



HAL
open science

Couleurs actuelles : manifestations colorées et poïétique de l'œuvre.

Karine Pinel

► **To cite this version:**

Karine Pinel. Couleurs actuelles : manifestations colorées et poïétique de l'œuvre.. Iris. Essence et sens des couleurs., 2005, Nancy, France. 2005. hal-03064075

HAL Id: hal-03064075

<https://hal.science/hal-03064075>

Submitted on 10 May 2022

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.

COULEURS ACTUELLES : MANIFESTATIONS COLORÉES ET POÏÉTIQUE DE L'ŒUVRE

Karine Pinel artiste chercheur. Docteur en Histoire de l'Art spécialité Arts Appliqués
Université de Toulouse II

Cette étude considère la couleur dans l'œuvre du point de vue du créateur dont le parti pris artistique est de rendre visible l'œuvre selon une esthétique de la manifestation de la couleur. Comment l'artiste intègre-t-il la manifestation colorée comme matériau et sujet de l'œuvre ? Quelle poïétique ? Quelle logique ?

L'artiste expérimente la matière. Il agit sur elle pour induire des réponses plastiques ; il observe et répertorie les manifestations colorées en fonction des actes induits. Le principe est de mettre en corrélation les phénomènes colorés avec des actions sur la matière pour planifier des pratiques d'éducation.

N'est-ce pas par la rencontre avec des matières, n'est-ce pas en développant une connaissance des effets visuels produits par ses manipulations sur ces matières, que l'artiste peut maîtriser son processus créateur ? Les matières ne sont-elles pas les matériaux de l'œuvre en raison de leurs réponses plastiques ? L'artiste sculpteur Louise Bourgeois parle d'une telle exploration comme d'un jonglage entre des insatisfactions et des stratégies destinées à se tirer d'embaras, des compromis : « [...] du matériau naissent toujours les solutions en forme d'expédients. C'est-à-dire qu'on essaie tout, qu'on utilise tous les matériaux possibles, et qu'en général, ils vous repoussent. Finalement on en trouve un qui convient. ». Il semble pourtant que le créateur n'est pas fondamentalement dominé par la matière ou plus précisément qu'il parvient à l'appivoiser, à la détourner pour servir ses desseins et dessins.

Si, comme l'affirmait Malevitch la perception optique est le véritable matériau du peintre, alors la manifestation colorée est matière de l'œuvre. L'artiste cherche la connaissance sensible, technique et expérimentale de la matière en vue de son organisation selon des qualités plastiques. C'est dans la sphère esthétique qu'il mène sa recherche : lier des propriétés physiques à des propriétés perceptibles par l'œil. C'est un actuel plastique qu'il considère : ce qui est donné à voir dans la rencontre entre les natures et qualités des matières utilisées (dont les matières colorantes), les tensions produites dans l'agencement de ces matières et la qualité et l'orientation d'une source lumineuse. L'artiste aborde de façon empirique et sensible des phénomènes issus de la rencontre entre matières et lumière. Il considère l'œuvre en tant qu'elle se donne au regard dans un mode d'apparaître. Mais cet actuel plastique est intimement lié à la mise en œuvre de la matière, au factuel plastique c'est à dire ce qui constitue l'objet dans son mode d'être.

L'étude a consisté à considérer la phase d'expérimentation de la matière : il a été question d'une observation et d'une identification de types de manifestations colorées en fonction de types d'actions sur la matière ou d'agencements. Elle s'est appuyée sur une pratique artistique singulière dans le domaine de l'art du filtre où les œuvres considérées s'apparentent aux arts muraux (tels que la tapisserie et le vitrail), résultat de la mise au point d'un matériau composite où s'associent résine, textile et matière colorante : pans flexibles translucides verticaux, ils ont pour rôle de filtrer la lumière à l'intérieur de l'habitat

MANIFESTATIONS COLORÉES ET PRATIQUES D'ÉDUCTIONS : VERS UNE MÉTHODOLOGIE POÏÉTIQUE

1 – Actions sur la matière et manifestations plastiques.

