



HAL
open science

Design blanc et blind design : couleur émergente, expérience du lieu

Patrick Barres

► To cite this version:

Patrick Barres. Design blanc et blind design : couleur émergente, expérience du lieu. Journée d'étude "Utopies blanches, propositions paysagères", Mar 2012, TOULOUSE, France. hal-01950433

HAL Id: hal-01950433

<https://hal.science/hal-01950433>

Submitted on 10 Dec 2018

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.

Design blanc et *blind design* : couleur émergente, expérience du lieu

La notion de *blind design* permet de faire retour sur les développements théoriques autour de la « pensée aveugle », et introduit à de nouvelles modalités perceptives et à de nouvelles démarches de conception dans les pratiques actuelles en design et en architecture. Le domaine des blancs est abordé par des créateurs actuels sur ces différents terrains, avec les ressources de nouveaux matériaux (air, eau, glace, etc.) et de nouvelles variables (variables d'intensité), avec le recours à des pratiques de projet innovantes. Ces chantiers d'épreuves physiques et d'expériences plastiques associées s'organisent autour de nouvelles contraintes et manifestent des régimes de tensions entre une couleur émergente et un processus de territorialisation.

Variables d'intensité

La mouvance déconstructiviste des années 1990-2000 s'est caractérisée, dans les domaines du design et de l'architecture, par le développement de nouveaux schèmes de conception, une fluidité des formes et des espaces construits, des combinaisons formelles complexes (plans obliques, etc.), des expériences de la fragmentation et de la discontinuité. Les opérateurs de projet, en lien avec une innovation sur le plan des matériaux et des process, ont contribué à cet essor. C'est autour d'actions telles que plier, mouler, thermoformer, percer, que des termes *physiques* ont été privilégiés et interrogés, que de nouvelles *variables* ont été introduites, que les problématiques *spatiales* ont été renouvelées.

Dans ce contexte, l'exploitation des ressources physiques engageait une tension dialectique au niveau des modèles de référence, entre des modèles mathématiques (formel, topologique, fractale, surface développable, etc.) et des modèles physiques (systèmes mécaniques, dynamique des fluides, énergie, etc.). Les paramètres du chantier mobilisaient des *variables d'intensité* (visuelle, lumineuse, sonore, etc.), dépendantes des matériaux mis en œuvre et centrées sur l'exploration de différents degrés d'opacité, de transparence ou de translucidité, de phénomènes optiques (brillance, chatoyance, reflets, irisation, etc.) et sonores, de régimes d'altération ou d'érosion. Impliquées dans des expérimentations de terrain et des processus d'implantation ou de mise en situation, ces variables ont permis d'orienter les pratiques de projets dans les domaines du design et de l'architecture vers des *pratiques du site*. Il ne s'agissait plus, dès lors, d'installer un objet ou une architecture dans un site sur la seule base d'un référencement mathématique, le plus souvent restreint à un système formel, mais d'intégrer un objet ou une architecture dans un site, suivant la mise en mouvement de variables locales, suivant la prise en charge de milieux de culture. Le projet se comprenait alors comme un « design de site », rapporté à une articulation problématique entre design d'objet et design d'espace, entre architecture *in situ*¹ et site architecturé.

Dans les réalisations design et architecturales actuelles, la problématique de l'*expérience du lieu* est relancée, du fait d'une valorisation des variables d'intensité. Celle-ci dépend pour une large part de l'innovation technologique, de l'avancée de la recherche dans les domaines des matériaux et des process, des outils de création et de modélisation numérique, et sur un autre plan de l'influence de nouveaux modèles scientifiques (issus notamment de la biologie et des sciences cognitives). Les matériaux sont sollicités pour leurs propriétés physiques et chimiques (rigidité, dureté, flexibilité, élasticité, ductilité, opacité, transparence, translucidité,

¹ La pratique de *l'in situ* se développe, dans la perspective d'une couleur émergente sous l'effet de variables d'intensité climatiques, comme une pratique « *in clima / in nebula* », suivant l'expression employée par l'artiste Ludwig (<http://espace-ludwig.net> – site Internet consulté le 29 novembre 2012). Celle-ci fait écho à des créations contemporaines, telles que des installations de Olafur Eliasson, des sculptures de brouillard de Fujiko Nakaya et des architectures de Philippe Rahm.

tolérance ou résistance à des agents externes tels que la lumière, la chaleur, l'eau, l'air, les solvants, les acides) et pour leurs potentialités d'application (ils sont susceptibles d'investir une pluralité de champs). Les variables d'intensité deviennent ainsi les paramètres clefs de la conception design et du projet architectural. Elles contribuent à la proposition de nouveaux schèmes (sédimentation, entropie, etc.) et intègrent des méthodes de conception innovantes (émergence, processus autopoïétique, par exemple).

