

Poissonnier.ère

Dans cette collection :

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

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

006	PRÉSENTATION COLLECTION
018	CONTEXTE
040	PRÉSENTATION SANTON
046	(1) INTRODUCTION
048	a. Avant-propos
054	b. Le projet
060	(2) FAIRE AVEC
068	(3) À LA MANIÈRE D'UN.E
	SURFEUR.EUSE RECHERCHE
070	a. Étape 1 : historique de l'environnement
078	b. Étape 2 : analyse du spot
088	c. Étape 3 : choisir sa vague et s'y insérer
106	d. Étape 4 : surfer et faire corps
112	CONCLUSION
124	ANNEXES



PRÉSENTATION DE LA COLLECTION

a. Pluriactivité

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

b. Diffusion et partage de la recherche

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

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

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

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

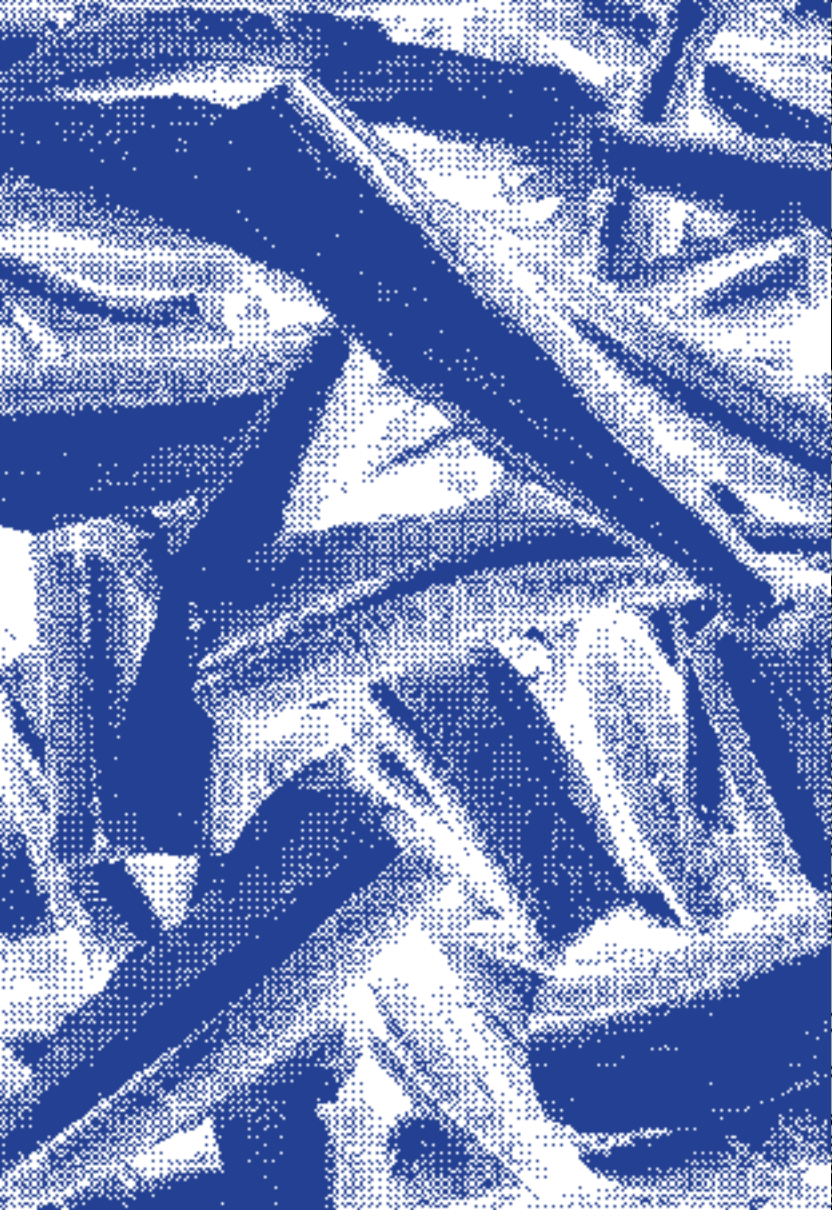
Avatar ? Barbie ? Martine ? Chacun.e peut y voir une référence, et je le.a laisse libre d'emprunter le champ des possibles.

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

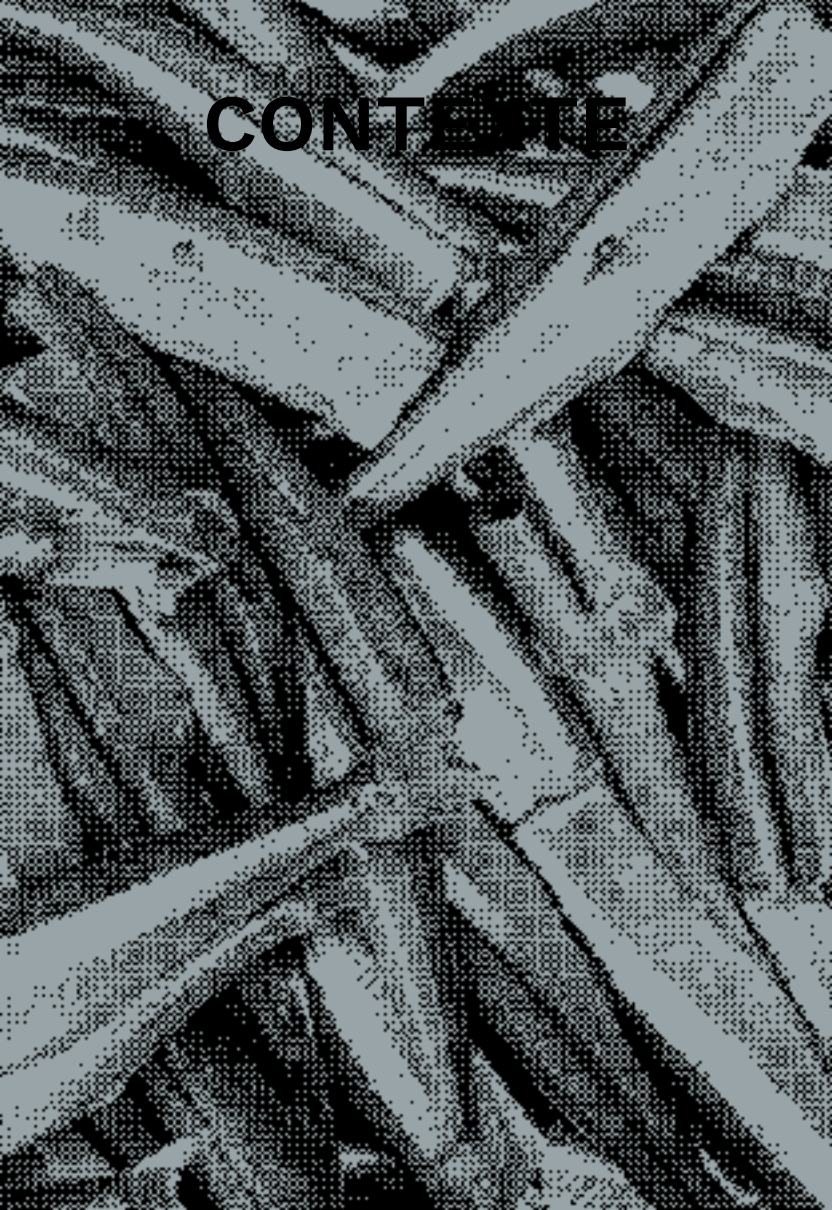
2— Notamment avec la participation de Naum Gabo (1890-1977), ingénieur et sculpteur Russe ayant rédigé son manifeste réaliste (1920), texte fondateur du mouvement constructiviste, prônant l'existence d'une pratique artistique diffuse « à l'établi, au bureau..., à la maison et sur la route » (extrait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

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

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



CONTENTS



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

a. Origines du métier de designer

025

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Première définition 1959 :

030

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

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

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

Deuxième définition 1963 :

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

031

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

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

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

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

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

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

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

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

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

en vue d'une fin désirée et prévisible :

tel est le processus du design¹².

033

b. Le métier de designer.euse

035

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

038

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

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

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

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

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

15/ Cécile, 64 ans, tapissière
Marseillaise.

© BCE ECB EUG EZB EKP EKT EKB ECE EBC



20

PRÉSENTATION DU SANTON: POISSONNIER.ÈRE

20

EURO

EYPO

EYPO



EURO

EYPO

50

© BCE ECB EUG

*C'est un personnage
de la crèche et un métier.
Dans ce métier, c'est toujours
une femme. L'homme ne vend
pas le poisson, il le pêche.
En tant que femme des halles,
elle est cataloguée comme
parmi celles qui ont le verbe
haut. La poissonnière
qui se veut une femme libre
puisqu'elle gagne sa vie
à l'extérieur, elle plaisante
avec les uns et les autres.*

*Elle est la vivacité même,
la joie, l'enthousiasme,
l'estrambord, comme on dit
en provençal. Elle déborde
en effet de chaleur humaine.
C'est un des personnages
les plus anciens de la vie
provençale et de la crèche.¹*

*1- Françoise Delesty, La terre des santons,
Ed. de Haute-Provence, 1993, p.140*

044



045



(1) INTRODUCTION

a. Avant-propos

049

Dans le cadre de la biennale internationale du design de Saint-Étienne de 2022, qui avait pour titre *Bifurcations*, il m'a été proposé d'exposer au sein de l'exposition *Le Monde, sinon rien, pour un Bauhaus du vivant*, les pièces ayant servi au travail de distillerie 🍷, que j'avais réalisé en 2020, l'année de mon diplôme. Cette exposition s'inscrivait dans le contexte des 100 ans du Bauhaus soutenu par la communauté européenne qui avait lancé à cette occasion le programme *New European Bauhaus* comme symbole du pacte vert de la transition énergétique. Autour de la proposition d'un «Bauhaus du Vivant», les projets des intervenant.e.s invité.e.s interrogeaient les apprentissages créatifs et leur impact sur la société et l'environnement. L'exposition prenait la forme d'une déambulation dans laquelle les objets étaient exposés accompagnés d'un court texte retraçant le propos de chaque designer.euse. Il était question de proposer aux visiteur.euse.s différentes «bifurcations» qu'avaient pu prendre des étudiant.e.s en école d'art et design. Mon alambic était alors montré débranché et ma boîte aux lettres et ses clés posées à l'horizontal sous vitrine, isolé.e.s de leur contexte, dénué.e.s d'usages mais devant pourtant témoigner de leur passé.

