

Distillateur.ice

Dans cette collection :

1	Distillateur.ice	
2	Apicluteur.ice	
3	De l'établi à l'écriture	
4	Poissionnier.ère	
5	Aïoli	
6	Santonnier.ère	
7	Berger.ère	

Vous pourrez rencontrer certains de ces symboles au cours de votre lecture et vous référer au numéro correspondant.

006	PRÉSENTATION COLLECTION
018	CONTEXTE
040	PRÉSENTATION SANTON
046	(1) INTRODUCTION
048	a. Avant-propos
054	b. Le projet
056	(2) RECHERCHES
058	a. Retour sur le travail de mémoire
060	b. Statuaire religieuse et extincteur
072	(3) LA DISTILLERIE
074	a. Le pied dans la porte
078	b. Entreprendre l'espace
082	c. Production d'alcool
094	d. L'apéritif comme lien social et marqueur de culture
102	(4) CAMOUFLER
106	a. Camouflage et outils de contrôle
114	b. Sculpture sociale
118	c. La revente de seconde main comme pratique quotidienne du design
128	CONCLUSION
142	ANNEXES

PRÉSENTATION DE LA COLLECTION



a. Pluriactivité

Le seul endroit où j'ai accepté d'être designeuse, c'était à l'école. J'ai appris à développer une pratique en profitant de la liberté qu'offrait le cadre de celle-ci, j'ai joué avec les codes et le cadre sans me soucier réellement de l'impact, puis je suis partie travailler, toujours en tant que designeuse, je me suis transformée en ouvrière, jusqu'au jour de l'accident chez Serge 🖐 qui a fait de moi une chercheuse.

Après cinq années d'études en design et une première expérience professionnelle, j'ai réalisé que le métier pour lequel j'avais été formée manquait de sens à mes yeux, en particulier en raison de ses implications économiques, écologiques et sociales. J'ai donc choisi de prolonger mon parcours en entreprenant une réflexion approfondie sur cette profession que je ne souhaitais plus exercer. En parallèle et pour des raisons financières, j'ai accepté des emplois alimentaires, que j'ai finalement intégrés à ma recherche. Chacune de ces expériences professionnelles m'a permis d'explorer différentes thématiques liées à l'économie et à la place d'un.e designer.euse en dehors de sa pratique professionnelle traditionnelle.

Si l'on observe l'histoire du design, on voit bien que sa fonction n'a pas énormément changé, la question s'est davantage portée sur ceux qui l'exerçaient : les designer.euse.s : qui sont-ils ? Quelles compétences ? Le profil type n'a jamais été fixé, il a été tour à tour artiste/artisan.e avec *Arts & Craft*, artiste/artisan.e/technicien.ne/ingénieur.e pour le Bauhaus puis un scientifique/technicien.ne/ingénieur.e dans la pensée de Tomás Maldonado¹, empruntée à la pensée constructiviste russe².

Définir le métier de designer.euse relève donc de la gageure tant son champ d'application est vaste et les compétences demandées aussi. C'est pourquoi il est légitime de penser que le.a designer.euse serait une figure plurielle pouvant agir dans n'importe quels domaines et/ou activités humaines.

L'histoire occidentale du design que l'on apprend à l'école, nous dit que celui-ci apparaît durant la seconde moitié du XIX^e siècle au moment de la révolution industrielle. On pourrait considérer les origines du design, au sens de concevoir et produire de l'innovation en réponse aux besoins d'un quotidien, au Paléolithique avec la conception d'armes de chasse et d'outils, cependant grâce à un consensus théorique, les chercheur.euse.s ont convenu que le design tel qu'on l'entend

aujourd'hui défini par une rationalisation d'une production à bas coût, prend sa naissance avec la révolution industrielle. Cette transformation de nos moyens de production fait basculer de manière plus ou moins rapide, selon les pays et les régions, une société majoritairement agraire et artisanale vers une société commerciale et industrielle.

La révolution industrielle et la dépendance économique qui en découle n'ont pas surgi du jour au lendemain ; certain.e.s économistes situent même les prémices de cette révolution dès le Moyen Âge. La période qui m'intéresse, et qu'évoque Franklin Mendels³ en 1972, est celle de la proto-industrialisation. Elle représentait une forme d'activité mixte menée par les paysan.ne.s européen.ne.s au XVIII^e siècle (essentiellement présente dans les domaines du textile et de l'horlogerie), combinant travail agricole et production industrielle à domicile. Mendels divise ce concept en trois catégories.

Le Kaufsystem : les fabricant.e.s sont indépendant.e.s, iels travaillent à leur compte, en famille dans leur atelier.

Le Verlagssystem : La sphère de production est séparée du négoce, les ouvrier.ères reçoivent et transforment des matières premières fournies par l'entrepreneur.euse en échange d'un salaire.

La Manufacture : L'entrepreneur.euse possède les outils de production et contrôle les techniques et le rythme de travail. C'est cette évolution des systèmes de production qui a entraîné une précarité économique ainsi qu'une perte de savoir-faire.

Aujourd'hui, le métier de designer.euse sous sa forme de freelance pourrait s'apparenter au *Verlagssystem* : un fonctionnement régi par la commande dans lequel le.a designer.euse est dépendant.e d'un commanditaire et des lois du marché. Étant la plupart du temps payé.e à la tâche, le.a designer.euse est souvent confronté.e à une accumulation de missions décousues qui, mises bout à bout, produisent un salaire souvent insuffisant pour vivre. Le.a designer.euse est donc contraint.e, suivant les missions qu'iel trouve, de prendre un emploi alimentaire en parallèle. C'est ce que l'on appelle la pluriactivité. Comme le.a paysan.ne qui ne peut plus

cultiver sa terre en hiver, le.a designer.euse en peine de mission doit trouver des tâches lucratives pouvant compléter ses revenus. C'est grâce à cette pluriactivité que j'ai pu à petit pu détacher ma pratique du design du métier de designer.euse. Ce choix a libéré mon travail de toute pression économique et m'a permis de me concentrer davantage sur la façon d'envisager autrement ma pratique. Le choix de narrer ma recherche sous la forme d'une succession d'activités professionnelles est une posture de chercheur.euse qui s'inscrit dans une perspective plus large de recherche ouverte, parfois empirique, faite d'aller-retour, de questionnements. Une recherche n'est pas seulement le travail d'analyse d'un sujet, mais également un travail du.de la chercheur.euse sur ellui-même. Ce travail d'écriture sert donc à comprendre la démarche d'un.e designeuse en quête d'émancipation d'une profession obsolète à ses yeux.

b. Diffusion et partage de la recherche

À la question des canaux et supports de diffusion d'un travail de recherche et à l'opacité qui parfois le caractérise, j'ai voulu faire le choix d'une forme, d'un langage intelligible par ceux qui m'entourent et partagent les mêmes références que moi : la culture provençale.

Le récit est donc volontairement très présent dans mon écriture, les histoires font partie de la tradition orale propre à chaque région et la mienne n'y échappe pas. Raconter a aussi été un moyen de revenir sur mon parcours avec un regard neuf et critique, refaire le chemin à l'envers a éclairé ma problématique de départ et me permet aujourd'hui d'y voir plus clair.

À l'objet livre vient se substituer un autre support qu'est le santon et son histoire orale. Figure populaire provençale, le santon⁴ possède déjà son récit (*la Pastorale*) et représente la vie sociale et économique d'un village provençal avec tous les métiers de l'artisanat et de l'agriculture qui le compose. Mais rien n'est figé et au fil des événements politiques et sociaux, de nouveaux personnages apparaissent et viennent actualiser la vie du village miniature. Incarner mes expériences dans cette micro représentation sociale et humaine répond à deux impératifs :

expliquer mon travail de recherche sans trop vulgariser mon propos tout en restant compréhensible et accessible à mon entourage. L'objectif que je me suis donné est travailler une diffusion à échelle humaine et parvenir à toucher un groupe non initié au design. Je suis désireuse que mon entourage proche comprenne ce que je fais et soit en capacité de le transmettre à d'autres. Élevée dans la culture provençale et la partageant avec mon cercle proche, le choix des santons a permis de diffuser au travers d'une culture commune un travail spécifique et personnel de recherche. Dans un second temps, le support du santon m'a aussi permis de matérialiser le parcours que j'expose ici. À chacun de mes projets correspond une figurine. Traditionnelle dans sa forme et sa conception, elle peut parfaitement s'intégrer dans une crèche. L'original, « le distillateur », a été créé pour mon premier projet de distillerie et se décline, pour l'instant, au fil de cette collection en « apiculteur.ice », « poissonnier.ère », d'autres sont à venir comme « le.a berger.ère » ou encore « l'aïoli » !

Avatar ? Barbie ? Martine ? Chacun.e peut y voir une référence, et je le.a laisse libre d'emprunter le champ des possibles.

1— Tomás Maldonado (1922 –2018) était un peintre, théoriciens du design, penseur argentin et directeur de l'école d'ULM

2— Notamment avec la participation de Naum Gabo (1890-1977), ingénieur et sculpteur Russe ayant rédigé son manifeste réaliste (1920), texte fondateur du mouvement constructiviste, prônant l'existence d'une pratique artistique diffuse « à l'établi, au bureau..., à la maison et sur la route » (extrait du manifeste réaliste).

3— Franklin Mendels, historien et spécialiste d'histoire économique (1943-1988)

4— Le santon, du provençal « santoun », qui signifie « petit saint », est une petite figurine en terre qui constitue les crèches pendant la période de Noël.

CONTEXTE



Durant cinq années, j'ai reçu un enseignement à l'École d'Art et Design de Saint-Étienne en design et j'ai obtenu, en 2020, un Diplôme National Supérieure d'Expression Plastique :

« La phase projet (en 2 ans) vise à former des professionnels autonomes, prêts à une entrée sur le marché du travail avec un profil riche au niveau culturel, technique et formel permettant au jeune diplômé d'être à l'aise avec des demandes et commandes multiples et protéiformes.

1/ Anonyme, Plaque
pédagogique de l'Esadse
de Saint-Étienne 2024 Cité
du design | Esadse | Cursus
| DNSEP. <https://www.citedudesign.com/fr/esadse/cursus/dnsep>
Consulté le 18 août 2024.

Il s'agit aussi de préparer les étudiants à une démarche d'auteur sur des sujets qui lui sont propres et qui sont souvent dans la continuité du projet de diplôme.¹ »

La construction de cette courte présentation du diplôme délivré par l'école se divise en deux parties bien distinctes. La première partie du texte est scandée par les termes : « marché », « riche », « demandes », « commandes », appartenant au champ lexical de l'économie. Dans cette première partie, qui constitue plus de la moitié du texte, il s'agit d'ancrer l'apprentissage dans « le marché du travail ». La deuxième partie, elle, met l'accent sur la préparation à « une démarche d'auteur sur des sujets qui nous sont propres ».

Autrement dit, l'école nous apprend à développer une pratique personnelle, tout en répondant à des commandes, ce qui pour moi s'apparente plus à du Branding², et de la plus-value

2/ Le branding est un ensemble d'actions marketing visant à constituer une image de marque, immédiatement identifiable par la cible.

que de l'autariat. Si nous regardons l'intitulé du diplôme : « *Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique* » et la construction du texte de présentation, il y a un bien un contresens. La présentation du diplôme met l'accent sur le côté commercial et économique de la formation et relègue « *l'expression plastique* » à la fin du texte au travers de la question de l'auteur. J'ai consulté également la présentation de l'enseignement en lui-même pour comprendre comment est traitée cette question d'auteur.

« Les projets sont développés à l'échelle de la main et du corps et, dans l'univers domestique ou public. Ils sont aujourd'hui étendus aux problématiques des pratiques numériques qui modifient l'approche de l'objet et du produit. L'expérimentation et l'ouverture sur une dimension prospective sont au cœur du dispositif pédagogique déployé. Les seules contraintes toujours présentes sont celles de l'usage et de la possibilité de fabrication. En effet, ces domaines et contraintes liés à l'entreprise sont abordés lors de projets menés avec des partenaires extérieurs. En parallèle, les étudiants se dotent de moyens pour documenter et communiquer leurs projets auprès des éditeurs, des institutions, des galeries et des fabricants. La liberté du cadre pédagogique dispensé dans cette mention est propice à la recherche et à l'expérimentation technique et intellectuelle. Il s'agit, dans cette spécialité, de former des concepteurs en capacité de dialoguer avec les industriels.³ »

3/ Anonyme, Plaque
pédagogique de l'Esadse
de Saint-Étienne 2024 Cité
du design | Esadse | Cursus |
DNSEP disciplinaires. <https://www.citedudesign.com/fr/esadse/cursus/dnsep-disciplinaires>
Consulté le 18 août 2024.

Ce texte a été rédigé pour présenter l'offre d'enseignement 022 que propose l'école à ses futur.e.s étudiant.e.s. Tout comme le texte de présentation du diplôme, le texte concernant l'apprentissage en design est traversé par le champ lexical de l'économie : « développés », « produits », « usagés », « entreprise », « partenaires extérieurs », « concepteurs », « industriels », « L'enseignement suit l'évolution du marché avec l'observation des problématiques, des pratiques numériques qui modifient l'approche de l'objet et du produit ». Les étudiant.e.s sont présenté.e.s en tant que futur.es créateur.ices d'une nouvelle société « ouverture sur une dimension prospective », « anticipation », grâce à nos recherches et « expérimentations » et dont les seules contraintes toujours présentes sont celles de l'usage et de la possibilité de fabrication. En effet, ces domaines et contraintes liés à l'entreprise sont abordés lors de projets menés avec des partenaires extérieurs. En résumé, pendant cinq ans, nous apprenons à concevoir à l'échelle humaine, des produits en collaboration avec le monde de la production industrielle ou bien nous apprenons à devenir auteur.ice et dans ce cas là à travailler en étroite collaboration avec des éditeur.ice.s, des institutions, des galeries et des fabricant.e.s. Cet enseignement est directement lié à la définition du métier de designer.euse.s né de la révolution industrielle. C'est d'ailleurs comme cela que l'expose la Cité du Design dans la rubrique de son site internet « Chronologie

023 du Design⁴» avec une frise chronologique qui commence en 1851 lors de la première exposition universelle. Il y est inscrit : « Le mot design est né avec la révolution industrielle, dans les années 1850. C'est à cette période qu'on a commencé à fabriquer en série, des objets, des voitures dans des usines grâce aux machines. »

4/ Cité du Design | Theme : Chronologie du design.
<https://www.citedudesign.com/fr/t/chronologie-du-design>.
Consulté le 18 août 2024.

L'histoire du design m'a finalement été enseignée uniquement sous le prisme de l'objet. J'ai appris une histoire du design comme esthétisation de la production industrielle au travers de frises chronologiques découpées en mouvements esthétiques.

