

L'apiculteur.ice

*Dans cette collection :*

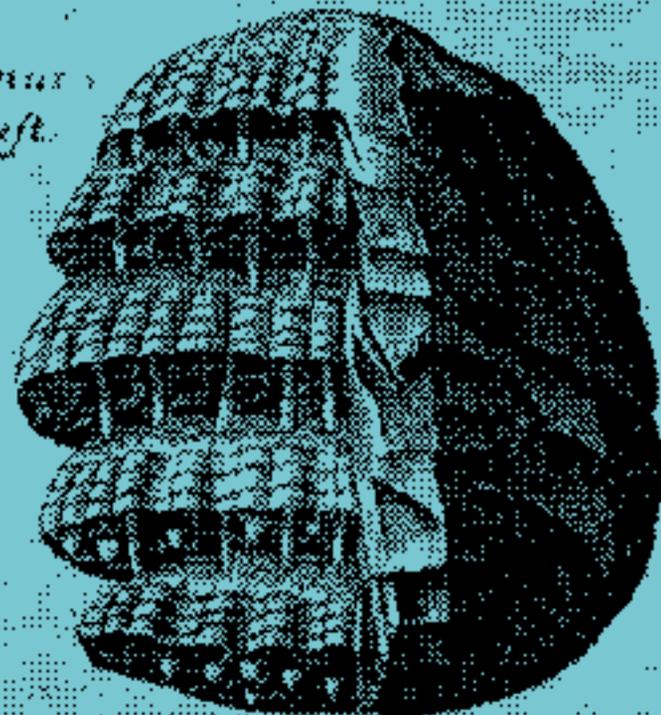
1	Distillateur.ice	
2	Apicluteur.ice	
3	De l'établi à l'écriture	
4	Poissionnier.ère	
5	Aioli	
6	Santonnier.ère	
7	Berger.ère	

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
052	b. Le projet
060	(2) RECHERCHE
062	a. Camouflage/obfuscation
074	b. Courte histoire de l'apiculture
086	(3) RENONCER AU PROJET
088	a. Projeter
094	b. La ruche comme contrefaçon de l'arbre
104	c. Le.a designer.euse <i>Cool</i>
106	(4) COOL ET SHOW
112	a. Tom Sachs
118	b. Les motivations de Tom Sachs
124	c. Différentes formes du cool jouée par différents acteurs de la performances. Tom Sachs
128	d. Efficacité et justesse de la discrétion face au show
134	CONCLUSION
140	ANNEXES

# PRÉSENTATION DE LA COLLECTION

Hornst.   
Nest.

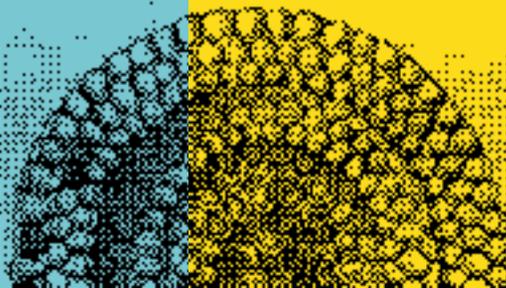
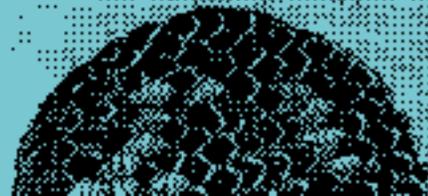


Hornst.   
Nest.

Wappenstein



Wappenstein



## 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'une designeuse 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'exerçait: les designer.euse.s: qui sont-iels? 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 Maldonado<sup>1</sup>, empruntée à la pensée constructiviste russe<sup>2</sup>.

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<sup>e</sup> 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 Mendels<sup>3</sup> 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<sup>e</sup> 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 santon<sup>4</sup> 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

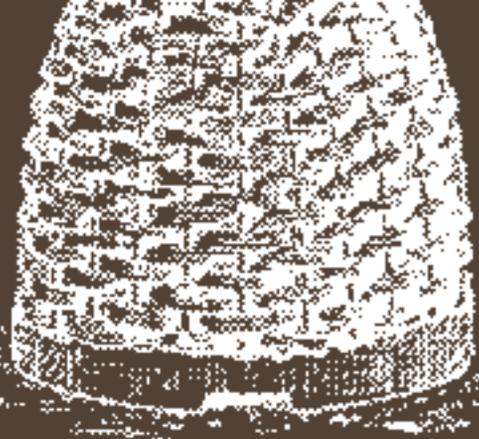


FIG. 1. — Ruche fixe.

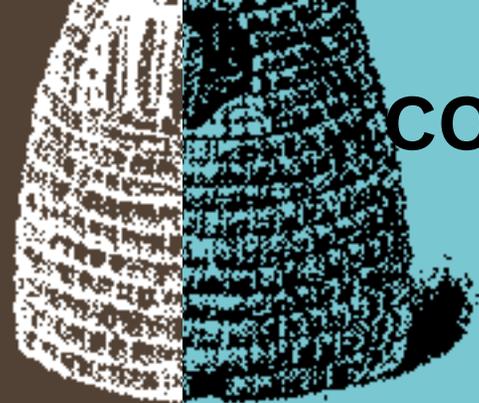


FIG. 2. — Ruche à colotte.

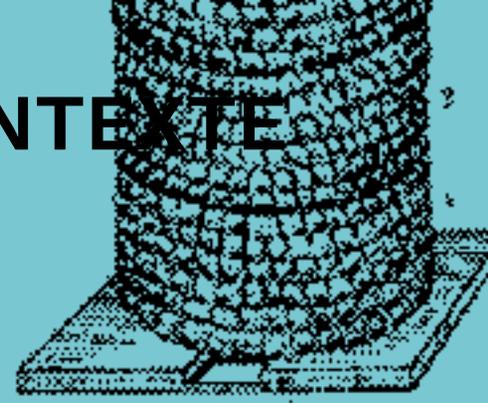


FIG. 3. — Ruche à hausse en paille.



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, Plaquette pédagogique de l'Esadse de Saint-Étienne 2024 Cité du design | Esadse | Coursus | 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.<sup>1</sup>»*

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 Branding<sup>2</sup>, 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 Supérieure 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.<sup>3</sup>»*

3/ Anonyme, Plaquette pédagogique de l'Esadse de Saint-Étienne 2024 Cité du design | Esadse | Coursus | 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 Design<sup>4</sup>» 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<sup>e</sup> 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 manufactures<sup>5</sup>, 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 étriés et insalubres,

5/ Forme historique d'organisation du travail fondée sur la technique manuelle et caractérisée par une concentration de la main d'oeuvre 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<sup>e</sup> 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-même<sup>6</sup>», «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.<sup>7</sup>» 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.<sup>8</sup>». 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 bien<sup>9</sup>». 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<sup>e</sup> siècle propose de découper le travail des ouvriers 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,

028

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.

029

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 :

*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.*

030

031

Ces deux premières définitions sont en cohérence avec l'histoire de la naissance du métier de designer.euse au début du XIX<sup>e</sup> 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.de la 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 Maldonado<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> »*

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 design*<sup>12</sup>.

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'auteur<sup>13</sup>. 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 cours<sup>14</sup> »*

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.<sup>15</sup>»*

15/ Cécile, 64 ans, tapissière  
Marseillaise.

# PRÉSENTATION DU SANTON: DISTILLATEUR.ICE



Château de la Vallée de la Gironde  
MARDICHEUR MARMANDE

*Parmi les métiers que l'on  
trouve en Provence,  
il y a l'apiculteur,  
Amoureux de ses abeilles,  
il produit un miel de Provence  
de qualité avant de se rendre  
au marché, sur la place*

042

*du village où il propose  
à la vente ses différents miels  
aux autres santons du village.  
Il a ses ruches près du champ  
de lavandes, pour produire  
un miel sucré et parfumé<sup>1</sup>.*

043

*1/ texte de présentation du santon «l'apiculteur»,  
Santon Flore*



044

045



# (1) INTRODUCTION

## a. Avant-propos

049

Après le projet de distillerie mené l'année de mon diplôme , une amie me fait découvrir *L'abeille et l'économiste*<sup>2</sup>, un texte de l'économiste français Yann Moulier Boutang que j'avais eu en tant qu'enseignant quatre ans auparavant. Dans cet ouvrage, l'auteur développe une réflexion sur ce qu'il appelle l'économie « cognitive ». Selon lui, il existe trois âges du capitalisme occidental. Le premier serait le capitalisme commercial ou mercantile, il apparaît au Moyen-Âge, se prolonge jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle et se base majoritairement sur les échanges maritimes avec les pays d'Orient. Les marchandises sont des matières premières comme le coton, la soie, les épices ou de la main d'œuvre avec la vente d'esclaves. Le deuxième âge du capitalisme est celui de la révolution industrielle avec ses avancées techniques telle que la machine à vapeur. Les moyens de production ont évolué et l'économie, auparavant essentiellement agraire, est devenue une production de biens manufacturés à grande échelle. Le troisième âge du capitalisme et celui dans lequel nous nous trouvons aujourd'hui, se nomme capitalisme cognitif. Il arrive avec l'essor des techniques numériques comme l'informatique, le développement du réseau Internet et l'apparition des IA (intelligence artificielle). Ce qui différencie ce capitalisme des deux derniers est que la notion de capital ne se base plus sur une force de travail mécanique mais sur l'activité cérébrale. À L'époque de la révolution industrielle par exemple,

2/ Yann Moulier-Boutang, *L'abeille et l'économiste*, Carnets Nord, 2010.

les travailleur.euse.s mouraient principalement d'épuisement physique ou de maladies liées à leur profession, les mineurs mourraient de la silicose alors que les ouvrier.e.s de la métallurgie du plomb étaient emporté.e.s par le saturnisme. Aujourd'hui l'épuisement des travailleur.euse.s s'est transformé en un épuisement mental que l'on nomme «Burn-out» ou «maladie du siècle».

À la suite de mon diplôme, je souhaitais continuer à développer mes recherches liées à l'économie et au piratage en m'appuyant sur un nouveau système et l'analogie que faisait Yann Moulier entre l'économie cognitive et le rôle pollinisateur des abeilles, m'a paru particulièrement intéressante.

Dans *L'abeille et l'économiste*, l'auteur montre que, grâce à leur processus de production, les abeilles contribuent à maintenir l'équilibre du milieu dans lequel elles puisent puisque via la pollinisation, elles se nourrissent, mais favorisent aussi la reproduction des plantes dont elles ont besoin. À la lecture de cette recherche on comprend que le modèle économique des abeilles apparaît comme idéal de part son équilibre : produire (du miel) à partir de ce que nous offre un système tout en contribuant à la reproduction de celui-ci (polliniser). C'est un modèle qu'a pu appliquer l'entreprise Google en lançant un moteur de recherche gratuit ; à son lancement, tous ses concurrent.e.s direct.e.s ne comprenaient pas comment cette société pouvait subsister sans contrepartie financière. Google n'offre effectivement pas de service payant mais repose son profit

050

051 sur les dizaines de millions d'internautes qui utilisent le moteur de recherche et qui participent elleux-mêmes à la fabrication de réseaux et à la production d'informations. C'est ce que résume le fameux slogan « Quand c'est gratuit, c'est que vous êtes le produit » théorisé par Nir Eyal dans son livre *Hooked*<sup>3</sup>. En ce sens, les utilisateur.ice.s fournissent des informations qui sont vendues par la suite à d'autres acteur.ice.s économiques pour orienter des publicités par exemple.

3/ Nir Eyal, *Hooked. Comment créer un produit ou un service qui ancre des habitudes*, EYROLLES, 2018.

4/ Kyrou, Ariel, Google, *apiculteur cognitif. Labyrinth*, n° 40, mars 2013.