À l'intérieur de la production était une autre exposition à laquelle on m'avait proposé de participer. L'espace était cette fois-ci libre d'accès et gratuit. S'éloignant volontairement des codes classiques d'une exposition, la scénographie et les objets présentés évoluaient sous l'effet des usages

et des besoins de la programmation, il n'était plus question d'illustrer la notion de bifurcations, mais de créer à l'échelle d'une exposition, les conditions propices à celles-ci. C'était l'occasion pour chaque étudiant.e chercheur.euse de présenter son travail de recherche et c'est dans ce cadre pédagogique qu'il m'a été proposé de réaliser un projet pour une durée d'un mois. Cette proposition me permettait d'être confrontée à un contexte économique intéressant. Une institution - la Biennale de Design - proposait à des étudiant.e.s chercheur.euse.s invité.e.s, un espace d'expérimentation et d'exposition, sans contrepartie financière. Si l'on considère que cette exposition participait du cursus des étudiant.e.s, il peut être concevable qu'ils ne soient pas rémunéré.e.s pour le travail fourni. Cela dit, si j'exploitais au mieux cette invitation, et dans la continuité de ma recherche, il allait falloir que mon activité au sein de la galerie Arvatov soit rémunératrice. *Le Monde, sinon rien, pour un Bauhaus du vivant*, n'avait consisté qu'à rassembler des objets déjà réalisés. Pour l'exposition, *À l'intérieur de la production*, nous allions réaliser des projets qui nécessiteraient des heures de travail et de recherches sans rémunération aucune. Bien qu'étant, pour la plupart, diplômé.e.s en tant que designer.euse.s, nous étions considéré.e.s comme étudiant.e.s chercheur.se.s et non comme professionnel.le.s. La bifurcation était toute trouvée, je devais quitter ma casquette d'étudiante si je voulais être

rémunérée. C'est ce conflit vocation/profession auquel font face les acteur.ice.s de la création. N'étant pas rémunérée pour mon travail de designeuse, je n'étais donc pas considérée comme tel, pourtant j'allais être exposée à deux reprises dans une des plus grandes manifestations françaises de design. En bref, j'avais la chance d'être exposée comme une « professionnelle » mais sans la reconnaissance du salaire. Quand on aime on ne compte pas ! J'allais devoir fournir un travail considérable mais visiblement ma passion, mon « don », allaient l'alléger considérablement. Ces arguments permettent de dissimuler et de légitimer le travail gratuit des auteur.e.s. Ainsi qu'il m'a été présenté, le récit du travail gratuit s'appuie essentiellement sur la notion de visibilité : le bénévolat permet d'être là au bon moment, de présenter son travail et de rencontrer les bonnes personnes. Il s'agirait donc d'un passage obligé vers l'emploi, le vrai : un investissement en vue d'une carrière fantasmée. Afin de sortir de ce paradoxe, il a fallu trouver un moyen de passer d'un marché de la demande bénévole, lié au statut vocationnel du.de la designer.euse/étudiant.e/chercheur.euse, au marché de l'offre lié au milieu salarial.

De part la précarité du monde du travail, la plupart des artistes et designer.eu.s sont des multi-professionnel.le.s. Ils combinent leur travail dit « vocationnel » avec d'autres activités « professionnelles » rémunératrices. Pour certain.e.s, ces travaux sont liés au milieu artistique, mais il peut aussi

b. Le projet

055

J'ai cherché un emploi salarié dans un autre domaine professionnel non considéré comme job, qui ne m'aurait pas permis de quitter mon statut d'étudiante. C'est en changeant de casquette que j'ai espéré me faire embaucher et payer en tant qu'intervenante extérieure par la Biennale au sein même de mon exposition. C'était sans compter le fonctionnement du milieu salarial ; la poissonnerie dans laquelle j'avais trouvé une place, ne pouvait me prendre qu'en tant que stagiaire ! Il fallait se rendre à l'évidence, les mêmes obstacles se présentaient partout, les mêmes étapes à franchir, le même parcours du combattant « bénévole-stagiaire » pour espérer décrocher le Saint Graal de l'emploi rémunéré. Finalement, je me suis retrouvée à assumer la production et l'activation de mon exposition, ainsi qu'un stage en poissonnerie de 35h non rémunéré lui aussi.

La présentation de l'exposition pour laquelle j'allais travailler, donne une idée assez précise de ses attentes ; elle mettait l'accent sur la notion d'espace de vie, d'échanges et d'activités humaines.

« Cette exposition mettait en scène la recherche en design en combinant des investigations concrètes, historiques et ethnographiques, des ateliers, des activités culturelles et des performances de designers et d'artistes pour appréhender cette question complexe. S'éloignant volontairement des codes classiques d'une exposition, la scénographie et les objets présentés évoluent sous l'effet des usages et des besoins

3/ Présentation exposition à l'intérieur de la production, menée par les étudiante.s chercheur.euse.s du CYDRE Biennale Internationale Design Saint-Étienne 2022 | À l'intérieur de la production rédigée par Ernesto Oroza. <https://www.biennale-design.com/saint-etienne/2022/fr/a/a-linterieur-de-la-production-1379>. Consulté le 28 juin 2024.

de la programmation, véritable clef de voûte de cette exposition-assemblée. Les objets ont souvent une double fonction. Ils sont un support pour montrer les résultats des recherches en design, mais ils sont surtout mis à disposition des visiteurs pour être utilisés et réinventés.³»

056

Il est important de préciser que le lieu même dans lequel je devais réaliser un travail était une galerie d'environ 8m², située à l'intérieur des locaux de l'exposition, un peu comme une galerie marchande ou une boutique de musée. En résonance avec la disposition des lieux et pour m'assurer une sécurité financière, j'ai alors pensé l'exposition comme un espace de vente, et de nombreux arguments me confortaient dans l'idée qu'il pouvait fonctionner : l'ouverture et la fermeture des locaux étaient assurées par les étudiant.e.s et à cette époque j'avais une nouvelle cuvée de pastis à écouler.

L'espace galerie aux murs et néons blancs se prêtait parfaitement à un commerce de produits de la mer. Il ne m'a pas fallu grand-chose pour transformer ce lieu d'exposition en un «étalage de poissons frais». J'ai construit deux fausses banques réfrigérées en carton de récupération ayant servi au montage de la Biennale, des chutes de plexiglas ont servi de vitrines, des caisses en polystyrène remplies de litière pour chat ont fait office de glace pilée et j'ai garni le tout

Designer.euse infiltré.e

057

[Figure 2] poissonnerie au sein de la galerie Arvatov.
[Figure 3] poisson (mulet) en céramique.



de deux, trois plantes en plastique qui ne paraissaient pas plus fausses que le reste. Pour parachever l'illusion, j'ai ajouté une bâche bleue parce qu'un matin en faisant le marché, j'avais remarqué que la jupe du stand de poissonnerie était faite d'une bâche de ce type et que la couleur bleue était un moyen incontournable de différencier le stand de poissonnerie des autres. Quant aux poissons, j'ai réalisé cinq séries de poissons et darnes en céramiques qui ont servi de contenant pour vendre le pastis qu'il me restait.

058

059

[figure 4] étau de la poissonnerie au sein de la galerie Arvato. [figure 5] darne de thon en céramique. [figure 6] dorade en céramique.



(2)
FAIRE AVEC

C'est comme ça, faut faire avec, Yves Citton⁴ signe un livre dans un contexte de crise sanitaire liée au Covid-19 :

4/ Yves Citton est un théoricien de la littérature, chercheur, philosophe et un essayiste suisse. Il est professeur de littérature à l'Université Paris-VIII, (1962-).

5/ Yves Citton, *Faire avec*: Conflits, coalitions, contagions, édition les liens qui libèrent, 2021

*Faire avec, conflit, coalition, contagion*⁵, Dans cet ouvrage, Citton met en évidence l'omniprésence de la rhétorique de guerre dans le discours politique. Les métaphores militaires, telles que « bataille », « combat », « ennemi », et « victoire », sont couramment

utilisées pour décrire les défis politiques, économiques et sociaux. Ce type de discours simplifie les problèmes en les transformant en conflits binaires, encourageant une mentalité de confrontation plutôt que de collaboration parce que la logique de combat définit des « ennemis » et des « alliés » et exacerbe les divisions et les conflits au sein de la société. À travers ce texte, Citton interroge l'idée d'une nouvelle façon de penser la politique de manière moins conflictuelle. Dans *Faire avec, conflit, coalition, contagion*, Yves Citton exploite en particulier le concept de viralité pour examiner comment les idées, les comportements et les attitudes se propagent dans la société de manière similaire à des virus biologiques. La viralité est également utilisée pour décrire la contagion émotionnelle, où les émotions comme la peur, l'anxiété ou même l'indifférence peuvent se répandre parmi les individus. Durant la pandémie de Covid-19, par exemple, les émotions de peur et d'incertitude se sont rapidement propagées, influençant les réactions individuelles et collectives

062

063 menant à la résignation face à une situation perçue comme inévitable. Une attitude de « *C'est comme ça, faut faire avec* » peut devenir virale, affectant la manière dont les gens réagissent aux crises et aux défis, renforçant une acceptation passive plutôt que des actions proactives.