J'ai décidé d'aller chercher une autre histoire du design et de la production industrielle, une histoire peut-être un peu moins rutilante mais ancrée dans un contexte socio-économique.

a. Origines du métier de designer

025

En Europe, au XIX^e siècle, avec la révolution industrielle, se crée une nouvelle catégorie sociale, celle de la classe ouvrière. Auparavant, paysans.es et artisans.es étaient en capacité de produire le minimum de ressources nécessaires pour vivre. Chacun.e avait chez soi un petit potager voire parfois quelques poules, un atelier, un métier à tisser, un alambic... À la révolution industrielle, le travail sort de la sphère domestique pour entrer dans les usines. Ce phénomène dépossède la population de la technique en centralisant les moyens de production dans les manufactures⁵, puis par la suite dans les usines, ce qui engendre un exode rural considérable. Cette organisation du travail et de la production vient créer deux types d'acteur.rice.s ; ceux qui détiennent les outils de production et ceux dont la force de travail est exploitée moyennant un salaire qui leur permettra d'acquérir des denrées qu'ils étaient auparavant en capacité de produire eux-mêmes. Vers 1930, les salaires sont peu élevés (cinq francs par jour en France de 1900 à 1914) et la nourriture absorbe une grande partie des revenus. Chez les ouvrier.ère.s, toute la famille travaille, hommes, femmes et enfants, durant une moyenne de 12 à 15 heures par jour. De par la surpopulation des villes, les logements sont étroqués et insalubres,

5/ Forme historique d'organisation du travail fondée sur la technique manuelle et caractérisée par une concentration de la main d'œuvre et où la production se divise en une série d'opérations de travail simplifiées. La manufacture a déjà tous les caractères de l'entreprise moderne au point de vue économique mais d'un point de vue technique, la manufacture reste du travail à la main. Pourtant elle emploie déjà des machines mais qui sont mues uniquement par la force de l'ouvrier. À la fin du XVIII^e siècle, la force motrice apparaît sous la forme de machine à vapeur et la manufacture devient la fabrique.

la nourriture est déséquilibrée et de mauvaise qualité, et les activités telles que le travail dans les mines participent au développement de maladies comme le choléra, la tuberculose ou la silicose plus communément appelée «la maladie du mineur». C'est face à ce constat peu enthousiasmant qu'une élite intellectuelle s'est mise à observer et réfléchir l'industrie comme moyen d'élever les masses considérées comme «arriérées». Le médecin et poète Henri Cazalis témoigne de cette volonté en introduisant la notion «d'hygiène esthétique». Il écrit à propos de l'habitat du. de la travailleur.euse : «Il faut bien que nous nous occupions de sa maison, et du décor et

6/ Jean Lahor,
Les Habitations à bon marché
et un Art nouveau pour
le peuple, Librairie Larousse,
Paris, 1903 p.53.

du mobilier de sa maison, puisqu'il est incapable de s'en occuper lui-même⁶», «nous ne devons pas laisser le peuple en ces abominables laideurs, où il semble se complaire, loin de s'en révolter, laideurs, puanteurs créant, entretenant à

7/ Jean Lahors, extrait de
L'art pour le peuple à défaut
de l'art par le peuple, librairie
Larousse, Paris, 1902, p.7.

l'entour de lui une atmosphère malsaine, une sorte de foyer d'infection pour le goût et pour l'art.⁷» Pour cette élite

culturelle et intellectuelle, l'industrie avait les moyens de produire mieux, d'élever les conditions des ouvrier.ère.s, et en accord avec les idées de l'époque, de participer à des changements sociaux majeurs comme rendre un logement sain et un confort matériel accessible aux masses : «il faut offrir au peuple ce que de lui-même il savait créer autrefois

027 et qu'il ne saurait recréer aujourd'hui, un mobilier simple et commode et charmant, au prix, bien entendu, auquel il achète les salauderies que l'on sait.⁸». Des artistes comme William Morris se sont aussi emparés de ces questions dans une optique de retour à l'objet manufacturé via notamment le mouvement *Arts & Craft*. Il écrit, dans un article paru dans «Justice» le 15 mars 1884, et publié dans «Le Socialiste» le 19 juin 1904 : «Il est donc très important pour les ouvriers de noter comment le capitalisme les a privés d'art. Car ce mot signifie réellement le plaisir de la vie, rien de moins. Je les conjure de ne pas considérer comme une chose d'importance légère, mais comme un mal des plus graves, le fait que leur travail est dénué d'attrait et leurs foyers dénués de beauté. Et je les assure que ce mal n'est pas un accident, n'est pas un résultat de l'insouciance et des tracasseries de la vie moderne, qu'un homme de la bourgeoisie un peu bien pensant pourrait corriger.» C'est de cette façon que certaines figures du milieu culturel et intellectuel de l'époque s'emploient à réfléchir aux nouveaux modes de vie nés de l'industrialisation. Les changements opérés se feront par/ pour et avec l'industrie. «En réalité, nous ne pouvons résister à l'usine que par l'usine même, elle seule nous permettant d'obtenir dans la production le bon marché, qui est la condition première du succès de notre entreprise. De tout et de partout il faut savoir extraire le bien⁹». Le métier de designer naît donc

8/ Ibid, p.26.
9/ Ibid, p.38.

sous un aspect «solutionniste». Les formes matérielles sont alors conçues comme définitives au moment de leur fabrication, prêtes à l'emploi. Entre planification et anticipation, le.a designer.euse propose de nouveaux objets au nom d'une «satisfaction» de nouveaux besoins. C'est ainsi que les ouvriers deviennent les premiers «usagers». C'est ce qu'explique Vincent Beaubois dans son ouvrage *La zone obscure* en établissant l'existence de deux états bien distincts au sein de la vie d'un produit industriel. Le premier serait l'état «désignant» qu'il caractérise comme étant la genèse de l'objet par l'action de faire, englobant la recherche, les croquis, les maquettes et les prototypes. Le deuxième état serait «l'objet désigné», le résultat d'une industrialisation et de production en série et de l'acte de conception en tant qu'objet fini et prêt à l'emploi. Ce processus est en cohérence avec les transformations du travail qui s'opèrent pendant la révolution industrielle. L'OST (Organisation Scientifique du Travail) mis au point par Frederick Taylor lors de la deuxième révolution industrielle, à la fin du XIX^e siècle propose de découper le travail des ouvrier.ère.s de manière à obtenir des tâches simples et exécutées en un temps réduit : le travail à la chaîne. Cette parcellisation de la chaîne de production en tâches élémentaires et répétitives rend «incapable» l'ouvrier.ère en le.a privant de ses compétences mais elle modifie aussi son rapport aux produits ; en ne maîtrisant plus son processus d'élaboration et de fabrication,

029 son rapport à l'objet/outils est modifié. La majorité des objets du quotidien que nous manipulons provient ainsi d'un seul lieu au sein duquel il est pensé, dessiné, prototypé, testé... Ce lieu est l'agence de design ou le bureau d'études. À l'issue de la phase préliminaire qu'est le design, l'objet est présenté comme achevé et prêt à l'emploi avec un usage prédéfini. On ne va plus parler de pratiques des objets, c'est-à-dire de savoir-faire instrumentaux, mais d'usages des objets et d'utilisateurs ou d'usagers.

Le design naît au moment où la Révolution industrielle change les modes de production.

Après cette rapide analyse de l'impact socio-économique de la révolution industrielle, on peut dire que ces avancées techniques ont produit une classe moyenne, dépendante du système industriel et dans l'incapacité de produire elle-même. Le métier de designer naît donc d'une nécessité de penser, d'absorber le choc et la violence de l'innovation technique.

Avec ce cours historique, nous voyons bien que le.a designer.euse a une fonction prépondérante dans le système capitaliste de par son implication dans l'utilisation de l'outil industriel, mais avant de poursuivre il est intéressant d'observer l'évolution de la définition du métier.

Définition de la fonction de designer.euse du ICSID en 1957, année de la création de l'International Council of Societies of Industrial Design (Organisme international chargé de promouvoir le design dans le monde) :

Première définition 1959 :

030

Le designer industriel est celui qui est qualifié par sa formation, ses connaissances techniques, son expérience et sa sensibilité visuelle pour déterminer les matériaux, les mécanismes, la forme, la couleur, les finitions de surface et la décoration des objets qui sont reproduits en quantité par des procédés industriels. Le designer industriel peut, à différents moments, s'intéresser à tous les aspects d'un objet produit industriellement. ou seulement à certains d'entre eux.

Le designer industriel peut également s'occuper des problèmes d'emballage, de publicité, d'exposition et de commercialisation lorsque la résolution de ces problèmes nécessite une appréciation visuelle en plus des connaissances et de l'expérience technique.

Un artisan est considéré comme designer industriel lorsque les œuvres produites d'après ses dessins ou modèles sont de nature commerciale, sont fabriquées en lots ou en quantité, et ne sont pas des œuvres personnelles de l'artiste-artisan.

Deuxième définition 1963 :

La fonction d'un designer industriel est de donner une forme telle aux objets et aux services qu'ils rendent la conduite de la vie humaine efficace et satisfaisante. À l'heure actuelle, le champ d'activité d'un designer industriel englobe pratiquement tous les types d'artefacts humains, en particulier ceux qui sont produits en série et actionnés mécaniquement.

031

Ces deux premières définitions sont en cohérence avec l'histoire de la naissance du métier de designer.euse au début du XIX^e siècle. Elles découlent de ce rôle «solutionniste» attribué à cette élite bourgeoise et culturelle face à la montée de la misère au sein de la classe ouvrière. Si l'on observe l'histoire du design on voit bien que sa fonction n'a pas énormément changé, la question s'est davantage portée sur le profil type du.e designer.euse. Le profil type n'a jamais été fixé ; entre les artistes/artisan.e.s d'*Arts & Craft*, les artistes/artisan.e.s/technicien.ne.s/ingénieur.e.s du Bauhaus..réduits en 1969, par Tomas Maldonado¹⁰ à des scientifiques/technicien.ne.s/ingénieur.e.s.

10/ Tomás Maldonado (1922–2018) était un peintre, théoricien du design, penseur argentin et directeur de l'école d'ULM.

« Le design industriel est une activité créative dont le but est de déterminer les qualités formelles des objets produits par l'industrie. Ces qualités formelles ne sont pas seulement les caractéristiques extérieures, mais principalement les relations structurelles et fonctionnelles qui transforment un système en une unité cohérente du point de vue du producteur et de l'utilisateur. Le design industriel s'étend à tous les aspects de l'environnement humain qui sont conditionnés par la production industrielle.¹¹ »

11/ Définition du design par Tomas Maldonado pour Council of Societies of Industrial Design (Organisme international chargé de promouvoir le design dans le monde) ,1969.

Aujourd'hui le débat reste toujours ouvert. Cette profession est née d'un besoin particulier à un moment donné et même si sa fonction a été très vite discutée, elle a dû suivre

sa ligne d'actrice socio-économique sans quoi elle disparaissait. 032

Confrontée à de nouvelles contraintes politiques comme l'écologie, elle n'a cessé de se chercher un sens, une raison d'être, parfois allant même jusqu'à désirer se fondre complètement dans la société pour finir par ne plus exister en tant que métier.

Les hommes sont tous designers, la plupart de nos actes se rattachent au design, qui est la source de toute activité humaine. La préparation et le modelage de toutes actions

12/ Victor J. Papanek, Design pour un monde du réel, Presses du réel, 2021, p.31.

en vue d'une fin désirée et prévisible : tel est le processus du design¹².

033

b. Le métier de designer.euse

035

Comme la plupart des étudiant.e.s, je suis arrivée à l'école avec une idée de la profession qui correspondait à ce que proposait mon école, c'est-à-dire une formation dans laquelle les frontières entre design et arts plastiques sont poreuses et qui ouvre davantage au design d'auteur¹³. Les trois premières années, je ne me suis pas trop posée de questions mais plus j'avancais dans la section design, plus je m'interrogeais sur la pertinence des exercices donnés.

13/ Est communément appelé «design d'auteur», un design dont la ligne de dessin renvoie indéniablement à son auteur. Le design est destiné au processus de production industriel là où le design d'auteur peut s'en affranchir. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=SUOVOC2Kd50>. Consulté le 13 juillet 2024.

La plupart du temps il s'agissait de répondre à une problématique par une solution ou bien problématiser à partir d'une thématique en vue d'une solution. Cet aspect «solutionniste» me donnait le sentiment d'être à la fois déconnectée de la réalité et en même temps me donnait l'illusion d'inventer, d'innover une société prospective. En quatrième année, c'est en prenant la mention «espaces», nouvelle à l'époque et aujourd'hui appelée «ACDC_espaces», que j'ai appris qu'un objet existait dans un contexte et que sa perception dépendait non plus uniquement du sens que je lui donnais mais d'une multitude de facteurs extérieurs sur lesquels je n'avais pas la main. J'avais appris qu'un.e designer.euse pouvait tout maîtriser et je réalisais qu'il n'en était rien. Si je reprends mon sujet de mémoire  je comprends mieux en quoi il atteste de cette perte de certitudes, il me fallait trouver une issue de secours pour sortir de cette impasse.

À partir de ce moment-là toute ma réflexion a été guidée 036
par cette quête de sens et j'ai commencé à expérimenter
cette notion d'interdépendance entre différents éléments
d'un système. Je prédéfinissais des espaces dans lesquels
j'introduisais un ou plusieurs éléments/objets afin d'observer
les interactions entre ces derniers et l'environnement dans
lequel ils prenaient vie, comment le rapport espace/temps/
corps/objet réagissait, s'adaptait, était modifié.

En m'éloignant de la pratique la plus répandue
du métier de designer j'ai aussi compris ce que recouvrait
la valeur travail.

Je comprends alors pourquoi le métier, tel qu'il est
économiquement valorisé aujourd'hui, me convient peu.
Comme je le dis plus haut, les questions de conscience
environnementale ou sociale ne sont pas nouvelles au sein de
notre discipline, pour autant elles n'ont jamais été solutionnées
et c'est pour cela qu'encore aujourd'hui, certain.e.s d'entre
nous continuent à désertir la profession à l'instar des étudiant.e.s
de Paris Agrotech ayant pris la parole le jour de la remise
des diplômes pour annoncer qu'ils n'exerceraient pas le métier
pour lequel ils ont été formé.e.s pour les raisons suivantes.

« Nous sommes plusieurs à ne pas vouloir faire
mine d'être fiers et méritants d'obtenir ce diplôme à l'issue
d'une formation qui pousse globalement
à participer aux ravages sociaux
et écologiques en cours¹⁴ »

14/ Début du discours de huit
étudiants d'AgroParisTech lors
de la cérémonie de remise de
leur diplôme le 30 avril 2022.