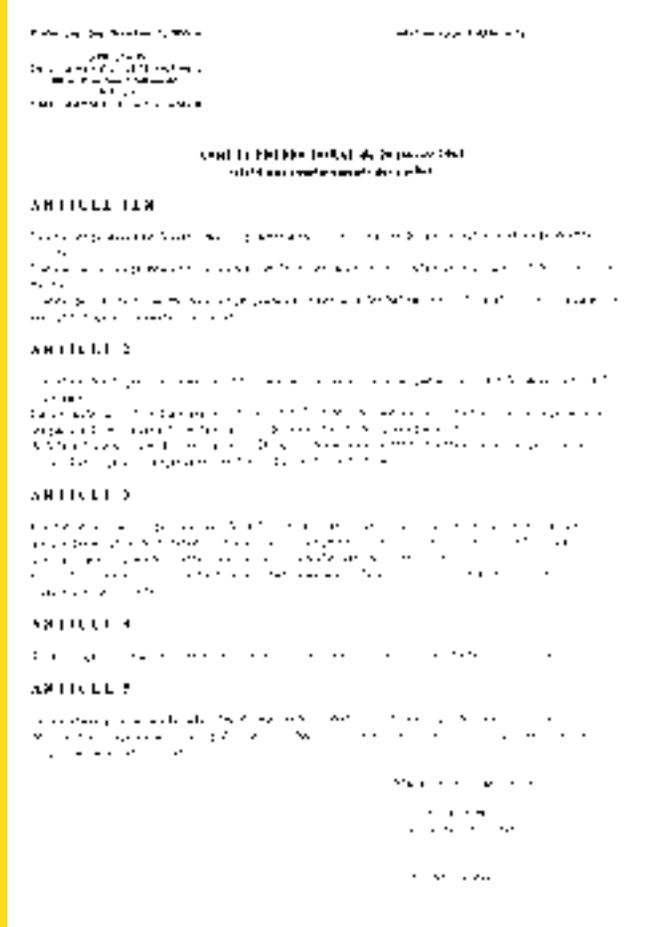
*« Qu'est-ce qui permet de faire un pont entre le monde de Google et le monde de l'apiculture et des abeilles ? Exposons un premier point, qui peut paraître une vérité d'évidence : la ruche est une création artificielle, une infrastructure. C'est un réceptacle qui va évoluer et se transformer, mais qui est conçu par des hommes puis géré par des hommes, même si le miel n'est pas fabriqué par ces mêmes hommes. À la base, il y a donc la création d'une infrastructure pour les abeilles. Il en est de même pour Google, qui naît autour de 1998, à l'université Stanford ; chez Google, ce qui joue un rôle majeur, ce sont les serveurs, qui permettent de numériser l'intégralité de ce qui passe dans le réseau. À la base même de Google, on trouve donc la création d'une double infrastructure : les gigantesques fermes de serveur, faisant office de ruche peut-être, mais aussi bien-sûr le logiciel du moteur de recherche, pour permettre aux internautes de « butiner » des connaissances. On a donc un premier point commun : une infrastructure construite pour d'autres<sup>4</sup>. »*

## b. Le projet

053 Cette lecture a orienté l'objet de mes recherches et m'a poussée à m'intéresser au système de production des abeilles. Cependant, depuis que l'être humain s'est intéressé à ces insectes et plus particulièrement à leur miel, il s'est accaparé l'habitat de ces derniers pour le remodeler à sa façon et avoir la mainmise sur leur travail. Qui dit travail des abeilles dit ruches. Quand j'ai commencé par m'informer sur les réglementations liées à ce type d'objet, je me doutais qu'il existait des règles concernant leur implantation sur les terrains privés mais j'étais loin de me douter qu'il existait un cahier des charges aussi contraignant : les ruches ne peuvent être placées à moins de 20m de la voie publique et des autres habitations voisines, 100m s'il s'agit d'habitations ou d'établissements collectifs tels que les hôpitaux, les écoles, etc... Et 10m si les parcelles voisines sont des forêts ou des friches. **[figure 1]**

Cet arrêté sous-entend que la possession d'une ruche s'accompagne forcément de celle d'un terrain, ce qui n'était pas mon cas. Pour pallier ce problème, les apiculteur.ice.s proposent à des agriculteur.ice.s de poser leurs ruches sur leurs terrains en échange de la pollinisation des cultures se trouvant sur place. Il existe aussi des apiculteur.ice.s transhumant.e.s qui déplacent les ruches suivant les saisons et les fleurs. À l'état sauvage, j'ai aussi pu observer que des essaims pouvaient se former au sein de l'espace public dans des plaques d'égouts, des gouttières, des compteurs électriques, tant que le lieu est abrité du vent, proche d'une source d'eau et avec une bonne exposition au soleil, les abeilles s'adaptent aux environnements urbains et s'immiscent dans les interstices de nos villes.

A priori, avec les apiculteur.ice.s transhumant.e.s, déplacer des essaims et les repositionner dans des points stratégiques sont des techniques ancrées dans les pratiques apicoles, ainsi que de déposer des ruches sur des terrains avec accord du.de la propriétaire. J'ai donc décidé, pour contourner mon problème de terrain, d'opter pour une solution hybride : produire des ruches mobiles camouflées en périphérie de jardins afin de donner aux abeilles un environnement propice à leur production et d'en récolter le miel. Bien que la question des limites d'espaces, de cadastre et de propriété privée soient un problème pour moi, ces concepts ne s'appliquent pas aux abeilles.



Les clôtures et les portails ne sont ni des limites ni des obstacles pour elles. J'ai alors commencé par faire une sélection de différents jardins publics et privés dans le Var et les Alpes Maritimes où la production de miel est soit inexistante soit déjà exploitée à des fins commerciales, tel que le jardin du Palais de Carnolès avec son orangeraie ou les jardins du Musée International de la Parfumerie de Grasse.

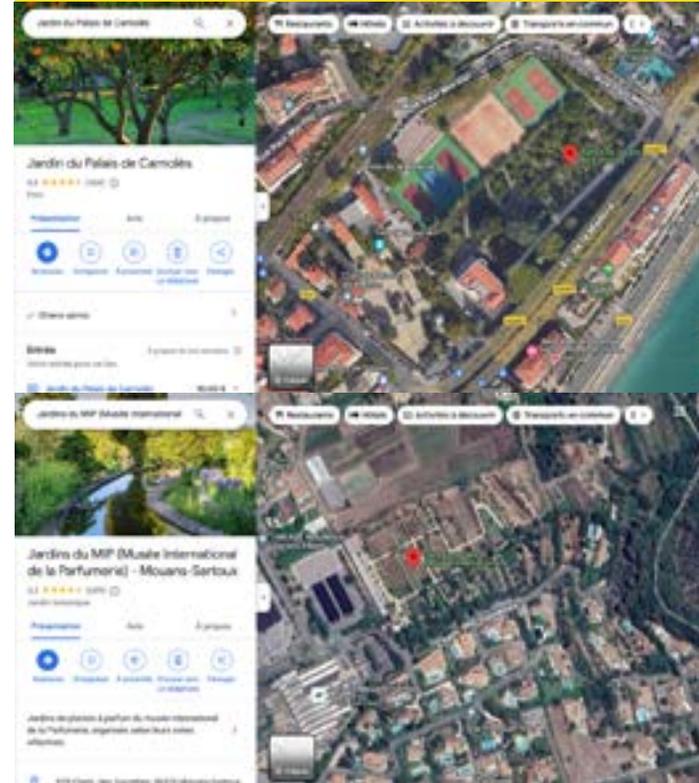
056

Pour faire exister ces ruches dans l'espace public, j'ai eu comme première intuition de construire un boîtier vide s'apparentant à un coffret «S20» de compteur électrique fixé à un poteau **[figure 5]**. La question de l'habitat trouvée, il me fallait résoudre celle de l'habitant. J'avais deux possibilités : soit acheter un essaim déjà formé chez un.e apiculteur.ice, soit attendre la colonisation spontanée de mon « coffret ». La première solution étant trop onéreuse j'ai choisi la deuxième et me suis renseignée sur le processus d'essaimage : lorsque les conditions météorologiques sont propices, c'est à dire au cours du printemps voire au début de l'été, le couvain (les œufs en développement) est à son apogée. La population d'abeilles devient alors trop importante pour la ruche. La vieille reine cède sa place et quitte l'abri accompagnée d'une partie des ouvrières pour produire un nouvel essaim ailleurs. Chacune des abeilles qui l'accompagnent s'est gavée de miel avant de quitter définitivement la ruche et prendra soin de la reine qu'elle aura cessé de nourrir quelque temps avant.

Designer.euse infiltré.e

057

[Figure 2] capture d'écran, Google Map, Jardin du Palais de Carnolès et les jardins du Musée International de la Parfumerie de Grasse. (2024)



Ces essais errants intéressent particulièrement les apiculteur.ice.s puisqu'ils leur permettent, soit de décupler leurs ruches et donc leur nombre d'abeilles, soit de proposer leur service pour déloger un essaim qui se serait invité dans un compteur électrique, un garage... Le risque en vaut la chandelle, quand on sait qu'à la revente il faut compter entre 100€ à 200€ par essaim d'abeilles. C'est en découvrant le marché fructueux du vol d'essaims que je me suis trouvée face à un paradoxe : j'avais trouvé le camouflage idéal pour ma ruche (le compteur électrique) mais cette même planque était aussi recherchée par les délogeur.euse.s d'essaims. Il me fallait chercher une autre astuce si je voulais ne pas me faire voler ma ruche. En définitive, comme je le notais au début, posséder une ruche nécessite un espace privatif mais c'est aussi le seul moyen pour protéger à minima ses ruches des voleur.euse.s, or n'ayant ni habitation ni terrain la seule propriété privée accessible pour moi était un véhicule. Avec l'avènement des *dark kitchen*<sup>5</sup> ainsi que le développement des plateformes de livraisons, un nombre croissant de scooters équipés de *top-case*<sup>6</sup> ont envahi nos rues. Le deux roues m'est

5/ Les dark kitchens sont des cuisines commerciales entièrement équipées, elles ne disposent d'aucun espace de salle et se concentrent uniquement sur la livraison de repas à domicile.

6/ Terme anglais désignant un coffre fixé à l'arrière d'une moto ou d'un scooter.

alors apparu comme un choix idéal de part sa banalisation dans l'espace public ainsi que sa faculté à transporter une caisse à l'arrière. J'ai donc envisagé d'installer une ruche à l'arrière d'un scooter, garé sur la voie publique, de préférence dans

059 une contre-allée ou une impasse, loin de la circulation et des regards afin d'éviter que le bruit de l'essaim n'attire les curieux.ses. L'installation devait consister à monter et déguiser une ruche en sac de livraison à l'instar d'un *top-case*. Ce camouflage me permettrait de fabriquer une ruche nomade qui allait donner la possibilité aux abeilles de produire des miellées particulières, venant de lieux privés et publics. Le seul problème qui n'était pas résolu restait le vol mais je comptais sur l'aspect incongru de ma ruche pour limiter les risques de repérages.