Pour aller plus loin, il exploite le concept de viralité et aborde la dualité hostilité/hospitalité. La pandémie de Covid-19 sur laquelle il s'appuie pour illustrer son propos a révélé cette dualité, avec des comportements allant de la solidarité communautaire et de l'entraide (hospitalité) à la suspicion, la xénophobie et le protectionnisme (hostilité). Face à la résignation, Citton examine également la potentialité de résistance en montrant que la prise de conscience et la critique de ces dynamiques virales peuvent aider à contrer l'indifférence. En comprenant comment les idées se propagent, les individus et les communautés peuvent développer des stratégies pour encourager la diffusion de comportements plus actifs et engagés inspirant des changements sociaux et politiques. Il suggère que la même dynamique qui permet à l'indifférence de se propager peut être utilisée pour promouvoir la solidarité, l'innovation et l'engagement civique.

Dans le contexte de Covid-19, il image son discours par la réaction des pouvoirs publics qui ont pu déclarer au début de la pandémie, un état de guerre contre un virus alors qu'il a la capacité d'induire des changements génétiques,

de contribuer à l'adaptabilité et à la diversification des formes de vie sur Terre. 064

Plutôt que de chercher des solutions idéales ou parfaites, Citton suggère que nous devrions adopter une approche pragmatique qui reconnaît les limites de nos moyens d'agir et les interdépendances qui caractérisent notre existence. Selon lui «faire avec» implique plusieurs dimensions :

Coopération et collaboration : plutôt que de chercher des solutions individuelles, Citton souligne l'importance de travailler ensemble, en tirant parti des connaissances, des compétences et des ressources de chacun pour résoudre les problèmes complexes.

Adaptabilité et flexibilité : face à un monde en mutation constante, il est essentiel de s'adapter rapidement aux nouvelles situations et de modifier nos approches lorsque cela est nécessaire.

Créativité et improvisation : faire preuve de créativité pour trouver des solutions innovantes aux défis imprévus, et improviser dans des situations où les plans établis ne fonctionnent pas comme prévu.

Et pour conclure, l'acceptation de l'incertitude et du changement, plutôt que la résistance, c'est-à-dire *faire avec*, implique d'accepter ces réalités comme faisant partie intégrante de notre expérience et d'apprendre à naviguer tel un surfeur au sein de celles-ci de manière productive.

065 En résumé, *faire avec* est une approche pragmatique et résiliente de l'action qui reconnaît les contraintes et les complexités de notre monde tout en valorisant la coopération, la créativité et l'adaptabilité. C'est une invitation à embrasser l'incertitude et à trouver des moyens de prospérer dans un environnement en constante évolution. Cette définition du *faire avec* résonne avec le concept de camouflage abordé de le numéro 1 de la collection Designer.euse infiltré.e.s : Le distillateur , ainsi que le concept de *Cool* dans le numéro 2 de la collection : l'apiculteur .

Si je reprends donc ce concept de *faire avec*, je dois accepter le fait que mon statut d'étudiante ne me permet pas d'être rémunérée pour mon travail et qu'il me faut trouver un moyen de changer ce statut pour pouvoir me faire reconnaître en tant que travailleuse. Si je veux percevoir un salaire pour mon travail de designeuse, je dois transposer ma pratique dans un autre métier dans lequel je serai rémunérée.

Le concept de dualité «hostilité/hospitalité» peut s'appliquer à ma situation : définition d'hospitalité du Larousse : *Action de recevoir et d'héberger chez soi gracieusement quelqu'un, par charité, libéralité, amitié.* Il est donc question d'espace qui reçoit, qui accueille dans un souci de bienveillance et sans rapport de force. Associé au concept de *Cool* abordé dans le numéro de l'apiculteur  il est question d'analyser son environnement pour s'y intégrer

au mieux et faire en sorte que la rencontre de deux éléments se fasse en douceur. Par exemple, les sports de glisse sont devenus incontournables dans l'imaginaire du *Cool* et me paraissent être une métaphore intéressante pour aborder la notion d'infiltration. Il s'agit d'un style d'existence fondé sur la mobilité du corps, la souplesse des réactions et l'intelligence vis-à-vis d'une situation. Si le.a surfeur.euse veut rester à la surface et exister, il doit jouer la stratégie de l'insertion. Il doit se faire accepter dans le mouvement de la vague et non pas entrer dans un rapport d'affrontement, adopter un rapport fluide et non de force. Le.a surfeur.euse arrive au milieu d'un événement, il n'est pas à l'origine du mouvement. Le sujet *Cool* n'impose rien, il se place discrètement pour ne pas venir chambouler le mouvement qui peut le porter grâce à la prise en compte attentionnée de ce qui l'entoure. « *Il s'ajuste plutôt qu'il n'assujettit,*

6/ Le Cool dans nos veines,
Jean-Marie Durand, Robert
Laffont, 2015

il s'immisce plutôt qu'il n'astreint,
il s'intègre plutôt qu'il n'oblige⁶ ».

Dans ma situation, je dois trouver le moyen de répondre à la commande d'une exposition sans être lésée financièrement et sans entrer en conflit avec l'institution, l'objectif étant d'être légitime et de jouir de ses atouts, des locaux et de la visibilité auprès des publics. En bref, pour négocier la situation au mieux, je dois adopter la souplesse du.a surfeur.euse en analysant l'environnement pour m'y intégrer au plus juste.

**(3)
RECHERCHE
À LA MANIÈRE
D'UN.U
SURFEUR.EUSE**

a. Étape 1: historique de l'environnement

071

Montrer au Moyen-Âge

En France, Émile Mâle⁷ considère que c'est au Moyen-Âge qu'apparaissent dans les églises et les monastères, les premiers lieux d'exposition. L'art religieux a non seulement une valeur esthétique mais existe aussi en tant qu'objets à valeur pédagogique, culturelle et politique. L'œuvre véhicule simultanément l'éducation religieuse, sa pratique et le pouvoir politique de l'église. On connaît le rôle des bas-reliefs ou des vitraux dans la transmission des évangiles pour un public majoritairement illettré, l'importance des tableaux et des sculptures qui par leur beauté élèvent vers le divin l'esprit des fidèles. Au-delà de sa fonction didactique, l'art est aussi une interface permettant de rentrer en communion avec le divin ; l'exemple le plus connu est celui de la statue en bronze de Saint-Pierre⁸ au Vatican dont le pied droit tend à disparaître à force d'être touché par les pèlerins et autres visiteurs. C'est en ce sens que l'on peut considérer certaines œuvres d'arts dans leur contexte original comme ayant une certaine valeur d'usage puisqu'elles viennent répondre à une nécessité et sont reliées à des pratiques usuelles.

7/ Spécialiste de l'art chrétien, fondateur de l'histoire de l'art médiévale en France (1862-1954)

8/ attribuée à Arnolfo di Cambio, basilique Saint-Pierre, Rome, 1200 ap. J.-C.

En parallèle, il existe des événements comme les foires médiévales et les marchés locaux qui permettent aussi occasionnellement aux artisan.e.s de montrer et vendre leur travail à un plus large public. Encore une fois, ces espaces ne sont pas uniquement dédiés à l'art, ce qui s'explique par le fait que la distinction entre l'artisan.e et l'artiste n'est pas encore bien établie, certain.e.s artisan.e.s signent leur création mais ils sont d'abord respectés pour leur habileté technique, avant d'être considérés comme des créateur.ice.s indépendants au sens où nous l'entendons aujourd'hui. Ces espaces de monstration n'étaient pas spécialement dédiés mais ils ont donné naissance à ce que l'on appellera à la fin du XVII^e siècle, les Salons.

Exposer de la Renaissance au XVII^e siècle

Au XVI^e siècle, les « cabinets de curiosités » sont des collections privées d'objets rares et souvent en lien avec la passion pour les sciences et les grandes découvertes. Appartenant à des nobles et des érudit.e.s, ils ne sont ouverts qu'aux savant.e.s et aux visiteur.euse.s de marque. C'est en 1581 à Florence que la famille Médicis ouvre le musée des Offices où l'on trouve l'une des premières collections d'art ouverte au public sur demande.

C'est aussi à cette période que la notion d'artiste commence à prendre une forme plus moderne. Des figures comme Léonard de Vinci, Michel-Ange ou Raphaël ont commencé à être considérées non seulement comme



des artisan.e.s habiles, mais comme des génies créatifs. Ces artistes commencent à signer leurs œuvres, à revendiquer une autonomie créative et à développer des relations plus directes avec leurs mécènes. Le statut de l'artiste s'élève alors, et iel commence à être vu.e comme un.e créateur.ice unique doté.e d'un talent particulier, voire exceptionnel. Cependant, leur condition économique est toujours en lien avec le pouvoir; les cours princières et les grandes familles, comme les Médicis à Florence, commandent des œuvres d'art pour orner leurs résidences, des églises, ou des espaces publics. En échange, les artistes reçoivent un logement, des revenus réguliers, ou des avantages matériels.