1 - a – Une pratique

Ce sont mes rencontres avec des matières qui m'ont amenée à mettre en forme des filtres. Mais il m'a fallu passer par de nombreuses expérimentations, comparaisons, mesures, actions, avant de pouvoir dégager de véritables pratiques d'éducation. Ce n'est en effet qu'en développant une connaissance des matériaux que j'ai pu maîtriser les effets produits par leurs interactions. Ce sont les matières elles-mêmes qui, devenant les matériaux du filtre, m'ont donné des réponses plastiques. La création d'un tissu composite est le fruit d'une connaissance sensible, technique et expérimentale des matériaux utilisés, ainsi que d'une définition de contraintes artistiques plastiques : mon plaisir en tant que créateur a été d'utiliser des matières qui ont défié mon imagination et m'ont surprise par leurs qualités esthétiques et évocatrices.

En guise de *substrat* (*structure support* du tissu composite) frontal et souple, un tissu fin et transparent à mailles très peu serrées a été utilisé. La matière colorante a été choisie en raison de ses propriétés physiques : sel métallique sa particularité est une légère brillance et un pouvoir couvrant faible. Elle laisse ainsi la liberté de travailler la transparence.

Le liant qui a permis la création du tissu composite, les liaisons entre fibres textiles et matières colorantes, est une résine plastique. Elle se transforme par polycondensation. Elle a été choisie pour sa particularité à l'état de « produit fini » une fois la polycondensation effectuée : transparente et élastique afin de laisser à la matière colorante toute son expression colorée.

1 - b – Expérimentations et événements plastiques

Mes premières expérimentations ont consisté à mettre différentes résines (mélangées entre elles ou non) au contact

du substrat afin d'analyser les réponses plastiques obtenues.

Étalées au pinceau, au rouleau, aux doigts ou bien coulées, elles ont pris la forme de strates d'épaisseur maximale de 3mm. Elles ont reçu la matière colorante de deux façons : soit par mélange (résine et couleur sont homogénéisés manuellement), soit par inclusion (la couleur est dispersée en surface, absorbée puis immobilisée de façon non homogène par la résine).

La matière colorante se présente sous la forme de petites granules collées les unes aux autres. Je l'ai préparée à mes manipulations en la broyant dans un pilon. L'écrasement manuel m'a permis de calibrer la poudre obtenue en différentes qualités de grains, des particules les plus petites aux plus grosses. Lors de mes manipulations les particules colorantes ont été alors enrobées par la résine puis figées lorsque la polycondensation s'est effectuée.

Certains paramètres induisent des irrégularités dans la répartition des particules colorées. C'est le cas pour la technique de dispersion dans la résine : saupoudrage localisé ou diffusé de grains de grosseurs différentes, ou dilution dans la résine elle-même, provoquent la répartition de ces particules colorées en taches, en dispersions et en *localités fourmillantes* (fig.1) c'est-à-dire en groupes de particules plus ou moins denses dont la forme n'est pas délimitée mais diffuse et qui visuellement produisent des vibrations. Certaines zones peuvent également être libres de toute couleur.

De même l'état de viscosité de la résine, la nature de l'outil de réalisation utilisé (pinceau, spatule, saupoudreur, doigt, main...) et à la nature de la qualité de la trace (ou de la localité fourmillante) désirée sont eux aussi déterminants.

La technique de séchage du liant (lente, progressive, accélérée, naturelle ou forcée),



Fig.1

quant à elle, modifie la micro topographie générale de la strate : la matière colorante est figée à différents stades de dilution dans la dispersion aqueuse, chaque grain incorporé produisant ainsi une tache formelle différente. Aussi, pour une même grosseur de grain, l'étalement visuel de cette tache sera proportionnel au temps de séchage (plus le séchage est rapide et plus la tache est compacte).

Les événements que j'induis au cours de la réticulation pour la perturber (qui sont liés à la résistance de la matière face à mon intervention, ce que j'ai nommé *accidents*), qui sont satisfaisants du point de vue de l'effet qu'ils donnent et qui peuvent être reproduits, sont également exploités. Ils contribuent eux aussi à induire des couleurs actuelles, nous allons le voir. Ils peuvent se manifester sous forme de bulles d'air, de coupures, de rétractions ou de plissements de la résine.

Du type d'agencement de la matière colorante au sein du milieu de suspension (c'est-à-dire de sa distribution plus ou moins homogène et plus ou moins uniforme dans le liant) ainsi que du type de séchage du volume, découlent des gradations dans la concentration pigmentaire, des irrégularités plastiques et donc des variations de transparence, de tonalités, d'intensités colorées... Le volume peut commencer à jouer son rôle de filtre.

Ce sont des pratiques d'éducation issues de ces expérimentations qui vont constituer l'esthétique nébuleuse de la couleur, qui vont rendre sensible visuellement la dynamique de la couleur. La « factualité » de la matière donne la vibration colorée. Mais comment organiser ce désordre de particules ?