# (2) RECHERCHE

## a. Camouflage/obfuscation

063

Au cours de mes réflexions, la lecture de *Les Furtifs*<sup>7</sup> de l'auteur français de science-fiction Alain Damasio a étoffé mes recherches concernant l'invisibilité et le camouflage. L'histoire se déroule dans un futur proche dans lequel les villes ont été rachetées par des multinationales et dont les territoires sont découpés en zones. Alain Damasio présente une société ultra privatisée et contrôlée où vivent une espèce qui échappe au contrôle en circulant dans les angles morts de la vision humaine. Pour ce faire, ces êtres de chair et de vibrations métabolisent aussi bien les minéraux que les végétaux pour alimenter leurs capacités de métamorphoses. De même, La découverte de *TAZ*<sup>8</sup> d'Hakim Bey<sup>9</sup> m'a éclairée sur une autre façon d'échapper au contrôle avec l'existence d'actions et d'espaces momentanément autonomes. En effet, certains événements, de par leurs caractères spontanés, temporaires et sporadiques en deviennent insaisissables. L'auteur développe l'idée selon laquelle lutter contre une société de contrôle, passe par le moyen d'échapper aux radars (à l'instar de *Les Furtifs* de Damasio). C'est pourquoi Hakim Bey met en place des tactiques de disparition : « *À mesure que le pouvoir "disparaît", notre volonté de pouvoir doit être la disparition*<sup>10</sup> ». Si le pouvoir est devenu invisible et qu'il s'immisce partout, alors il faut à son tour devenir invisible.

7/ Alain Damasio, *Les Furtifs*, édition la Volte, Paris, 2019.

8/ Hakim Bey, *TAZ*, 1991  
<http://www.lyber-eclat.net/lyber/taz.html>.  
Consulté le 3 mai 2024.

9/ Peter Lamborn Wilson dit Hakim Bey, écrivain américain (1945-2022)

10/ *TAZ* Hakim bey, Éditions de l'Éclat, 1991 p.25

C'est une des stratégies reprises par les hacker.euse.s dans la culture numérique. L'une d'entre elles, l'*obfuscation*, consiste à publier en grande quantité des informations fausses, imprécises, non-pertinentes et/ou organisées de telle manière que les données que l'on souhaite masquer se trouvent dissimulées, noyées dans un grand volume de données. Cette technique de camouflage appliquée au monde tangible, permettrait de rendre invisible mon projet de ruche en scooter. Au vu du nombre conséquent de véhicules de livraisons (scooters, vélos) dans l'espace public, je pouvais faire exister une production mellifère pirate aux yeux de tou.te.s.

**[figure 3 à 6]**

Afin de mener à bien ce projet, j'avais entamé une formation d'apiculteur.ice pour me familiariser avec les abeilles et apprendre à travailler avec elles en toute sécurité. En parallèle, j'avais contacté différent.e.s apiculteur.ice.s pour glaner un maximum d'informations et de conseils. Avant de mettre les mains dedans, la première chose que j'ai apprise a été de m'approcher d'une ruche, et de m'accoutumer au bruit assez assourdissant du vol des abeilles sans prendre peur. C'est à ce moment que j'ai compris qu'il serait difficile de rendre invisible une ruche en ville. Avec le nombre de décibels que ces petits insectes produisent cela pourrait générer chez les passant.e.s de la peur et du stress qui entraîneraient une réaction et des gestes incontrôlés excitant les abeilles.

**Designer.euse infiltré.e**

064

065

[figure 3] [figure 4] 3D test: forme à produire, s'apparentant à un compteur électrique, pour accueillir un essaim errant.



Une fois devant la ruche, le formateur enfume les abeilles à l'aide d'un enfumoir que l'on a au préalable rempli d'épines de pin sèches. Enfumer la ruche déclenche chez ces dernières un stress important. Elles assimilent la fumée à une grande menace pour la colonie comme un feu susceptible d'anéantir la ruche. En réaction, elles se regroupent autour de la reine, se chargent de miel pour se préparer à une évacuation si les flammes approchent. On peut penser que la violence de l'enfumage rend les abeilles plus agressives, mais paradoxalement elles deviennent beaucoup plus calmes car en perturbant leur communication faite de messages chimiques, la fumée désorganise une susceptible attaque. Ainsi, pendant que les abeilles sont affairées à préparer leur départ, il est possible pour l'apiculteur.ice d'ouvrir la ruche et d'agir sans crainte. Cet acte de tromperie, d'enfumage au sens figuré comme au sens propre permet à l'apiculteur.ice d'agir sans danger, de s'occuper de la ruche et de prélever le miel. La domestication des abeilles nécessite un certain équilibre entre l'intervention humaine, le travail et le fonctionnement de la colonie car la question du rendement peut très vite mener au pillage des ruches et à l'asservissement des abeilles. Mais l'impact que peuvent avoir ces interventions sur le fonctionnement de la ruche ne s'arrête pas là, le simple fait d'ouvrir une ruche vient dérégler la température intérieure que les abeilles s'évertuent à maintenir.

066

067

[Figure 5] exemple de véritable compteur susceptible d'accueillir des abeilles lors de l'essaimage.

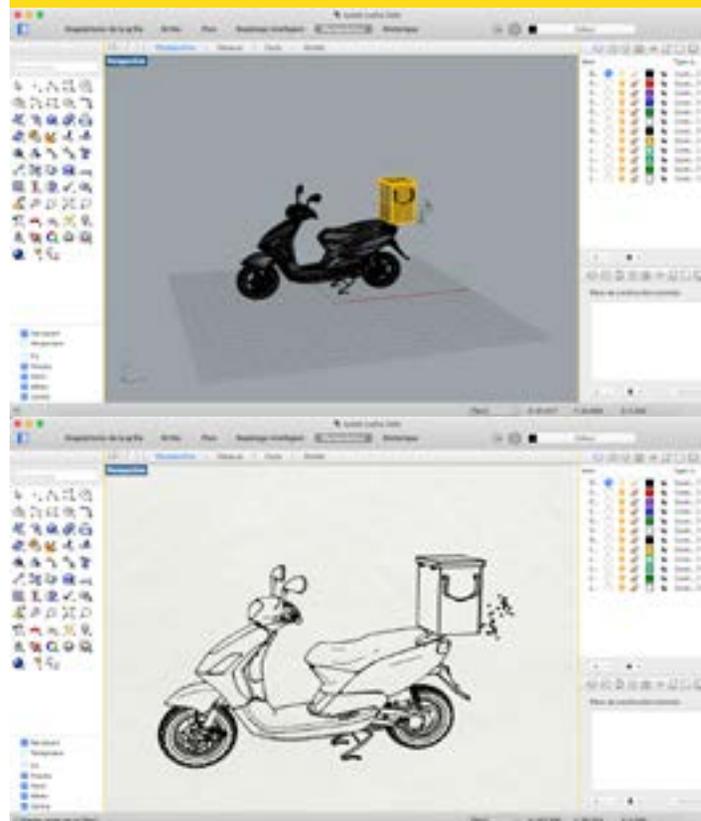


En effet, sitôt la ruche ouverte, l'écart entre la température extérieure et intérieure vient refroidir l'habitacle et oblige les abeilles à battre des ailes afin de la remettre à bonne température. La production de miel joue aussi un rôle d'isolant et en le prélevant en trop grande quantité, l'apiculteur.ice contraint de nouveau les abeilles à redoubler d'efforts pour maintenir une bonne température. Au fur et à mesure de l'avancement de ma formation, je prenais conscience de ces actes intrusifs et pouvais parfois me sentir gênée d'agir ainsi. Avec ma combinaison et mes gros gants, j'avais une allure pataude et mes gestes manquaient de précisions au point d'écraser par mégarde des abeilles en replaçant un cadre. C'est donc assez vite que j'ai cherché des types de ruches, autres que celles à cadres et qui limiteraient l'activité humaine. Après quelques semaines de recherches, j'ai eu la chance de tomber en lisant une revue spécialisée, sur le contact de Jean-Claude Guillaume, que j'ai aussitôt appelé. Celui-ci avait travaillé pendant des années aux sein de centrales électriques en tant que technicien d'étude en instrumentation-régulation. En étroite collaboration avec des ingénieur.euse.s, il développait des équipements de contrôle, tels que des vannes, des relais et des régulateurs, qui servaient à surveiller et contrôler des flux. C'est avec son voisin Jean-Marie Frères, ancien mécanicien dans l'armée, puis aviateur, que Jean-Claude Guillaume s'est pris de passion pour les abeilles.

068

069

[Figure 6] modélisations 3D du scooter ruche sur le logiciel Rhino.



Ensemble et avec leurs savoirs respectifs, ils ont questionné les conséquences de l'apiculture moderne sur le devenir des abeilles et ont mis au point un guide de l'apiculture écologique basé sur le développement de nouvelles techniques apicoles moins préjudiciables pour ces insectes pollinisateurs. 070

En racontant à Jean-Claude le travail que j'avais entrepris, je pressentais déjà que je fonçais droit dans le mur et que mon histoire ne lui plairait pas du tout.

Ce fut la rencontre d'un ancien ingénieur et d'une designeuse et bien que nous parlions d'êtres vivants, notre première discussion s'est naturellement articulée autour de la question de production.

Si je devais synthétiser nos échanges en une phrase, je dirais : l'abeille n'est pas un outil de production, elle l'est devenue avec l'apiculture moderne. Réduire les abeilles à leur production de miel est une grosse erreur et nous mène à notre propre perte et si l'on nomme une grande partie de la population d'une ruche par le terme « ouvrière » ce n'est pas anodin... Ce qui s'applique aux humain.e.s, s'applique à tout être vivant, végétal ou animal et cela malheureusement, nous l'avons trop bien compris, au point de les utiliser à nos fins propres, au risque de les anéantir. À partir du moment où l'on dégrade l'alimentation d'un être humain, son environnement et son travail, il développe un stress et tombe malade ; pour les abeilles, c'est la même chose.

071 Si un.e apiculteur.ice base son économie uniquement sur la production de miel, à l'instar d'un.e patron.ne d'usine, iel sera contraint de pousser les abeilles à produire plus, voire iel épuisera toutes leurs ressources (miel, propolis, gelée royale, pollen), laissant ainsi ses colonies affaiblies avec comme compensation, du sirop de glucose pour passer l'hiver.

Jean-Claude Guillaume conclut que si on voulait bien faire, il ne faudrait prendre que la moitié de leur production, pour autant, ce n'est pas de cette façon que l'apiculteur.ice/patron.ne d'usine, peut être productif.ve et vivre de son travail.

L'équilibre fragile qu'entretient l'homme/la femme avec la nature est parfaitement illustré dans un documentaire qu'une amie m'avait conseillé de regarder. *Honeyland*<sup>11</sup> retrace les mésaventures d'une apicultrice d'un petit village en ruines et déserté de Macédoine. Hatidze, mène une vie plus que modeste avec sa mère malade dont elle s'occupe. Elle arpente les forêts alentour à la recherche de ruches naturelles, les ramène au village et les réinsère entre deux pierres d'une ruine non loin de chez elle, comme si elles avaient toujours été là. Hatidze respecte les abeilles, elle ne leur prélève seulement qu'une partie du miel et part vendre sa récolte à Skopje, la ville la plus proche, ce qui lui permet de subvenir aux besoins les plus essentiels. Mais ce fragile équilibre est brutalement rompu par l'arrivée d'une famille nombreuse, accompagnée

11/ Tamara Kotevska, Ljubomir Stefanov, *Honey Land*, Macédoine, 2019

de son troupeau de vaches et de ses engins agricoles. Le tempérament généreux et altruiste d'Hatizde l'incite à tisser des liens d'amitié avec les nouveaux.elles venu.e.s et elle entreprend même d'enseigner au père l'art de l'apiculture dans le respect de la nature et de l'éco-système. Cependant, celui-ci mesure vite toute l'importance du profit que des productions intensives pourraient lui permettre de réaliser et il finit par s'associer à un négociant de la ville qui, à chaque visite, lui demande un rendement toujours plus important et le force à installer des ruches modernes. Toujours bienveillante, Hatidze essaie de s'adapter et d'aider ses voisin.ine.s mais leur cupidité et la production intensive entraînent rapidement une série d'incidents. Les abeilles maltraitées et affamées vont devenir agressives et piquer régulièrement les enfants pour finir par attaquer l'essaim d'Hatidze et le détruire.