En France, il faut attendre Louis XIV et la fondation en 1648 des Salons de l'Académie royale de peinture et de sculpture dont la première exposition publique officielle ouvre en 1667 au Palais-Royal. Rapidement, ces «Salons» deviennent des événements réguliers et essentiels dans la vie artistique parisienne et se déplacent au Salon Carré du Louvre. L'objectif des salons était de rassembler l'élite de la cour et les amateur.ice.s d'art privilégié.e.s qui constituaient un public et produisaient du discours et de la critique. À l'époque, les toiles sont présentées dans des salons bourgeois dont les murs sont la plupart du temps tapissés de couleurs rouge ou verte. Pour autant on peut imaginer qu'ils étaient saturés de tableaux et donc disparaissaient quasiment, puisque la première proposition d'accrochage

074

075

[Figure 8] Pietro Antonio Martini, Exposition au Salon de 1787, eau-forte, Bibliothèque Nationale, Paris.



qui s'étendra jusqu'à la fin du XIX^e à été celle du « coude à coude ». Il s'agissait d'un accrochage très serré, qui donnait un effet de mosaïque et qui a priori ne posait pas de difficultés de lecture au spectateur.

Ouvrir/démocratiser du XVIII^e au XIX^e siècle

Petit à petit, les musées s'ouvrent plus largement au public à l'image du British Museum à Londres, créé en 1753 par un acte du Parlement, il a comme objectif d'être accessible gratuitement à tous ceux qui en font la demande. Plus tard, c'est Le Louvre qui ouvre ses portes au public en 1793. Au cours du XIX^e siècle en France, on assiste à une prolifération des expositions, avec des Salons annuels ou biennuels qui sont des événements majeurs pour les artistes et le public. On trouve des musées nationaux mais aussi municipaux dans le monde entier, tels que le Prado à Madrid (1819), l'Ermitage à Saint-Petersbourg (1852) et le Metropolitan Museum of Art à New York (1870). En résumé, les musées en tant qu' institutions accessibles au public ont commencé à émerger au XVII^e siècle avec des exemples comme l'Ashmolean Museum et le British Museum, tandis que le musée du Louvre, ouvert en 1793, marque une étape importante dans l'histoire des musées publics modernes en France.

Massifier du XIX^e au XX^e siècle

Les expositions universelles, comme celle de Paris en 1855, jouent un rôle crucial dans la diffusion de l'art

076

077 à un public plus large. Avec l'industrialisation et l'émergence des classes moyennes, l'art devient un objet de consommation culturelle et les musées des institutions éducatives pour les masses. Véritable vitrine, il reste plus que jamais lié au pouvoir.

À l'origine, les œuvres s'inscrivent dans des espaces pré-existants, elles ne sont pas montrées, elles sont vues et utilisées, par la suite, des espaces sont créés spécifiquement pour les accueillir. Les premières expositions d'art en France ont une longue histoire qui remonte au Moyen-Âge, mais les expositions structurées et régulières telles que nous les connaissons aujourd'hui ont commencé à émerger à la fin du XVII^e siècle. Il est intéressant de noter que la volonté de démocratiser l'accès à l'art, s'est accompagnée d'espaces de plus en plus clos et dénués de vie. Comme pouvait le défendre William Morris, le travail des artistes n'était-il pas plus accessible et plus stable au Moyen-Âge, lorsqu'il était présent dans les espaces publics ou sur les marchés forains et qu'il s'organisait en guildes ?

b. Étape 2: analyse du spot

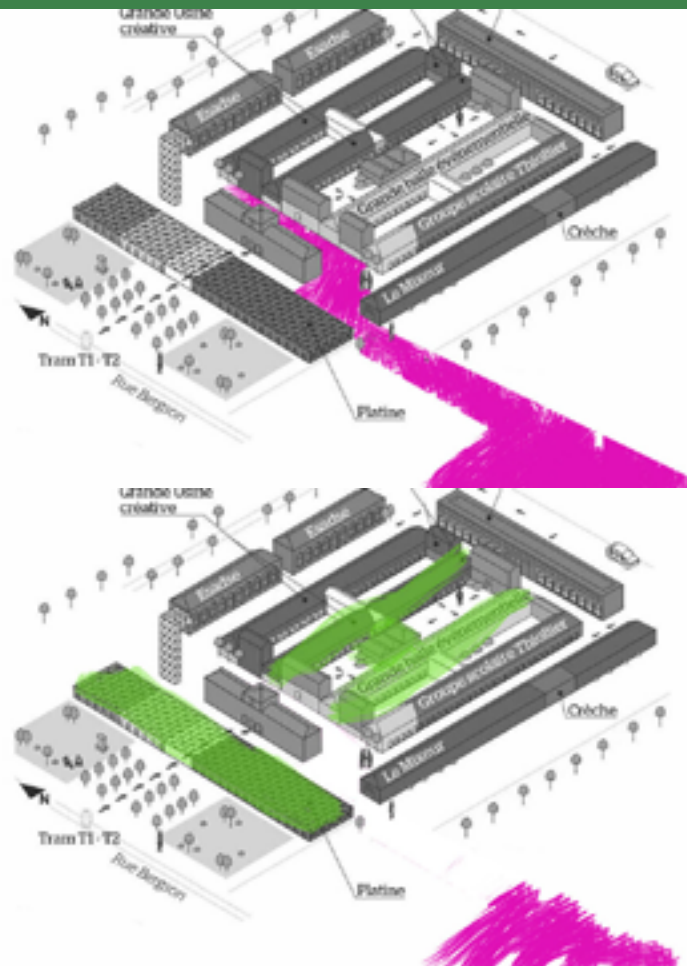
079 Comme expliqué en amont, la poissonnerie se trouvait dans l'enceinte de la Cité du Design, dans le bâtiment appelé «Les forces motrices» et qui était ouvert au public et gratuit pendant toute la durée de la Biennale. Non loin de là, se trouve la place Sadi Carnot de Saint-Étienne. Il s'agit d'une grande place sur laquelle se déroule un grand marché plutôt populaire, le jeudi et le dimanche matin. Hors période de Biennale, le marché déborde de la place et s'installe au pied de la Cité du design. [figure 9]

Cependant, lorsque la Biennale a débuté, le marché a été emputé d'une partie de ses stands et s'est vu circonscrit à la place Carnot, les stands habituellement présents sur le parvis de la Cité du Design ont été interdits et la Cité s'est quelque peu transformée en Citadelle le temps de la manifestation culturelle.

080

081

[Figure 9] schéma d'occupation de l'espace du marché Carnot (rose) hors Biennale.
[Figure 10] schéma d'occupation de l'espace du marché Carnot (rose) durant la Biennale (vert).



Physiquement, aucune barrière n'existait pour entraver la circulation des passants, seul le fait d'interdire l'installation des forains au sein du site de la Biennale a considérablement exclu une part de la population qui aurait pu, à la fin de son marché, faire quelques pas et visiter une exposition. Réaliser un faux commerce de bouche comme une poissonnerie était pour moi l'occasion d'essayer de raccorder le marché à la Biennale en ouvrant l'exposition gratuitement tous les dimanches matin et en proposant du café préparé par le Samovar du designer Alex Delbos Gomez. Le but étant que les visiteurs puissent s'arrêter prendre un café et mettre un pied dans un lieu dans lequel ils ne sont, a priori, pas invité.e.s.

082

Designer.euse infiltré.e

083

[Figure 11] schéma du parcours reliant l'exposition de la poissonnerie (point jaune) au marché Carnot (rose). [Figure 12] Alex Delbos-Gomez et son Samovar café.



Prendre en compte l'espace à l'échelle de l'exposition est important mais je me suis aussi rendu compte qu'au-delà de cette contrainte, le contexte extérieur de l'exposition (dans ce cas précis le quartier de Carnot et son marché) pouvait aussi influencer mes choix et peut-être même, connecter deux espaces séparés par une frontière imaginaire.

La pensée arvatovienne

Pendant le montage de l'exposition « *À l'intérieur de la production*¹⁰ », co-réalisée par Ernesto Oroza¹¹ et les chercheur.euse.s du CyDRe¹², il a été décidé que la petite galerie d'environ 9m², dépourvue de fenêtres et dont les murs et le sol étaient blancs serait nommée

la galerie Arvatov, en lien avec les questions soulevées au sein de l'exposition.

Boris Arvatov est un important théoricien du mouvement productiviste russe. Son travail de recherche s'est concentré sur le statut de l'art après la révolution, ses liens avec les techniques

industrielles de reproduction, ou encore avec la question de l'entrée de l'art dans l'usine. Il est surtout connu pour ses idées sur la fusion de l'art et de la vie quotidienne, une notion centrale du constructivisme, qui prônait l'intégration de l'art dans tous les aspects de la vie sociale et industrielle.

10/ À l'intérieur de la production. <https://lecydre.space/index.html>. Consulté le 16 juin 2024.

11/ Designer, artiste, chercheur, diplômé de l'Institut Supérieur de Design de l'université de la Havane, responsable du 3^e Cycle Design et Recherche à l'École Supérieure d'art et de design de Saint-Étienne.