Ces variables sont impliquées à terme dans la « mise en pratique » de l'espace architecturé ou du site construit (plutôt que leur « usage »), sur la base d'une approche critique de la notion de fonctionnalité². Des pratiques individualisées se développent, ouvertes à des expériences singulières du site et en lien avec des régimes de sollicitations sensorielles. Un processus de territorialisation rend compte ainsi d'une adéquation entre nos milieux de vie et nos nouveaux modes de vie.

La *conception couleur*, dans les projets de design et d'architecture, intègre cette contrainte de la variable d'intensité. La couleur n'accomplit pas ici la fonction de restaurer une combinaison forme/couleur. Elle n'est pas considérée comme une doublure formelle ou comme un simple recouvrement de surface. La couleur est essentiellement corrélée au matériau. Cela se vérifie dans les créations architecturales de Massimiliano Fuksas, par exemple. L'oxydation de surface des structures en acier Corten de l'architecture (une architecture-sculpture) à l'entrée de la grotte de Niaux en Ariège et de l'enveloppe de cuivre de la Maison des Arts de l'Université Bordeaux 3 à Pessac explore les domaines des rouilles et des verts. Les exemples sont nombreux. Et ils témoignent de l'investissement d'une variété de domaines de couleurs.

Le domaine des *blancs* est abordé par des architectes et des designers actuels suivant cette ligne conceptuelle. Son expérimentation se fonde sur de nouveaux matériaux (air, eau, glace, etc.), sur la mise en chantier de nouvelles variables (entropie, réflexion, etc.), et sur des pratiques de projet innovantes (organisées par exemple autour de tensions dialectiques entre modèle et modelé, entre modélisation et modulation, ou entre systèmes processuels et systèmes évolutifs).

Le Cairn, le musée de la glaciologie et de la géologie d'Évolène en Suisse (actuellement en cours de réalisation), conçu par François Roche (agence R&S(n) architectes), fait du blanc une *couleur émergente*. Le musée, localisé à 1400 m d'altitude, disposera d'une structure enveloppante adaptée à la retenue de la neige et à une formation de glace. Cette architecture valorise une culture des matériaux, au détriment d'une stricte approche formelle. Elle nous livre, autour de cette physique de la glace et d'une couleur matériau, une autre compréhension de l'architecture. Elle s'inscrit dans la ligne d'un design sensoriel ou d'un *blind design*. Des conduites en quelque sorte « à l'aveugle » favorisent l'exploration et la valorisation d'un milieu de culture, d'un *in situ*.

Blind design

Le *blind design* fait retour sur les développements théoriques autour de la « pensée aveugle ». Il introduit à de nouvelles modalités perceptives et à de nouvelles démarches de conception dans les pratiques actuelles en design et en architecture. Il prend acte du changement de paradigme revendiqué par John Locke et développé par Diderot à la suite des débats engagés au XVII^e siècle à l'Académie royale de peinture et de sculpture entre les partisans du dessin et ceux de la couleur. Locke a rejeté la construction théorique qui hiérarchisait les deux sens du

² Voir sur ce sujet le texte de Bernard Stiegler, « Du design comme sculpture sociale », *Le design. Essais sur des théories et des pratiques*, ouvrage collectif sous la direction de Brigitte Flamand, Paris, Institut Français de la Mode/Éditions du Regard, 2006, p. 245-246.

toucher et de la vue (la vue supérieure au toucher) et a proposé de dépasser le conflit entre dessin et couleur, en recentrant la question sur l'expérience et sur les sensations, en admettant le principe d'une « diversité perceptive ».

L'attention portée à un design de site et à une architecture *in situ*, fondés sur des variables d'intensité et conçus comme des espaces à vivre, permet d'ouvrir l'espace construit à différents régimes de sensations. Les tensions entre forme et couleur, héritières des conflits entre dessin et couleur, sont effectivement dépassées. Les modèles construits concilient le modèle du clair-obscur et le schème du « moelleux » spatial que les encyclopédistes ont relevé dans des réalisations visuelles et scénographiques au XVIII^e siècle³. Les courbes et les contre-courbes, les formes et les « contre-formes », les enveloppements et les développements spatiaux, se coordonnent par exemple au modèle du clair-obscur.

Les matériologies participent à cette rupture de la relation hiérarchisée entre dessin et couleur, et retirent même toute pertinence à cette distinction. Les recouvrements de surface des formes fluides, texturées ou articulées au travail de la lumière (surfaces réfléchissantes, etc.), mobilisent autant la vue que le toucher. Les designers et les architectes « scénographes coloristes » orientent ainsi leurs projets et leurs réalisations vers des pratiques du site et des *expériences du lieu*.

Les matériologies actuelles réhabilitent la notion de matière, au regard d'une pensée de la couleur qui assure dans le contexte du XVII^e siècle le rejet de la référence platonicienne. Elles fondent le renouvellement des variables et des voies de conception dans la création design et le projet architectural sur une pensée des matériaux. Celle-ci rejoint le point de vue de François Dagognet : « le philosophe (...) tient l'art pour une authentique physique (sans arrière-fond métaphysique), celle qui peut louer les matériaux eux-mêmes ainsi que leurs organisations ou leurs compositions »⁴. Les conduites « à l'aveugle » et les conceptions « en aveugle » renouent finalement avec les ouvertures matérialistes que Diderot propose dans sa *Lettre sur les aveugles*⁵.

