

En premier lieu, je souhaite vous remercier de votre présence, m'autorisant aujourd'hui à soutenir devant vous cette thèse de doctorat. Avant de commencer, je vais évoquer brièvement le contexte de ce travail, et définir les raisons qui m'ont conduit à mener cette recherche.

Tout d'abord, cette étude prolonge le mouvement d'une *inflexion* pressentie bien avant ma formation de designer. Continuant d'insister sourdement en parallèle à mon cursus et dans ma pratique, ce trait d'étonnement et ce scrupule, tel le caillou qui gêne dans la chaussure, ont mûri, comme réflexion plus consciente à l'Université Paris1, à partir du Master-Recherche « design et environnements » mené sous la direction de Pierre-Damien Huyghe.

Ce travail s'explique donc par la nécessité de répondre d'une inquiétude quant au design, qui est le champ productif dans lequel je me suis engagé. Si l'intuition originale qui m'a poussé à questionner ce qui se joue *d'autre* avec le design, prend sa source dans différentes situations – *ici et là*, dans la vie quotidienne, les productions en agence, ou selon des initiatives plus personnelles – cette *intranquillité* s'est accrue au sein du métier que j'exerce depuis maintenant sept ans et qui consiste, comme professeur, à déclarer ou exprimer publiquement ce que l'on nomme usuellement la « pratique du projet », au sein de classes dont les intitulés ne manquent pas d'intriguer : « studio de création », « laboratoire d'expérimentation et de recherche ».

Cette investigation doit aussi beaucoup à la fertilité des discussions et approfondissements portés au sein du groupe universitaire dans un esprit collégial. Je signalerais en particulier le dernier séminaire qui avait pour titre « art ou science ». À cet égard, je tiens à témoigner toute ma gratitude à Pierre-Damien Huyghe, mon directeur de recherche, qui n'a eu de cesse d'instiguer et nourrir, avec sagesse, la relance d'enjeux esthétiques, pratiques et théoriques. Cette thèse répond donc initialement à une triple exigence : d'une part, prolonger un travail personnel en design ; d'autre part, approfondir une réflexion née d'un embarras avec le design, initiée avant, pendant et à côté de mes études ; enfin, définir un champ inventif qui fait l'objet d'un enseignement.

Dans le temps très court qui m'est imparti j'articulerai mon exposé autour de trois points, en précisant que dans l'idéal j'en aurais développé cinq :

- le 1^{er} concerne le **cheminement sinueux** de la thèse
- le 2nd reviendra sur deux **couplages contradictoires de termes** : «logique du sensible » puis « mémoire pratique»
- le 3^{ème} abordera **une distinction décisive** entre « expérimentation » et «expérience»
- le 4^{ème} aurait déplié plus explicitement quatre enjeux structurants («situations historiques», «rectification», «altérité» et «étrangisation»)
- Enfin, la conclusion mettrait en perspective deux chantiers en cours dans le prolongement de cette recherche.

Je laisse délibérément les deux derniers points de côté, si vous le souhaitez, je pourrai y venir au cours de la discussion.

I Pour répondre d'un cheminement sinueux

Voici le premier temps : L'embarras dont la thèse est grosse

Au commencement, l'enquête s'est amorcée avec une sorte de hantise : l'ambition obsédante de dégager positivement, par des exemples précis, un certain nombre de «pratiques faisant écart par rapport au schème continu» qui, en design, déduit la réalisation de la conception. Il me semble qu'on peut interpréter l'attitude documentaire du designer Ernesto Oroza dans ce sens : une collecte qui fait des innombrables occurrences de produits « réinventés », croisées dans le monde, un objet d'étude enregistré et commenté avec talent. Oroza n'est pas le seul à adopter cette attitude, d'autres designers, chacun à leur manière – pour n'en donner que trois exemples – l'anglais Jasper Morrison, le suisse Frédéric Dedelley