037 La prise en compte des effets négatifs liés en grande
partie aux moyens de production, à l'épuisement des
ressources de la terre ou à la surconsommation, génère
des attitudes différentes : quitter la profession et abandonner
sa pratique, quitter la profession et continuer à pratiquer
pour soi, ou encore mettre sa pratique au service d'une autre
profession. Autour de moi, j'ai pu constater la volonté
d'une réelle scission avec le milieu du design ; de nombreuses
reconversions notamment vers les métiers de bouche, relevant
aussi de l'artisanat, de technique, de savoir-faire et de partage.
Les applications du métier ne sont pas les seules raisons
pour lesquelles les designer.euse.s désertent ; le statut
de travailleur.euse est lui aussi incertain et précaire. En France,
au sortir de l'école de nombreux et nombreuses étudiant.e.s
sont contraint.e.s d'adopter le statut de freelance, ce qui
implique une rémunération à la tâche et par conséquent
des finances en dents de scie. Ces « contrats courts » sont dus
notamment à un format « projet » qui se répand de plus
en plus dans les institutions privées et publiques. De plus,
les cotisations sociales qui permettent une certaine sécurité
financière ne sont pas les mêmes que celles du milieu salarial.
Tous les droits sociaux auxquels nous contribuons en tant
que salarié.e.s comme le chômage, les congés ma.paternité,
la retraite, les accidents de travail, les arrêts maladie... sont
moindres voire inexistantes dans le cas d'un statut de freelance.
Ce qui amène aussi les employeur.euse.s à embaucher

des auto-entrepreneur.euse.s sur du long terme via un salariat déguisé.

038

Pour ma part, j'ai choisi la formule «quitter le métier et poursuivre ma pratique». Cela paraît paradoxal et pourtant c'est dans cette démarche que je trouve du sens à la mise en œuvre de mes compétences de designeuse. J'ai donc dû dissocier la notion de métier de celle de la pratique au prix d'une instabilité économique. Le métier au sens de profession, désigne une activité de travail reconnue comme telle par la société et rétribuée par un salaire adapté. Ce schéma sous-entend donc une notion de subordination : le contenu de l'activité rémunératrice est la plupart du temps décidé par la personne qui emploie, sous la forme de fiche de poste qui cible un certain nombre de compétences requises pour exécuter certaines tâches : la réflexion est linéaire. Alors que la pratique se définit par l'expérience répétée d'un usage, d'une ou plusieurs techniques. Elle est une gymnastique de pensée qui oblige à une réflexion en arborescence. Enfin, le métier ne permet pas la notion de «ratage» alors que la pratique la nécessite.

Au contact du métier, la pratique se morcelle en une addition de compétences rendues monnayables.

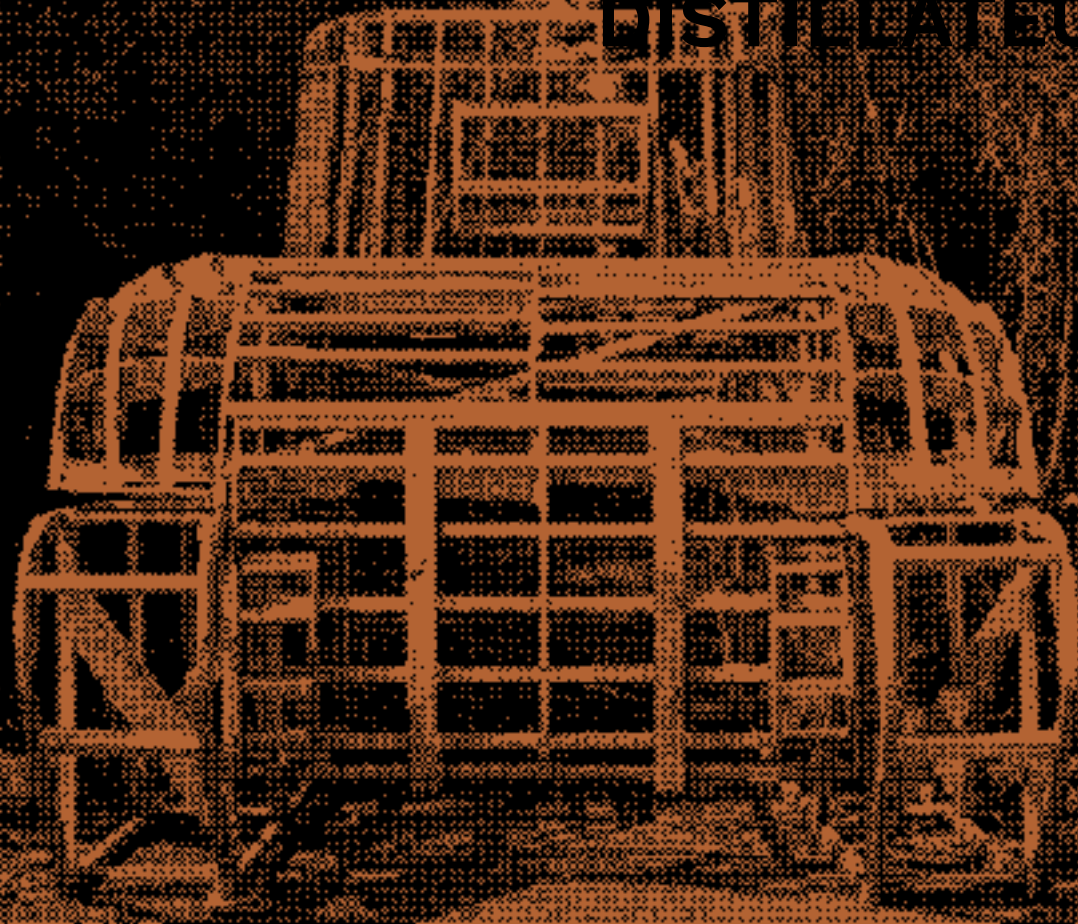
Cette collection témoigne du parcours d'une designeuse à peine diplômée, confrontée à la réalité du métier sur le marché du travail. Bien loin de ce que ces cinq années d'études m'avaient laissé entrevoir,

039 je ne suis pas en accord avec la profession telle qu'elle existe sous sa forme rémunérable, mais je dois gagner ma vie sans pour autant abandonner ce qui m'anime et m'enrichit. La formation que j'ai reçue a fini par modifier ma façon de penser et de voir le monde, peu importe l'activité que je mène, mon regard reste celui d'une designeuse et je n'ai pu me résoudre à mettre un terme à cette «déprofession formationnelle». J'ai le sentiment d'avoir encore tant d'univers à découvrir, à apprendre et comprendre, c'est pourquoi la collection *Designer.euse infiltré.e* raconte comment, à travers une succession d'emplois alimentaires, j'ai poursuivi mes activités de designeuse praticienne.

«Je suis tapissière depuis douze ans. Je ne peux plus regarder un film ou aller dans un endroit public (restaurant, hôtel, même bus) sans remarquer les matériaux qui recouvrent les meubles... Cela m'amuse toujours de me surprendre moi-même à repérer un petit détail de tapisserie dans les films.¹⁵»

15/ Cécile, 64 ans, tapissière
Marseillaise.

PRESENTATION DU SANTON DISTILLATEUR ICE



*Le santon de l'homme au
Pastis sera au rendez-vous
à l'heure de l'apéritif! Dans
la crèche de Noël aussi
on a besoin de se désaltérer
et se rafraîchir.*

042

043

*Avec ou sans glaçons, petit
ou grand verre, chaque
santon fera son choix
et trinquera à la santé
de tous.¹*

*1– texte de présentation du santon « l'homme
au Pastis », Santon Flore*



044



045

(1)

INTRODUCTION

a. Avant-propos

049

Pendant la rédaction de mon mémoire, s'est posée la question de ce qui me poussait à produire et donc à exercer le métier auquel j'avais été formée. En écrivant, je n'ai pas cessé de «faire» et cette double pratique écriture/création, m'a permis de mieux comprendre mon fonctionnement. La première thématique abordée dans mon mémoire a été celle de «l'urgence» mais que j'associerai aujourd'hui à la question de «nécessité», puisque lorsqu'il y a urgence, il y a nécessité d'agir. Toutes ces composantes caractérisaient mon attitude face au travail, attitude qui pouvait d'ailleurs passer pour de la fainéantise. Hors, ce fonctionnement me paraît aujourd'hui en accord avec les recherches que je développe. C'est à partir d'expériences personnelles en lien avec ma méthode de travail que j'ai mené, au cours de ce mémoire de master, des recherches sur les dispositifs de sécurité qui sont activés quand l'urgence se présente. Travailler dans la contrainte d'un système est une donnée majeure dans les pratiques des designer.euse.s, comme le dit Ettore Sottsass dans son texte *Tout le monde dit que je suis méchant*¹, il est souvent reproché au designer.euse d'intégrer le système capitaliste et de l'alimenter.

1/ Ettore Sottsass, « Mi dicono che sono c attivo », Casabella n° 376, 1973, traduit par Alexandra Midal, Design, L'Anthologie , HEAD, 2013.

« Mais comment fait-on pour détruire le Capital ? Si on m'explique comment faire, si quelqu'un me montre qu'il est vraiment en train de détruire le Capital, alors, peut-être, oui, j'en suis. J'en suis, surtout si, par la suite,

on me démontre qu'on ne remplace pas le Capital par un puissant Capital, par des armées de boy-scouts entonnant des chansons débiles sur le chemin du travail, des chansons censées éduquer. J'en suis, si on me démontre qu'on ne remplace pas le Capital par un puissant Capital d'État qui prétend en donner une part à chacun, ce qui serait bien, sans aucun doute, si cela n'ouvrait pas la porte aux souffrances que sont

2/ Extrait, « Mi dicono che sono c attivo », Casabella n° 376, 1973, traduit par Alexandra Midal, Design, L'Anthologie, HEAD, 2013.

l'aliénation, la solitude, la peur, la fatigue, des souffrances en réalité plus noires et plus cruelles que sur le papier.² »

À partir de cette réflexion je me suis penchée sur le texte de Giorgio Agamben *Qu'est-ce qu'un dispositif*, « J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes,

3/ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, traduit par Martin Rueff, Paris: Payot & Rivages, 2007, p. 31

les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants.³ » Aux prisons, asiles, écoles, aux usines, disciplines, mesures

4/ Ibid

juridiques, il ajoute aussi « le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette, la navigation, les ordinateurs, les téléphones portables et le langage⁴ ».

Il semble alors évident que toutes nos actions et interactions sont régies par ces dispositifs auxquels il est impossible d'échapper. Comme l'explicite Ettore Sottsass, à chaque fois que le.a designer.euse tente de trouver une issue, il sort d'un dispositif pour rentrer dans un autre, cependant,

050

051 que se passe-t-il entre les deux? Quels sont ces espaces de transitions non négligeables aussi fugaces soient-ils. Mon expérience personnelle de l'urgence m'a permis de saisir ces interstices comme des environnements « bienveillants », et procurant un espace de liberté dans lequel les actions et les expériences sont évaluées pour elle-même, paradoxalement ces sas « hors cadre » apportent un sentiment de sécurité. Cette mise à distance, permet au.a la designer.euse, tel un grain de sable de s'immiscer dans les rouages du système et de le modifier de manière temporaire. Le dispositif n'oriente plus l'individu, c'est l'individu qui s'oriente dans le dispositif, ainsi le.a designer.euse vient actualiser le système mis en place en lui donnant un statut de support : des espaces qui s'enchaînent et dans lesquels « quelque chose » peut se produire. Les éléments qui constituent un système deviennent alors des outils et le scénario induit par celui-ci éclate, permettant au.a la designer.euse d'en ramasser les morceaux, les ré-assembler pour créer ainsi un nouveau scénario. Mais pour ce faire, cela sous-entend un pouvoir d'action sur les éléments qui constituent un système et donc une certaine connaissance de celui-ci. Dans le numéro 24 de la revue *Azimuth*, Bernard Stiegler⁵ et Catherine Geel⁶, proposent d'opposer *usage*⁷ et *pratique*⁸ de l'objet. La Révolution Industrielle et le design ont produit des objets fonctionnels et consommables

5/ Philosophe français qui axe sa réflexion sur les enjeux des mutations sociales, politiques, économiques et psychologiques.

6/ Historienne du design, enseignante, commissaire d'exposition, editrice, directrice artistique. (1969-)

7/ User d'un objet uniquement pour la raison pour laquelle il a été produit.

8/ Fait d'exercer une activité particulière de manière répétée et d'en établir des règles, des principes et des techniques.

immédiatement. Le but étant que chaque objet ait une fonction bien définie lors de sa conception afin que les consommateurs n'aient pas de questions à se poser. C'est ce que

052

Bernard Stiegler et Catherine Geel définissent comme « usage ». À l'inverse, ils parlent de « pratique » lorsque « la pratique ouvre un champ de savoir-faire par lequel le praticien est lui-même transformé⁹ ». Certains objets utilisés par les un.e.s sont pratiqués par les autres : ainsi le marteau que j'utilise pour planter un clou est pratiqué par le.e chaudronnier.e ou le.e sculpteur.ice pour façonner le métal. La pratique d'un objet sous-entend une certaine attention portée à celui-ci ainsi qu'une exploration des possibles que pourrait offrir le dit objet.

« Il y a plus d'objets qu'on ne l'imagine qui peuvent

9/ Catherine Geel et Bernard Stiegler, extrait Quand s'usent les usages : un design de la responsabilité?, Azimuts n°24, 2004. p.244

supporter des pratiques, comme le marteau, alors que nous ne les connaissons que sous l'angle d'un usage souvent pauvre et exclusivement utilitaire...¹⁰ »

10/ Ibid

Si j'élargis cette réflexion à la notion de dispositif, qui peut alors être un ensemble d'objets tout comme un espace, user des éléments du système revient à le suivre sans en comprendre le fonctionnement et ses possibles. En revanche, si je pratique le système, je l'analyse et le comprends, alors je deviens en capacité de le mettre

053 en œuvre, de le manipuler et de le modifier suivant mes attentes.

Ce sont toutes ces réflexions que j'ai tentées de mettre en œuvre l'année de mon diplôme. Pour des raisons de temps, j'avais choisi un dispositif qui m'était familier et que je pratiquais déjà depuis 6 ans : l'ESADSE¹¹. Comme chaque année,

11/ École Supérieure d'Art et Design de Saint-Étienne

je devais travailler à côté de mes études pour payer mes frais de scolarité et pour ma cinquième année, je devais non seulement trouver une solution pour financer mon année scolaire, mais aussi mener de front mon projet de diplôme. C'est ainsi que l'idée de coupler les deux activités en une, m'est apparue comme une solution, voire une nécessité.

b. Le projet

055

ZERMA était une distillerie pirate de Pastis nichée au sein de l'École Supérieure d'Art et Design de Saint-Étienne, une entreprise qui avait pour siège social l'adresse de l'établissement. J'avais commencé par matérialiser cette idée en créant une boîte aux lettres au nom de la distillerie, ainsi que sa serrure et sa clé qui n'étaient donc pas reproductibles chez un serrurier. Pour des raisons évidentes liées à l'illégalité de mon projet, la distillerie devait être camouflée et prenait donc appui sur des dispositifs existants : le matériel de distillation que j'avais mis en place pour la badiane se calquait sur les circuits de tuyauteries et les réseaux électriques des bâtiments, les macérations des plantes se faisaient dans des mallettes semblables aux valisettes de perceuses ou de caméras, disponibles à l'école. Quant à la vente des bouteilles d'alcool, elle se faisait grâce au moyen de cartes de paiement attribuées aux étudiant.e.s (des petites cartes plastifiées d'une valeur de 5€ à 15€ disponibles à l'administration). L'usage de ces cartes me permettait d'éviter toutes transactions d'argent liquide et rendait ainsi invisibles et intraquables les ventes. La récupération des « lots » (terme qui désigne les bouteilles) se faisait le jour de mon diplôme via des casiers mis à la disposition des étudiant.e.s, pour conserver leurs affaires à l'école. À l'instar de *lockers*, ils étaient empilés, numérotés et cadenassés pour permettre à mes client.e.s d'être autonomes et de garder leur anonymat.