Du point de vue de l'utilisateur, les expériences du lieu constituent des expériences singulières. Elles rejoignent une « pensée de l'aveugle »⁶, dans la mesure où, comme le propose Francine Markovits, « l'aveugle nous introduit à une logique du singulier »⁷. Les expériences de terrain se réalisent « à l'aveugle », suivant une saisie locale de l'espace, de proche en proche, dans un site où les positions et les orientations ne cessent de se redistribuer. Le « praticien » de l'espace construit, suivant le jeu actif des variables d'intensité, se retrouve dans la situation de l'aveugle de la *Lettre* de Diderot, sensible à la « moindre vicissitude », aux « variations et aux changements », à tout ce qui se découvre et à tout ce qui se ressent « dans la durée et dans le temps »⁸.

³ Louis de Jaucourt caractérise en ces termes la peinture de Rubens. Voir sur ce sujet notre texte, « La scénographie, science et art de la scène », *Kayros : Ordre et production des savoirs* dans l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, Kayros/Presses Universitaires du Mirail, 2001, pp. 9-23.

⁴ François Dagognet, *Cheminement*, Vénissieux, Paroles d'Aube, 1996, p. 108.

⁵ Laura Duprey précise que « l'aveugle répugne moins que le voyant à admettre que la matière fait penser » (« Philosopher dans les ténèbres : la critique des causes finales dans la *Lettre sur les aveugles* », *L'aveugle et le philosophe, ou Comment la cécité donne à penser*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2009, p. 120).

⁶ Jacqueline Lichtenstein parle de « pensée aveugle » ou de « pensée d'aveugles », en référence à Diderot, pour désigner une voie d'accès à la connaissance philosophique : « se crever les yeux pour connaître la vision. Cesser de voir pour savoir » (*La tache aveugle : Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*), Paris, Gallimard, 2003, p. 91).

⁷ Françoise Markovits, « Une figure paradoxale des Lumières : l'aveugle », *L'aveugle et le philosophe, op. cit.*, p. 44.

⁸ Laura Duprey, « Philosopher dans les ténèbres : la critique des causes finales dans la *Lettre sur les aveugles* », *L'aveugle et le philosophe, op. cit.*, p. 116.

Lieux de couleurs, domaine des blancs

Les expériences du lieu nous donnent ainsi à identifier les traits de caractère d'un site construit ou architecturé, rapporté à ces différents paramètres et corrélé à la mise en mouvement de sensations passagères et paysagères. Selon François Roche, à propos de l'architecture *in situ* Le Cairn, le projet « met en évidence les flux, les transferts de l'eau comme matière constitutive d'un écosystème et de son architecture »⁹. Ce milieu de culture fait jouer à la couleur un rôle de tout premier plan. Les relations entre ce milieu de culture et la culture du milieu à laquelle il fait référence orientent la pratique du site ou le « design de site » vers l'expérience d'un *lieu de couleur*.

Le *blind design* fait porter la conception couleur, le « design blanc », vers la question du lieu mais aussi vers la question du temps. Plusieurs temporalités sont à l'œuvre : une temporalité liée au processus lui-même d'émergence de la couleur et à la dynamique des changements d'états, en prise directe avec les variables locales (altitude, orientation, le temps qu'il fait), les marques d'un temps cyclique attaché au rythme des saisons. Ces paramètres entraînent des variations autour du blanc. Le domaine des blancs tient à un scénario couleur et à une poïétique de la couleur, qui permettent de concevoir et d'identifier le lieu de couleur relatif au site architecturé (des « blancs d'Evolène » par exemple), mais aussi à tout ce que le site porte comme signes du blanc, des sommets montagneux de la Vallée d'Hérens tels que la Dent blanche, le glacier de Ferpècle, et des paysages blancs de circonstances les mois d'hiver, jusqu'aux objets d'études en géosciences du centre de glaciologie et de géologie (changements climatiques et impacts, environnements alpins, etc.) auquel est destiné le bâtiment.

Dans le projet de l'agence R&Sie(n), le processus de mise en forme de l'architecture, au niveau de son enveloppe, intègre un processus naturel de formation de glace, suivant des dispositifs grillagés ventilés de rétention d'eau, de neige, et de cristallisation. Il s'agit d'un système d'interactions qui problématise les notions de processus et de mise en forme. L'architecture entourée les mois d'hiver d'une gangue de glace ne se comprend pas comme un ensemble formel « armé ». Dans ce sens, l'enveloppe architecturale n'est pas pensée « sous contrainte » mais plutôt « en contrainte ». Elle ne consiste pas à rigidifier et à produire une forme. Elle impulse un chantier d'épreuves physiques (circulation d'air, retenue d'eau, formation de glace) et d'épreuves plastiques (modelés de glace), qui donne la possibilité à la couleur d'*émerger* de ce nouveau jeu de contraintes.