et l'italien Daniele Parrio Perra (ou même encore Ettore Sottsass), tirent méthodiquement avantage de la photographie comme des détectives de formes secondes. Pourtant, il s'est avéré que cette pente risquait de donner lieu à une collection potentiellement infinie dont l'effort, par ailleurs considérable et absolument pas dénué d'intérêt, ne permet pas de discuter avec suffisamment de distance mais aussi de discernement les enjeux pourtant inhérents à ces faits quotidiens. La fascination pour l'insolite suscitée par ces épingleages d'artefacts risquait sans cesse de recouvrir leur rigueur commune et leurs potentiels de développement. Au fur et à mesure de cette exploration il paraissait de plus en plus évident que les enregistrements qui dramatisent les résultats de formes secondes dans des médiations qui les emploient pour un propos, dénaturaient leur dynamique propre.

Mon intérêt critique s'est alors porté vers l'abondante littérature des « réductions en art ». Et j'ai voulu étendre cette notion historique au contemporain. Je renvoie ici à la série de planches, pages 458 et suivantes des annexes, où j'expose une sélection de ce type de traités qui couchent par écrit des pratiques et qui présentent glorieusement l'objet de leur étude comme une affaire de *faits avérés*, « matter of fact ». Il est apparu que ces *phénomènes* y étaient appréhendés, récupérés, thématifiés, dans des confiscations, témoignant, en outre – sous cette forme réduite – d'une affaire de préoccupation, « matter of concern ».

De ce constat est venue l'hypothèse de travail visant à dégager des rapports aux « inventions du quotidien » qui ne soient pas de capture ni d'exploitation. Au fond, paradoxalement, c'était moins l'analyse de leurs résultats et leur supposée « logique » que la nature problématique de leur parution et le défaut des dispositions écrites qui tentent de les saisir qui m'avaient guidé vers ces objets. Je préciserais ce problème en décrivant quatre obstacles:

- 1°) Ces faits ordinaires sont par nature innombrables et ceci peut être décourageant;
- 2°) Il y a le caractère relativement inaperçu de ces inventions que l'habitude quotidienne a incorporés;
- 3°) Conséquemment le dénigrement dont elles font l'objet, comme réalités négligeables, irrégularités baroques oubliées à bon compte;
- 4°) A contrario, et en réaction, on peut observer la surexpression de leur génie comme folklore ou « création populaire » et qui a tendance à les présenter comme un tout homogène.

La difficulté même de l'entreprise qui consiste à soutenir ces faits de cultures techniques ordinaires devenait le nœud du corpus composite que j'ai constitué. L'exigence de la pensée de Michel de Certeau a fourni de précieux outils critiques et théoriques pour tenter de penser cette affaire et cette histoire. Cet auteur est exemplaire d'une ligne de conduite interprétante qui ne cherche pas à projeter de vision d'ensemble, sa recherche se trouve sans cesse prise en tension dans son rapport au corps social. Selon lui, faire de l'histoire c'est procéder à une herméneutique de l'autre, il écrivait :

« Penser c'est passer; c'est interroger un ordre, s'étonner qu'il soit là, se demander ce qui l'a rendu possible, chercher en parcourant ses paysages les traces des mouvements qui l'ont formé, et découvrir dans ces histoires supposées grisantes comment penser, vivre autrement. »

M. de Certeau, in *Histoire et psychanalyse entre science et fiction* (1987), p. 51.

Ce trait, que j'aurais pu également marquer en évoquant les thèses *Sur le concept d'histoire* de W. Benjamin, concerne tout chercheur en sciences sociales qui prête une oreille aux vaincus, aux déchets de la grande ville ou aux rebuts du récit scientifique. J'ai donc décidé

de tenir à la tension de la proposition « design tactique ? », formulation insistante comme question qui irrite les gagnants de l'histoire du design. Par conséquent, ce trait interrogatif n'est pas le fruit d'un flottement mais *bel et bien* un risque que je soutiens.