Le dispositif « École » est alors devenu support et façade d'une activité économique et m'a permis de solder les frais de scolarité de ma dernière année d'études.

(2) RECHERCHES

a. Retour sur le travail de mémoire

059

Afin de mieux comprendre le parcours qui a mené à ma pratique du design, il me semble pertinent de revenir sur le contenu de mon mémoire : *Dispositif support*.

J'ai mené des recherches sur les dispositifs de sécurité dans nos lieux publics contemporains. Ces dispositifs sont un ensemble d'éléments, un système constamment imbriqué dans un autre (le lieu dans lequel il est effectif). Les dispositifs de sécurité prennent appui sur la structure dans laquelle ils sont intégrés et viennent créer un parcours parallèle. Avant d'installer ces équipements (extincteurs, signalétique de secours, vidéosurveillance...), il faut donc une connaissance parfaite de l'espace en question pour pouvoir en identifier les points forts et les points faibles ainsi que les différents parcours possibles pour en sortir. Ces recherches m'avaient alors menée à comprendre d'où pouvaient venir ces dispositifs, comment ils fonctionnaient et quels moyens étaient mis en œuvre pour les rendre lisibles. Je devais remonter l'histoire des origines de ces objets en recherchant quel pouvait-être le premier lieu public à prendre en compte la sécurité de ses occupants.

b. Statuaire religieuse et extincteur

061

En Europe, au ^xe siècle, l'Église n'est pas séparée de l'État, elle est le premier lieu public accessible à tou.te.s et à prendre en compte la sécurité de ses occupants de manière structurée et codifiée. Tout l'édifice met en scène la marche à suivre pour accéder à la grâce divine, en effet le bâti des églises est un ouvrage complexe qui mêle fonctions rituelles et fonctions pédagogiques. Les sculptures, comme les peintures murales et les vitraux étaient exécutés pour l'instruction des croyants. La présence des saints, dans la religion, joue elle aussi un rôle important dans le cheminement du fidèle. Ainsi la statuaire doit représenter de manière explicite la fonction de chacune de ces icônes pour permettre au croyant de se diriger facilement vers le saint susceptible de lui apporter de l'aide grâce à certains détails qui lui sont attribués. Les signes distinctifs sont d'abord liés à leur «catégorie» par exemple: la palme et la couronne pour les Martyrs ou le Lys pour les Vierges. Mais les saint.e.s ont aussi des attributs individuels qui peuvent être liés à des données physiques, des éléments vestimentaires, des objets ou bien des animaux. Par exemple Saint-Pierre est représenté avec les clés du paradis, Marie Madeleine, avec une longue chevelure. Tous ces signes distinctifs permettent d'identifier rapidement et de manière certaine les saint.e.s face auxquels nous nous trouvons.

Ce lien forme/fonction se retrouve aussi dans nos équipements de sécurité contemporains.

Les symboles présents sur les panneaux de signalisation jouent un rôle essentiel dans la marche à suivre en cas d'urgence. À l'instar des Saint.e.s, les dispositifs de sécurité ont aussi des attributs visuels qui permettent aux visiteur.euse.s de faire les bons choix en cas de problème. En effet, comme le code de la route, les équipements de sécurité se voient dotés d'un code couleur suivant leur « catégorie » et leur « champ d'action ». Par exemple le matériel lié à la sécurité incendie et à l'évacuation sera systématiquement de couleur rouge et blanche. Les équipements de secours à la personne seront généralement verts et blancs même s'il arrive parfois que certaines trousse de secours soient rouges.

Les bâtiments publics d'aujourd'hui sont aussi jalonnés d'une signalétique indiquant les issues de secours. Ces « balises » planifient ainsi un parcours à suivre. Les indications doivent être à la fois visibles et lisibles de jour comme de nuit et doivent baliser les cheminements de sortie empruntés par le public pour l'évacuation de l'établissement.

Tout comme dans les églises, « le langage » utilisé est universel et peut être compris par tou.te.s. Peu importe la langue parlée, les pictogrammes sont présents pour pallier ce problème de communication et peuvent être compris par le plus grand nombre.

De même, les motifs visibles sur le tympan, les peintures et bas reliefs du Moyen-âge présents sur l'architecture des églises étaient essentiels à l'instruction

062

063

[figure 1] douche oculaire, [figure 2] hache à incendie, [figure 3] extincteur, [figure 4] marteau brise-glace.



religieuse du peuple qui était en grande majorité analphabète. Comme dans les églises, la signalétique de nos lieux publics doit être placée au-dessus de la porte (tympan). S'il n'y a pas de place à cet endroit, on peut la fixer à côté de la porte, de préférence du côté opposé aux charnières pour qu'elle soit visible même lorsque la porte est ouverte. Pour la même raison, il est préférable de ne pas poser les panneaux de signalisation sur la porte, pour qu'ils soient vus même si la porte est ouverte. Le placement des équipements de sécurité est donc régi et contraint par une certaine logique de déplacement. Après l'analyse du dispositif de sécurité au sein de l'espace public, j'en déduis qu'il s'agit d'un ensemble d'éléments présent dans le dispositif original et qui, en cas de danger, crée un chemin de circulation annexe pour en sortir.

064

12/ Deux hypothèses existent concernant l'origine de l'édifice. L'une place les premières occupations dès le Ve siècle par les Wisigoths au moment de leur conquête de la Narbonnaise, l'autre plus tardive potentiellement carolingienne VIIIe siècle.

La disposition dans l'espace de la statuaire religieuse joue elle aussi un rôle important et crée un réel parcours salvateur. Par exemple, dans l'église Marie Madeleine¹² de Rennes-le-Château dans l'Aude, la disposition des statues fonctionne

comme un balisage qui guide le visiteur dans sa quête. Les statues de Saint Jean-Baptiste et du Diable sont toutes les deux agenouillées dans une position pratiquement identique et se font face. Pourtant si l'on suit la direction de leur regard, le Diable et Jean-Baptiste paraissent regarder un même point au sol, au centre de l'église en direction

Designer.euse infiltré.e

065

[Figure 5] sortie de secours. [Figure 6] église de Villars-les-Dombes, cierges.



du confessionnal. Cette conjonction des regards vers ce qui est le lieu où le prêtre entend la confession des pécheur.euse.s est en somme la dernière issue de secours. Pour dernier exemple, les Gargouilles pourraient-être les ancêtres de la caméra de vidéo surveillance, avec ce but avoué de faire fuir et dissuader le mal...

Aujourd'hui, les églises sont elles aussi soumises aux réglementations ERP¹³ et la Sainte-Angadrême¹⁴ doit cohabiter avec des extincteurs. La mission n'est pas simple, puisque les églises sont la plupart du temps inscrites aux Monuments Historiques et donc protégées, on ne peut pas percer des murs n'importe comment pour y installer des alarmes ou de la signalétique.

13/ Les établissements recevant du public (ERP) sont des bâtiments, des locaux ou des enceintes dans lesquels sont admises des personnes extérieures.

14/ Traditionnellement, Sainte-Angadrême (+ v. 695) est invoquée lors des sécheresses et incendies et en règle générale, pour toutes les calamités qui touchent la ville.

066

067

[figure 7] attribué à Claude François, dit Frère Luc (1614-1685), Sainte Angadrême priant devant la ville en flamme, Huile sur toile, Beauvais, cathédrale Saint-Pierre.
[figure 8] extincteur.



Entretien avec une médiatrice de l'Abbaye de Montmajour¹⁵

15/ Bouches-du-Rhône, X^e siècle

068

Durant une visite de l'Abbaye de Montmajour, j'avais remarqué un nombre assez conséquent de «trous» rectangulaires et carrés dans les pierres de l'édifice. Une fois arrivée à la boutique souvenir, j'avais questionné la vendeuse sur la présence de ces cavités. Elle était incapable de me répondre et m'avait renvoyée à la visite guidée que j'avais esquivée quelques heures auparavant.

Moi: Bonjour, j'avais une question concernant les petits trous qui se trouvent sur de nombreux blocs de pierre de l'abbaye. Ils ont une forme bien particulière, j'imagine qu'ils ont une fonction mais je n'arrive pas à comprendre laquelle ?

Médiatrice : Oui effectivement, je ne sais pas si vous avez fait attention d'ailleurs, mais il y a de différentes formes. Les plus nombreux sont les encoches rectangulaires. Elles correspondent à l'emplacement des griffes qui servaient à soulever les blocs de pierre durant la construction de l'abbaye.

Vous en avez sur quasiment toutes les pierres. Après, vous avez ce que l'on appelle les «trous de boulins». Ce sont des trous carrés que nous voyons ici. Le boulin est une pièce en bois qui soutenait le plancher des échafaudages.

069

Moi: D'accord.

Et j'ai vu qu'à l'intérieur vous les utilisez pour y mettre les alarmes incendie.

Médiatrice : Oui, c'est vrai. Bonne remarque!

Pour l'anecdote, les négociations entre le bureau de vérification des équipements de sécurité incendie et les monuments nationaux, sont toujours complexes.

Nous ne pouvons pas toucher au bâti, étant donné qu'il est classé. Nous essayons donc d'intégrer ces équipements obligatoires le plus intelligemment possible. Et nous ne sommes pas les seuls à utiliser ces trous de boulins. C'est aussi devenu l'abri de nombreux oiseaux. Comme quoi ces niches sont naturellement identifiées à l'idée de sécurité!

En d'autres termes, nos équipements de sécurité contemporains viennent se lover dans les interstices de l'architecture de nos monuments historiques pour y créer de nouveaux parcours.

À la suite de ce travail de recherche, j'avais participé à une exposition collective au sein du Fort Saint-André de Villeneuve lez Avignon¹⁶, ce qui m'avait permis de poursuivre mes observations et expériences au sein de nouveaux dispositifs. Le Fort Saint-André, aujourd'hui inscrit aux monuments historiques, avait été construit au cours du XIII^e siècle. Il avait d'abord été une demeure puis par la suite une caserne militaire et même une prison :

16/ Vaucluse, Début XIV^e siècle

un lieu impénétrable et sous haute surveillance. L'idée de travailler sur la notion de leurre m'était venue face à cette architecture aux dimensions monumentales qui paraissait dissimuler des secrets derrière ses remparts.

Qui dit secret dit dissimulation mais dit aussi convoitise... Il m'avait fallu imaginer un objet qui suscitait cette envie de savoir et qui laissait penser qu'un secret était caché. La clé, en ouvrant ce qui est dérobé au regard, symbolise bien la curiosité voire même la convoitise que l'on peut ressentir face à un carnet intime cadenassé ou un coffre fort puisque toute chose mise sous clé prend dans notre esprit une valeur inestimable. Dans le conte de *Barbe Bleue*, en laissant le trousseau de clés à son épouse, l'homme sait pertinemment et de façon perverse que non seulement sa femme va enfreindre son interdiction d'ouvrir la chambre secrète, mais que la clé n'hésitera pas à la trahir... Ce petit objet est aussi symbole de propriété, en témoigne le nombre de photos de clés postées sur les réseaux sociaux marquées d'un propriétaire.

J'avais donc réalisé deux petits objets en fonte d'aluminium. Ces formes «leurre», que j'avais installées dans le fort, laissaient à penser qu'il pouvait s'agir de clés de par leur taille et leur emplacement «Une clé n'est jamais loin d'une serrure...» (conte *La clé d'or* des frères Grimm). La personne qui avait dérobé une des deux clés durant l'exposition avait-elle trouvé la serrure, découvert le secret?

070

071 J'avais ajouté ces objets qui, à l'origine, n'existaient pas dans l'espace, mais en prenant en compte les différents usages successifs de celui-ci, son architecture et son histoire, ces deux nouvelles formes avaient trouvé leur place. J'en avais donc conclu qu'à partir d'une forme, une couleur, un aspect et une disposition particulière dans l'espace, un objet pouvait s'immiscer et s'intégrer au sein d'un lieu ou d'un dispositif et y produire un nouveau scénario.

Ces observations et ce travail de recherche liés au fonctionnement de systèmes ainsi qu'à leur imbrication les uns dans les autres m'avaient amenée à étudier les moyens possibles d'intégrer des espaces et leur histoire. Les notions de *hacking* et d'infiltration m'avaient paru correspondre aux techniques que je déployais à l'époque comme le camouflage (la copie, l'imitation), le leurre, mais aussi des techniques propres au *hacking* numérique transposables dans le monde tangible tel que «l'obfuscation» (noyer l'information par le surnombre et la rendre illisible).

Pour mon diplôme, j'avais donc essayé de mettre en application toute la théorie et les observations emmagasinées jusque-là. J'avais sélectionné comme champ d'action l'École d'art et design de Saint-Étienne puisque comme dit précédemment, il s'agissait d'un système que je connaissais bien et que je pratiquais depuis plusieurs années.

(3)

LA DISTILLERIE

a. Le pied dans la porte

075

La toute première action que j'avais réalisée à l'école consistait à produire des cales portes et ainsi me permettre d'y entrer sans badge. Le fonctionnement de ces portes était simple ; il s'agissait de serrures magnétiques s'ouvrant à l'aide d'un badge sur lequel étaient chargées des informations permettant d'entrer. De ce fait, il était possible d'autoriser ou non l'accès à des espaces de l'école. Pour pallier ce problème, j'avais donc réalisé des pièces en acier peintes aux couleurs des équipements de sécurité présents à côté de chaque porte. Si je voulais garder un accès libre, il me suffisait d'aimanter la calle au système de fermeture ce qui faisait barrage à la clôture de la porte. Durant les périodes où je ne les utilisais pas, ces pièces restaient en place aux yeux de tous et passaient inaperçues de par leur esthétique proche des équipements déjà présents. **[figure 9]**



[figure 9] cale-porte rangé. [figure 10] cale-porte aimanté au système de fermeture.

b. Entreprendre l'espace

079

Pour créer une entreprise, la première chose à faire est d'établir un siège social, autrement dit le lieu où sont concentrés la vie juridique, les organes de direction ainsi que les principaux services de l'entreprise. Puisqu'il s'agit d'une position géographique, le siège social¹⁷ prend la forme d'une adresse postale. La plupart du temps, il correspond à l'adresse du domicile de l'entrepreneur.euse mais pour ma part, étant donné qu'il s'agissait d'une activité complètement illicite (pour rappel élaboration de spiritueux) il me fallait, pour prendre le moins de risque possible, une autre adresse que la mienne. J'avais alors décidé d'utiliser l'adresse de l'école. Par chance, l'établissement se trouve sur un complexe regroupant une pépinière d'entreprises ainsi que d'autres institutions. Dans la masse des boîtes aux lettres, une de plus au nom d'une nouvelle entreprise passait inaperçue. Pour pouvoir recevoir du courrier ainsi que du matériel lié à mon activité, il avait fallu que j'installe cette boîte aux lettres au nom de mon entreprise, à un endroit facilement accessible pour le.a facteur.ice. Le fait qu'il existe, pour la plupart des objets qui nous entourent, des normes standardisées, me permettait l'imitation et donc la tromperie! Si dans l'imaginaire collectif, une boîte aux lettres possède telles ou telles caractéristiques physiques, il me suffisait de respecter ces règles pour lui en donner la fonction.