12/ Cycle de Recherche en Design (Post-diplôme design)



Si je fais abstraction d'un certain nombre de valeurs de la pensée productiviste comme le rejet de toutes formes d'arts traditionnels ou de créations individuelles, je trouve en revanche des points communs à faire avec ma démarche de travail : pour Arvatov, l'art ne se résume pas à des œuvres uniques fondée sur le développement d'une pratique esthétique en lien avec les institutions, les marchands, qui se veulent arbitres du bon goût, mais il est un ensemble de techniques et de savoirs interdisciplinaires dont les acteur.ice.s sont des ouvrier.ère.s et des ingénieur.e.s, des artistes, des spécialistes et des non-spécialistes. Il s'agit donc de transformer l'art en travail de manière à anéantir toutes les frontières entre l'art, le travail et la vie. En toute logique, les galeries destinées à l'exposition d'œuvres considérées comme « mortes » par les penseur.euse.s productivistes, disparaîtraient et l'art ferait irruption dans les rues, sur les places et dans la vie de tous les jours. L'idée étant de rendre la pratique artistique à tou.te.s en la dé-sanctuarisant et la mêlant aux pratiques ouvrières.

Quel travail/métier peut s'inscrire dans l'espace du *White Cube*, qui est la définition même d'un lieu aseptisé, silencieux, et lui donner vie ?

Le White Cube

Ce sont les institutions publiques et privées telles que les musées et galeries qui reconnaissent et font vivre aujourd'hui une part des designer.euse.s et artistes.

087 Standardisées, ces espaces prennent souvent la forme de ce que l'on appelle *White Cube*, théorisé par Brian O'Doherty dans les années 80.

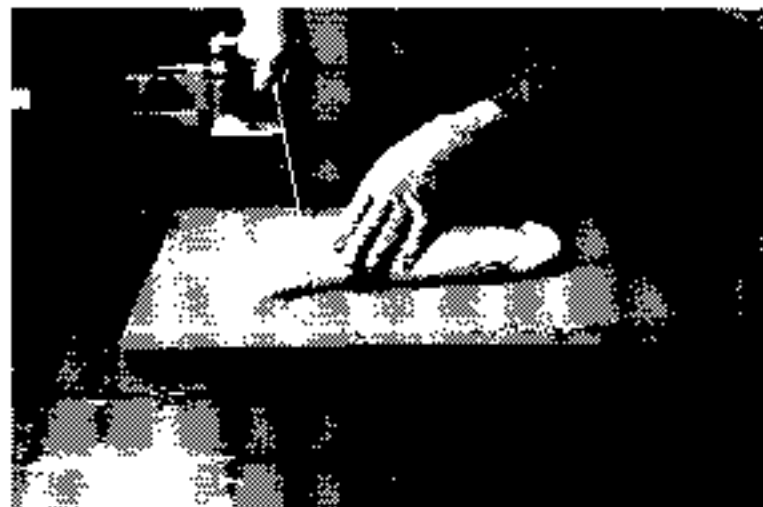
Le cube blanc en français, est un type de lieu d'exposition caractérisé par un espace clos aux murs blancs. Il est généralement dénué de fenêtres pour optimiser les espaces d'accrochages au mur ainsi que pour supprimer toutes entrées de lumières extérieures et avoir une mainmise optimale sur l'éclairage. Apparu dans les années 1970, il vise, par son aseptisation et sa « neutralité », à supprimer tout contexte autour de l'art que l'on y montre. Il s'est depuis généralisé à tel point qu'il est aujourd'hui considéré par les galeries et les musées comme le type de monstration par excellence, ce qui ne va pas sans susciter des critiques. En s'apparentant à un laboratoire, il continue à participer à la décontextualisation et à la sacralisation des œuvres et des objets qui s'y trouvent.

c. Étape 3 : choisir sa vague et s'y insérer

089

La poissonnerie, une boîte dans une boîte

Au vu des caractéristiques esthétiques et spatiales du *White Cube*, j'ai dû chercher un autre espace partageant les mêmes spécificités. Comme un jeu de calques, j'en ai d'abord extrait les éléments principaux à savoir, quatre murs blancs dénués d'ouvertures et une lumière blanche de type spot ou néon. L'espace de la galerie est un espace d'exposition mais il est aussi un commerce. Dans les stratégies marketing, l'éclairage « blanc neutre » est préconiser puisqu'il est le plus fidèle à l'éclairage naturel et rendra au mieux les couleurs et surfaces, l'idée étant de rendre l'expérience client la plus uniforme possible. Dans une galerie d'art ou de design, les stratégies sont similaires, l'aspect « espace de commerce » me paraît donc être une bonne piste pour travestir la galerie. Il me restait à trouver quel type de commerce pouvait évoluer au sein d'un *White Cube*. En feuilletant des techniques marketing de mise en scène d'espaces de vente, j'ai fini par trouver de nombreuses similitudes entre le commerce de produits frais de la mer et l'espace d'exposition que j'avais à ma disposition, c'est pourquoi j'ai choisi la poissonnerie.



CONVENTION DE STAGE

Préambule

La présente convention a été établie entre le stagiaire, le maître de stage et le maître de stage, en vertu de la loi n° 1117 du 26 juillet 1983 relative à l'enseignement supérieur, et de la loi n° 1117 du 26 juillet 1983 relative à l'enseignement supérieur, et de la loi n° 1117 du 26 juillet 1983 relative à l'enseignement supérieur.

Article 1er

Le stagiaire est nommé par le maître de stage.

Article 2

Le stagiaire est nommé par le maître de stage, en vertu de la loi n° 1117 du 26 juillet 1983 relative à l'enseignement supérieur, et de la loi n° 1117 du 26 juillet 1983 relative à l'enseignement supérieur.

Article 3

Le stagiaire est nommé par le maître de stage.

Article 4

Le stagiaire est nommé par le maître de stage.

Article 5

Le stagiaire est nommé par le maître de stage.

Article 6

Le stagiaire est nommé par le maître de stage.

Article 7

Le stagiaire est nommé par le maître de stage.

Article 8

Le stagiaire est nommé par le maître de stage.

Article 9

Le stagiaire est nommé par le maître de stage.

Article 10

Le stagiaire est nommé par le maître de stage.

Article 11

Le stagiaire est nommé par le maître de stage.

Article 12

Le stagiaire est nommé par le maître de stage.

Article 13

Le stagiaire est nommé par le maître de stage.

Article 14

Le stagiaire est nommé par le maître de stage.

Article 15

Le stagiaire est nommé par le maître de stage.

Article 16

Le stagiaire est nommé par le maître de stage.

Article 17

Le stagiaire est nommé par le maître de stage.

Article 18

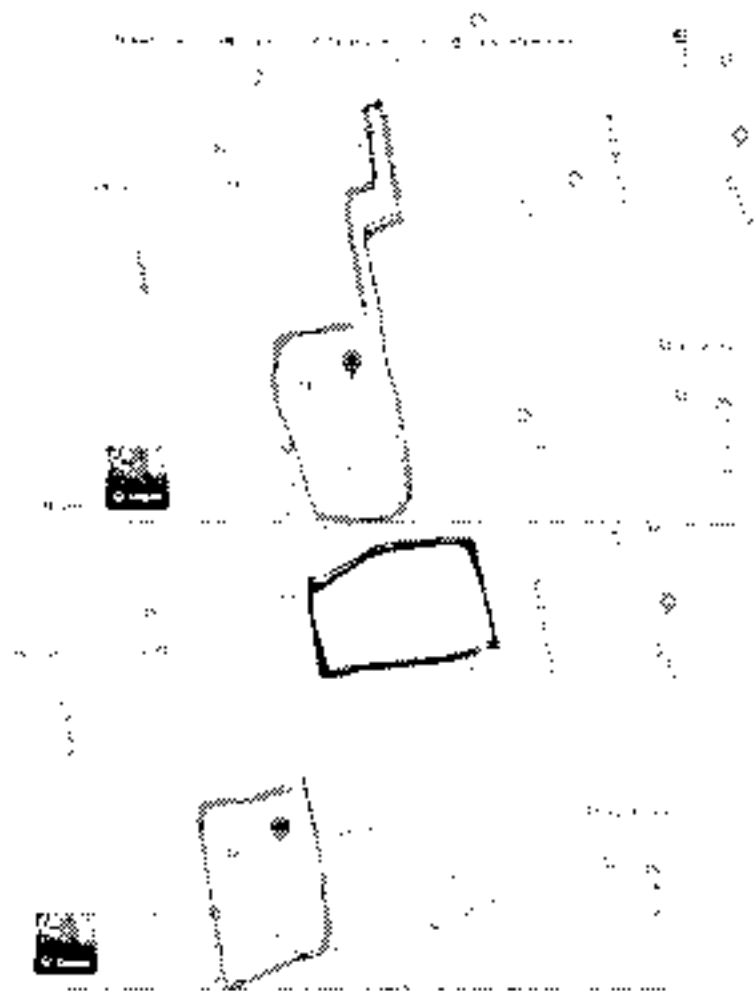
Le stagiaire est nommé par le maître de stage.

Article 19

Le stagiaire est nommé par le maître de stage.