Deuxième temps de cette partie : je soulignerais donc un Déplacement d'hypothèse

Ce déplacement d'hypothèse provient du premier embarras : car partir « à l'assaut » des tactiques pour vouloir faire le point ou « le tour de la question » est une entreprise téméraire et sûrement une tâche vaine. Le découvreur exigeant trouvera plutôt dans cette affaire un véritable défi historiographique, une sorte d'intrigue fuyante très difficile à démêler. Ce qui importe alors, n'est pas seulement de plaider en faveur de la réévaluation des tactiques qui bricolent au sein d'une méthode de projet, mais de procéder, en direction du design, à la relève de problématiques propres à ces pratiques.

Quelles leçons tirer d'elles? Que font-elles au design et réciproquement : Comment ce dernier en répond-il ? De là, par exemple, la critique de la notion de projet, la nuance du tact stochastique s'objecte à la doxa du bricoleur amadoué en la « figure de l'amateur ». Cette attaque des habitudes de conception, fait l'hypothèse d'une réforme ou une conversion de la méthode du designer. Sans territoire d'étude arrêté j'ai donc fait le choix d'opérer ces allers-et-retours discursifs entre des points de difficulté de natures diverses (des cas, des concepts, des pratiques et des théories), rencontrés au sein d'un corpus hétéroclite portant néanmoins sur le même objet.

C'est l'exigence de poser plusieurs articles critiques qui a d'abord émergé ; ces textes d'abord courts et écrits « contre », ont grossi de l'intérieur et même éclaté. Je les ai ensuite montés et incorporés dans un nouvel ordre, ce qui a d'ailleurs permis de livrer davantage de propositions « pour », celles-ci émanant pour la plupart en fin de chapitre.

Ce n'est que tardivement que la formule générale « pratiques de formes incidentes » qui tente de traduire en design l'expression certalienne de « tactiques transversières », a été trouvée, de même pour l'allure de la thèse qui travaille cinq aspects distincts d'un même problème.

J'en viens maintenant au deuxième point qui concerne :

II les couplages contradictoires de termes

Le premier est la « logique du sensible » : qui est une analytique du bricolage à l'épreuve des contraintes

On rencontre cette expression paradoxale chez C. Lévi-Strauss, dans le chapitre suivant le célèbre passage de *La pensée sauvage* qui distingue entre la « science du concret » et la « science abstraite ». Ensuite, on peut préciser en relevant une autre distinction que produit le même auteur entre deux niveaux de l'analyse structurale :

- la « logique des qualités sensibles »
- la « logique des formes »

Au sein de l'ouvrage *Du miel aux cendres* (p.406), elles construisent l'interprétation dans le système des mythes de cuisine. Entre, d'une part, « le cru et le cuit », « le frais et le pourri », « le sec et l'humide », c'est-à-dire la logique des qualités sensibles, et d'autre part, « le plein et le vide », « le contenant et le contenu », « l'interne et l'externe », « l'inclus et l'exclus », c'est-à-dire la logique des formes, on sent qu'un pas est fait, du concret vers l'abstraction. De cette lecture, la réflexion du designer peut dégager le principe d'un ordre esthétique : la « logique du sensible », cette dimension étant sauvée du règne de la confusion, car susceptible d'une « rigueur », au même titre que les nécessités fonctionnelles et les propriétés formelles de l'objet.