17/ Domicilier votre société et votre activité. <https://entreprendre.service-public.fr/vosdroits/F37412>. Consulté le 24 août 2024.

Mais à des fins bien plus frauduleuses en copiant les en têtes des banques ou de la sécurité sociale pour nous soutirer des informations personnelles par boîtes mails.

Les réglementations liées à l'objet «boîte aux lettres» sont simples :

- La boîte aux lettres doit faire au moins 26cm de hauteur × 26cm de largeur × 34cm de profondeur ;
- La fente d'introduction du courrier à clapet doit être d'au moins 22cm de longueur × 3cm de hauteur ;
- Le porte-nom ou porte étiquette nominative doit être de 1cm de hauteur × 2,4m : les informations d'identification et de domiciliation (nom, numéro) peuvent aussi être gravées sur la porte de la boîte (gravure laser par exemple) ou bien apposer un autocollant adhésif avec le nom des destinataires.

Une fois la boîte fixée au mur, j'étais allée à la rencontre du facteur qui s'occupait du secteur où je me trouvais pour l'avertir de l'existence de mon entreprise.

L'usage de standards est aujourd'hui exploité dans nos «boîtes aux lettres numériques», à la différence près que ce ne sont plus des côtes ou des caractéristiques physiques, mais des en têtes de banques ou de la sécurité sociale et des formules langagières, qui servent à duper le destinataire pour lui soutirer des informations personnelles.

c. Production d'alcool

083

La production de spiritueux était l'activité principale de mon entreprise et plus particulièrement celle de Pastis.

L'appellation *Pastis de Marseille*¹⁸ repose sur trois éléments fondamentaux : un taux

18/ Boisson alcoolisée à l'anis, bue en apéritif avec de l'eau fraîche et des glaçons

de 45° d'alcool, une base anisée constituée de badiane, de réglisse et de sucre ainsi qu'un dernier élément, l'anéthol, permettant au Pastis de se troubler lorsque l'on y ajoute de l'eau. Une fois ces trois éléments réunis, il est possible de laisser libre cours à son imagination en y additionnant d'autres plantes, racines, fruits, fleurs...

19/ M'ayant accompagnée dans l'élaboration d'une action illicite, M.G à voulu garder l'anonymat

Avant l'élaboration de la recette, j'avais d'abord pris contact avec M.G.¹⁹, fondateur d'une distillerie à Marseille. Je l'avais contacté en lui faisant part de mon projet et il m'avait accueillie dans son atelier pour me montrer les différentes phases d'élaboration de la boisson anisée. Le Pastis fonctionne par macération et distillation dans certains cas. Macérer revient à faire infuser des éléments dans de l'alcool, plus ou moins longtemps suivant le résultat désiré. Pour mettre au point la recette, je m'étais associée à une personne proche, ayant le même attrait que moi pour cette boisson. Nous avons travaillé ensemble pendant six mois et avons mis à macérer une multitude d'échantillons (hibiscus, concombre, cardamome, bouton de rose, coriandre...) jusqu'à l'obtention d'un assemblage satisfaisant. Pour se procurer de l'alcool, nous étions allés.es en Italie, puisque depuis 2012²⁰, la législation française

20/ -https://www.legifrance.
gouv.fr/codes/article_lc/
LEGIARTI000006304725/1982-
01-01#:~:text=Tout%20
particulier%20qui%20
c%C3%A8de%20
accidentellement,et%20
domicile%20de%20son%20
acheteur
Consulté le 14 mai 2024.

soumet la vente d'alcool (la plupart du temps fait à base de betterave sucrière) à des taxes exorbitantes dans l'optique de limiter entre autres la production domestique de liqueurs ou d'anisettes.

084

Le seul élément difficile à se procurer avait été l'anéthol, sachant qu'il est l'un des ingrédients nécessaires à l'élaboration de boissons anisées, il est aussi interdit à la vente aux particuliers. Cependant sa production reste accessible si l'on se penche un peu sur la question, puisqu'il résulte de la distillation d'huile essentielle d'anis étoilée. Ce procédé est légal en France alors que la distillation d'alcool reste extrêmement réglementée ainsi que l'acquisition d'un alambic pour la distillation d'alcool qui lui nécessite une autorisation de détention fournie par les services des douanes françaises de notre département.

Code général des impôts:1- Alambics (Articles 306)

Nul ne peut importer, acquérir à titre gratuit ou onéreux, louer ou faire réparer ou transformer un appareil ou des portions d'appareils propres à la distillation, à la fabrication ou au repassage d'eaux-de-vie ou d'esprits sans y avoir été préalablement et expressément autorisé par l'administration dans des conditions fixées par arrêté.

Une justification de cette autorisation doit être fournie à l'importateur, au vendeur, au donateur, au loueur ou au réparateur ou transformateur.

Designer.euse infiltré.e

085

[figure 10] alambic avant assemblage.
[figure 11] alambic soudé.



Tout particulier qui cède accidentellement un alambic ou une portion d'alambic est tenu de faire connaître à cette administration dans les quinze jours de la cession, les noms et domicile de son acheteur.

086

Mais même si l'acquisition d'un alambic pour la distillation d'huiles essentielles n'est pas soumise à autorisation et que tout le monde a le droit de distiller chez lui ses propres huiles essentielles, j'ai dû, dans un souci d'anonymat et pour éviter tout soupçon, produire moi-même mon alambic pour lui donner une esthétique semblable à l'environnement dans lequel il allait exister pendant un an.

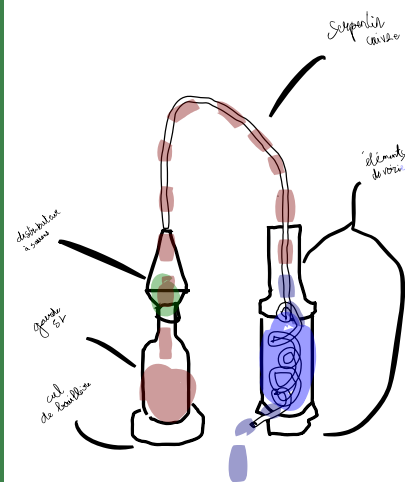
Bien que ce projet ait été mené seule, j'emploierai le « nous » et non plus le « je » afin de me camoufler derrière l'entreprise et le collectif.

L'alambic

Sur internet, il existe une multitude de tutoriels expliquant le fonctionnement technique de l'alambic ainsi que des plans pour pouvoir en réaliser un soi-même. Puisqu'il s'agit de tutoriels destinés à Monsieur et Madame tout le monde, les outils et le matériel nécessaires à sa confection se trouvent aisément dans le commerce, voire sont déjà en notre possession, dans notre garage ou nos placards. L'assemblage le plus commun est celui d'une cocotte minute et d'une grosse marmite. Dans notre cas, l'aspect extérieur de l'alambic ne pouvait pas être identifié comme « objet bricolé » c'est pourquoi nous avons donc dû glaner d'autres types

087

[figure 12] schéma alambic.
[figure 13] alambic.



d'objets ne pouvant pas être identifiables tout en gardant la logique technique de l'outil final. Notre assemblage était constitué d'une gourde de 5 litres, un distributeur à savon Ikea, un morceau de shaker à cocktails et un fond de bouilloir électrique. La totalité des éléments devait être constituée de la même matière pour pouvoir être soudés ensemble. La partie refroidissante, elle, était constituée de deux regards de voirie entre lesquels passaient un serpentín en cuivre ainsi qu'un circuit d'eau avec une entrée d'eau froide et une sortie d'eau chaude. La totalité de l'alambic avait été soudée à l'inox par un soudeur en échange d'une bouteille de Pastis.

Les malles de macérations

Chacun de nos ingrédients était mis à macérer individuellement dans de grandes bouteilles opaques. Les préparations sont sensibles à la lumière et doivent se trouver dans un endroit sombre sur toute la période de macération. Ainsi, de manière à ce qu'elles passent inaperçues, nous les avons camouflées dans des malles réalisées en thermoformage, lesquelles ressemblaient aux malles d'outillage présentes dans les ateliers de l'école.

Le conditionnement

Notre Pastis était conditionné dans des bouteilles en verre de récupération. Notre unique règle de sélection était que les bouteilles devaient avoir une contenance égale à 25cl. Pour les identifier, chacune était étiquetée d'un numéro allant de 1 à 40.



La communication

Pour communiquer sur la production et la vente de notre produit, nous avons créé un personnage masqué, nous permettant de produire un storytelling et de dissimuler nos identités. Nous avons un compte instagram sur lequel nous tenions informés nos clients de l'avancée de la production et une fois le produit fini, les ventes furent lancées. Nous étions aussi équipé.e.s d'un petit téléphone à carte prépayée, sans abonnement et donc relié à aucun nom ou adresse. Le numéro de cette ligne était sérigraphié sur des serviettes présentes dans les ateliers et permettait de nous joindre pour avoir la marche à suivre et se procurer une bouteille.

La vente

La monnaie d'échange des bouteilles se faisait via le moyen de paiement étudiant. Il suffisait aux personnes intéressées de se rendre à l'administration, de demander une carte d'une valeur du montant de la bouteille et d'aller la glisser dans la boîte aux lettres de l'entreprise. Les cartes étant remboursables, il m'avait suffi de ramener à la fin de la journée mon tas de cartes à l'administration et de solder ainsi mes frais de scolarité.

090

091

[figure 18] capture d'écran story Instagram @atelierzerma. [figure 19] essuie-main présent dans les ateliers, sérigraphié avec le numéro de téléphone ZERMA.



La récupération des lots

092

La récupération des bouteilles de Pastis se fit le jour de mon diplôme, durant ma soutenance. J'avais rassemblé pour l'occasion des casiers mis à la disposition des étudiant.e.s. Ces casiers sont des unités, des boîtes que l'on peut déplacer à peu près n'importe où dans l'école. Il sont numérotés et peuvent être cadenassés pour les faire nôtres le temps de l'année scolaire. J'avais donc récupéré une multitude de casiers libres que j'avais scellés moi-même avec des cadenas,

21/ En français » consigne automatique » est une grande armoire, compartimentée en casiers contenant des produits achetés sur des plateformes en ligne.

et empilés de manière à monter un mur et créer un *locker*²¹. Pour y accéder, chaque personne ayant acheté

une bouteille s'était vu attribuer un numéro de casier ainsi qu'un code de cadenas.

093

[Figure 20] casiers de l'école remplis en lockers. [Figure 21] récupération des lots par les étudiant.e.s le jour du diplôme.



d. L'apéritif comme lien social et marqueur de culture

095

Avant de commencer, je tiens à préciser que ce court paragraphe n'est en aucun cas là pour faire l'apologie de la consommation d'alcool. Le fait de produire de l'alcool n'est pas anodin, ce liquide a des atouts sociaux et économiques qui ont pu m'aider et fluidifier par endroit mon action. La consommation d'alcool est, historiquement, étroitement liée aux rapports sociaux; Durant la Grèce Classique (510 av. J.-C. – 323 av. J.-C.) la consommation d'alcool se fait majoritairement durant les banquets. Le repas se déroule en deux temps, les Grecs commencent par ingérer toutes nourritures solides, céréales et viandes puis dans un second, arrive le *Symposion* (littéralement «boire ensemble»), le vin servi y est coupé à l'eau, Dionysos, le dieu du vin et de l'extase, est souvent invoqué et le partage collectif de l'ivresse peut alors commencer. Le *Symposion* est un lieu de débat intellectuel et de discussions philosophiques où de nombreux sujets y sont abordés, de la politique à l'éthique, en passant par la poésie et la rhétorique. Plus qu'un moment de détente, le *Symposion* est une pratique sociale et rituelle autour de laquelle se construit une partie de la culture grecque et participer à un banquet est un signe d'appartenance à une élite aristocratique. Il est intéressant de noter que le vin est déjà considéré comme ayant des vertus médicinales à dose homéopathique. Dionysos est lui-même rattaché aux effets thérapeutiques du vin utilisé par les médecins comme remède.

Pour l'aristocratie romaine, les *convivia*²² sont

22/ Repas de fêtes
somptueux réservés à une
élite durant l'Empire Romain.

d'avantage un passe temps que pour
les Grecs, on y boit le vin coupé d'eau

chaude ou froide, tout au long du repas. Détente, plaisirs,
boissons et mets, accompagnent les conversations et les mots
d'esprit, tandis que les hôtes peuvent faire état de leur culture
et de leur érudition.

À partir du II^e siècle avant notre ère, la consommation
du vin gagne la population, mais sa qualité diffère en fonction
du niveau social de son destinataire : la lora, que boivent

23/ Opération mécanique
consistant à presser le raisin
ou tout autre fruit afin d'en
extraire le jus.

les esclaves des domaines agricoles, est
une « piquette » qui se fait en passant
de l'eau sur le marc, après pressurage²³.

La plèbe et surtout les légionnaires ont droit à la posca,
un vin de basse qualité qui a presque un goût de vinaigre,
il est coupé d'eau et agrémenté d'herbes et d'épices. Esclaves,
artisan.e.s, ouvrier.ère.s, militaires ou personnages de la haute
société ne partagent pas les mêmes boissons et les *Convivia*
restent l'apanage des classes sociales les plus aisées.

Au Moyen-Âge, la viticulture conserve le prestige
qu'elle a acquis durant l'Antiquité et demeure un symbole
social majeur après la chute de l'Empire romain. Ce sont
les évêques qui sont les premiers producteurs, destiné à
la célébration de la messe, le vin est aussi offert aux importants
personnages de passage. C'est à l'évêque qu'il revient de
les accueillir et de les célébrer en offrant généreusement

096

097

des vins de qualité en leur honneur (de là daterait la tradition
du « vin d'honneur »). En outre, la production viticole est
une source non négligeable de revenus car le vin est une denrée
de luxe vendue au prix fort aux gens de la noblesse et à
la bourgeoisie urbaines naissantes. Quelque soit la civilisation
et l'époque, la consommation de vin en assemblée, manifeste
des liens sociaux au sein d'une communauté.

Cependant, le partage des bons vins est et reste
l'apanage d'une certaine élite, jusqu'à l'arrivée des apéritifs.
Le terme prend ses racines du verbe latin « *aperire* » signifiant
ouvrir, il désigne des « médicaments qui ouvrent les voix
d'épuration, c'est-à-dire les sudorifiques,
diurétiques, purgatifs²⁴ ». En 1888, le mot

24/ Alain Rey, Le Robert
Dictionnaire Historique de
la Langue Française, Les
Dictionnaires Le Robert, 1992

englobe toute boisson alcoolisée, prise
avant le repas et réputée stimulante pour l'appétit. En France,
c'est dans les régions montagneuses de Savoie qu'apparaissent
les premiers apéritifs à base de plantes. Se développe alors
la distillation et la macération d'herbes fraîches et de racines
tel que l'Absinthe, l'Anis ou la Gentiane pour leurs vertues
médicinales. Chaque région développe son apéritif suivant
les habitudes gustatives et la végétation locale, ainsi
les apéritifs deviennent des marqueurs identitaires régionaux.