SÉRIE



ESTURGEON
15.25

DARNE
DE THON
5.25



DARNE
DE SAUMON
4.50

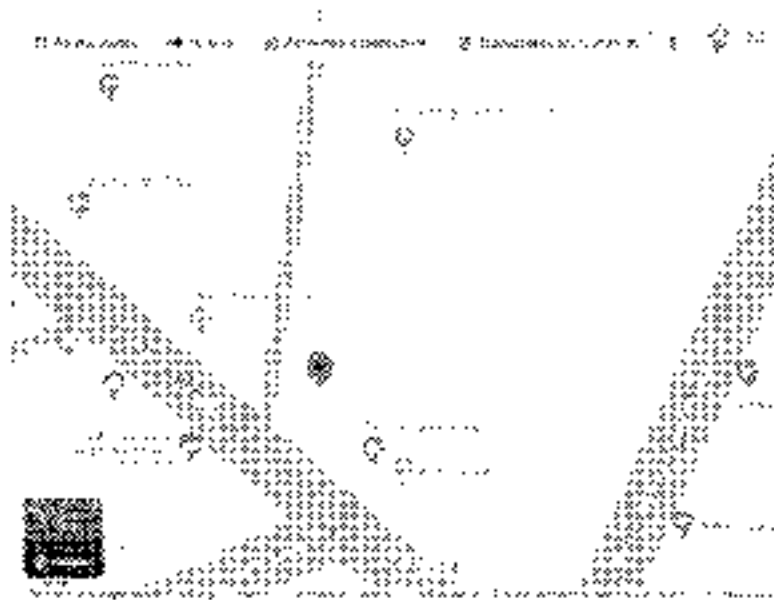


20

20

20





Le primeur/poissonnier/pâtissier de Noailles

*« Pour les acheteurs, la façade de l'établissement
doit être visible de loin et facilement reconnaissable.
Étant donné qu'ils associent la poissonnerie à l'univers
maritime, ils imaginent en général, une devanture
et une enseigne aux couleurs bleues*

*et blanches avec des éléments qui rappellent
la mer. Ils citent par exemple,
des peintures avec des vagues, des barques
et des poissons, des filets et des casiers
ou encore une voile de bateau.¹³ »*

13/ La poissonnerie
sédentaire de demain vue
par les acheteurs de produits
de la mer, "Un commerce
facilement identifiable
de l'extérieur 3.1.2",
Les publications du Pôle
halieutique AGROCAMPUS
OUEST n°49, 2017, 20.p

098

099

la nouvelle poissonnerie fraîchement ouverte.

Les jours suivant l'intervention, le magasin est resté fermé,
pour rouvrir soudainement ! Les murs étaient toujours blancs
et bleus, témoins de l'ancienne activité, mais les banques
réfrigérantes avaient été troquées contre des vitrines fournies
en pâtisseries et pains orientaux.

Tous les matins je remonte la rue d'Aubagne à l'heure
de l'ouverture des commerces. Il y a encore de cela quatre
mois, le commerce qui se trouvait à l'angle de la rue
d'Aubagne et rue Longue des Capucins, était un primeur.
Puis, un jour, il n'a plus ouvert et des travaux ont eu lieu.
À sa réouverture, les fruits et légumes s'étaient transformés
en poissons et les murs du fond avaient été repeints en blanc
et en bleu. Les étals avaient disparu pour laisser place
à deux grandes banques réfrigérantes remplies de poissons
en tous genres. Peu de temps après, alors que je passais devant
l'ancien primeur, je vis cinq agent.e.s de la police nationale
en faction devant le commerce. Leur présence est assez
fréquente dans ce quartier, mais ce matin-là iels n'étaient
pas venu.e.s comme à l'accoutumée pour chasser les vendeurs
à la sauvette. Iels étaient visiblement là pour inspecter

Dans un dossier traitant de la théâtralisation des points de vente de produits de la mer, de longs paragraphes sont dédiés à l'importance des codes esthétiques renvoyant à l'univers marin et à celui de la pêche, ainsi que les stratégies d'aménagement/scénographie pour valoriser au mieux les produits/œuvres. De leur disposition dans les étals, aux éclairages, rien n'est laissé au hasard. Lorsque l'on installe son stand, le but est de donner une impression de profusion en jouant avec la disposition des poissons des crustacés et autres fruits de mer. Les grands spécimens sont montrés entiers comme s'ils sortaient tout juste l'eau, les plus petits, eux, sont organisés en éventail ou en tuile, pour exprimer le mouvement et dynamiser la présentation. La couleur sur les bancs de poissonnier.ère.s est aussi extrêmement importante. Alternier les produits colorés comme le haddock, de teinte orangée, le saumon et la crevette avec des poissons à la chair plus neutre est une stratégie connue de tou.te.s pour attirer l'œil du.de la consommateur.ice/spectateur.ice. La création d'îlots et l'usage de vanneries, permettent de démarquer certaines catégories comme les bigorneaux ou encore les noix de saint-jacques tout en donnant l'impression qu'ils viennent d'être pêché.e.s. Tout n'est que décor... Il a même été prouvé, il y a peu, que la glace présente sur les étals n'était pas nécessaire voir néfaste à la bonne conservation des poissons en apportant un trop haut taux d'humidité et que son rôle était donc uniquement de rassurer

la clientèle quant à la fraîcheur des produits¹⁴. Jusque là, le travail n'est pas si éloigné d'un.e designer.euse ou d'un.e artiste. D'ailleurs, lorsque je travaillais en poissonnerie et que l'on a su de quelle formation je venais, la première demande de mes patron.ne.s à été de repenser l'étal.

Au-delà de leur rôle utilitaire, les objets jouent également un rôle de spatialisation, c'est-à-dire qu'ils ont la capacité de délimiter et déterminer un espace par leur simple présence. Ainsi, la lecture d'un espace passe aussi par l'attribution d'une fonction spécifique, souvent dictée par les objets présents et leur agencement. L'exemple le plus parlant serait celui de la table et des chaises. Si l'on place dans un espace vide, une table entourée de chaises, cet espace peut alors devenir salle de réunion et il suffit d'ajouter des objets tels que des assiettes ou des couverts pour transformer cet espace en salle à manger. Grâce à cette fonction de spatialisation des objets, chaque configuration implique une organisation sociale différente entre les individus qui occupent l'espace. Par exemple, une table ronde suggère une absence de hiérarchie entre les participant.e.s, tandis qu'une table rectangulaire avec une chaise placée à son extrémité instaure une hiérarchie, conférant à celui ou celle qui s'assoit en bout de table une forme d'autorité, iel préside. Ces exemples illustrent comment la fonction de spatialisation des objets engendre une fonction

14/ «Poissonnerie Viot». Poissonnerie Viot, <https://poissonnerieviot.com/>. Consulté le 28 août 2024.

de socialisation ou d'exclusion, créant des points de connexion ou de rupture entre les personnes. Dans la poissonnerie, la spatialisation se fait par l'installation d'un comptoir, divisant l'espace en deux parties bien distinctes, celle du visiteur.euse/client.e et celle du/de la commerçant.e, ce qui induit le rôle et les règles d'interactions entre chacun.e des protagonistes au sein de l'espace.

Cependant, le fait d'installer un stand de poissonnerie dans la galerie ne suffit pas. La galerie d'art a cette capacité de sacrifier tout ce qui entre en son sein et de ce fait transforme l'objet exposé en une œuvre qui échappe au commun des mortel.le.s, elle n'est plus ni accessible, ni palpable.

« Pour lui, le White Cube n'est pas un espace neutre, mais une construction historique. Un lieu qui efface le contexte extérieur, dont le contexte devient le contenu, dont le contenu – l'art – est sacrifié. En son sein, le White Cube parvient à extraire l'historicité, il abstrait le visiteur de toutes manifestations extérieures et pose l'art comme objet sacré. Ainsi, l'objet devient "Art" parce qu'il est admis dans sa structure. Le White Cube crée une claire dichotomie entre ce qu'il accepte d'intégrer en son sein – et d'adoubé en tant qu'art – et ce qui reste à sa porte. Selon Brian O'Doherty, la galerie d'art est ainsi devenue un véritable "protagoniste" du monde de l'art.¹⁶ »

16/ "Quel avenir pour le White Cube ?" Artistikrezo, 24 avril 2014, <https://www.artistikrezo.com/agenda/quel-avenir-pour-le-white-cube.html>.

[Figure 14] La poissonnerie sédentaire de demain vue par les acheteurs de produits de la mer, "Un commerce facilement identifiable de l'extérieur 3.1.2", Les publications du Pôle halieutique AGROCAMPUS OUEST n°49, 2017, 21.p.

3.1.5 Une ambiance maritime

✓ traditionnelle...

L'image que les participants se font de la poissonnerie sédentaire est traditionnelle et semble aux poissonneries actuelles (figure 3). C'est un établissement carré (avec de l'inox) puisque le poissonnier nettoie fréquemment au jet d'eau son magasin, de couleur blanc ou bleu. La décoration doit être en accord avec le monde de la mer (des filets de pêche, des photos des pêcheurs ou de bateaux, des bouillottes), sans être « trop kitsch » ni trop aseptique, même souvent associée aux CMR. L'image du poissonnier qu'ils ont reste assez classique. Il porte une tenue vestimentaire hygiénique : une marinière, un tablier bleu ou jaune et des bottes blanches. Les participants confient qu'ils aiment « le cliché » du poissonnier sédentaire qui serait « en vrai tout marin » (Bordéaux, 43 ans et plus). Enfin, les « aquariums » sont des éléments de décoration indispensables dans une poissonnerie, selon les acheteurs.



Figure 3 : Exemple de thématique traditionnelle d'une poissonnerie proposée par un participant du focus group

Or une poissonnerie reste aujourd'hui synonyme de convivialité, de tradition populaire. Selon une étude publiée 104

17/ ROUSSEL Déborah, LACOMBE Shani, MARCHAND Morgane, REGIMBART Amélie, LESUEUR Marie, GOUIN Stéphane. 2017.