Dans ces réalisations et ces projets architecturaux le blanc n'est pas une couleur de surface, une couleur recouvrante. Les modèles de référence ne sont pas à chercher du côté des nuanciers couleurs ou des répertoires de combinaisons couleurs existants. La couleur est ici dépendante des propriétés des matériaux et des conditions d'émergence, des variables d'intensité et des modelés en exercice. En lien avec ces nouveaux process et rapportée à la mise en jeu de nouveaux matériaux pour l'architecture et pour le design, la couleur gagne en complexité¹⁰.

Nous rencontrons actuellement des exemples de cette poïétique de la couleur dans le domaine du design. Des propriétés chimiques et physiques président à la mise en forme de la chaise *Vénus* (2008) de Tokujin Yoshioka. Le designer développe, avec cette création, une pratique

⁹ « Architectural Design, interview et introduction de Bruno de Labaudère », site Internet de l'agence R&Sie(n) (<http://www.new-territories.com/polemics.htm>) [consulté le 29 novembre 2012].

¹⁰ Des cartes couleurs pourraient alors traduire cette variété de blancs, par les voies de la modélisation et suivant une démarche de rationalisation elle-même expérimentale, et toujours coordonnée à un cadre d'expériences et à une « diversité perceptive ». Nous proposons une modélisation couleur à la fin de notre texte, à propos d'une création personnelle.

expérimentale destinée à reconsidérer le processus de création. Il plonge un treillis textile souple en forme d'ossature de chaise dans une cuve remplie d'une solution saturée d'alun de potassium. Sous l'effet de la cristallisation, et de l'agrégation des cristaux, une « chaise » prend forme. La couleur émerge suivant le même processus.

De nombreuses expériences sont engagées aujourd'hui sur le terrain des « matériologies de site » (glace, neige, lumière, etc.), par des artistes, des designers, des architectes et des paysagistes, organisées autour de l'exploration et de l'identification d'un domaine des blancs. La manifestation *The Snow Show* présentée durant l'hiver 2004 en Finlande, sur les sites de Rovaniemi et de Kemi, a réuni plusieurs équipes composées d'artistes et d'architectes, qui ont élaboré des constructions de glace *in situ*, des constructions éphémères. Les blancs sont abordés, suivant les réalisations, au travers de polarités variables.

Zaha Hadid était associée à Cai Guo-Qiang pour la création de deux structures en vis-à-vis et en tension (*Caress Zaha with vodka*), composées respectivement de neige et de glace. La réalisation manifestait des changements d'états, physiques, une structure se dégradant plus rapidement que l'autre¹¹. Le domaine des blancs s'étendait ici des blancs-bleus d'un environnement de glace à des blancs-gris d'un milieu de neige. Arata Isozaki et Yoko Ono ont conçu un labyrinthe de glace (*Penal colony*) qui change de couleur en fonction de la lumière. La silhouette des visiteurs demeurait visible, le jour, à travers les murs de glace. La nuit, l'ensemble devenait opaque. Le domaine des blancs croise ici les paramètres de la transparence et de l'opacité. L'équipe d'architectes Hollmén, Reuter et Sandman s'est associée à l'artiste conceptuel américain Robert Barry pour réaliser *Lanterns of Ursa Minor*, cinq blocs cylindriques disposés suivant la configuration de la Grande Ourse, et que l'on pouvait visiter. Le domaine des blancs s'élargit ici aux blancs-bleus et aux blancs-verts.

Un « paysage dialectique »

La notion de « paysage dialectique » est introduite par le landartiste Robert Smithson, dans ses écrits, notamment dans le texte « Frederick Law Olmsted et le paysage dialectique » publié dans la revue *Artforum* en 1973¹². Elle se fonde sur le présupposé d'une « pensée de l'aveugle » (elle rejoint sur ce point la notion de *blind design* que nous avons mise en avant). Une « posture d'aveugle » permet de se démarquer des logiques toutes faites (Smithson parle de « logiques en miettes ») et de rechercher des motifs de création et des moteurs d'expériences au plus près des « champs de sédimentation », des ressources matérielles du site, de ses réalités physiques, et tout particulièrement des signes d'altération qui le caractérisent. Un « matérialisme dialectique », opposé à tout « formalisme moderniste », suivant la pensée de Smithson, ouvre la conception du paysage à la notion de « paysage dialectique ». Un « paysage dialectique » repose sur une problématique de « construction » sur fond de matériologies. Le site est ici considéré comme un milieu de culture et de ressources pour la création, et il se « redéfinit » à l'occasion des expériences de terrain.