C'est au XIX^e siècle que la consommation de boisson
alcoolisée se démocratise et passe du festif au quotidien.
Progressivement, la Révolution Industrielle facilite la
production d'alcool et fait baisser les prix et rend la boisson

abordable pour tous. Cette «alcoolisation» des Français s'est traduite par la prolifération des «débits de boissons» appelés cabarets, bistrots, cafés, bars... L'apéritif devient un moment populaire et convivial à part entière.

En bouleversant les structures de la société, la Révolution Industrielle transforme les organisations sociales et établit de nouvelles règles communes. Les rites et coutumes viennent s'articuler autour de celles-ci pour maintenir une certaine cohésion sociale. Le rituel de l'apéritif suit donc les mouvements des rythmes sociaux induits par l'industrialisation, la standardisation des horaires de travail et par conséquent, les heures de pause et de repas. C'est comme ça que les bars et les cafés deviennent alors de vrais lieux de vie et un nouveau repère pour les ouvrier.ère.s. Ce sont évidemment des lieux de consommation d'alcool, mais aussi des lieux de parole, des espaces de sociabilité, d'organisation politique, de circulation des idées subversives et de mobilisation pour la protestation populaire. Dans le milieu ouvrier ils sont aussi des centres de recrutement : les artisan.e.s et commerçant.e.s y négocient des accords en faisant affaire autour d'un verre puisque trinquer fait office de contrat.

« Les débits de boissons se conçoivent ainsi comme espace intermédiaire entre travail et maison, entre espace public et espace privé. C'est un espace refuge, d'entre temps, d'affinités, que ces affinités soient sociales ou spatiales.²⁵ »

25/ Gajewski, Philippe.
« Le débit de boissons, cet inconnu... ». Strates. Matériaux pour la recherche en sciences sociales, no 11, janvier 2004.
journals.openedition.org,
<https://doi.org/10.4000/strates.407>.

[Figure 22] carte postale Delcampe, le café du Forez sur la place Fourneyron, 1912.



Avec son industrie minière, Saint-Étienne comptait dans les années 1900 un débit de boissons pour soixante-treize habitants. Didier Nourrisson, professeur émérite d'histoire contemporaine de l'Université Lyon I, disait : *« Les Stéphanois qui fréquentaient les cafés n'étaient pas des ivrognes, mais des gens modestes qui venaient y chercher un peu de bonheur. »*

Outre le rôle de vecteur social, l'alcool est aussi un vecteur économique. Dans l'esprit populaire, le pot de vin est intimement lié à la corruption, mais à l'origine cette expression n'a pas cette connotation péjorative. Elle apparaît au début du xvi^e siècle et fait référence au versement d'un pourboire ou à l'offrande d'une boisson, la plupart du temps du vin. En France, offrir un verre a toujours été la manière la plus conviviale de remercier quelqu'un pour ses services ou simplement pour l'honorer. Au-delà de son caractère courtois, l'alcool sert régulièrement d'indemnité à l'instar d'une pièce de monnaie. À noter que le pot, à la fin de l'Ancien Régime français, désignait l'unité de mesure employée pour les liquides.

Cette caractéristique liée à l'alcool m'a permis durant tout le long de mon action d'acheter le silence de certain.e.s et les services d'autres.

100

101

[Figure 23] apéritif le jour du diplôme,
crédits: Sandrine Binoux.



(4) CAMOUFLER

Hormis la part de convivialité, la réussite de mon action est due à la mise en place de différentes techniques de dissimulation et de camouflage. L'étymologie du mot camouflage serait dérivée du radical de *camouflet*, la notion de «dissimulation» étant issue de celle de «fumée».

Au ^{xvii} siècle, *chaumouflet* est une altération de l'expression *chault mouflet*, au sens de *chault*, ancienne forme de *chaud*, et de *mouflet*, «souffle» (dictionnaire de l'Académie française).

Cette technique consiste à dissimuler, déguiser ou transformer quelqu'un.e ou quelque chose dans le but de le.a soustraire à l'attention ou à la vue via un ensemble de dispositifs permettant de le.a rendre indiscernable dans son environnement. Dans la nature, elle est la technique de survie par excellence. C'est cet aspect qui va grandement intéresser les instances militaires lors de la première guerre mondiale. Au début du ^{xx} siècle, toutes les nations changent leur tenue colorée, contre des tenues aux tons kaki/beige.

En France, avant 1915 et l'avènement du costume bleu horizon, les soldats étaient vêtus d'un pantalon Garance (rouge vif). La couleur rouge sang du pantalon était tellement visible sur les champs de bataille qu'il était difficile pour l'ennemi de les manquer. Cette erreur stratégique a provoqué la mort de milliers de soldats et c'est durant ces périodes de conflits que le ministère des armées s'est rapproché d'artistes et designer.euse.s afin de développer ce nouveau pan de la stratégie militaire.



INTERNET. MILITARY

a. Camouflage et outils de contrôle

107

Le premier à avoir travaillé sur ces questions est l'artiste Lorrain Louis Guingot qui fournit une première veste de type camouflage pour équiper les troupes françaises. Lors du second conflit mondial, et suite notamment au développement de l'armement aérien, il a été question de camoufler nos équipements au sol (tank, pont, etc...). C'est à cette période et suite à la fermeture hâtive du New Bauhaus²⁶, que Georges Kepes²⁷ et Laszlo Moholy Nagy²⁸ vont être amenés à dispenser des cours de camouflage et diplômer des « camoufleurs industriels ». Un grand nombre d'écoles d'architecture et de design étasuniennes se sont alors mises à former des étudiants devenant par la suite mobilisables pour toutes opérations nationales de camouflage.

26/ Établissement fondé en 1937 à Chicago par László Moholy-Nagy après la fermeture de la célèbre école allemande du Bauhaus.

27/ Peintre, photographe, designer, éducateur et théoricien de l'art d'origine hongroise. Il a enseigné le design au New Bauhaus (1906-2001).

28/ Peintre, photographe plasticien et théoricien de la photographie hongrois, naturalisé américain. Il a enseigné le design au New Bauhaus (1895-1946).

« En faisant écho à son milieu, en le répétant, en l'imitant, en s'adaptant à tous les groupes puissants auxquels il appartient éventuellement, en se transformant d'être en membre d'organisations, en sacrifiant ses virtualités à la prompte capacité de se conformer à de telles organisations et d'y gagner en influence, (l'individu) trouve le moyen de survivre. C'est la survie obtenue par le plus vieux moyen biologique de survie, à savoir le mimétisme.²⁹ »

29/ John R. Blakinger, Un camouflage New Bauhaus, p39, édition B2, 2020, Paris.

L'un des exemples les plus connus d'alliance entre artistes/designer.euse.s et forces armées est l'opération Fortitude de 1944. Pendant des semaines, les alliés ont monté une armée imaginaire, installée dans le Kent, au sud-est de l'Angleterre, juste en face de Calais. C'est la *Fusag, First United States Army Group*: une fausse armée de onze divisions fantômes, soit environ un millier de soldats. Les chars sont gonflables, les avions sont en bois ainsi que plus de 200 navires sont eux aussi, factices, tout a été créé par les studios de cinéma *Shepperton* et des comédiens ont même été engagés. Des milliers de tentes ont aussi été montées pour l'occasion, et de la fumée s'en échappe pour faire croire qu'il y a des soldats à l'intérieur. Pour parfaire le tout, des bruits de bottes sont diffusés dans des haut-parleurs. Depuis leurs avions de reconnaissance, les Allemands sont persuadés qu'une armée se prépare.

Aujourd'hui, avec les drones, les radars et autres moyens de détection, le leurre est devenu un impératif au milieu de la transparence des champs de bataille. À défaut de soustraire les moyens militaires au regard de l'adversaire, il faut maintenant les tromper sur la nature de ces moyens et le leurre gonflable ou en bois reprend du service dans nos guerres modernes. Ces techniques sont utilisées soit pour épuiser les munitions adverses, soit pour faire des économies puisque la perte d'un char gonflable coûte dix fois moins cher qu'un vrai véhicule militaire. Des entreprises

Designer.euse infiltré.e

108

109

[Figure 25] interface site entreprise inflattech decoy située à Decin en République tchèque, une ville à la frontière allemande, dans le nord-ouest du pays qui produit aujourd'hui des leurres gonflables pour la Russie et l'Ukraine.



individuelles comme *Inflatech* se lancent dans le marché du leurres de guerre, et à l'heure actuelle, Russes comme Ukrainiens se fournissent chez eux et continuent d'exploiter ces équipements gonflables qui se sont perfectionnés jusqu'à produire de la chaleur pour passer les radars thermiques. En ce sens, les manières de leurrer ou de camoufler évoluent et dépendent non seulement de l'environnement mais aussi de nos outils de contrôle.

Le.a designer.euse est donc un.e illusionniste qui, de l'emballage plein de promesses des sucreries pour enfants en passant par le boîtier de radio dissimulant toute la partie technique de l'appareil, aux antennes 5G déguisées en arbre pour tromper ses riverains, fait du camouflage sa spécialité. Mais ces capacités d'invisibilisation, de maquillage et d'adaptation ne peuvent-elles pas servir au.a la designer.euse en désaccord avec la profession et lui permettre d'exister ailleurs ?

Si le.a designer.euse met à profit ses aptitudes de camouflage non plus à l'échelle d'un objet ou du champ de bataille mais à l'échelle de son existence, il peut alors évoluer et s'adapter. Comme le disait Darwin, il y a 200 ans, *« Les espèces qui survivent ne sont pas les espèces les plus fortes, ni les plus intelligentes, mais celles qui s'adaptent le mieux aux changements »*.

Au cours de mes études j'ai appris à concevoir des objets la plupart du temps déconnectés de tout contexte

110

Designer.euse infiltré.e

111

[Figure 26] Radio « TS 502 » dessinée en 1964 par Marco Zanuso et Richard Zapper pour la société italienne Brionvega. [Figure 27] packaging L'Ours D'Or, Haribo.



et lorsqu'ils étaient mis en situation, c'était le plus souvent de manière prospective ou encore utopique. 🌳 La force du travail de camouflage réside dans sa capacité à induire une pensée en arborescence puisqu'il relève de la prise en compte d'un espace en perpétuels mouvements. Il nécessite une attention particulière à l'environnement qui nous entoure et nous pousse à envisager celui-ci autrement que sous le prisme de la fonctionnalité et de l'usage. Pour faire en sorte de se fondre dans un milieu donné, il est besoin d'en percevoir les qualités physiques (forme, couleur, surface, aspect, poids) mais aussi d'en intégrer les interactions spatio-temporelles (lumière extérieure, circulation, horaires d'ouverture et fermeture etc...) avec lesquels nous devons faire corps.

Camoufler ne consiste pas uniquement à tromper l'ennemi et survivre en milieu hostile, il peut aussi être un outil permettant d'ouvrir d'autres possibles en transformant notre rapport au milieu. En posant un autre regard sur notre environnement, l'art du camouflage nous apprend à porter une attention particulière aux choses qui nous entourent. Ainsi, en élargissant notre vision du monde, le champ des possibles se multiplie et offre de nouvelles interactions avec les éléments du quotidien qui le constituent.

112

113

[Figure 28] le « camouflarbre » installé près du bassin des blondières à Lorette, pour camoufler une antenne 5G de 25m.



b. Sculpture sociale

115

Comme précisé dans l'avant-propos, le design est un vecteur de culture et un outil de transformation sociale.

L'artiste Joseph Beuys³⁰ élargit ce concept à celui de l'art en théorisant ce qu'il appelle la *sculpture sociale*. Beuys a créé cette

30/ Joseph Beuys est un artiste allemand de l'après-guerre. Il est graphiste, sculpteur, performeur et théoricien de l'art.

notion pour communiquer sur la capacité qu'a l'art de transformer la société.

« Nous sommes tous des artistes. Et si nous ne savons pas tous faire ce qu'on appelle de belles sculptures ou de belles peintures, nous sommes néanmoins tous capables de créer ! »
L'ère de l'art moderne touche à sa fin. Il est temps que se lève une culture nouvelle, fondée sur de nouvelles relations humaines. L'art n'a qu'une existence résiduelle chez nous. On lui aménage une niche pour s'agiter plus ou moins librement, mais sans jamais lui permettre d'aborder le cœur du problème : l'organisation de la vie dans la société. Or, pour moi, une nouvelle esthétique apparaît, liée à l'anthropologie, et qui, de ce fait, affecte l'homme social en son entier.³¹ »

31/ Extrait https://www.lemonde.fr/archives/article/1981/01/29/la-sculpture-sociale-de-joseph-beuys_2718778_1819218.html

Le.a sculpteur.ice social.e est un.e artiste qui crée des structures dans la société en s'appuyant et intégrant l'activité humaine (langue, pensées, actions et objets). Une sculpture sociale est donc une œuvre d'art qui inclut l'activité humaine en lui permettant de l'expérimenter physiquement. Cet échange ouvre plusieurs perspectives : la première est la possibilité de communication entre l'artiste

et ses «visiteur.euse.s», la deuxième concerne la capacité donnée aux êtres humains de participer au changement social par le geste de création que leur offre l'œuvre. De la même manière, la créativité et le processus de création peuvent permettre de se libérer et de s'émanciper en proposant d'autres types d'organisations sociales et de relations humaines. Cette conception du geste artistique qui a pour visée la quête d'une certaine liberté, me semble correspondre à la pratique du design que je recherche. En ce sens, j'ai cherché quelle activité du quotidien pouvait s'apparenter à une pratique de design émancipée, émancipatrice et produisant de nouvelles d'organisations sociales.

116

117

c. La revente de seconde main comme pratique quotidienne du design

119

Ainsi que je l'ai rappelé dans l'avant propos, la Révolution Industrielle a privé l'être humain d'une grande partie de ses savoir-faire et pourtant, depuis une dizaine d'années, on observe un intérêt grandissant pour le «faire soi-même», le DIY et la réparation. Ces pratiques se sont développées notamment pendant la période de pandémie que nous avons traversée et en réponse aux crises écologiques et économiques. La population est consciente de la surconsommation ainsi que de l'extractivisme qu'elle engendre mais est aussi confrontée au besoin de produire une nouvelle «sphère économique» pour maintenir un niveau de vie décent. C'est pour ces raisons qu'aujourd'hui, une ré-appropriation de la production s'opère.