La poissonnerie sédentaire de demain vue par les acheteurs de produits de la mer. Rapport d'étude. Projet VALOCEAN. Les publications du Pôle halieutique AGROCAMPUS OUEST n°49, 58 p.

en 2017 par le Pôle halieutique AGROCAMPUS OUEST¹⁷, les français.e.s à la recherche d'authenticité et de qualité, sont attaché.e.s aux commerces de proximité. La poissonnerie sédentaire actuelle est encore assimilée à une vision assez traditionnelle du métier

de poissonnier.ère. Si l'on demande aux acheteur.euse.s de décrire une poissonnerie, iels évoquent un univers maritime (mer, bateau, pêche) et un lieu suscitant les sens (odeur, froid, humidité). Iels sont également sensibles à l'expertise du.de la professionnel.le qu'est le.a poissonnier.ère ainsi qu'à son savoir-faire. Ces commerçant.e.s sont garant.e.s de la qualité et de la fraîcheur des produits mais iels entretiennent aussi un contact privilégié avec leur clientèle, ce qui participe à consolider la vie de quartier. En lisant cette étude, on comprend bien que le facteur humain joue un rôle prépondérant dans la vie et l'appréciation de la poissonnerie. Sans le.a poissonnier.ère, la poissonnerie se résumerait en une exposition de poissons.

Designer.euse infiltré.e

105

[figure 15] cahiers techniques Cogépêche, La théâtralisation des points de vente des produits de la mer frais, Rennes AGROCAMPUS OUEST, 2014.

Les cahiers techniques Cogépêche

La théâtralisation des points de vente des produits de la mer frais



Normapêche
Associé

AGRO
CAMPUS
OUEST

d. Étape 4: surfer et faire corps

107

Jouer au.à la marchand.e

Lorsque je travaillais en ville, à la vraie poissonnerie et que je n'étais pas présente à la fausse galerie/poissonnerie, j'avais rangé et recouvert mes étals et la lumière était éteinte. Quand j'arrivais le dimanche, je débachais mes bancs de poissons en céramique, je faisais le réassort de mes consommables tels que les emballages, je passais un coup de chiffon sur mes vitrines, puis j'installais mes poissons et les fioritures en plastique que je disposais le long de mes étals pour les habiller. J'enfilais ensuite mon tablier et je partais rejoindre mon ami et collègue Alex, pour préparer du café avec son Samovar¹⁸ en attendant les premier.ère.s client.e.s/visiteur.euse.s/client.e.s.

18/ Le Samovar est un instrument russe permettant à la fois de faire chauffer l'eau d'un thé ou d'une tisane et de préparer d'autres boissons chaudes comme du café.

En somme, les gestes que j'exécutais à la poissonnerie la semaine étaient très similaires à ceux mis en place le dimanche à la galerie, à cela près que la litière faisant office de glace pilée ne me gelait pas les doigts et qu'à défaut de vider les poissons de leurs entrailles, je les remplissais de Pastis. L'espace d'exposition/poissonnerie, était actif uniquement lorsque j'étais présente, j'ouvrais et fermais la boutique et ma présence devenait alors indispensable à la vie du lieu. L'exposition était le résultat d'une interaction entre l'espace, les objets, et ce que j'y faisais : Jouer à la marchande.

Entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, avec l'essor des musées publics et la démocratisation de l'accès à la culture, l'idée selon laquelle l'art devait être rendu accessible à un large public a commencé à se développer. Des questions fondamentales se posent alors : comment communiquer ? Quelles techniques et quels dispositifs sont les plus appropriés tant pour les œuvres d'art que pour les individus ? Quelles interactions humaines privilégier ? Dans les années 1980, le concept de médiation culturelle s'étend aux diverses institutions accueillant du public créant ainsi du lien entre les visiteurs et une forme d'art et/ou de culture. Ce lien se réalise notamment par le biais de médiateurs culturels dont le rôle est de faciliter l'accès à la culture et de favoriser la compréhension des œuvres, des pratiques artistiques ou des événements culturels par un public varié, en tenant compte de leurs différents niveaux de connaissances, leurs attentes et leurs intérêts. Pour ce faire, ils développent des actions spécifiques pour toucher des publics qui, pour diverses raisons, qu'elles soient sociales, économiques ou géographiques, n'ont pas un accès facile à la culture. Cela peut inclure des partenariats avec des écoles, des associations, des maisons de retraite voire même des prisons.

Quand j'ouvrais la galerie le dimanche matin pour vendre mes poissons en céramique, je me sentais davantage poissonnière que designer. En raison d'un certain nombre de similitudes, j'avais le sentiment de me rendre à la poissonnerie dans laquelle j'exerçais le reste de la semaine : à l'ouverture, après m'être occupée de la mise en place de mon stand, j'accueillais les premiers visiteurs, j'engageais la conversation avec eux et leur faisais le récit de mon exposition/poissonnerie. Très rapidement la discussion devenait fluide et je répondais à toutes les questions qui m'étaient posées et qui dépassaient souvent le cadre de mon travail d'exposante. Si je n'avais pas perdu de vue que je me trouvais dans une galerie, je me serais bien vite prise pour une vraie marchande. J'étais donc devenue poissonnière et médiatrice.

Si j'avais choisi ce format « d'exposition/commerce » ce n'était pas seulement dans l'objectif de pallier le problème de la rémunération de mon travail mais de questionner aussi dans l'exposition « *À l'intérieur de la production* », l'importance de la médiation et du lien social comme moyen de démocratisation de l'art et du design. En ce sens, le commerce de proximité s'est avéré être l'outil parfait. Durant mon expérience à la vraie poissonnerie j'ai pu longuement observer les liens intimes que pouvaient entretenir mes patrons avec leur clientèle. Les habitudes de chacun.e, les préférences gustatives, les ragots

de quartiers, les problèmes de santé, etc...

110

À travers les analyses réalisées par de nombreuses disciplines comme l'économie et la sociologie, on trouve de manière récurrente l'importance du rôle social dans ces espaces qui parfois prend pas sur la qualité même du service : « *Son pain n'est pas très bon, mais il est tellement gentil que je continue à aller chez lui* ». Mais même si pour des sciences sociales comme l'économie, le concept de «proximité» reste complexe à définir, voici une proposition rédigée par Jean-Louis Laut, Maître de conférences à l'Université Polytechnique Hauts-de-France ayant soutenu une thèse sur la proximité dans le cadre de la communication commerciale.

« En tant que principe naturel, la proximité se présente comme une réalité, partie prenante de l'existence humaine de nos relations aux êtres, aux objets ou à l'environnement. Elle matérialise la nature sociale de tout individu et traduit nos besoins naturels d'affiliation et d'attraction. Le principe de recherche de contact avec autrui et le désir de se rapprocher de nos semblables en est donc une préoccupation tant biologique que psychique. Si dans l'examen de nos modes conversationnels, l'homolalie désigne

notre propension à communiquer avec ceux qui sont comme nous, elle caractérise également le besoin de rapprochement comme étant

19/ Laut, Jean-Louis.
« Proximité et commerce :
pour l'éclairage du concept »,
Communication & Langages,
vol. 116, no 1, 1998, p. 98.
www.persee.fr, <https://doi.org/10.3406/colan.1998.2850>.

111

l'une des préoccupations existentielles dans tous les actes de vie quotidienne. Car la proximité s'inscrit dans la quotidienneté, se nourrit de l'anodin, de l'éphémère pour construire nos liens avec l'environnement et leur donner vie par l'affectif.¹⁹ »

CONCLUSION

Avant tout, il me semble important de rappeler que l'école dans laquelle j'ai été formée (Esadse²⁰) a comme particularité de rendre la frontière entre art et design très poreuse, ce qui a pour effet de diriger de nombreux.e.s designer.euse.s sortant de cette école, vers le design d'auteur.ice ; ce à quoi je me destinai aussi en début de formation. La porosité de ces deux domaines se retrouve dans de nombreuses interactions ; l'art a servi l'éducation religieuse et le pouvoir politique tout autant que le design a pu se définir par une certaine esthétique en lien avec les modes et mouvements artistiques.

Les institutions légitiment l'existence des artistes/designer.euse.s, autant que leur production. Ces organisations se matérialisent la plupart du temps par des espaces clos dans lesquels les œuvres sont présentées de manière statique, encadrées par des vitrines ou accrochées aux murs, dans un environnement contrôlé et aseptisé, ce qui mène certains comme Geoffroy de Lagasnerie²¹ à comparer ces espaces à des cimetières. En retirant les œuvres de leur contexte d'usage, il estime que les musées les transforment en simples artefacts, coupés de leur environnement naturel, social ou spirituel. Ce processus peut être vu comme une « mise à mort » de l'œuvre en tant qu'objet culturel dynamique. Pour le design il en va de même ; en France par exemple, le procédé d'acquisition d'une œuvre d'art ou d'un objet de design

21/ Geoffroy de Lagasnerie est un philosophe et sociologue français (1981-)

115 est similaire. Il s'agit d'une commission d'acquisition durant laquelle le.e conservateur.ice de musée va présenter ses propositions, soit à titre onéreux, soit à titre gracieux par des dons ou des mécènes. Lorsqu'un musée national fait l'acquisition d'une pièce, c'est pour toujours, en aucun cas il est en droit de revendre un objet ou une œuvre une fois qu'ils ont intégré.e.s les collections nationales. Ce qui veut dire que chaque objet de design faisant partie de la collection est voué à ne plus être utilisé mais seulement vu. C'est ainsi que les 245 chaises faisant partie du département design du musée des Arts Décoratifs de Paris ne verront plus jamais quelqu'un.e s'asseoir sur elles, que 98 lampes n'éclaireront plus et que 201 vases n'accueilleront pas une fleur. Ce qui est montré aujourd'hui dans nos musées n'a pas été forcément produit pour y être et a eu une première existence dans un tout cohérent. Les œuvres, les objets ont été extrait.e.s, puis remontré.e.s, ré-exposé.e.s dans des musées ou galeries. Ces actes sont des choix éminemment politiques puisque la manière dont on va réexposer, remettre en situation va modifier le sens original de l'œuvre. L'expression anglaise *To be on display*²² que l'on pourrait traduire par « être exposé », vient du latin *displicare*, qui signifie déployer, et renvoie directement au premiers motifs du fait de montrer. C'était et c'est toujours un moyen pour certains groupes sociaux de déployer leurs possessions, leurs richesses.