Pour mieux comprendre comment nous en sommes arrivés à considérer l'abeille comme outil de production, il me paraît important de faire un point historique sur la relation que nous entretenons avec ces insectes pollinisateurs.

072

073

[Figure 7] une ouvrière américaine dans une usine Consolidated Aircraft à Fort Worth, au Texas, en octobre 1942. [Figure 8] photographie d'abeille ouvrière.



## b. Courte histoire de l'apiculture

075

Dans leur milieu naturel, les abeilles se retrouvent la plupart du temps dans des cavités, comme l'intérieur d'un tronc d'arbre ou sous une roche. Les premières récoltes de miel seraient apparues environ 10 000 ans av. J.-C. À l'époque, les êtres humains vivant de la cueillette se servaient directement dans ces abris et ne prenaient que le miel nécessaire à leur besoin en sucre. **[figure 9 et 10]** C'est à partir du moment où l'être humain s'est sédentarisé et qu'il a commencé à reproduire des ruches de manière artificielle.

2400 av. J.-C., les égyptien.nes construisent des abris en terre ou en osier permettant d'accueillir des colonies d'abeilles. Le miel est un élément essentiel dans les cultes religieux de l'Égypte antique, en effet la mythologie raconte que les larmes du dieu Rê en tombant sur le sol se changeaient en abeilles.

*« Le dieu Rê pleura et les larmes coulèrent de ses yeux, tombèrent au sol et se transformèrent en abeilles. Les abeilles construisirent leur ruche et travaillèrent avec les fleurs de chaque plante pour produire du miel et de la cire<sup>12</sup> ».*

Les égyptologues pensent que les Égyptien.ne.s utilisent aussi l'idéogramme de l'abeille pour désigner le « roi du Nord » dans l'un des cinq titres du pharaon, mais il reste cependant un doute quant à la preuve de cette association. Pour Pascal Vernus<sup>13</sup>, il existe deux hypothèses pour expliquer l'énigme de cet idéogramme ; soit il s'agit

12/ Papyrus Salt 825, conservé au British Museum.

13/ Égyptologue français née en 1946.

d'un phonogramme, l'image de l'abeille est utilisée en tant que son, et ce son renverrait au mot « roi du Nord », soit il existe un véritable lien sémantique entre le roi et l'abeille. En effet l'idéogramme de l'abeille désigne aussi bien le miel que le travail, il est donc possible, pensent les égyptologues, que l'insecte soit devenu le modèle de l'activité industrielle. « Dans ce cas, l'abeille, métaphore du travail, serait aussi le parangon de l'organisation monarchique<sup>13</sup> ».

En Europe au Moyen-Âge, les forêts recouvrent encore une grande partie des territoires et les abeilles sont présentes en grande quantité dans la nature. Pour se procurer du miel, il suffisait d'aller capturer un essaim d'abeille et de le déposer dans une ruche la plupart du temps, en paille. À cette époque, il n'y a donc pas de commerce d'essaims puisqu'ils existent en grand nombre et sont accessibles à tou.te.s. Au x<sup>e</sup> siècle, le développement démographique et économique fait que les villes s'agrandissent, que l'activité agricole prend de l'ampleur et cause un défrichement massif. Au XIII<sup>e</sup> siècle, en découle la préemption des forêts par les seigneur.es.s qui s'en approprient l'usage exclusif et ses richesses. Le miel et la cire faisant maintenant partie de l'économie, un nouveau métier apparaît, celui de « bigre ». Il s'agissait d'agent.e.s forestier.ère.s chargé.e.s de prélever directement en forêt les essaims, de les élever et d'en recueillir le miel et la cire pour le compte d'un.e seigneur.esse. Les techniques de récolte de l'époque consistaient à étouffer ou noyer les essaims.

[figure 9] grotte de l'araignée (cueva de la Araña) à Bicorn, près de Valence en Espagne. Elle daterait d'environ 10 000 ans av. J.-C. Découverte en 1920 par Jaime Poch y Gari, enseignant et membre du centre de recherche du musée des sciences naturelles de Madrid.

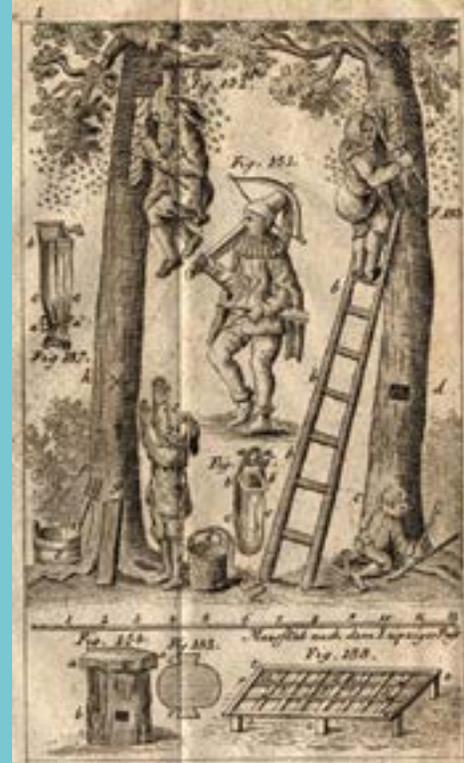


À la Renaissance, on se ravise sur les techniques barbares employées au Moyen-âge et les sciences s'intéressent un peu plus à l'insecte et à son fonctionnement. À cette période, de nombreux ouvrages sont publiés sur l'étude des abeilles et de l'essaim mais restent axés sur une optique de domestication et de rendement économique. À partir de ce moment, les formes de ruches que l'être humain va penser, seront optimisées non pas pour les abeilles, mais pour répondre aux besoins humains suivant ses nécessités.

Malgré cela, l'intérêt des ruches n'a pas toujours été le miel, pour exemple les besoins en cire étaient plus importants du xv<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècle, en raison de ses multiples usages comme l'éclairage (bougies, cierges), l'emploi en pharmacie (crèmes, baumes) ou encore les pains pour cacheter les lettres. Quant au miel, il était employé comme édulcorant ou à des fins médicinales. Durant cette période, les ruches n'étaient pas particulièrement pensées pour la production de miel, on sacrifiait les abeilles pour récupérer seulement la cire. À partir du moment où les chandelles en cire d'abeilles ont été remplacées par des bougies en paraffine, la destruction des ruches a pris fin, le miel est redevenu l'essentiel de l'exploitation des abeilles.

Un des exemples les plus significatifs du poids de l'apiculture au sein de l'économie française est celui de la Guerre du sucre. Au début du xix<sup>e</sup> siècle, l'empereur Napoléon I<sup>er</sup> donne une nouvelle impulsion à la pratique

[Figure 10] gravure de 1774 de Johann Georg Krünitz (1728-1796)  
 Cette gravure témoigne d'une collecte qui se déroule en plusieurs étapes : il faut d'abord taper avec un bâton sur le tronc puis y plaquer son oreille pour déterminer la présence d'abeilles (en bas à droite), puis tailler à la hache une porte dans le tronc (en haut à droite). Ensuite, les rayons sont extraits à l'aide d'une sorte de spatule (en haut à gauche), chargés dans un sac faisant office de nacelle (milieu à gauche) pour être descendus puis stockés dans des vanneries ou des seaux en bois (en bas à gauche). Cette gravure illustre comment ce prélèvement *in natura* a inspiré la confection des premières ruches-troncs (en bas à gauche), par imitation de la nature.



de l'apiculture, et à l'usage du miel. En 1806, les autorités anglaises ordonnent le blocus maritime de l'Europe et Napoléon réplique l'année suivante par un blocus continental interrompant le commerce entre le continent européen et ses colonies. De ce fait, le prix du sucre de canne est pratiquement multiplié par sept. Afin de pallier ce problème et en parallèle du développement de la betterave sucrière, Napoléon encourage la production de miel en recensant le nombre de ruches présentes dans l'empire et en offrant à chaque propriétaire une prime de deux francs par colonie d'abeilles.

C'est à cette même période qu'apparaît la ruche sous forme de cadres placés à l'intérieur d'une boîte. Jusque-là, la technique pratiquée par les apiculteur.ice.s se nommait «fixiste». Il s'agissait de ruches constituées d'un seul bloc avec des rayons de cire construits par les abeilles (ruche en paille, tronc, terre-cuite). Au fur et à mesure des siècles et des usages s'est développé le «mobilisme», c'est-à-dire l'emploi de ruches permettant l'utilisation de cadres mobiles sur lesquels les abeilles peuvent construire leurs rayons de cire. Ces cadres s'avèrent faciles à déplacer dans et hors des ruches et facilitent l'intervention humaine. Avec ces changements, les productions peuvent aujourd'hui atteindre 20 à 30kg contre 3 à 4kg avec une ruche sans cadres. Afin d'optimiser encore davantage le rendement, le travail des abeilles a été en partie substitué par l'être humain en produisant à leur place des feuilles de cire gaufrées

permettant d'augmenter la production de miel. Les abeilles, libérées du travail d'élaboration des alvéoles, concentrent uniquement leur énergie sur la récolte de pollen et la fabrication du nectar. Sachant que, la sécrétion de cire leur demande beaucoup d'efforts, elles puisent donc dans leurs réserves de miel ce qui réduit les récoltes finales. Sans l'apport des feuilles de cire industrielles, les abeilles consomment environ 10kg de miel pour produire 1 kg de cire.

Dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la chute de l'apiculture paysanne en France s'amorce. L'industrialisation provoque un exode rural important ainsi que l'abandon progressif du miel et de la cire comme produits de première nécessité. Pour autant, l'apiculture continue d'être pratiquée par une partie de la population rurale (ouvrier.e.s, artisan.e.s, commerçant.e.s...), dans une logique d'économie domestique ou de complément de revenus. Depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle elle est aussi pratiquée comme loisirs par des amateurs.ices, urbain.e.s de catégories sociales aisées, soucieux.ses d'appliquer des techniques apicoles plus respectueuses des abeilles.

La relation entre l'être humain et les abeilles a été teintée de rebondissements au cours de l'histoire occidentale : respect, admiration, idolâtrie puis mépris de leurs conditions de vie. Après un meilleur traitement des ruches durant l'époque moderne, nous répétons aujourd'hui la même erreur que nos ancêtres jusqu'à l'asservissement à plus grande échelle, en cohérence avec notre rapport à la production.

Cette fois, c'est toute notre biodiversité qui est mise en réel danger et avec la disparition des abeilles c'est la nôtre que nous programmons. **082**

Au fil des siècles, de la cueillette à la réorganisation d'une ruche, notre rapport aux abeilles s'est uniquement concentré sur leur capacité productive. Toutes les avancées techniques sont allées dans le sens d'une rationalisation et d'une optimisation du rendement. Mais nous avons été aveuglé.e.s par ce liquide doré et n'avons pas pris la mesure du rôle prépondérant qu'avait l'abeille et la pollinisation dans notre existence et le maintien de l'écosystème dans lequel nous vivons. Les fruits et légumes que nous mangeons sont le produit de la fécondation entre un grain de pollen et l'ovule d'une fleur. Cette fécondation résulte de la pollinisation qui est à 80% réalisée par des insectes,

14/ Food and Agriculture Organization of the United Nations.

dont les abeilles. Selon une étude de la FAO<sup>14</sup> publiée en 2007, plus de 75% de nos productions agricoles mondiales dépendent de la pollinisation. Pour résumer, notre existence dépend de ces insectes.

L'apiculture est vectrice d'un véritable système socio-écologique dont les fondements environnementaux et sociaux sont propres à chaque région. C'est l'ensemble de ce système qui a été transformé au début du XX<sup>e</sup> siècle par l'arrivée des ruches à cadres mais aussi par le contexte économique et social remodelé par la révolution industrielle.

**083** Nous voyons bien que les contextes économiques, historiques et socioculturels ont influencé et fait évoluer nos techniques apicoles jusqu'à penser l'abeille et sa ruche comme outils de production modelable suivant nos besoins.