L'état de « dé-différenciation », sur lequel l'artiste revient à plusieurs reprises dans ses écrits, constitue un préalable à la pratique du site et à la poïétique paysagère. Dans le travail de Smithson, le « chaos en œuvre » assure le développement d'« œuvres de chaos ». Sur le plan de la couleur, cette ligne de conduite passe par un rejet des codifications chromatiques. « L'artiste vit dans un monde décoloré », précise-t-il. La couleur se reconnaît ou se réinvente

¹¹ Voir sur ce sujet les remarques de Fing, commissaire de la manifestation, cité dans : Hilary Rose, « Art in a cold climate », *The London Times Magazine*, N°28, 17 mars 2005, p. 31.

¹² Robert Smithson, « Frederick Law Olmsted et le paysage dialectique », *Robert Smithson : Le paysage entropique 1960/1973*, catalogue d'exposition, Marseille, MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille, 23 septembre-11 décembre 1994, p. 210-215.

à partir d'une exploration de terrain (l'exploration de carrières, de friches, d'espaces délaissés ou de fragments de désert, réalisée au moyen de notations et de relevés, d'installations et de constructions) et à partir de la recherche de nouveaux matériaux pour l'art.

Dans son texte intitulé « Le pays du cristal » (1966)¹³, Smithson témoigne d'une journée d'exploration de sites de carrières dans le New Jersey. La « chasse aux matériaux » et les notations paysagères composent les traits de caractère d'un « paysage blanc ». Celui-ci réunit des échantillons de quartz, des cristaux de glace, la couleur des maisons et la couleur dominante d'un site chaotique. Les cristaux de quartz et les cristaux de glace constituent des matériaux pour le développement d'une poïétique paysagère. Ils sont complétés, dans d'autres expériences et projets de Smithson, par des cristaux de sel (*Ile de cristaux de sel dans l'eau rouge*, Grand Lac Salé, Utah, 1970) et par des éclats de verre (*Carte de verre brisé [L'Atlantide]*, 1969).

Les architectes et les artistes actuels explorent le domaine des blancs, à la suite des propositions manifestes de Smithson, suivant la voie d'un « matérialisme dialectique » et suivant la ligne de conception du « paysage dialectique ». La construction d'un « paysage blanc », organisée autour de l'articulation entre « couleur émergente » et « expérience du lieu », sous l'impulsion d'un *blind design*, repose sur la mobilisation de matériaux du site et sur la mise en exercice de variables d'intensité. L'instauration d'un lieu de couleur se rapporte à une exploration des blancs, conditionnée aux paramètres du site architecturé ou construit et aux circonstances d'expériences du lieu, du temps qu'il fait et du temps qui passe. Le « paysage blanc » prend tout son sens, enfin, suivant les balises et les scénarios couleurs assurés par le visiteur ou l'utilisateur du site.

Des « blancs de Patagonie », couleurs et sensations

L'étude que nous venons d'exposer, dans ces pages, intègre un champ plus vaste de recherches en art dans le domaine de la couleur, et recoupe un plan épistémologique où se croisent différentes approches théoriques, poïétique et esthétique. Cette ligne de recherche-crédation est en cohérence avec les orientations du laboratoire LARA-SEPPIA¹⁴ auquel appartiennent plusieurs intervenants au colloque « D'albus à Candidus ». Cet événement a été l'occasion, pour des enseignants-chercheurs-artistes, d'engager une dialogique particulièrement dynamique entre le travail de recherche et l'activité de création, sur les différents points de l'assise conceptuelle et des axes problématiques, du cadre épistémologique et des voies méthodologiques. Nous faisons état, dans les paragraphes suivants, d'expériences artistiques personnelles réalisés conjointement au volet théorique discursif de cette recherche, des poïétiques de la couleur et du site, centrées sur les problématiques du design blanc et du *blind design*, et organisées autour de relations entre couleur émergente et expérience du lieu. Ces travaux ont été présentés dans le cadre de la Biennale « Passage(s) », lors d'une exposition collective intitulée « Utopies blanches, propositions paysagères » (arts plastiques, photographies, arts numériques)¹⁵.

Nous avons réalisé aux mois de février et mars 2010 des expériences artistiques en Patagonie argentine, sur le Glacier Perito Moreno (Parc national Los Glaciares) et sur les rives du Lago

¹³ Robert Smithson, « Le pays du cristal », *Robert Smithson : Le paysage entropique 1960/1973*, op. cit., p. 169-170.

¹⁴ Il s'agit de l'équipe « Savoirs, Praxis et Poïétique en Art », du LARA-SEPPIA de l'Université Toulouse – Jean Jaurès (<https://lara.univ-tlse2.fr>).

¹⁵ Exposition « Utopies blanches, propositions paysagères », Toulouse, ENSAV, École Nationale Supérieure d'Audiovisuel, 1^{er} – 11 mars 2012 (dir. Patrick Barrès, Sophie Lécole Solnychkine).

Torre (Parc national de Terre de Feu, dans les environs de Ushuaia), destinées à explorer et à définir un domaine de blancs, que nous avons appelé par la suite les « blancs de Patagonie » (voir les illustrations en fin de texte).

