, 401,
 420, 429, 435, 436, 437, 438, 441, 442,
 449, 451
 sud tunisien, 26, 28, 29, 35, 43, 61, 115,
 140, 155, 413, 435, 449
 Symbolique, 15, 18, 20, 23, 28, 34, 36, 38,
 81, 104, 106, 116, 119, 123, 128, 134,
 173, 183, 192, 194, 195, 206, 208, 211,
 265, 324, 325, 357

synthétiser, 218, 334
 techniques, 15, 22, 23, 25, 26, 30, 39, 44, 47, 48, 51, 59, 62, 73, 100, 119, 129, 179, 180, 181, 183, 199, 203, 205, 206, 216, 223, 240, 246, 265, 281, 295, 301, 313, 326, 333, 338, 347, 352, 361, 362, 365, 371, 374, 383, 394, 396, 399, 401, 407, 413, 417, 418, 419, 428, 438
 technologique, 14, 38, 422, 437
 teintées, 20, 27, 37, 92, 118, 177, 192, 195, 211, 218, 229, 235, 236, 249, 253, 254, 255, 256, 257, 259, 261, 279, 307, 334, 349, 354, 365, 368, 373, 377, 378, 379, 380, 381, 408, 420, 423, 433
tendance, 37, 39, 53, 64, 272, 359, 360, 367, 371, 372, 373, 374, 375, 388, 397, 400, 401, 402, 417, 428
 terminologie, 107, 115, 118, 123, 261, 264
 terre, 113, 114, 127, 135, 136, 137, 151, 154, 155, 156, 162, 164, 166, 171, 173, 185, 187, 188, 189, 201, 202, 205, 207, 257, 258, 289, 309, 310, 344, 386, 394, 398, 403, 432
 territoriales, 420, 443
 topoétique, 13, 145, 147, 186, 442, 443
 toucher, 53, 58, 74, 81, 82, 83, 84, 88, 101, 107, 181, 203, 306, 415, 417
 tourisme, 429, 440, 441, 442, 444, 446, 449, 450
 transformation, 44, 95, 100, 106, 138, 144, 153, 184, 212, 313, 322, 374, 388, 389, 393
 Tunisie, 13, 39, 63, 112, 122, 151, 152, 156, 364, 385, 394, 397, 407, 444
 typer, 274, 357, 373
 typologie, 24, 69, 147, 151, 222, 254, 274, 275, 307, 325, 333, 358, 359, 379, 380, 384, 391, 392, 410, 428, 430, 441, 446
 urbaine, 11, 12, 13, 15, 24, 25, 26, 30, 35, 37, 40, 41, 43, 45, 52, 55, 57, 62, 72, 78, 79, 151, 176, 180, 217, 219, 240, 263, 264, 270, 315, 333, 359, 368, 369, 370, 385, 388, 389, 390, 391, 420, 426, 428, 430, 439, 452
 urbanisme, 39, 51, 52, 59, 60, 61, 69, 213, 222, 256, 274, 364, 368, 382, 384, 420, 430
 variété, 36, 155, 158, 184, 194, 281, 309
 végétal, 112, 135, 168, 177, 184, 258, 289, 328, 409, 442
 vernaculaire, 16, 27, 180, 181, 182, 183, 184, 195, 201
 ville, 11, 13, 15, 16, 21, 25, 27, 29, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 44, 50, 52, 53, 56, 57, 62, 63, 72, 75, 76, 84, 107, 108, 120, 139, 144, 150, 161, 186, 213, 215, 219, 240, 254, 255, 259, 263, 265, 313, 330, 331, 369, 370, 375, 380, 383, 384, 385, 388, 389, 390, 396, 401, 403, 408, 420, 422, 427, 430, 433, 441, 442, 443, 444, 449, 450, 451, 452
 voir, 17, 19, 32, 35, 36, 43, 49, 53, 57, 58, 60, 62, 74, 76, 77, 78, 80, 82, 86, 87, 88, 96, 105, 106, 114, 116, 128, 138, 141, 147, 181, 211, 217, 218, 223, 273, 275, 283, 313, 319, 320, 322, 339, 348, 362, 371, 382, 397, 436