2 – Design d'espaces et couleurs actuelles.

2 - a – Une modélisation

En hommage aux nuages, filtres naturels par définition, j'ai procédé à un déplacement du modèle de la répartition

des masses nuageuses dans la troposphère au sein de mes créations. Si le modèle scientifique de cette répartition permet la rationalisation de phénomènes atmosphériques instables, de même la répétition de ce modèle au sein du volume pictural rationalise la répartition spatiale des différentes strates picturales et par conséquent des matériaux de l'œuvre. Il faut donc entendre par « design d'espace » le *dessin* de l'espace plastique de l'œuvre selon une exigence artistique de structuration.

Si la modélisation de la répartition des nuages dans la troposphère procède d'un type d'abstraction qui relève d'un objectif scientifique de connaissance, le déplacement du modèle scientifique des nuages vers un modèle pictural de la nébulosité consiste en un processus d'abstraction qui relève d'une méthode créatrice. Le modèle demeure une référence objective dans la structuration du filtre dans son langage, dans un agencement de matières et de formes, et c'est en ce sens qu'il libère l'acte exercé sur la matière. Il est utilisé à titre de modèle digital c'est dire de modèle formel. Il organise une *topographie plastique* : des configurations spatiales et frontales.

2 - b – agencement du factuel plastique

J'ai nommé *strate nébuleuse* l'articulation des matières dans une répartition de part et d'autre du substrat, étant entendu que ces strates peuvent se superposer elles-mêmes et investir l'épaisseur du volume pictural selon différents choix artistiques (par exemple le choix d'une opacité spécifique pour l'ensemble). L'association de la matière colorante avec la résine constitue la strate nébuleuse, la résine étant le milieu de suspension. La nature du support de séchage de la strate nébuleuse (film, bâche plastique, etc.) modifie l'état de surface de la strate (prise d'empreinte par la résine).

J'ai nommé *domaine nébuleux* la répartition frontale de la matière colorante dans le milieu de suspension. Il investit la zone géographique occupée dans le plan

(dans la verticalité et dans l'horizontalité) par la superposition de strates nébuleuses.

Espace de textures et de couleurs, j'ai exploité la modélisation formelle des nuages en tant que motif déplacé. Le nuage en tant qu'élément chaotique est *re-produit* dans une forme caractérisée par la couleur dans son expansion nébuleuse selon une stratégie picturale. Les textures y sont agencées entre elles selon des taches et différentes localités fourmillantes. Elles motivent, elles aussi, une sensation visuelle. La couleur est ainsi un *motif factuel*. A la fois réticulaire et territoriale, elle est modulée et ordonnée géographiquement en trois dimensions : elle investit par masses les localités du volume pictural dans une juxtaposition de taches colorées (domaines nébuleux) et une superposition de taches colorées (strates nébuleuses), en d'autres termes, la couleur est *motif* dans la juxtaposition spatiale des domaines nébuleux qui sont eux-mêmes liés entre eux dans une stratification spatiale.

2 - c – couleurs actuelles

Lorsque nous considérons la couleur du point de vue de la réception, notre évaluation comporte une part subjective d'interprétation. La couleur est alors un phénomène physique qui est perçu par le système biologique que constitue la connexion œil/cerveau, mais aussi par nos capacités cognitives. La couleur est interprétée dans notre univers mental.

Ainsi sa perception s'inscrit dans un premier abord sensible où notre cerveau module des informations qui le stimulent, c'est-à-dire que nous les inhibons ou les amplifions en fonction de nos capacités de vigilance, de motivation ou de compréhension de l'environnement. Cette première interprétation est liée à la conscience ou non de l'objet. Dans un second temps, cette perception s'inscrit dans une analyse de ces sensations *en tant qu'elles sont induites par cet objet*. C'est une interprétation distanciée et c'est à ce

moment-là que nous identifions les informations qui nous parviennent en termes de couleurs, formes, textures, odeurs. Les phases suivantes consistent en des interprétations plus complexes où nos capacités de conceptualisation sont en jeu et sont intimement liées au contexte de perception.

C'est le champ de ces différents stades de perception que l'actuel investit.

Trois types de couleurs actuelles ont été distinguées et appréhendées en fonction d'actes induits et selon leur actualisation c'est à dire dans leur capacité à se modifier dans le temps selon des conditions variables (lumière naturelle ou artificielle, baisse ou augmentation de luminosité). Ces couleurs résultent du passage de la lumière à travers le factuel plastique.