Avec l'éveil des consciences concernant notre interdépendance aux insectes pollinisateurs, des politiques de repeuplement des abeilles ont été mises en place et depuis une quinzaine d'années, on peut assister à un véritable engouement autour de l'installation de ruches en ville. En 2019, la Ville de Paris estimait le nombre de ruches à environ 650. Trois ans plus tard, ce nombre avait déjà plus que doublé, pour atteindre les 1500 ruches soit 15 ruches au km<sup>2</sup>. Cela dit, cette explosion du nombre d'individus s'accompagne d'un nouveau problème. Les espaces verts dans les villes étant réduits, il n'y a pas assez de nourriture pour les populations pollinisatrices. Avant d'ajouter des ruches et multiplier les essaims, il faudrait planter des fleurs!

À la suite de ce travail de recherche, je comprends que déposer une ruche en milieu urbain et y installer une colonie d'abeilles domestiques pour leur faire produire des miellées particulières, est tout sauf une bonne idée.

Imiter, se camoufler pour s'intégrer au système et subsister oui, mais pour exploiter, non.

L'organisation de mes recherches pourrait paraître contre intuitive puisque j'ai débuté par l'élaboration d'un projet en me basant sur une idée préconçue de l'apiculture, avant même d'avoir fait des recherches ou expériences sur la thématique. J'ai volontairement gardé la chronologie de ma pensée au sein de cette édition qui pour moi est révélatrice du fonctionnement problématique de la projection au sein du métier de designer.euse.

084

085

**(3)**  
**RENONCER**  
**AU PROJET**

## a. Projeter

089

À l'École Supérieure d'Art et Design de Saint-Étienne, j'ai appris que le design trouvait ses origines avec l'arrivée de la révolution industrielle. Une autre théorie avancée par le philosophe Stéphane Vial<sup>15</sup>, est l'idée selon laquelle le métier de designer.euse viendrait bel et bien du XIX<sup>e</sup> siècle, mais celui de concept de design comme projet, lui, remonterait à la Renaissance. Dans son essai *Anthropologie du projet*<sup>16</sup>, Jean-Pierre Boutinet<sup>17</sup> rattache la notion de projet au travail des architectes de la Renaissance italienne. **[figure 11]**

Le projet trouverait ses racines à Florence vers 1420, avec l'architecte Brunelleschi. Il aurait été le premier à faire une distinction en deux temps dans l'édification d'un bâtiment : le temps du travail à l'atelier, à la pensée de l'édifice, à l'élaboration d'une maquette, et le temps du chantier, la concrétisation de l'œuvre à partir de la maquette réalisée en amont. Avant cela, l'élaboration et la réalisation étaient confondues, avec la part d'essais et d'erreurs que cela impliquait. Le projet, selon Jean-Pierre Boutinet, est le résultat d'une division du travail entre conception et réalisation. C'est ce que la langue italienne distingue en deux mots : *progetto* (activité intellectuelle d'élaboration) et *progettazione* (activité de réalisation).

15/ Stéphane Vial, « De la précision du projet en design : une démonstration », Presses universitaires de Bordeaux, 2014

16/ Boutinet Jean-Pierre (1990), *Anthropologie du projet*, Paris, PUF, rééd. 2012

17/ Psychosociologue et professeur émérite à l'Université catholique de l'Ouest. Il soutient une thèse de doctorat d'État intitulée *Anthropologie du projet, essai sur la signification du temps opératoire*.

Dans la langue française nous pouvons les mettre en parallèle avec les termes de dessin (intention, but, visée) et dessin (image, figure, croquis). Ces deux sens se trouvent englobés dans l'italien *disegno* comme dans l'anglais *design*. En conclusion, le terme *design* désigne un temps de conceptualisation/planification, dans l'optique d'une réalisation.

La notion de projet en architecture est aussi intimement liée à la question d'espace. Il s'agit de projeter une idée mentale, et de la mettre sur papier, à l'échelle de la main pour pouvoir la manipuler (maquette).

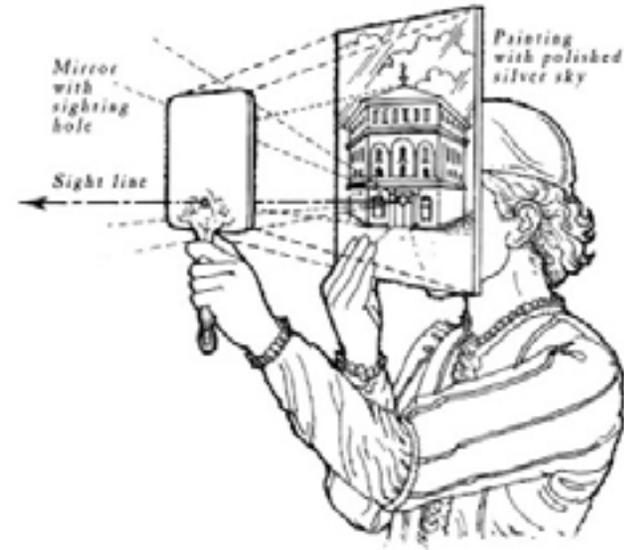
C'est à cette même période que l'architecte Brunelleschi mène son expérience *tavoletta* sur la place San Giovanni

à Florence en démontrant la possibilité de représenter à l'identique une chose réelle. La perspective<sup>18</sup> est une traduction de la réalité produite sous le prisme des mathématiques, de la géométrie et du dessin. De ce fait, elle reste une lecture subjective s'appuyant sur des « sciences dures » et tente de s'épargner

toutes interprétations pouvant venir polluer la fidélité de la représentation. Parce qu'il doit pouvoir être lu et compris par les artisans.e.s, un plan d'architecture doit utiliser un langage commun. Cette projection mathématique de la réalité peut-elle prendre en compte des éléments imprévisibles liés au « faire » et que le dessin ne peut pas traduire ?

18/ Nous pouvons aussi rappeler la polysémie du terme, le rendant aussi synonyme de « projeter ». Définition du petit robert : Évènement ou succession d'évènements qui se présente comme probable ou possible, éventualité. La perspective de ce voyage l'enchantait. Domaine qui s'ouvre à la pensée, à l'activité de quelqu'un.e. Des perspectives d'avenir. En perspective : dans l'avenir ; en projet. Elle a un bel avenir en perspective.

[Figure 11] illustration de l'expérience « tavoletta » de l'architecte Brunelleschi.



*« On ne consulte pas une vidéo sur Youtube pour  
savoir comment faire passer une poutre de cinq mètres  
de longueur dans une cage d'escalier, il faut avoir acquis*

092

093

19/ Arthur Lochmann dans  
son ouvrage *La vie solide,*  
la charpente comme éthique  
du faire.

*une intuition de l'espace, elle seule nous  
permettra d'orienter la poutre pour utiliser  
au mieux les diagonales de l'espace,*

*elle seule aura ancré en nous la perception continue des deux  
extrémités de la poutre<sup>19</sup>. »*

## b. La ruche comme contrefaçon de l'arbre

095

Cette part de sensibilité effacée par le dessin technique crée une dissonance chez certain.e.s entre monde réel et projection, jusqu'à considérer le projet comme «programme d'éloignement de la nature<sup>20</sup>». Mon projet illustre parfaitement ce décalage :

la projection imaginée de mon scooter-ruche à l'aide d'un outil de modélisation 3D, flottant dans une grille sur mon

20/ Alessandro Mendini, *Écrits (architecture, design et projet)*, Les Presses du réel, septembre 2014, extrait: *Le robot sentimental comme théorie du projet (1979-1988)*, p.308.

écran en mode *mute*, était totalement déconnectée de la réalité ; j'étais loin de m'imaginer que le vol des abeilles était aussi assourdissant. L'éloignement de la nature s'opère aussi dans un processus de rendement : on commence par copier puis en l'imitant on s'approprie l'objet pour le re-modéliser selon nos besoins. Les premières ruches étaient des troncs coupés, imitant l'habitat naturel de l'abeille, puis au fur et à mesure, les formes se sont éloignées de ce modèle, jusqu'aux ruches à cadres plus rentables s'apparentant plus à une usine qu'à la forme d'un arbre. **[figure 12 et 13]** À ce problème, le designer Alessandro Mendini tente par d'autres médiums de rendre la phase de projection plus juste.

*« Je dois me retirer et être absolument seul pour écrire, c'est quelque chose que je ne peux pas faire dans mon atelier... Je monte chez moi. J'ai besoin d'être dans des dispositions particulières qui correspondent à une forme d'économie du corps, de mon corps et de mon énergie. Ces questions sont, je crois, très intéressantes. Elles me poussent à affirmer, par exemple,*

que je pourrais vivre sans image, mais que je ne pourrais pas vivre sans écrire. L'écriture est plus directe, plus intense que les images.

21/ Extrait Entretien avec Alessandro Mendini, Milan, 18 mai 2011. Geel, Catherine. « L'attention littéraire » dans Les textes d'Alessandro Mendini (1931-2019) : une traduction permanente vers le projet ». Appareil, no 24, juillet 2022 Journals. openedition.org, <https://doi.org/10.4000/appareil.4764>.

22/ Alessandro Mendini, Écrits (architecture, design et projet), Les Presses du réel, Paris, septembre 2014, p.236.

– Plus précise?  
– Oui, plus précise aussi<sup>21</sup>. »

Cette notion de projet, le designer italien Alessandro Mendini l'aborde durant sa carrière aux travers d'écrits. Comme vu précédemment, la projection induit la notion d'espace, qui elle-même s'accompagne de la conception de temps. C'est ce que Mendini rassemble sous le terme de « situation ». À titre d'exemple, voilà l'extrait d'un texte d'Alessandro Mendini dans lequel il fait état de plusieurs situations d'assises, qui font chaise :

*« La chaise est le tronc d'un arbre coupé à la base.*

*La chaise est la croupe d'un cheval qui court.*

*La chaise est une prothèse amie du corps humain.*

*La chaise est pour un enfant le bras de sa mère.*

*La chaise est le corps d'une personne amie.*

*La chaise est un croisement de jambes.*

*La chaise est un accroupissement sur son propre corps quand il manque une chaise.<sup>22</sup> »*

Voilà une première problématique soulevée concernant le format projet, celui de la projection d'une idée de design dans un contexte dont les contours sont

096

097

[Figure 12] site de production de Bell Aircraft Corporation à Wheatfield, New York.  
[Figure 13] rucher en terre à Inzekri, Maroc, 2012.



le plus souvent exempts de toutes sensibilités ou éléments difficilement projetables par le dessin.

La deuxième question qu'aborde Alessandro Mendini est celle du caractère saturant du projet.

*« La nouvelle nature de la planète, c'est les millions de projets, c'est l'anti-nature. Des millions de constructions d'architectures et d'ingénieries qui ne sont pas caduques, ni nomades, ni renouvelables comme les enfilades de plantes,*

23/ Extrait Alessandro Mendini, Casabella, année XL, n°410, février 1976, p.5.

*les arbres, les plantations ; elles sont, au contraire, attachées non organiquement*

24/ Extrait Alessandro Mendini, Casabella, année XL, n°410, février 1976, p.5.