Des notations couleurs ont été effectuées sur des sites « dé-différenciés » (Smithson), au moyen de prises de vues photographiques, d'installations de miroirs, de dessins et de peintures. Les relevés portaient sur des « mouvements d'intensité » assortis à une plasticité en exercice, aux crêtes de fractures dues à la pression exercée par les glaces et aux filets et flaques d'eau qui coulent ou stagnent à leur surface, aux masses chaotiques et aux fluidités. Les plans de coupe des miroirs installés pour la circonstance, les raies de lumière distribuées à la surface du glacier ou l'*ice blink*¹⁶ capté dans leur champ traduisaient différents « degrés d'opacité » et révélaient une variété de couleurs organisées autour du domaine des blancs.

Les scénographies couleurs (des dispositifs miroirs) et les notations couleurs (des relevés aquarellés et des photographies) cadraient des motifs couleurs et exemplifiaient ce domaine de couleurs. Elles délivraient les marques d'un paysage en train de se faire.

Une évaluation sensorielle, réalisée *a posteriori*, en précise les traits. Nommer les couleurs ne revient pas ici à convoquer des registres chromatiques symboliques codifiés. Les identités couleurs des « blancs de Patagonie » se rapportent à différentes formes de symbolisation, à des constructions, à des marques expressives et à des signes indiciels attachés aux milieux de culture concernés. Elles se réfèrent au jeu local des variables d'intensité et aux dynamiques locales corrélées aux caractéristiques matérielles des sites investis, aux mouvements de terrain et aux changements d'états (altérations, érosions, sédimentations, cristallisations, etc.). Une modélisation est possible. Les variables de l'*éclatant* et de l'*éteint*, les états *chaotique* et *fluide* structurent par exemple une carte des « blancs de Patagonie ». Les différentes nuances et teintes se coordonnent aux paramètres de la luminosité (éclatant/éteint, clair/sombre) et de l'intensité (chaotique/fluide, hétérogène/homogène).

Cette carte (voir l'illustration en fin de texte) réunit les différents traits de caractère des lieux investis, relevés à l'occasion des sensations éprouvées sur ces terrains d'expériences et au contact des pièces relais. Elle cerne au travers de ces marques un paysage d'invention. L'expérience des lieux s'effectue suivant des dynamiques fluides, assorties aux déplacements et aux cheminements engagés. Les espaces en mouvement conjuguent, sur ces sites de fréquentation, différents motifs, rapportés à une « diversité perceptive ». Dans cette proposition cartographique, les variables sonores complètent le registre visuel, et accompagnent l'identification des couleurs et le travail de nomination des couleurs.

Les terres blanches d'hiver et les champs de neige des plateaux de Patagonie, les étendues de glace et les éboulis de roche absorbent presque tous les bruits. Ils « font silence » ou ils délivrent, suivant le concept de Michel Chion, un « bruit-silence », un « bruit négatif ». Ils donnent à entendre, en contrepoint, quelques stridences, le sifflement du vent en bourrasque entre les arêtes de glace ou les crêtes de pierre, et le chuintement de l'eau dans l'épaisseur du glacier. Des « points de son »¹⁷ balisent l'espace. Il s'agit du roulement des galets dans le torrent et du crissement de la neige sous le pas, du bruissement des herbes rases au passage

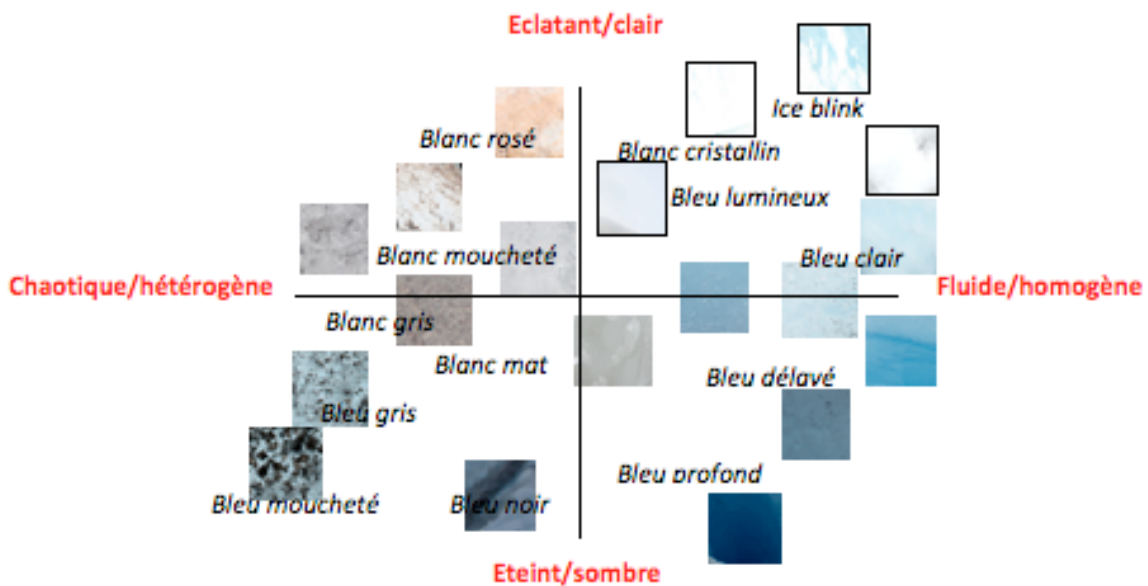
¹⁶ L'*ice blink* correspond à un blanc éblouissant observé au niveau d'un horizon de glace. Les vibrations lumineuses à la source de ce phénomène sont provoquées par les relations entre la lumière qui traverse une couche nuageuse et une étendue de glace. De nombreux explorateurs, aquarellistes et écrivains rendent compte de ce phénomène (voir par exemple le livre de Yvon Le Corre, *Antarctide. Journal de bord d'un peintre dans les glaces*, Paris, Gallimard, 1992).