La première est générée par le *principe de rayonnement* tel que le caractérise Viollet Le Duc (principe actualisé par les recherches de Jean-Claude Merlin).

Le rayonnement se module en fonction de la qualité de la lumière, de la nature du matériau de suspension de cette couleur ainsi que de la disposition physique des molécules de couleurs dans le milieu de suspension. Mais il se module selon une certaine *puissance* qui est liée à un principe : celui de *densité optique*. Si l'on considère le phénomène de rayonnement en tant que principe de production de la couleur par les corps transparents (il est issu du principe de diffusion de la lumière ajouté au principe de transmission de la lumière et au principe d'illumination du milieu de suspension des particules colorées), la densité optique est le rapport entre la nature de la lumière traversant le matériau transparent (L), l'épaisseur du matériau transparent (E), la concentration de molécules de particules colorées en suspension (C), la qualité de cette particule dont dépend l'absorption (A) et la quantité de faisceaux transmis (FT). Si E, C ou A sont élevés, FT est faible. On peut parler alors de haute densité optique. Si E, C ou

Fig.2



A sont faibles, FT est fort. On peut parler alors de faible densité optique. De plus, il faut prendre en compte L qui modifie elle aussi les paramètres car elle peut être naturelle mais filtrée (nuages, arbres...) ou artificielle et dans ce cas avoir diverses températures de couleurs.

La couleur est la propriété non seulement des surfaces à *faire voir* la lumière, mais aussi des épaisseurs à sélectionner la lumière. La matière transparente ou translucide dévoile simultanément la couleur qu'elle rejette et celle qu'elle emprisonne. La puissance de rayonnement se module donc en fonction de la combinaison entre la qualité de la lumière et son orientation, l'épaisseur et les irrégularités qui sont données au matériau de suspension de la couleur, la disposition topographique des particules de couleurs dans le matériau et les caractéristiques chimiques et mécaniques de ces particules. La texture du matériau composite, nous l'avons vu, est constituée par l'association entre les irrégularités de la résine (bulles, plissements, déchirements) et les particules de couleurs qui jouent le rôle de *dérivateurs* des faisceaux lumineux. Ainsi, le principe de rayonnement se vérifie : à chaque rencontre avec une irrégularité ou une particule colorée ou avec la trame textile, la lumière est tour à tour réfléchi, diffusée, absorbée et transmise. Affaiblie une première fois en entrant en contact avec l'une d'elle, elle ressort pour rencontrer un nouvel interface où à nouveau elle est réfléchi, absorbée et transmise. La lumière est ainsi renvoyée dans toutes les directions.

Il résulte de ce cheminement de la lumière à travers le volume pictural la création d'une intensité colorée d'autant plus marquée que le volume pictural, dans son ensemble, se compose également d'irrégularités en surface. Nous donnons dans la Fig.2 des exemples de différents rayonnements liés à différentes intensités lumineuses. Nous pouvons remarquer une puissance de rayonnement plus marquée pour les masses colorées denses, ainsi que

pour les vues en lumière directe. Cette puissance de rayonnement de la couleur influe sur les taches et les localités fourmillantes dont les contours ont tendance à l'effacement ou à la netteté. Pour la vue en lumière directe du volume pictural devant une surface opaque claire (vue de gauche), les taches et les localités fourmillantes sont nettes. Pour la vue en lumière directe du volume pictural par transparence (vue centrale), les taches et les localités fourmillantes sont mal délimitées. Enfin, pour la vue en lumière indirecte en contre-jour par transparence (vue de droite), les taches sont nettes mais les localités fourmillantes ne le sont pas.

La seconde couleur actuelle est générée par le phénomène primordial défini par Goethe.

Dans son "traité des couleurs", Goethe analyse le phénomène de production de couleurs lorsque la lumière traverse un corps transparent ou translucide (gazeux, liquide ou solide), mais contrairement à Viollet Le Duc il ne considère que les corps *incolores*: la lumière directe du soleil vue à travers différents degrés de troubles (de la transparence parfaite, premier degré de trouble, jusqu'au blanc, trouble parfait, premier degré d'opacité) devient de plus en plus rouge en fonction de l'augmentation de l'opacité de ce trouble. La lumière observée indirectement devient bleu pâle, voir blanche, à travers un trouble dense. Il nomme cette production de couleurs: *phénomène primordial*. Le système nébuleux, parce qu'il est un espace translucide qui se compose de troubles qui filtrent la lumière (qu'il y ait ou non de particules de couleurs), contraint celle-ci à ce manifester selon ce phénomène. La Fig. 3 est une prise de vue d'un même volume pictural éclairé à gauche par une lumière indirecte et à droite par une lumière directe. Il est notable qu'une couleur

Fig 3



bleutée domine pour la vue en lumière indirecte et qu'une couleur orangée domine pour la vue par transparence en lumière directe.