*et durement au sol, comme si elles étaient des minéraux qui, une fois achevée leur*

*existence fonctionnelle, deviennent un dérangement, un encombrement, un cadavre inaliénable.<sup>23</sup> » « Des millions de projets pour des millions de constructions. Mais quelle est la signification de ces « projets » ? Quel est leur concept, quelle essence ? Ils impliquent, par définition, un ajout du nouveau au nouveau, découverte de situations supplémentaires, plus complexes que celles existantes.<sup>24</sup> » Comme il a été montré plus haut, les êtres humains ont créé des artefacts en imitant des ruches pour en récolter le miel. Aujourd'hui l'objectif premier n'est plus le même, il s'agit maintenant de sauver les abeilles sans lesquelles notre écosystème est en danger. Il a fallu passer par des dessins, des plans, aujourd'hui disponibles sur internet, pour permettre la production en série, et implanter des ruches dans les agglomérations.*

98

99 Ce nouveau projet est un échec, la repopulation des abeilles n'a pas pris en compte le manque d'espaces verts et par conséquent elles meurent de faim ! Il ne faut pas renoncer à sauver les abeilles, mais la solution n'est pas de multiplier les innovations, en ajoutant du projet au projet, mais bel et bien de renoncer à une attitude de démiurge qui nous éloigne de la nature en créant de véritables aberrations telles que la surpopulation d'abeilles dans les agglomérations.

*« Le dé-projet c'est le projet conçu à l'envers : au lieu d'augmenter la quantité d'informations et de matières, le dé-projet l'enlève, la réduit, la minimise, la simplifie, il rationalise les mécanismes enrayés. Le dé-projet est une création décongestionnante, qui n'a pas comme objectif la forme architecturale<sup>25</sup> ».*

Le format projet, permettant de projeter à peu près tout et n'importe quoi, n'est pas une spécificité du Design. Tout le monde fait des projets.

25/ Alessandro Mendini Casabella, n° 410, fév. 1976, p.51.

« Quels sont vos projets pour les vacances ? », nous pouvons même projeter sur des personnes « avoir des projets avec un.e tel.le » traduisible par « je veux épouser un.e.tel.le ». Soucieuses de maîtriser l'avenir, nos sociétés contemporaines cherchent à anticiper, prévoir, préparer un futur de plus en plus incertain. C'est ce à quoi servent les multiples « conduites d'anticipation » dont parle Jean-Pierre Boutinet dans son ouvrage *Anthropologie du projet* (1990) : le « projet d'orientation » des jeunes, le « projet

d'aménagement du territoire» d'une région, le «projet pédagogique» d'une équipe d'enseignant.e.s ou un «projet de loi». Le projet est devenu en quelques années un système organisationnel encadrant la plupart de nos actions en impactant aussi notre rapport au temps et à nos espaces. La planète terre étant saturée de projets, nous cherchons d'autres espaces sur lesquels projeter et la Lune en est un des premiers exemples. Au départ, sous la forme cinématographique ou littéraire, puis en concrétisant petit à petit le projet par des avancées techniques et technologiques nous avons occupé le terrain lunaire.

*«L'immobilier s'effondre partout... sauf sur la Lune».*

Le prix du terrain lunaire ne cesse d'augmenter, rapporte le journaliste russe Valeri Tchoumakov, lui-même détenteur d'une parcelle sélénienne. Les 700 hectares qu'il a achetés 27 dollars en 1997 en valent quelque 225 000 aujourd'hui, assure le chroniqueur d'*Argumenty I Fakty* dans un article consacré au propriétaire autoproclamé de l'astre, Dennis Hope. Selon le Traité de l'exploitation de l'espace des Nations Unies, ratifié en 1967, aucun état ne peut s'arroger la propriété de la Lune. Mais il n'y est fait mention nulle part de propriété privée, assure Dennis Hope, qui, en 1980, informe par courrier les États-Unis, l'URSS et les Nations unies de ses prétentions territoriales. Faute de réponse, l'Américain se déclare propriétaire des planètes du système solaire – hormis la Terre – et commence à vendre des parcelles extraterrestres.

100

101

[Figure 14] Georges Lucas au milieu de maquettes réalisées dans le cadre de la saga Star Wars.



À ce jour, assure-t-il, sa société, Lunar Embassy, compte 3,4 millions d'acquéreur.euse.s, y compris « deux anciens présidents des États-Unis, six familles royales et 453 célébrités dont George Lucas, Harrison Ford ou Clint Eastwood ». Tout.e acheteur.euse devient automatiquement citoyen.ne de la Lune, précise « le président plénipotentiaire de la face visible de l'astre ». Mais « on peut aussi refuser cette citoyenneté<sup>26</sup> ».

Mais alors comment ai-je pris conscience que ma propre démarche de projet était caduque dès le départ et que la motivation pour laquelle j'avais envisagé cette action n'était pas la bonne ? En y réfléchissant, j'ai compris que mon projet de diplôme

26/« À qui appartient la Lune? », *Courrier international*, 19 juillet 2019, <https://www.courrierinternational.com/article/souverainete-qui-appartient-la-lune>.

avait généré le suivant mais qu'il ne correspondait plus à aucune nécessité. Dans le premier cas, j'avais produit de l'alcool clandestinement dans l'école pour financer mes études

et cette action avait produit un storytelling qui avait participé à la réussite du projet. Dans le second cas, et dans un souci de faire « aussi bien » j'ai produit une nouvelle histoire qui, elle, n'était née d'aucun contexte et qui pourtant me semblait *Cool*.

102

103

[Figure 15] interface Lunar Embassy. (s. d.). Lunar Embassy @ | Mr. Hope Selling Land on the Moon & Mars Est.1980. <https://lunarembassy.com/>

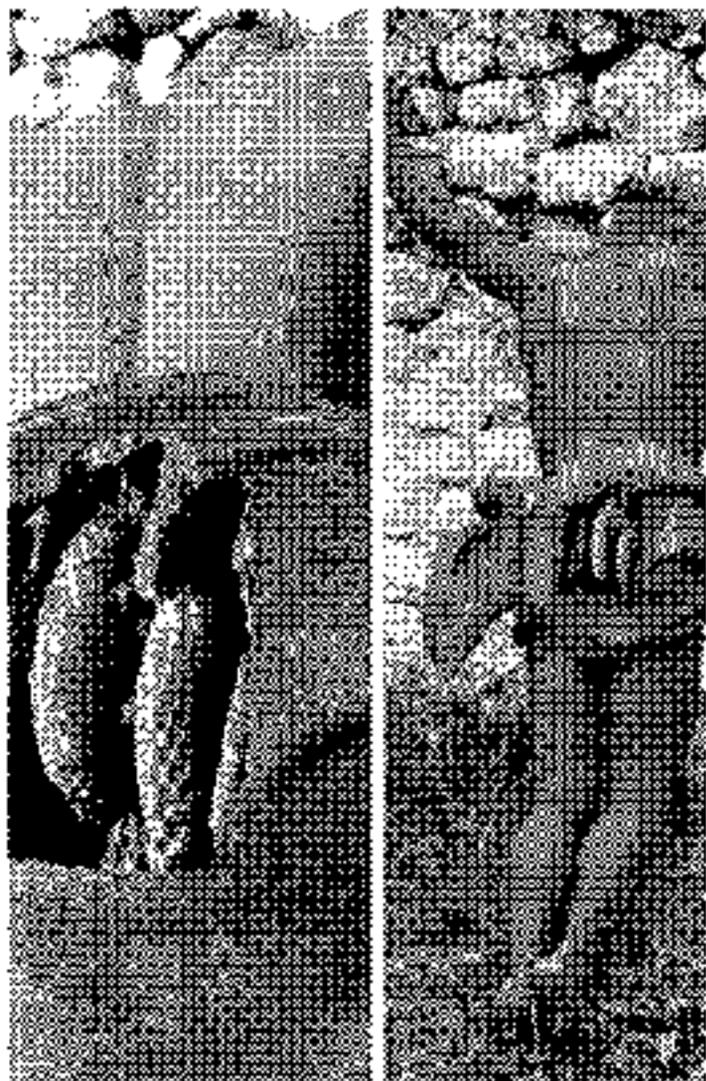


## c. Le.a designer.euse « Cool »

105

Le mot *Cool* est un terme récurrent dans notre vocabulaire quotidien, pour autant, si l'on essaie d'en donner une définition, cela s'avère compliqué. « Trop élastique et ambivalent pour être opératoire » nous dit Jean-Marie Durand, journaliste et auteur d'un essai sur la question, *Le Cool dans nos veines* (Robert Laffont, 2015). Pour cet ancien rédacteur en chef du journal *Les Inrockuptibles*, « la puissance d'évocation du mot tient à l'infinité de ses usages et de l'appropriation que chacun en fait dans son vocabulaire ». S'inspirant des travaux du critique d'art Robert Farris Thompson, Joël Dinerstein, professeur d'histoire de la civilisation américaine à l'Université de Tulane, situe les origines du *Cool* sur le continent africain. Dans un article paru dans la revue *African Arts* en 1973, *An Aesthetic of the cool*, il a montré l'étrange parenté existant entre la notion américaine de *Cool* et ses équivalents dans plusieurs langues ouest-africaines. Un mot en particulier, *itutu*, renvoie à un concept central des religions animistes et des civilisations yoruba et ibo, qui désigne « le sang froid » : « Une capacité à se montrer nonchalant au bon moment ». Comme *itutu*, *Cool*, désigne un état d'esprit et une attitude tempérée face à l'adversité. Arrivée aux États-Unis avec le commerce triangulaire, cette notion est devenue une attitude ironique empreinte de détachement et de contrôle de soi face au racisme ambiant et a peu à peu imprégné la culture afro-américaine comme le jazz.

**(4)**  
**COOL ET SHOW**





## a. Tom Sachs

113

Au 7 rue Debelleye à Paris, le samedi 14 mai 2021, une file de personnes attendait sous la pluie devant l'entrée de la galerie *Thaddaeus Ropac* dans le Marais.

Le public présent me faisait penser à la même foule aperçue dans la ville la semaine précédente pour la fashion week. Mais ce week-end là il s'agissait de la nuit des musées et tou.te.s étaient là pour participer à *EXCHANGE*, la dernière installation de l'artiste américain Tom Sachs.

Je ne connaissais pas l'artiste jusqu'à ce qu'une amie m'en parle et me conseille de passer voir cette fameuse performance. Après une bonne heure d'attente à l'entrée de la galerie, on nous a distribué un questionnaire à remplir, appelé *passport*. Dans ce formulaire, nous devons rentrer différentes informations concernant notre identité, notre adresse puis au verso, nous étaient posées certaines questions concernant notre statut financier; si nous avions du cash sur nous ou une carte de crédit, si nous étions citoyen.ne.s d'un paradis fiscal tel que Chypre, Malte ou le Luxembourg. Une fois le document rempli, nous étions dirigé.e.s dans différents espaces selon que l'on ait de l'argent liquide sur nous ou pas. Dans le cas où nous avions du cash, nous étions invité.e.s à échanger notre argent; vous pouviez commencer avec un billet de 20€, que vous échangez au guichet contre une perle en céramique. Vous l'apportiez ensuite à un bureau de change, où cette perle était examinée à la loupe et son authenticité vérifiée. Cette perle était échangée contre

un *coin*, puis ce *coin* était placé dans un guichet automatique qui délivrait des barres de chocolat de la marque Reese's.

114

**[figure 16 à 18]** À l'intérieur de l'emballage se trouvait un QR code qui, lorsqu'il était scanné, délivrait 200 jetons numériques par barre de chocolat, ce qui signifiait que cette cryptomonnaie spécialement frappée pour la performance aurait une valeur réelle même après la fin de l'exposition.