Pour tenter d'éclairer mon propos, je ne citerai qu'un fragment choisi dans *La pensée sauvage* qui explique justement comment la « science du concret » comme logique, travaille avec des matériaux précontraints, je vous demande pardon par avance car il est dense, il faudrait détailler, mais je vais essayer de le rendre audible :

« Ces termes consistent en bribes et en morceaux, mais ils sont les vestiges de procès psychologiques ou historiques, et comme tels, instauration de relations nécessaires. »

Plus loin :

« Cette rigueur, qui paraît faire défaut aux matériaux du bricoleur quand nous l’observons au moment de leur nouvel emploi, ils l’ont possédée naguère, quand ils faisaient partie d’autres ensembles cohérents ; et qui plus est, ils la possèdent toujours, dans la mesure où ils ne sont pas des matériaux bruts, mais des produits déjà ouverts. Leur nécessité n’est pas simple et univoque ; elle existe pourtant, comme l’invariance d’ordre sémantique et esthétique, qui caractérise le groupe des transformations auxquelles ils se prêtent.»

C. Lévi-Strauss, « La logique des classifications totémiques » in *La pensée sauvage*, p.51.

À ce point il me semble judicieux de marquer un élément de discussion et de différence entre l’approche des pratiques bricoleuses par Lévi-Strauss et celle de Certeau, qui ne les étudie pas avec la même focale.

La méthode d’analyse structurale examine des signes. De son côté, l’intérêt de M. de Certeau semble moins se porter sur les règles qui perdurent, les invariantes et la structure d’une culture comme mémoire qui fait signe vers un acquis, que sur les formalités des « coups », les événements qui cultivent la « mémoire pratique ».

« C’est le moment équilibriste et tactique, l’instant de l’art », dit-il (p.162).

Ceci me conduit à préciser ce qu’on entend par « mémoire pratique ».

Cette « Mémoire pratique » qui nous amène vers un récit du tact

Cette formule certalienne est commentée par M. Sheringham, dans l’ouvrage *Traversées du quotidien : Des surréalistes aux postmodernes* (pp. 228-230). Mais on la trouve d’abord en p.132 de *L’invention du quotidien*, où il est posé, à propos de cette mémoire pratique, je cite : « Plus qu’enregistrante, elle est répondante.»

En fait, Certeau adopte et développe le concept grec de *kairos* (p.129 *L’invention du quotidien*), cette faculté de « saisir le moment opportun » en tant que forme spécifique de la mémoire. Celle-ci dépendrait d’une forme de mémoire souple, vivace, non-systématique, qui fait mouche, *du tac au tac*, par touches supplémentaires, elle est inséparable des occasions particulières qui l’ont nourrie :

« Instruite par une multitude d’évènements où elle circule sans les posséder, elle suppute et prévoit aussi « Les voies multiples de l’avenir » en combinant les particularités antécédentes ou possibles. L’éclair de cette mémoire brille dans l’occasion.»

M. de Certeau, *L’invention du quotidien*, pp. 125-126.

Il me semble que des films contemporains comme « *The unstable object* » de Daniel Eisenberg, ou bien « *C’est quoi ce travail ?* » de Luc Joulé & Sébastien Jousse, restituent, font sentir ce type de mémoire pratique et labile. On la voit à l’œuvre au sein d’usines, ces espaces stratégiquement contraints, mais qui ne sauraient se réduire au principe d’un programme absolument méthodo-logique.

III Une distinction décisive

« Expérience » ou « expérimentation »

On a peut relever dans la thèse (p.218) l'opposition entre, d'un côté « concept a priori », « principes abstraits », et de l'autre, « circonstances réelles », « conditions vécues », « cas pratiques », « contextes immédiats », « situation » etc. Je souhaite expliquer le recours à ce vocabulaire marqué d'une connotation phénoménologique (ce courant philosophique qui se concentre sur l'étude des phénomènes, de l'expérience vécue) par un point de définition concernant l'entente du terme d'« expérience ». Dans les discours tenus au nom du design, mais aussi dans les classes d'arts appliqués, il n'est pas rare que les désignations de l'effectuation du designer soient insensiblement amalgamées. Sous le nom d'« expérimentation » sont pointées des pratiques qui, en fait, relèvent d'expériences et inversement. Cela donne cours à une équivoque gênante qui n'aide pas à discerner chez le designer l'opération heuristique que je soutiens.