La dernière des couleurs actuelles est une couleur projetée. Elle est une *image secondaire* (ou *ombre portée*). Elle résulte d'une modulation de la lumière par le volume pictural jouant un rôle de filtre. Elle se manifeste hors de l'objet sur l'espace voisin selon la puissance de rayonnement issue de la rencontre entre lumière et filtre, selon la proximité du filtre avec cet espace voisin et selon les qualités d'absorption et de réflexion des matériaux qui constituent cet espace (Fig.4). Pour un espace de projection blanc doté d'un certain état de surface et pour une puissance de rayonnement donnée : plus le filtre est près de cet espace, plus la couleur projetée est fidèle aux couleurs du filtre. La couleur projetée peut, en ce sens, être nommée *image secondaire*. Plus le filtre est éloigné et moins la couleur projetée est précise, elle n'est alors plus qu'une *ombre portée*. La couleur projetée est la combinaison de la lumière et de l'ombre émanant de l'objet filtre.

L'espace plastique de l'objet peut désormais se construire dans une connaissance de l'espace plastique de la couleur.

Dans le cadre de la pratique artistique cette étude a donné des éléments de planification pour l'acte créateur : elle a permis d'orienter des pratiques d'éductions (sachant que la pratique d'éducation est définie par Maurice



Fig 4

Fréchuret comme une « [...] action par laquelle une cause efficiente agissant sur une matière y fait apparaître une forme déterminée. »). Cette étude montre que dans le cadre de certaines pratiques artistiques, l'espace plastique de l'objet peut se construire dans une connaissance de l'espace plastique de la couleur, celle-ci devenant alors le matériau et le sujet de l'œuvre. Car cette pratique ne fait pas exception : Pierre Soulages a œuvré de la sorte à l'Abbaye de Conques afin de donner vie à ses vitraux. Principe de rayonnement, phénomène primordial et couleurs projetées ont été le résultat de sa quête : l'expression de la lumière par la matière.

S'il est possible de comprendre et de modéliser le processus du faire la couleur par l'artiste, ne pourrait-on pas concevoir de le transposer dans les pratiques de design afin de soutenir le développement de la pièce unique au sein des modes de productions mécaniques, selon le principe de non série (ou série diversifiée, concept élaboré par Gaetano Pesce) ? Ne pourrait-il s'agir de considérer une modulation de l'esthétique de l'objet de série par la manifestation de la couleur et de lui donner par ce biais une singularité ?

C'est la question du transfert de compétences, de modèles, et de pratiques qui se pose ici, celui de la transversalité des recherches et des propositions d'analyses.

REFERENCES

- Albers, J. (1945). *L'interaction des couleurs*. Hachette, Paris.
- Fréchuret, M. (1993). *Le mou et ses formes. Essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle*. Editions de l'E.N.S.B.A., Paris.
- Goethe, J. W. (1883, 1993). *Traité des couleurs*. Triades, Paris.
- Malevitch, K. S. (1975). *Ecrits*. Champ Libre, Paris.
- Merlin, J-C. (1990). *Pigments et colorants de l'antiquité au Moyen Age. Teinture, peinture, enluminure, études historiques et physico-chimiques*. Editions du C.N.R.S., Paris.
- Obrist, H-U.; Bernandac, M-L.; Storr, R. (2000). Chapitre *Significations, matériaux et milieu*. Louise Bourgeois. *Destruction du père. Reconstruction du père. Ecrits et entretien 1923 – 2000*. Editions D. Lelong, Tusson, p 151.
- Pesce, G. (1996). *Le temps des questions*. Editions du Centre Georges Pompidou, Paris.
- Valéry, P. (1938). *Introduction à la poétique*. Gallimard, Paris.
- Viollet Le Duc, E. (1868). Article *Vitrail* ; *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècles*. Neuvième tome. A. Morel éditeur, Paris.