Dans le cas où vous n'aviez pas de cash, vous étiez dirigé.e dans une autre pièce que l'on appelait espace d'échange. Là, les participant.e.s étaient invité.e.s à échanger et à troquer tout ce qu'ils avaient sur elleux (une paire de boucles d'oreille, un porte-clés, une paire de chaussures...) avec des assistant.e.s en uniforme Prada, des agent.e.s clandestin.e.s du marché noir ou tout simplement entre participant.e.s. Grâce à ces échanges, les valeurs fluctuaient les unes par rapport aux autres au fil du temps, comme en bourse et les nouveaux taux étaient inscrits sur un tableau. C'était à nous de décider si nous voulions les respecter ou pas. Avec des transactions sur le marché noir ou gris<sup>27</sup>, il était possible de faire flamber un taux ou au contraire de le faire chuter, ce qui pouvait bénéficier à l'échangeur.euse tout en mettant en danger la stabilité du marché. Quelqu'un.e

27/ Le marché gris désigne la part du marché d'un produit non contrôlé par le fabricant.

pouvait aussi garder une perle en souvenir et partir avec, autrement dit, la retirer du marché, ce qui changeait la valeur du système puisque que lorsqu'un élément d'échange devenait plus ou moins rare, la valeur des autres augmentait ou diminuait en conséquence.

Designer.euse infiltré.e

115

[Figure 16] machine automatique. Exposition EXCHANGE, Thaddaeus Ropac, Paris, Tom Sachs, 2021



Je suis arrivée sur le « marché » quelques heures avant la fin de la performance. À force d'échanges et de spéculations, les valeurs des trois éléments d'échanges avaient atteint des sommes incroyables. Il ne restait que peu de temps avant la fin de la performance et de la clôture de la bourse pour continuer à faire grimper les taux. Pendant ce court laps de temps, les échanges continuaient autour de moi de manière frénétique. À ce stade là, les sommes en jeu étaient bien trop importantes pour que je puisse entrer dans le marché. Sur les dernières minutes, j'ai été spectatrice d'un déchainement d'américain.e.s aux vêtements griffés avides de barres chocolatées. Je voyais autour de moi des gens se rassembler par petits groupes, vider leurs poches et faire les comptes du nombre de pièces de céramique ou de *coins* qu'ils avaient capitalisé.e.s, les yeux rivés sur le cours de la « bourse ». Le nez levé vers l'horloge nous avons fait le décompte tou.te.s ensemble à voix haute comme au nouvel an et une fois que la cloche a retenti, tout le monde a applaudi et s'est félicité. Mais félicité de quoi ?

La performance a duré deux jours et une nuit. Pendant ce laps de temps, le cours des pièces de céramique, des *coins* et des barres chocolatées a explosé pour atteindre dimanche en fin d'après-midi des valeurs faramineuses.

En sortant de là, bien qu'ayant été un peu choquée par la frénésie des « participant.e.s » j'ai trouvé l'événement *Cool*.

116

117

[Figure 17] emballage Reese's peints à la main. Exposition EXCHANGE, Thaddaeus Ropac, Paris, Tom Sachs, 2021.



## b. Les motivations de Tom Sachs

119

*Interview de Tom Sachs par Mahora Seward pour la revue I-D 2021*

### **Mais quel était le but de cette « performance » ? Juste du plaisir et des jeux ?**

Oui, mais c'est aussi le cas des systèmes macroéconomiques dans lesquels tant d'entre nous ont implicitement confiance.

Plus qu'une simple parodie, cependant, il s'agissait d'un rappel de l'indépendance et de l'autonomie dont nous - les joueurs - disposons dans ces jeux. Si vous avez pu y jouer ici, vous pouvez aussi y jouer dans le monde réel.

L'artiste nous parle ici de sa nouvelle œuvre, de la révolution dans laquelle nous nous trouvons actuellement et du culte qui s'est construit autour de sa personne. L'argent est une illusion, mais c'est une illusion par laquelle nous vivons et mourons tous. Et elle est entièrement fondée sur la foi. Vous croyez qu'un billet de 1 dollar a une valeur d'échange universelle, et vous croyez aux banques qui le soutiennent. Pourtant, il n'y a pas de différence réelle entre un billet de 1 dollar et un billet de 100 dollars - ils ont tous deux la même taille et sont imprimés avec la même quantité d'encre, mais vous avez foi dans le système qui leur attribue une valeur.

**Vous avez également faciliter le marché noir et gris dans cet espace. Quel était votre raisonnement ?**

120

Nous voulions introduire des éléments de corruption maximale, afin que le jeu soit un reflet plus intéressant de la façon dont le monde fonctionne aujourd'hui. Et nous cherchions à en faire un peu plus un jeu. Nous parlions de Guy Debord et des Situationnistes, et de leur intérêt pour le jeu comme moyen de comprendre le monde. Comme en 1968, c'est une période de révolution - ce sera peut-être une révolution sans effusion de sang, mais peut-être que cette fois, nous gagnerons. Il est clair que nous sommes au milieu de quelque chose, même si nous ne savons pas exactement de quoi il s'agit. Mais ce que nous savons, c'est que la blockchain est réelle. Elle est sans confiance, ce qui signifie que tout le monde peut lui faire confiance. Les informations sont stockées sur des milliers d'ordinateurs, il est donc impossible de les corrompre. [figure 18]

**Les banques et la Securities and Exchanges Commission vont-elles s'unir pour essayer de la retirer de nos vies ?**

Je pense qu'ils vont essayer. Mais c'est une guerre qui se déroule sur le champ de bataille des idéaux, et la meilleure chose que je puisse faire en tant qu'individu est de faire ce que je fais le mieux, c'est-à-dire réaliser des sculptures et des performances convaincantes. «L'art est un capital», comme l'a dit Joseph Beuys, et cela ne signifie pas

121 nécessairement de l'argent, mais du pouvoir et de l'influence. C'est pourquoi je dis à tous mes amis de faire des projets NFT, de s'engager dans l'espace, d'utiliser la banque numérique quand ils le peuvent. Alors, ça deviendra réel, et nous pourrons reprendre le système en main.

Ou vous pouvez simplement aller à Chase et faire le reste de votre vie comme vous le faites habituellement. Mais nous avons une opportunité ici. Nous ne réussissons peut-être pas, mais si nous n'essayons pas, nous n'y arriverons certainement pas.

**Dans votre état d'esprit le plus optimiste, que pensez-vous qu'il soit possible d'obtenir en invitant les gens dans un espace comme celui-ci pour qu'ils s'engagent directement dans ces idées ?**

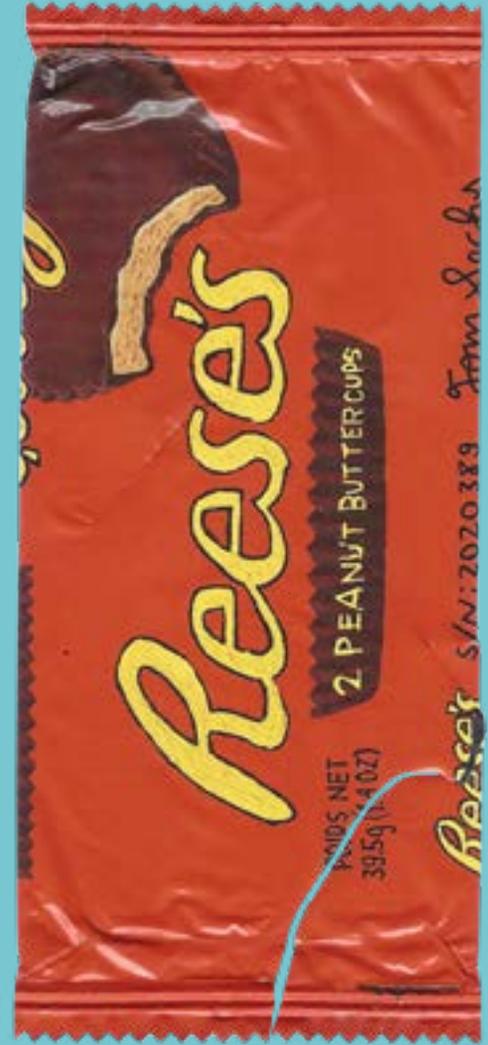
Et bien, lorsque nous avons fait le Bureau des passeports suisses en 2018, où nous avons fabriqué les passeports suisses les plus authentiques que nous pouvions pour 20€, l'idée était de faire du monde ce que nous voulions qu'il soit. Nous avons pris le passeport sans doute le plus prestigieux et l'avons rendu accessible à tous. Il s'agissait de souligner que les frontières, comme l'argent, sont une construction artificielle utilisée par les gouvernements et les entreprises qui les contrôlent pour organiser les gens, généralement dans un but lucratif. Ce que j'espère faire ici, c'est créer un environnement dans lequel la notion de commerce est mise à nue - ce qui est difficile à faire, car nous sommes tellement

pris dans notre vie quotidienne qu'il est difficile d'y réfléchir - et faire comprendre aux gens que c'est un jeu dans lequel vous avez du pouvoir qui que vous soyez. Nous avons tous une chance dans ce jeu, et c'est ce qui me fait vivre. J'ai été sauvée d'une vie misérable et laborieuse grâce à mon art. J'ai eu beaucoup de chance, et je considère qu'il est de ma responsabilité de partager cette chance avec les gens qui m'entourent. Mon premier travail consiste à m'éduquer et à me divertir, ainsi que ma communauté - et aujourd'hui, cette communauté me comprend en lisant ces lignes. Et si vous lisez ces mots, cela signifie que vous croyez suffisamment en ce que j'ai dit pour cliquer dessus. Et ensuite, la communauté, les idées et les valeurs dont nous avons discuté se développent et s'étendent à partir de là. En d'autres termes, oui, nous sommes une secte.

122

123

[Figure 18] emballage Reese's peints à la main. Exposition EXCHANGE, Thaddaeus Ropac, Paris, Tom Sachs, 2021.



## c. Différentes formes du COOL jouées par différent.e.s acteur.ice.s de la performances. Tom Sachs

125

Le *Cool* courtisan.e : durant sa performance, Tom Sachs joue le rôle de Mæstro à l'intérieur même de l'orchestre. Il circule à travers la galerie avec un sourire décontracté et occupe avec aisance, les différents postes présents dans la performance : tantôt au bureau d'échange, tantôt au tableau d'affichage ou bien à l'accueil. Il est comme un chef étoilé ayant délégué un instant le travail au.à la second.e, pour aller saluer la clientèle et s'assurer que tout se passe bien en salle.

Le *Cool* marketing : Tom Sachs a travaillé son image. Toute son équipe et lui même sont vêtu.e.s d'un uniforme, mais pas n'importe lequel puisqu'il s'agit d'un bleu de travail. Historiquement lié à la révolution industrielle, au travail à l'usine et donc à la condition ouvrière, le bleu de travail inonde aujourd'hui les friperies et est devenu le symbole de la tendance *workwear*. Le modèle est repris par des grandes marques telles que Bleu de Paname ou Comme des garçons. Dans le cas de Tom Sachs, les bleus de travail sont teintés en noir et signés Miuccia Prada : un vêtement ouvrier griffé. Pour compléter son identité, toute personne travaillant au sein de l'atelier, a sur sa poche gauche, au niveau du cœur, un insigne brodé : « *Ten Bullets* », 10 balles stylisées représentant les 10 commandements propres au studio de Tom Sachs.

Enrayer par un geste : en mettant en place un système de bourse sur deux jours dans une galerie d'art,

Tom Sachs vient mettre en exergue le fonctionnement d'un marché ainsi que la dépense d'une valeur pécuniaire en fonction du geste « d'échange ». Il y a des vendeur.euse.s, des acheteur.euse.s et des marchandises. La notion de marché peut être ramenée à un geste simple, celui d'échange. En effet, l'expérience nous prouve qu'avec ce simple geste, il est possible de produire un certain bénéfice. Être *Cool* c'est aussi être en capacité de changer le cours des choses en un geste bien pensé : ne pas ouvrir la tablette de chocolat, ne pas scanner le QR code revient à retirer la barre chocolatée et les pièces numériques du marché. Par ce geste a priori simple, l'offre des lingots de chocolat et des pièces numériques diminue, ceux-ci deviennent de plus en plus rares et font grimper leur valeur. Être *Cool* c'est identifier le levier qui fera basculer une situation.