Qu'est-ce qu'on entend-on au juste par « expérience » ? En toute rigueur ce mot n'est pas équivalent d'« expérimentation », qui est la démarche scientifique d'un essai pour vérifier des hypothèses dans le cadre d'un protocole établi et analysé. Là où l'expérimentation manipule extérieurement l'objet à l'étude, l'expérience suppose quant à elle une implication, une prise de risque de l'effectuant. Le mot vient du latin *experientia*, formé de *ex* et *peritus*, « faire l'essai de... », où *peritus* signifie « risquer ». On retrouve cette racine dans *periculum*, « le danger ». Pour résumer, on dira que l'expérimentation est stratégiquement menée en laboratoire, *in abstracto*; tandis que l'expérience se déroule *in vivo*, dans le chantier d'une existence présente, qui ne sait pas d'avance ce qu'elle risque. C'est précisément ce type de problème que déployait Claire Brunet face à Andrea Branzi au cours d'une communication sur ce qu'« expérimenter » signifie, le 18 janvier 2010 au Centre Pompidou à l'occasion des 30 ans du VIA :

« Avec cette distinction on peut alors s'interroger sur la vocation du designer à s'installer, tantôt, plutôt dans le monde, en faisant accueil à ce qu'il y découvre, ou bien dans l'espace de la science, qui, par l'expérimentation vient tester des hypothèses dans le réel ».

C. Brunet rappelait deux textes qui fonctionnent comme repères dans cette partition :

« Le premier, *La critique de la raison pure* de Kant (1781), qui est une exposition logique de l'expérience comme science et qui livre le concept d'expérimentation, le deuxième, *Le narrateur* (1930) de Benjamin qui est une petite histoire de la dévaluation de l'expérience au profit de l'information [...] »

On mesurait la différence qui sépare le fait d'expérimenter de celui de faire des expériences. C'est-à-dire la différence entre, d'une part, la raison, qui « vérifie, valide, confirme », pour citer Kant : « comme un juge en fonction qui force les témoins à répondre aux questions qu'il leur pose » et, d'autre part, la faculté esthétique, qui, disons, « sent, éprouve, tente ». C. Brunet concluait en interpellant A. Branzi avec cette observation : le designer « passe son temps à aller de l'un à l'autre ».

Cette dernière remarque, cette petite phrase, m'intéresse tout particulièrement : « le designer passe son temps à aller de l'un à l'autre », de l'expérience à l'expérimentation. Serait-ce affaire d'opportunité, d'habileté, de fluidité, de ruse ? En tout cas, il semblerait que ceci pose un énorme problème de traduction, « de l'un à l'autre ». C'est la raison pour laquelle je ne suis pas si sûr qu'il soit évident de passer sans reste ni encombre « de l'un à l'autre ». En outre, le mouvement de la réflexion historique chez de Certeau, fraye un cheminement différent et adopte une tournure d'esprit qui me paraît aller plus loin. Elle pense dans la mesure où elle « passe à l'autre », et non plus seulement « de l'un à l'autre ».

Ceci indique au chercheur et au designer une conduite moins assurée, qui ne s'autorise pas de son savoir et au cœur de laquelle, pour citer Certeau : « *L'autre* conteste encore l'ordonnance de notre culture ». Et en même temps cette *marche continue vers l'altérité* indique aussi une expérience qui *répond au travail* d'un excès en *risquant* véritablement de se perdre. Cette expérience n'est pas une curiosité aventurière et transgressive, ni une appétence conquérante pour l'exotisme, mais ce serait plutôt une *métaphore* animée par un désir qui part de l'absence. Ce manque, quant à lui n'est pas à gagner, mais il est à *ménager* car il est ce creusement qui met en route *la marche d'une « différence pratique »*.

À partir de là, j'ai encore bien des envies de développements et des projets à évoquer, mais pour ne pas être trop long, il est temps que je vous cède la parole.

Je vous remercie de votre attention.