De ce fait, les sites de reventes d'objets d'occasion deviennent des marqueurs de crises économiques. Dans une interview donnée le 3 juin 2022 sur France culture, Antoine Jouteau, directeur général du groupe Leboncoin nous parle «d'observatoire de l'économie» et explique qu'alors que les prix et les dépôts d'annonces de «biens de consommation liés à l'univers de la maison et de l'électronique augmentent de manière significative en période d'inflation, la rotation des transactions s'accélère. La population cherche à s'équiper d'occasions ou à générer des revenus et le site devient une plateforme permettant une économie annexe pour boucler les fins de mois. Mais les difficultés économiques ne sont pas les seules raisons de cet engouement pour le «faire soi-même».

Nous savons que le schéma économique dans lequel nous sommes, est basé sur la croissance et a un impact réel sur notre environnement naturel. Nous savons aussi qu'il tend vers une dématérialisation et que les chiffres et les spéculations sont infinis. Pour autant, ces flux et valeurs ont bien une réalité matérielle basée sur la production. Ils ont donc besoin pour exister et croître, de ressources, de matière première et d'énergie. À plus ou moins long terme, la croissance sera confrontée à une impossibilité physique puisqu'il s'agit d'un fonctionnement infini reposant sur des ressources finies; celles de la Terre. C'est cette prise de conscience qui pousse certains d'entre nous à se tourner vers le réemploi ou la réparation.

Après cette brève analyse (rappel) de l'impact socio-écolo-économique de la Révolution Industrielle nous pouvons dire que ces avancées techniques ont produit ce que l'on appelle aujourd'hui la classe moyenne, dépendante du système industriel et dans l'incapacité de produire elle-même. Il paraît donc logique que cette même catégorie sociale désire se réparer du «faire» pour produire une économie plus viable. Il est question ici de comprendre comment cette réappropriation s'opère sous le prisme de sites de revente d'objets d'occasions.

Selon l'INSEE³² « *En 2017, 36 % des ménages ont acheté, vendu, loué ou échangé gratuitement un bien ou un service*

32/ <https://www.insee.fr/fr/statistiques/5353843#documentation>

120

121 avec d'autres particuliers au cours des douze derniers mois. Prenant le plus souvent la forme d'échanges payants. . . ». La plupart des entreprises fonctionnent sous l'offre de services. À l'inverse, le système dont nous parlons n'opère que dans les échanges entre clients.es. Il est appelé C2C ou CtoC (Consumer to Consumer) et désigne toutes les activités commerciales réalisées entre particuliers.ères. De ce fait, les échanges produits sur ces plateformes sont eux aussi régis par certaines règles marketing auxquelles les vendeurs.euses particuliers.ères doivent se plier.

La mise en vente d'objet nécessite un certain nombre d'étapes, chacune importante et à ne pas négliger. Si vous n'avez pas fait d'études marketing, pas de panique, avec l'avènement de ces sites de revente, de nombreux tutoriels ont fleuri sur internet pour vous accompagner dans l'élaboration d'une annonce de mise en vente. On y trouve des tas d'articles tels que « Comment bien vendre sur les plateformes de seconde-main³³ ». Mes recherches ont mis en évidence deux éléments principaux à respecter. Le premier est une description de l'objet la plus détaillée et factuelle possible (matière, état, taille, couleur...) à l'instar d'un commissaire priseur.se, cela permet d'éviter tout litige ultérieur avec l'acheteur.euse. Le second est la prise de vue de l'objet. Pour illustrer mes propos j'ai sélectionné un article à ce sujet. Il s'agit d'un encart titré

33/ <https://edgard-lelegant.com/comment-vendre-sur-les-plateformes-de-seconde-main/>

34/ Type de prise de vue de haute qualité d'un produit sur un fond le plus souvent uni servant à présenter le produit sur catalogue ou sur un site web

«Faire de la photo *packshot*³⁴ facilement pour vendre sur Leboncoin, Ebay et Vinted» sur le site [lesnumeriques.com](https://www.lesnumeriques.com)³⁵.

122

Dans cet article il est proposé une liste de matériel simple et accessible à tous.tes : une table, des feuilles de papier vierges, trois lampes, des gros livres pour stabiliser vos appareils et un smartphone pour la prise de vue. Il est conseillé de nettoyer au préalable les objets que vous désirez vendre de toutes poussières et autres traces de doigts. Le tutoriel débute par le traitement du «support» : Pour créer le fond de notre image, il faut placer une table contre un mur. Ensuite, s'emparer d'une grande feuille de papier pour le fond le plus neutre possible. La feuille doit être blanche, mais il est possible aussi d'utiliser des feuilles colorées. Des feuilles grand format sont facilement trouvables en papeterie ou sur une boutique en ligne, préférez un grammage important pour une meilleure résistance. Une fois notre fond trouvé, il faut le fixer sur la table, qui est elle-même placée contre le mur. Veillez bien à laisser un bel arrondi avec la feuille sur la jointure entre le mur et la table. Pour que la feuille ne bouge pas, il est possible d'utiliser des pinces, un ruban adhésif ou un poids comme un gros livre. Pour la lumière l'internaute rentre dans des explications assez techniques concernant les éclairages : idéalement, pour éclairer et mettre en valeur un objet, cela nécessite trois sources de lumière : la *key-light* est la source de lumière principale.

123

Elle est placée à 45° et éclaire l'objet dans son intégralité. La *fill-light* est placée à l'opposé de la lumière principale. C'est une lumière de remplissage qui va estomper les ombres générées par la *key-light*. Enfin, la *back-light* se place derrière l'objet pour le détacher du fond et lui donner du volume ou atténuer une ombre portée. Il est souvent possible de s'en passer. Pour réaliser ce montage, si vous disposez de lampes de bureau, vous pouvez les fixer ou poser sur la table dans la triangulation expliquée ci-dessus. Si vous disposez uniquement de douilles et d'ampoules, vous pouvez faire le même montage en surélevant vos ampoules avec des livres empilés, jusqu'à atteindre la bonne hauteur. Cette exploration nous amène à reconnaître la vente de seconde main comme une «activité de bricole», que je définirais comme activité relativement subversive puisqu'elle s'exerce toujours en marge de quelque chose, d'une activité professionnelle comme le travail en perruque³⁶ dans les usines par exemple. Une activité hors des «règles de l'art», et dans laquelle sont mis en œuvre certains procédés techniques qui établissent en quelque sorte une réappropriation de la technique. Je pense que l'exercice de la «bricole» amène ce que le charpentier et philosophe Arthur Lochmann appelle la «pensée matérielle de l'art»³⁷. À mon sens, produire un atelier de packshot «home made» ne se réduit pas seulement

36/ Le travail en perruque ou encore faire la perruque est l'utilisation par un employé du temps de travail ou des outils de travail de l'entreprise pour effectuer des travaux qui ne correspondent pas à ceux pour lesquels il est payé. L'activité répond généralement à des objectifs personnels.

37/ Concept abordé dans son ouvrage *La vie solide* : La charpente comme éthique du faire. Payot, 2019.

à suivre un tutoriel. Il produit une gymnastique cérébrale entre « théorie » et « faisabilité » et nous amène à envisager notre environnement matériel autrement. La lampe de bureau que j'utilise de manière quotidienne pour remplir mes factures et que je ne fais qu'allumer ou éteindre peut devenir un outil de mise en valeur. Le livre que j'ai pour habitude de lire et de feuilleter va être exploité pour son épaisseur en tant que cale. La perception que j'ai des objets familiers est finalement essentiellement usuelle, et quoi de plus surprenant de découvrir, en rédigeant la fameuse description censée les mettre en valeur, certaines particularités, défauts... qui m'étaient jusque-là inconnus. Cette nouvelle attention portée à l'objet fait faire un premier pas de côté qui fait naître une nouvelle perception et donc une autre considération pour l'objet. De même, lors de la prise de vue d'objet de seconde main, il n'est plus considéré comme objet d'usage en effet pour des raisons évidentes de mise en valeur, le vendeur se doit alors d'apporter une attention toute particulière au sujet qu'il doit photographier. Il se retrouve à devoir jouer de ruses pour traduire visuellement un certain nombre d'informations. Il est possible de renseigner l'acheteur concernant la matière en jouant par exemple avec la lumière ou en créant du mouvement s'il s'agit d'un textile. Il est aussi possible d'indiquer, par une scénographie et un cadrage spécifique, l'échelle et donc les dimensions de l'objet.

124

125

Ce sont ces expériences qui à mon sens transforment nos rapport aux objets et à la consommation. L'utilisation de sites comme Leboncoin ainsi que la pratique de vente de seconde main incite à passer de l'usage des objets à la pratique, comme pourrait le faire un.e artisan.e. Cette réflexion n'est pas sans faire écho à l'article paru dans la revue *Azimuts*, écrit par Bernard Stiegler³⁸ et Catherine Geel³⁹ présenté plus haut.

38/ Philosophe français qui axe sa réflexion sur les enjeux des mutations sociales, politiques, économiques et psychologiques.

39/ Historienne du design

Se servir d'un objet nécessite une compétence, penser l'objet induit une réflexion plus large. Les sciences de l'éducation débattent depuis longtemps autour de cette notion de savoirs et de compétences. Actuellement notre système éducatif qui forme les étudiant.e.s et citoyen.ne.s de demain s'appuie sur l'apprentissage et l'évaluation des compétences.

Dans un entretien croisé avec Philippe Meirieu, pédagogue et essayiste et Marcel Gauchet, historien et philosophe, publié dans le Monde le 02 septembre 2011, Mérieu remet en question l'idéologie de la compétence qui règne dans l'éducation au détriment de la pensée.

« Le savoir et la culture étaient posés comme les instruments permettant d'accéder à la pleine humanité, dans un continuum allant de la simple civilité à la compréhension du monde dans lequel nous vivons. C'est ce qui nourrissait l'idéal du citoyen démocratique. Ils ont perdu ce statut. Ils sont réduits à un rôle utilitaire (ou distractif). »

L'idée d'humanité s'est dissociée de l'idée de culture. Nous n'avons pas besoin d'elle pour exister. Nous sommes submergés par une vague de privatisation qui nous enjoint de vivre pour nous-mêmes et, surtout, de ne pas perdre notre temps à chercher à comprendre ce qui nous environne.

Derrière le slogan apparemment libertaire « faites ce que vous voulez ! », il y a un postulat nihiliste : il ne sert à rien de savoir, aucune maîtrise du monde n'est possible. Contentez-vous de ce qui est nécessaire pour faire tourner la boutique, et pour le reste, occupez-vous de vous !

L'école est prise dans ce grand mouvement de déculturation et de désintellectualisation de nos sociétés qui ne lui rend pas la tâche facile. Les élèves ne font que le répercuter avec leur objection lancinante : à quoi ça sert ? Car c'est le grand paradoxe de nos sociétés qui se veulent des « sociétés de la connaissance » : elles ont perdu de vue la fonction véritable de la connaissance.

De même qu'aucun métier ne se réduit à la somme des compétences nécessaires pour l'exercer, aucun savoir ne se réduit à la somme des compétences nécessaires pour le maîtriser. Les compétences graphiques, scripturales, orthographiques, grammaticales suffisent-elles pour entrer dans une culture lettrée ? Je n'en crois rien, car entrer dans l'écrit, c'est être capable de transformer les contraintes de la langue en ressources pour la pensée.

Ce jeu entre contraintes et ressources relève d'un travail pédagogique irréductible à l'accumulation de savoir-faire et à la pratique d'exercices mécaniques. Il renvoie à la capacité à inventer des situations génératrices de sens, qui articulent étroitement découverte et formalisation⁴⁰.

Ainsi, comme Bernard Stiegler et Catherine Geel le pensent, les compétences sont des outils dont on use, la pensée elle, reviendrait à pratiquer ces outils. L'école de design nous apprend la modélisation 3D, le fer à souder, la scie circulaire, la meuleuse, le dessin... mais ils ne sont là que pour mettre en œuvre une projection et non pas pour ce qu'ils ont de capacités génératrices, ils sont réduits à un outil de traduction alors qu'ils peuvent être langage.

40/ Entretien croisé avec Philippe Meirieu, pédagogue et essayiste et Marcel Gauchet, historien et philosophe. Par Nicolas Truong, publié le 02 septembre 2011 à 12h46, modifié le 02 septembre 2011 à 12h46

CONCLUSION

Le diplôme est le moment pour l'étudiant.e de mettre en application l'enseignement qu'il a reçu pendant ses années d'études et de valider ou non l'acquisition d'un certain nombre de compétences lui permettant d'intégrer une profession. Pour des étudiant.e.s en design, il s'agit de trouver une problématique, s'en emparer (faire des recherches, des tests) et y répondre par une proposition formelle. En outre, il se trouve que c'était aussi pour moi, le moment où je devais régler mes frais de scolarité, c'est comme cela que « comment financer mes études ? » est devenue la problématique de mon diplôme. Il s'agissait là d'un projet ancré dans la réalité. Cette démarche dépassait le cadre

41/ Diplôme National
Supérieur d'Expression
Plastique.

du DNSEP⁴¹ mais elle était aussi l'occasion de mettre à l'essai mes compétences

de designer en fin de formation.

Le premier impératif a été de ne pas dépenser plus que ce que j'allais gagner. Je devais pour cela user en priorité des ressources que je pouvais trouver sur place. Très rapidement, la proportion d'objets préexistants a dépassé celle de ceux que j'avais produits, de ce fait et pour des questions d'unité, les pièces que j'avais fabriquées ont fini par prendre le même aspect esthétique que les objets empruntés. La deuxième exigence économique consistait à produire un consommable financièrement accessible et facile à écouler, de manière à prendre le moins de risque possible, tout comme pourraient le faire des élèves désireux.ses de financer un voyage scolaire

131 en vendant des parts de gâteaux à la récréation.

Le fait que les objets que j'avais réalisés devaient s'intégrer à un ensemble, m'a menée à la notion de camouflage et à une pensée globale de l'espace et des éléments qui le composent. Le travail, mené au cours de mon mémoire, traitait de la manière dont cohabitent deux dispositifs contraints d'être superposés dans un lieu protégé comme un monument historique. D'une part les dispositifs religieux dans les églises œuvrant à la sécurité de ses occupant.e.s et d'autre part les équipements propres aux normes ERP dont la présence est aujourd'hui obligatoire. Ce travail de recherches m'a confortée dans l'idée que je ne faisais pas fausse route et que j'avais aussi à ma disposition des outils d'analyse que j'allais pouvoir expérimenter sur le terrain.

Après avoir testé la technique du camouflage et pris conscience que le.a designer.euse était compétent.e en la matière, je me suis demandé s'il ne pouvait pas appliquer cette même méthode à ellui-même. Se camoufler serait une manière de répondre à mes interrogations quant au métier et à ses implications sociales et économiques.

J'ai le sentiment que malgré les années et en raison du rôle solutionniste qui leur colle à la peau, les designer.euse.s n'ont cessé de vouloir s'ajuster au contexte politique et économique de leur époque, et que toutes les tentatives visant à s'éloigner du système capitaliste, voire à se détacher de l'outil industriel, ont été vaines. Ce constat m'amène

à penser que le.a designer.euse devrait cesser de jouer les solutionnistes et tenter de se «solutionner» ellui-même. Il s'agirait d'user des compétences de camouflage d'un.e designer.euse pour infiltrer d'autres corps de métier plus stables financièrement, lui permettre de ne pas baser son économie sur sa pratique, libérer celle-ci et au mieux, mettre à profit ses capacités solutionnistes uniquement si nécessité/urgence il y a : être designer.euse «en cas de».