Le *Cool* par l'humour et l'ironie/masquage de l'effort/Jonction entre jeu et réalité/le *Cool* création d'un moment/Ancré dans la réalité/faire corps (surfer) : Pour accentuer l'aberration de la relation que nous entretenons avec l'argent et la notion de valeur illusoire, la crypto-monnaie que Tom Sachs met en place est soutenue par un objet à la matérialité éphémère, consommable, produit par un industriel agro-alimentaire Américain, ambassadeur de la Junkfood : la barre chocolatée Reese's. Nous sommes loin des valeurs refuges comme l'or ou la pierre. Cette façon détachée d'aborder la question de l'ultra capitalisme

126

127 lui permet de faire un pas de côté, de prendre une distance et feindre une certaine légèreté face à la cupidité ambiante. L'installation est investie d'un tel souci du détail qu'il s'amuse à brouiller les frontières entre réel et imaginaire, révélant souvent qu'il s'agit d'une seule et même entité. Il instaure un univers ludique dans lequel nous jouons au.à la marchand.e, comme détaché.e.s de tout, en ne perdant pas de vue que les marchandises accumulées lors de notre petit jeu, auront une valeur bien réelle en fin de partie.

*Le Cool* discrétion : Malgré l'effervescence ambiante liée aux enjeux financiers, Tom Sachs reste impassible. Il n'apparaît que de manière sporadique pendant l'événement, donnant un coup de main par-ci par-là de temps en temps. Rien ne le différencie de ses autres coéquipier.ère.s. Ce n'est qu'à la toute fin, au moment du décompte qu'il se révèle au public en tant que responsable de ce grand jeu, tel un metteur en scène, resté dans l'ombre tout au long du spectacle et venant saluer et recevoir une ovation de la part du « public » : Une retenue, une discrétion bien placée.

## d. Efficacité et justesse de la discrétion face au show

129

J'ai été invitée à parler de mon travail sur la distillerie lors d'une conférence au Centre Pompidou. Quelques jours avant cette présentation, j'ai reçu un fichier avec le déroulé de la soirée. Le texte était assez détaillé, je pouvais voir l'ordre chronologique des interventions de chaque invité.e ainsi que les sujets qu'ils abordaient. Me concernant, quelques directives m'étaient données: on me demandait de présenter dans les grandes lignes le projet de la distillerie clandestine, puis je devais répondre à quelques questions dont une retint mon attention: «Pouvez-vous expliquer ce que vous avez voulu démontrer?». Après avoir réfléchi à ce que je pouvais répondre, j'ai réalisé que ce que j'avais fait n'avait pas été produit dans le but de «démontrer» quelque chose. J'avais monté une distillerie pour payer mes frais de scolarité et non pour alerter sur la précarité étudiante. Cet exemple illustre bien l'idée de projeter dans le but de produire un résultat. À mon sens, cette posture détermine réellement l'impact de nos travaux. Si j'avais articulé mon travail en vue d'une démonstration à partir d'une hypothèse, j'ai le sentiment que l'ancrage de ce travail dans une «réalité» aurait été beaucoup plus complexe et que j'aurais été tentée d'arranger mon scénario pour arriver à la démonstration finale attendue, voire à accentuer et à grossir certains traits revendicatifs du scénario. Cela aurait faussé le processus ainsi que rendu ma réponse «prospective» ou grossière.

Une fois réalisée, mon action peut tout à fait servir à sensibiliser sur certaines questions, mais elle ne doit pas être produite dans cette optique là. En évitant cet écueil, je pense être plus honnête et plus juste, puisque le projet est centré sur la manière dont j'ai agi pour pallier un problème me concernant, sans chercher à le généraliser pour répondre à une problématique commune. Afin d'illustrer mon propos, je pourrais m'appuyer sur un projet comme «Ice Watch» d'Olafur Elliasson. Durant la COP21 à Paris, l'artiste a installé douze énormes blocs de glace venus du Groenland devant le Panthéon. Par cette action spectaculaire, l'artiste a symbolisé l'urgence de la lutte contre le réchauffement climatique. Ces douze blocs ont été prélevés sur des icebergs flottants dans la baie en face du fjord Nuup Kangerla, puis transportés dans des containers réfrigérés, d'abord en bateau puis en camion, plus de 3500km en tout. Le bilan carbone de cette action est colossal et me paraît être un contresens énorme. Comme son nom l'indique, le spectaculaire est du spectacle. Il s'agit d'une représentation de la réalité construite comme une bulle dans un espace/temps parallèle. Le but original de cette œuvre est d'éclairer le public ainsi que de déclencher une prise de conscience. Pourtant, de par son côté spectaculaire, il est identifié en tant que «show» et induit donc un rapport unique de spectateur.ice passif .ve face à l'action menée, voire culpabilisateur face à la fonte inévitable de ces blocs de glace monumentaux déposés à même les pavés.

130

131

[Figure 19] acheminement des Iceberg. Olafur Elliasson © Kuupik V. Kleist, 2018.



À l'instar de Tom Sachs, Olafur Elliasson crée une bulle dans le système qui pour moi n'est pas une manière effective d'agir sur celui-ci. Voilà deux projets qui typiquement illustrent le fait qu'il serait judicieux de ne plus se placer au milieu mais dans le milieu et utiliser le *Cool* à l'instar d'un.e surfer.euse et non d'un.e courtisan.e.

132

133

[Figure 20] Images de surfeurs générées par IA.



**(8)**  
**CONCLUSION**

Un projet en amène un autre, voire ils se superposent, c'est comme cela que s'organise la plupart du temps le métier de designer.euse. Le projet de la distillerie ayant fait office de diplôme,  avait été un succès; félicitations du jury, invitations à des conférences plus une multitude de compliments concernant l'ingéniosité et la singularité de la démarche. Ayant reçu une formation de designer.euse s'approchant d'une pratique d'auteur.ice, j'étais à ce moment là persuadée d'avoir trouvé «ma patte». Dans la logique organisationnelle du métier de designer.euse, je devais donc me mettre à penser un nouveau projet, qui viendrait étoffer le portfolio de la jeune designeuse que j'étais. Le projet qui allait suivre devait être aussi réussi que le précédent, voire mieux, d'autant plus qu'il s'agissait de mon premier projet hors les murs de l'école. Ce qui avait plu avec la distillerie, était qu'elle racontait une histoire, une ingénieuse pirouette qui m'avait permis de payer mes frais de scolarité, les pièces produites pouvaient même ne pas être montrées, l'histoire se suffisant à elle-même. Poussée par mon premier succès, je cherchais alors, un scénario légèrement loufoque, fonctionnant comme un système clos dans lequel tout s'imbrique de manière intelligente. C'est dans cette optique qu'est né le projet de l'apiculteur.ice, sans nécessité aucune, si ce n'est de rivaliser avec le précédent. J'ai donc repris la recette et je me suis lancée; j'ai choisi un espace dans lequel agir, j'ai réalisé un petit montage

économique puis j'ai réfléchi à un scénario qui donnerait une valeur ajoutée au produit final, a priori basique, en l'occurrence du miel produit de manière pirate. Tout paraissait satisfaisant, à peu de chose près que le projet s'inscrivait dans un espace réduit à des screenshots google map, des modélisations 3D et que tout était planifié en amont, sans laisser place à l'imprévu. Malheureusement, le premier pas dans la réalité à été fatal et m'a bien fait comprendre qu'il s'agissait juste d'un scénario et qu'il devait le rester. Je pense que ce sont les objets produits par les designer.euse.s qui génèrent des scénarios, et non pas le.a designer.euse iel-même. En voulant simplement imiter mon dernier projet, j'ai uniquement travaillé sur la forme sans me soucier ni du nouveau contexte, ni des raisons et motivations de ce nouveau travail. Cependant, ce «ratage» m'a concrètement permis d'expérimenter la notion de création en design.

Comme on l'a vu, l'être humain produit à partir de l'imitation du monde qui l'entoure et le.a designer.euse en a fait son métier. L'industrie, qu'elle soit artisanale ou pas, travaille davantage sur la copie, mais aussi fidèle soit-elle, elle reste une copie et plus il y a copie, plus il y a éloignement du modèle initial. L'exemple du moule à santon  en est une bonne illustration: au bout d'un certain nombre de tirages, le moule s'use, les détails s'estompent et il devient difficile d'en identifier le personnage. Qu'il s'agisse de graver un album de musique sur un disque vierge, de bouturer

une plante ou d'imiter l'habitat d'un essaim d'abeille en faisant une ruche tronc, la copie ou l'emprunt, sont des systèmes d'appropriation du modèle de départ. En effet, une fois réalisées, ces reproductions ou ces contrefaçons appartiennent à leur créateur.ice. Ils vont les modifier, les transformer à leur guise pour se les approprier définitivement. Dans le cas de la ruche, c'est ce principe initial d'emprunt puis d'appropriation qui a mené à sa totale transformation, l'objectif étant, dans ce cas, d'augmenter le rendement de production des abeilles en se calquant sur un autre modèle économique, celui de l'usine.

Ce processus d'éloignement de la nature et de l'original incite le.a designer.euse à penser un futur et à projeter sa production dans une multitudes de réalités différentes et possibles. Il ne produit pas pour maintenant, mais pour plus tard. Il ne produit pas ici mais pour ailleurs.

# ANNEXES

### Bibliographie :

- Jean Labor, *Les Habitations à bon marché et un Art nouveau pour le peuple*, Librairie Larousse, Paris, 1903.
- Jean Labor, *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.
- Yann Moulier-Boutang, *L'abeille et l'économiste*, Carnets Nord, Paris, 2010.
- Nir Eyal, *Hooked, Comment créer un produit ou un service qui ancre des habitudes*, EYROLLES, 2018.
- Kyrrou, Ariel. « Google, apiculteur cognitif ». *Labyrinthe*, no 40, mars 2013
- Alain Damasio, *Les Furtifs*, édition la Volte, Paris, 2019.
- Stéphane Vial, « De la précision du projet en design : une démonstration », Presses universitaires de Bordeaux, 2014.
- Jean-Pierre Boutinet, *Anthropologie du projet*, PUF, Paris, rééd. 2012.
- Alessandro Mendini, *Écrits (architecture, design et projet)*, Les Presses du réel, Dijon, septembre 2014.
- Revue *Casabella*, année XL, n°410, février 1976.

### Webographie :

- Cité du design | Esadse | Cursus | DNSEP. <https://www.citedudesign.com/fr/esadse/cursus/dnsep>. Consulté le 18 septembre 2024.
- Cité du design | Esadse | Cursus | DNSEP disciplinaires. <https://www.citedudesign.com/fr/esadse/cursus/dnsep-disciplinaires>. Consulté le 18 septembre 2024.
- Cité du design | Theme : Chronologie du design. <https://www.citedudesign.com/fr/tl/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.
- Geel, Catherine. « "L'attention littéraire" dans les textes d'Alessandro Mendini (1931-2019) : une traduction permanente vers le projet ». *Appareil*, no 24, juillet 2022. [journals.openedition.org, https://doi.org/10.4000/appareil.4764](https://journals.openedition.org/doi.org/10.4000/appareil.4764).
- TAZ - Hakim Bey, 1991 <http://www.lyber-eclat.net/lyber/taz.html>. Consulté le 3 mai 2024.
- « À qui appartient la Lune? » *Courrier international*, 19 juillet 2019, <https://www.courrierinternational.com/article/souverainete-qui-appartient-la-lune>.

### Filmo :

- Tamara Kotevska, Ljubomir Stefanov, *Honey Land*, Macédoine, 2019
- Theo Angelopoulos, *L'apiculteur*, Grèce, 1986.

### Expo :

- Tom Sachs, *Exchange*, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris, 2 Oct 2021

Rédaction	ZERMA
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.

145 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.