¹⁷ Michel Chion, *Le promeneur écoutant. Essais d'acoulogie*, Paris, Editions Plume, 1993, p. 23 sq.

d'un tatou, d'un craquement de bois sec ou d'une stridence en plein ciel (est-ce un « bruit blanc », « absorbant, dense et total », suivant les termes de Chion ?¹⁸).

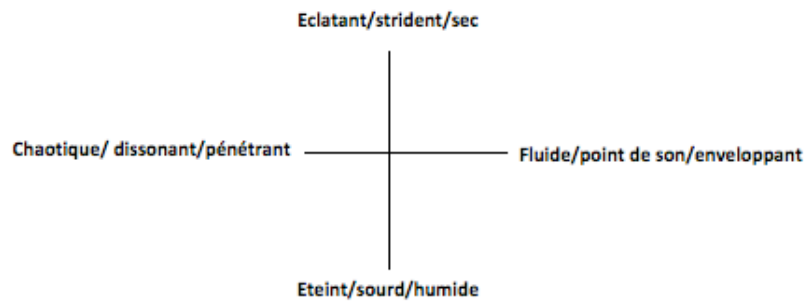
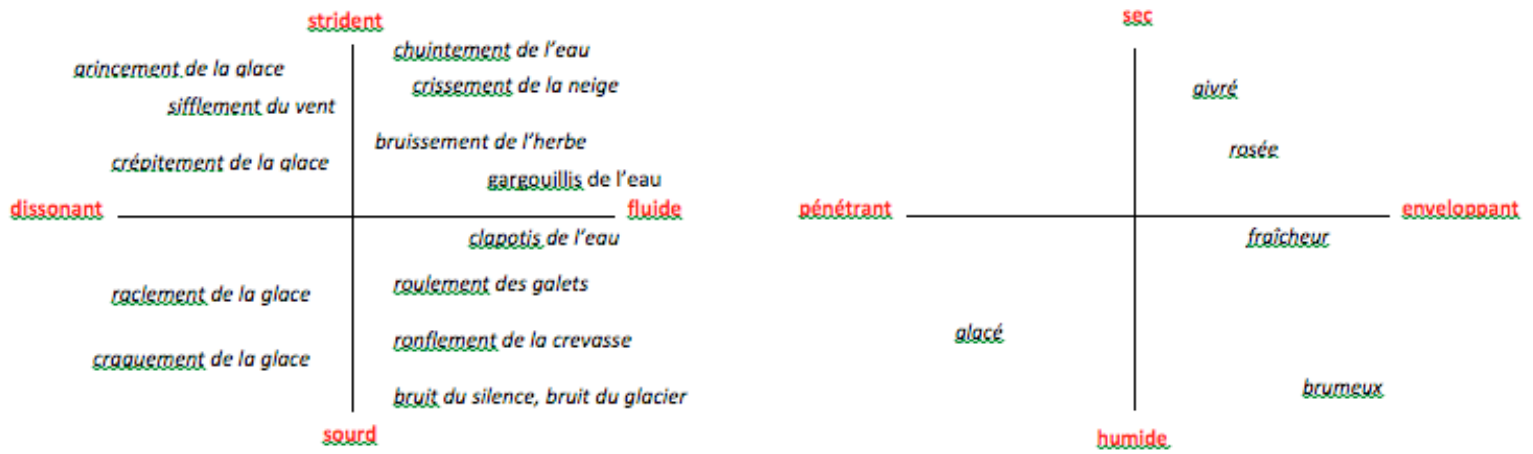
En contrepoint s'échappent quelques bruits furtifs, dissonants et instables, feutrés ou perçants, tels que le raclement ou le craquement sourd des blocs de glace dans la profondeur du glacier Perito Moreno. La mobilisation d'autres variables d'intensité, liées au temps qu'il fait (suivant les caractères sec et humide, pénétrant et enveloppant) et au temps qui passe (suivant le cycle du jour et de la nuit), ouvre le régime symbolique de la couleur à d'autres combinaisons. La carte devient alors une carte « couleur/sensation ». Les événements sonores et les situations climatiques touchent ainsi à des lieux de couleurs : crissement de la neige/givré/bleu lumineux, bruissement de l'herbe/rosée/blanc cristallin, clapotis de l'eau/fraîcheur/bleu délavé, craquement de la glace/glacé/bleu noir, bruit du silence-bruit du glacier/brumeux/bleu profond, etc.