Nous savons tou.te.s que notre système économique arrive en bout de course et que la transition écologique est aujourd'hui une nécessité. Au cours des transformations à venir, un certain nombre de métiers devront s'adapter voire même disparaître, comme à chaque révolution, ou encore réapparaître; nous verrons peut-être revenir les allumeur.euse.s de réverbères dans nos rues! Cette refonte des métiers n'épargnera pas celui de la designer.euse, certain.e.s ne trouveront plus leur place et devront s'interroger sur leur avenir. Iels seront cependant avantagé.e.s de par leur formation qui les a dotés de savoir-faire, de techniques et d'une certaine faculté d'adaptation, compétences qu'ils pourront mettre à profit durant leur transformation puis dans une autre profession. C'est à ce titre que ma recherche expérimente les outils que possède le.a designer.euse pour fonctionner et survivre dans d'autres domaines, tout en restant intrinsèquement designer.euse. Quand je suis femme de ménage dans un musée, je suis capable de rationaliser

132

133 mes gestes et optimiser mon travail en repérant, en fonction des usages, les zones les plus sales des vitrines, parce que je sais comment les visiteur.euse.s regardent, touchent et laissent leurs traces de doigts. Designeuse infiltrée en tant que technicienne de surface, je continue à exercer ma pratique sans en perdre les compétences ni l'essence puisque c'est, justement, ce qui me permet d'évoluer et subsister ailleurs 🐘.

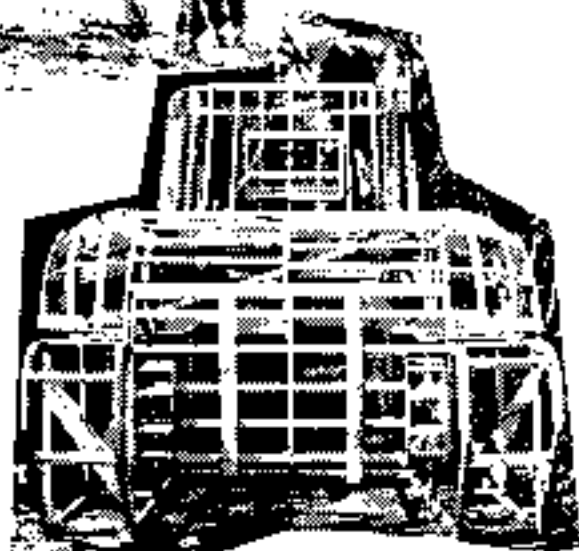
Se camoufler suppose aussi un rayon d'action restreint puisqu'il est lié à un espace/temps circonscrit familial et à échelle humaine. Il n'est pas question d'agir sur tout un groupe social mais avec un cercle proche, que je connais et comprends ce qui me permettra d'agir plus efficacement si le besoin, l'urgence ou la nécessité se présentent. Ainsi je ne solutionnerai pas dans le vide ou pour l'inconnu mais en connaissance de cause et pour des personnes à part entière. Par incidence je trouverai du sens à ma pratique dans cette approche conviviale et humaine dans le sens où ma place dans le groupe n'est pas celle de celui qui sait ce qui est bien, utile... pour lui.

En ayant produit mes propres outils de production tels que l'alambic ou les mallettes de macérations, j'ai été en capacité de produire dix litres de Pastis. Ces dix litres ont été divisés en quarante bouteilles de vingt-cinq centilitres. Sachant qu'une dose pour un verre de Pastis correspond approximativement à deux centilitres d'alcool, cela nous fait une moyenne de dix à douze verres de Pastis par bouteille.

Si chaque bouteille a trouvé acquéreur.euse et que ce.tte dernier.ère décide de partager sa bouteille avec quatre convives, il peut renouveler son invitation une seconde fois. Ce qui fait une moyenne de quatre-vingt moments de convivialité, avec une moyenne de 440 verres d'apéritif servis. Ainsi, j'ai pu, grâce à mes compétences de designeuse, réaliser mes propres outils de production et créer du lien social autour de moi, à échelle de vie humaine. Si nous avons été formés à produire pour le plus grand nombre grâce à l'outil industriel, nous sommes tout autant capable de produire par nous-même pour un petit nombre. Cette dernière notion est importante dans l'approche de ma pratique. En effet, agir dans un espace de proximité que je connais et dans lequel j'évolue, me permet de ne pas tomber dans le piège de la projection et donc de ne pas passer à côté du réel.

134

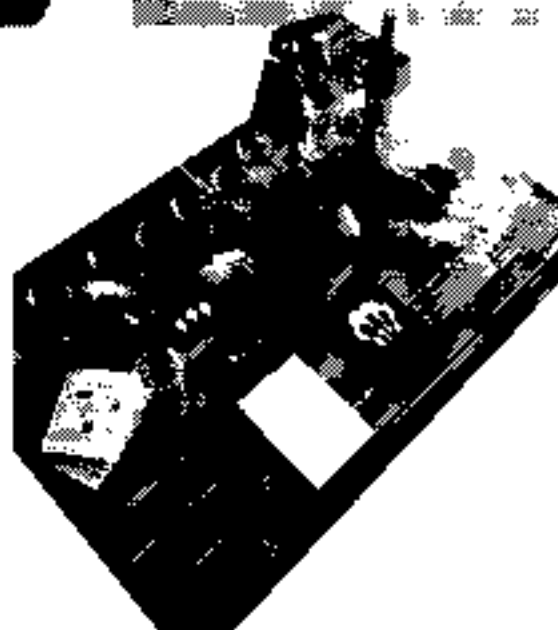
135





Poids plantes

ANIS ETOILÉ	390g
FENOUIL	130g
BEGLISSE	130g
ANIS VERT	190g
ORPAINDE	30g
CARDAMOME	20g
ROBISCU	25g
ROSE	15g
VERVAIN	1g



ANNEXES

Bibliographie :

- Jean Lahor, *Les Habitations à bon marché et un Art nouveau pour le peuple*, Librairie Larousse, Paris, 1903
- Jean Lahor, *L'art pour le peuple à défaut de l'art par le peuple*, Librairie Larousse, Paris, 1902
- Victor J. Papanek, *Design pour un monde du réel*, Les Presses du Réel, Dijon, 2021
- Ettore Sottsass, «Mi dicono che sono c attivo», *Casabella* n° 376, 1973, traduit par Alexandra Midal, *Design*, L'Anthologie, HEAD, 2013
- Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, traduit par Martin Rueff, Payot & Rivages, Paris, 2007
- John R. Blakinger, *Un camouflage New Bauhaus*, édition B2, Paris, 2020
- Arthur Lochmann, *La vie solide : La charpente comme éthique du faire*, Payot, Paris, 2019
- Catherine Geel et Bernard Stiegler, *extrait Quand s'usent les usages : un design de la responsabilité?*, *Azimuts* n°24, 2004.
- Alexandra Midal, *La Manufacture du meurtre*, Zones, Paris, 2018,
- Alain Rey, *Le Robert Dictionnaire Historique de la Langue Française*, Les Dictionnaires Le Robert, 1992
- Michel Lallement, *L'Âge du Faire. : Hacking, travail, anarchie, points*, Paris, 2015
- Pierre Keller, *Kilo-Art*, Les presses du réel, Dijon, 2018.
- Julia Burtin Zortea, *Aujourd'hui on dit travailleur.ses de l'art*, édition 369, Paris, 2022
- Alexandra Midal, *La manufacture du meurtre*, zones, Paris, 2018
- Paul-Louis Landsberg, *Réflexion sur l'engagement personnel*, Allia, Paris, 2018
- Charles Péguy, *l'argent*, Allia, Paris, 2019
- Karl Polanyi, *La mentalité de marché est obsolète*, Allia, Paris, 2012
- Karl Polanyi, *La grande transformation*, Gallimard, Paris, 2009
- John R. Blakinger, *Un camouflage New Bauhaus*, édition B2, Paris, 2020.
- Sous la direction de Mathilde Sauzet en collaboration avec Grégory Jérôme et Sabine Noble, Vikhi Vahavek, *Les commissaires anonymes en coédition avec ESAAA Éditions*, Paris, 2021
- Sophie Cras, *Écrits d'artistes sur l'économie*, une anthologie, Edition B42, Paris, 2022

144

145

- Paulette Bernège, *Travail, genre et sociétés, l'organisation ménagère comme pédagogie*, La découverte, 2005
- Jack London, *Construire une maison*, édition du sonneur, Paris, 2014
- Ivan Illich, *Le chômage créateur*, Point, Paris, 2022
- Serge Binotto, *De l'établi à l'architecture*, édition du Linteau, Paris, 2019
- Nicolas Nova, *Exercices d'observation*, première parallèle, Paris, 2022
- Michel Bouan, *Sans valeur marchande*, Allia, Paris, 2020
- Jean-Philippe Pierron, *éloge de la main*, Arkhê, Paris, 2023
- Virginia Woolf, *une chambre à soi*, Le livre de poche, Paris, 2020
- Ernestine Wirth, *Premières leçons d'économie domestique*, Hachette, Paris, 1912
- Gil Bartholeyns et Manuel Charpy, *L'étrange et folle aventure du grille-pain de la machine à coudre et des gens qui s'en servent*, Première Parallèle, Paris, 2021
- Ivan Illich, *Le travail fantôme*, Points, Paris, 2022
- Stendhal, *D'un nouveau complot contre les industriels*, édition du sonneur, 2011
- D'holbach, *Essai sur l'art de ramper à l'usage des courtisans*, Allia, Paris, 2015
- Karl Marx, *Le caractère fétiche de la Marchandise et son secret*, Allia, Paris, 2018
- Georg Simmel, *Psychologie de l'argent*, Allia, Paris, 2019
- Alfred Kubin, *Le travail du dessinateur*, Allia, Paris, 2015
- Robert Linhart, *L'établi*, Editions de Minuit, Paris, 1981
- Matthew B. Crawford, *Eloge du carburateur*, La découverte, Paris, 2016
- Office of Strategic Services, *Simple Sabotage Field Manual*, CIA, Washington, 1944
- Mierle Laderman Ukeles, *Manifesto for Maintenance Art*, 1969!, Philadelphia, 1969

Webographie :

- Cité du design | Esadse | Coursus | DNSEP. <https://www.citedudesign.com/fr/esadse/coursus/dnsep>. Consulté le 18 septembre 2024.
- Cité du design | Esadse | Coursus | DNSEP disciplinaires. <https://www.citedudesign.com/fr/esadse/coursus/dnsep-disciplinaires>. Consulté le 18 septembre 2024.
- Cité du design | Theme : Chronologie du design. <https://www.citedudesign.com/fr/t/chronologie-du-design>. Consulté le 18 septembre 2024.
- Cité du design | Cité du design 2025. <https://www.citedudesign.com/fr/a/cite-du-design-2025-2358>. Consulté le 16 juin 2024.
- https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000006304725/1982-01-01#:~:text=Tout%20particulier%20qui%20c%C3%A8de%20accidentellement,et%20domicile%20de%20son%20acheteur. Consulté le 14 mai 2024.
- Travail, Ministère du, et al. « Alcool : cadre légal ». Ministère du travail, de la santé et des solidarités, <https://sante.gouv.fr/prevention-en-sante/addictions/article/alcool-cadre-legal>. Consulté le 16 mai 2024.
- Gajewski, Philippe. « Le débit de boissons, cet inconnu... ». Strates. Matériaux pour la recherche en sciences sociales, no 11, janvier 2004. [journals.openedition.org, https://doi.org/10.4000/strates.407](https://doi.org/10.4000/strates.407).
- Domicilier votre société et votre activité. <https://entreprendre.service-public.fr/vosdroits/F37412>. Consulté le 24 août 2024.
- Edgard. « Comment vendre sur les plateformes de seconde-main ! » Edgar, 23 mars 2021, <https://edgard-lelegant.com/comment-vendre-sur-les-plateformes-de-seconde-main/>.
- En 2017, 36 % des ménages ont acheté, vendu, loué ou échangé avec d'autres particuliers - Insee Première - 1851. <https://www.insee.fr/fr/statistiques/5353843#documentation>. Consulté le 28 juin 2024.
- Tuto – Faire de la photo packshot facilement pour vendre sur Le Bon Coin, Ebay et Vinted. 21 août 2021, <https://www.lesnumeriques.com/reflex-hybride/tuto-faire-de-la-photo-packshot-facilement-pour-vendre-sur-le-bon-coin-ebay-et-vinted-a166763.html>.
- Entretien croisé avec Philippe Meirieu, pédagogue et essayiste et Marcel Gauchet, historien et philosophe. Par Nicolas Truong, Contre l'idéologie de la compétence, l'éducation doit apprendre à penser. 2 septembre 2011. [Le Monde, https://www.lemonde.fr/idees/article/2011/09/02/contre-l-ideologie-de-la-competence-l-education-doit-apprendre-a-penser_1566841_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2011/09/02/contre-l-ideologie-de-la-competence-l-education-doit-apprendre-a-penser_1566841_3232.html).

Rédaction	ZERMA	148
Suivi	Émilie Perotto	
Design graphique	Pauline Aignel & Philippine Garsuault	
Impression	<i>Sud Offset</i> , Saint-Étienne, Octobre 2024	
Papiers	papier offset 90g. papier couché mat 300g.	
Typographies	Junicode (Open Foundry) Work Sans (Wei Huang)	

Nous avons tout mis en œuvre pour contacter les ayant.e.s droit des reproductions figurant dans ce numéro. Il est possible néanmoins que, malgré nos efforts, certains copyrights ne soient pas mentionnés. Nous prions les ayants droits de bien vouloir nous en excuser et de bien vouloir nous signaler tous manquements ou erreurs.

149 Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à toutes les personnes ayant contribué de près ou de loin à la réalisation de ce travail de recherche.

Tout d'abord, je remercie chaleureusement ma directrice de recherche, Émilie Perotto, pour ses conseils précieux, son soutien indéfectible depuis maintenant 10 ans et sa confiance tout au long de ce projet.

Je souhaite également remercier vivement mes collègues, enseignant.e.s, ami.e.s et famille Janine et Bernard Pelinq, Théo Lauricella, Myriam Peres, Victoire Lafaysse, Camille Bardin, Léticia Cormon, Estelle Marin, Giulia Pozzo di Borgo, Serge Binotto, Merlin Champarnaud, Elisabeth de Corbigny, Alex Delbos-Gomez, Philippine Garsuault, Pauline Aignel, Emmanuelle Becquemin, Ernesto Oroza, Marie-Hélène Desestré, Pauline Liogier ainsi que le groupe de recherche Spacetelling pour leurs échanges enrichissants, leur soutien et leurs relectures.

Un grand merci à Nathalie Pelinq pour sa patience, son aide et son suivi durant cette période de travail.

Merci à toutes et à tous.