Patrick Barrès
Professeur arts appliqués, arts plastiques
LARA/SEPPIA, Université de Toulouse, France
patrick.barres@univ-tlse2.fr



Patrick Barrès, *Carte des Blancs de Patagonie*

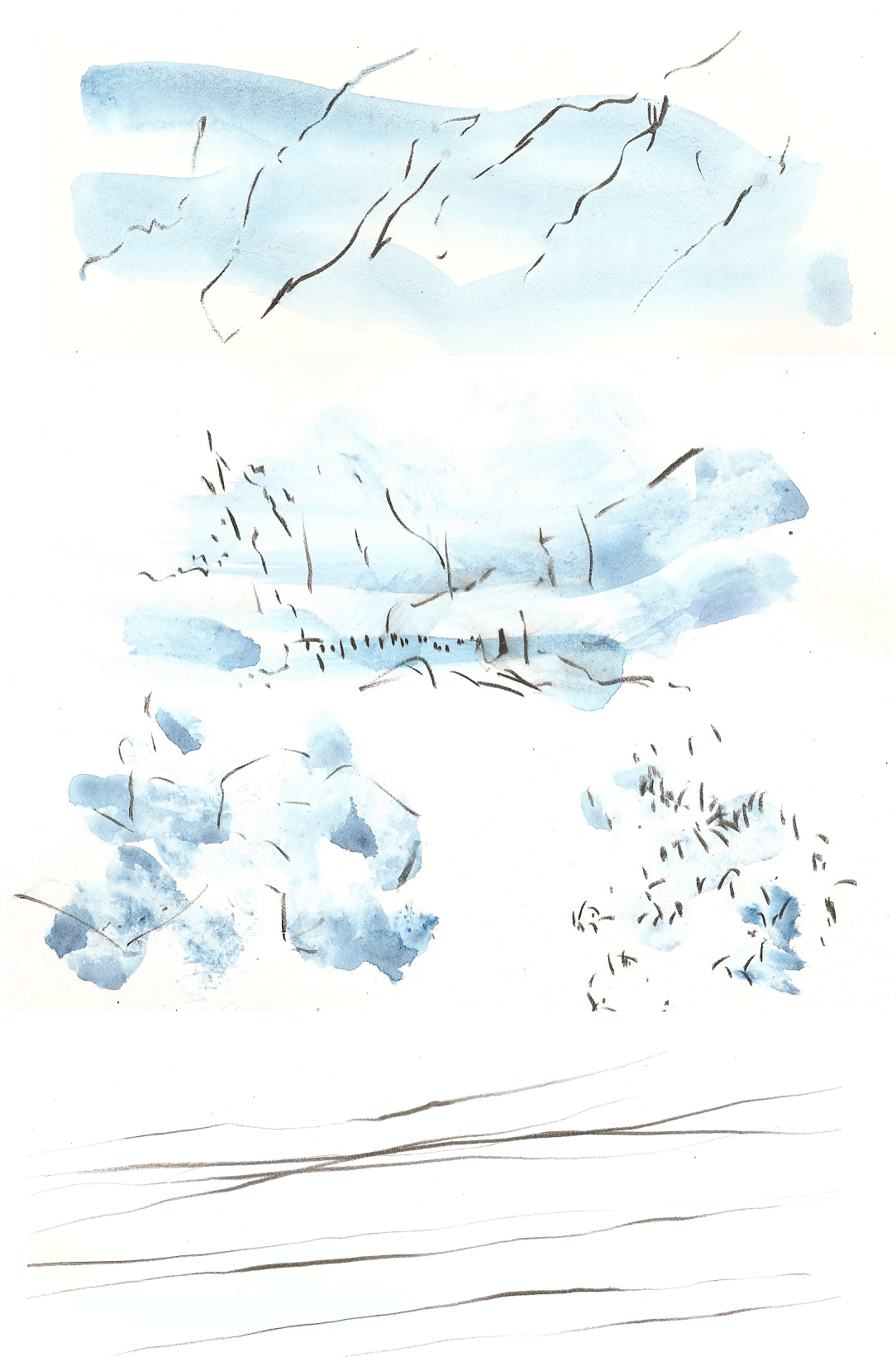
¹⁸ *Ibid.*, p. 21.



Patrick Barrès, *Cartes sensorielles des Blancs de Patagonie*



Patrick Barrès, *Les Blancs de Patagonie*, installations sur le Glacier Perito Moreno, Argentine, 8 mars 2010.



Patrick Barrès, *Blancs de Patagonie (notations paysagères)*, 2010