22/ Design & display... une autre histoire des expositions, édition T et P, Catherine Geel, parution prochaine 2025

Ainsi, le geste d'exposer n'est pas neutre et le musée non plus; 116 il est une institution liée au pouvoir et malgré son désir de démocratisation et d'accessibilité, il reste le reflet d'une classe bourgeoise dominante.

« Une troisième évidence tient au fait que la valeur d'usage serait inhérente aux objets de design au point que, une fois exposés tels des œuvres d'art, soustraits à toute utilisation, ils perdraient en quelque sorte leur essence. C'est ainsi que, pour restaurer cette valeur d'usage, combler le manque lié à une utilisation devenue impossible, certaines expositions réalisent des reconstitutions d'espaces et des copies de meubles que l'on met à disposition des visiteurs.

23/ Catherine Chomarat-Ruiz,
Design Arts Medias |
L'exposition de design.
<https://journal.dampress.org/calls/l'exposition-de-design>
Consulté le 14 septembre 2024
parution prochaine 2025

Tel fut, par exemple, le parti pris de l'exposition dédiée à Charlotte Perriand par la Fondation Louis Vuitton, fin 2019.²³»

Aujourd'hui le Graal de certain.e.s des designer.euse.s est que l'une de ses pièces intègre les collections des musées, et il est fort probable que la manière dont iel pensent ses objets soit influencée par le fait que la valeur d'usage de l'objet n'a pas d'importance dans le contexte muséal. Une lampe peut donc être produite et pensée pour être exposée sans pour autant avoir quelque chose de précis à éclairer et dans ce cas, l'objet montré n'est pas décontextualisé. En résumé, non seulement les designer.euse.s/auteur.ice.s dépendent du bon vouloir de ceux qui décident de sa légitimité mais iels perdent aussi de vue l'essence même

117 de leur travail qui est d'être au service de l'activité humaine. Si leurs productions sont exposées dans des galeries pour être vendues, il n'en reste pas moins que leur usage en est modifié, quasiment considérées comme des œuvres d'art, elles sont utilisées comme telles. Un canapé protégé par un plaid, une cuisine dans laquelle on ne cuisine pas... On retrouve chez soi ces mêmes objets, exposés dans nos intérieurs.

« Tout objet à ainsi deux fonctions : l'une qui est d'être pratiquée, l'autre qui est d'être possédée. La première relève du champ de totalisation pratique du monde par le sujet, l'autre d'une entreprise de totalisation abstraite du sujet par lui-même en dehors du monde. Ces deux fonctions sont en raison inverse l'une de l'autre. À la limite, l'objet strictement pratique prend un statut social : c'est la machine. À l'inverse, l'objet pur, dénué de fonction, ou abstrait de son usage, prend un statut strictement subjectif : il devient objet de collection.

Il cesse d'être tapis, tapis, table, boussole ou bibelot pour devenir "objet". Un "bel objet" dira le collectionneur, et non pas une belle statuette.²⁴ »

24/ Jean Baudrillard,
Le système des objets,
Gallimard, Paris, 1968, p.121.

En cessant de créer des objets à des fins d'usages, ils finissent aussi par perdre leur capacité à créer du lien social.

On sait, grâce aux nombreuses études en sociologie et marketing, que la consommation permet aux individus de construire et mettre en récit leur identité, à travers notamment une logique d'extension du soi. L'acquisition de biens vient agir comme marqueur social et permet

à certaines personnes de se hisser d'une catégorie à une autre et cela s'est accéléré depuis la révolution industrielle.

118

Cette quête d'identité prédéfinie via la consommation participe à alimenter une vision du monde monolithique, uniformisée et standardisée. Au travers de ses écrits, Édouard Glissant²⁵ s'opposait à ces parcellisations et défendait

25/ Édouard Glissant est un écrivain et philosophe martiniquais (1928 - 2011).

26/ La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes dans un endroit du monde.

l'idée selon laquelle nous vivons dans des sociétés créolisées²⁶ dans lesquelles entrent en résistance ces fameuses «identités fixes» (langue, nation, religion, classe sociale, profession ou toute autre entité clairement définie à laquelle nous pouvons nous identifier). Il nous est difficile d'accepter un certain métissage et de remettre en question l'unité de notre identité. À cela, nous préférons «l'intégration», qui elle, exclut le métissage

27/ Le «Tout-monde» selon Édouard Glissant est un monde où les êtres humains, les animaux, les paysages et les cultures sont en connexion mutuelle. Un monde où la géographie n'entrave pas les idées, la créativité et permet à tous.e.s d'entrer en relation. Un monde où d'autres manières de vivre, de créer et de se rencontrer sont possibles.

« Nous devons construire une personnalité instable, mouvante, créatrice, fragile, au carrefour de soi et des autres. Une Identité-relation. C'est une expérience très intéressante, car on se croit généralement autorisé à parler à l'autre du point de vue d'une identité fixe. Bien définie.²⁸ »

119

Ainsi, la pensée de Glissant pourrait correspondre à mon idée de designer.euse infiltré.e qui met de côté son identité professionnelle fixe pour se permettre d'entrer en relation avec d'autres identités sans pour autant s'y soustraire (déformation professionnelle) mais pour créer de nouvelles perspectives d'échanges, le.a designer.euse/poissonnier.ère/médiateur.ice en serait un exemple.

Dans un article intitulé « Un refus de professionnalisation » paru au printemps 2023 dans la revue *Multitudes*²⁹, Camille Anonymus pèse le pour et le contre de ce qu'elle veut et ne veut pas dans sa vie professionnelle et personnelle et concentre son intérêt sur les études et l'apprentissage : une acquisition de capacités, de savoir-faire et de gestes non plus canalisé.es dans une activité professionnelle précise mais défini.e.s par des actions et une logique de pensée. Dans son cas, ses études de médecine ne lui serviront pas à devenir médecin mais à soigner ailleurs que dans des institutions prévues à cet effet, elle prodiguera le soin quel que soit l'endroit, là où la nécessité s'en fait sentir.

28/ Extrait, Joignot, P.R.P.F. (2021, 23 mars). Pour l'écrivain Édouard Glissant, la créolisation du monde est « irréversible ». Le Monde.fr. https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2011/02/03/pour-l-ecrivain-edouard-glissant-la-creolisation-du-monde-etait-irreversible_1474923_3382.html Consulté le 11 octobre 2024

29/ Camille Anonymus, « Un refus de professionnalisation », *Multitudes*, 5 avril 2023, <https://www.multitudes.net/un-refus-de-professionnalisation/>.

30/ Prêtre autrichien devenu philosophe, il est une figure forte de la critique de la société industrielle, (1926-2002).

Dans son ouvrage *La convivialité*, Ivan Illich³⁰ fait

120

lui aussi état de cette déprofessionnalisation des gestes et rend responsable l'industrialisation de s'en accaparer certains

tels que soigner, transporter et construire par le biais de la professionnalisation.

« *La possibilité de confier des soins médicaux à des non-spécialistes va à l'encontre de notre conception du mieux-être, due à l'organisation régnante de la médecine. Conçue comme une entreprise industrielle, elle est aux mains de producteurs (médecins, hôpitaux, laboratoires pharmaceutiques) qui encouragent la diffusion des procédés de pointe coûteux et compliqués, et réduisent ainsi le malade et son entourage au statut de clients dociles. [...] la médecine protège ses frontières en encourageant la formation de paraprofessionnels auxquels sont sous-traités les soins autrefois dispensés par l'entourage du malade. Ce faisant, l'organisation médicale protège son monopole orthodoxe de la concurrence déloyale de toute guérison obtenue par des moyens hétérodoxes.* »³¹ »

31/ Ivan Illich, *La convivialité*, Point, Paris, 2021, p.63-p.64

Comme je l'évoquais au début de ce petit ouvrage, la révolution industrielle ne s'est pas produite du jour au lendemain, il y a eu une période de transition qui se caractérisait par une pluriactivité des ouvrier.ère.s. Le travail en manufacture n'était souvent qu'un complément pour le.a paysan.ne pendant la saison creuse mais il lui permettait

121

de pallier ces besoins. Au-delà de la nécessité de survie, l'attachement des ouvrier.ère.s à leur activité économique traditionnelle a largement joué son rôle dans la pluriactivité. Par exemple, un.e paysan.ne au milieu du XIX^e siècle, est en inactivité de mi-juin à mi-septembre et de mi-février à début avril. Il doit donc lutter contre l'insécurité et la précarité de ses revenus en travaillant dans un autre domaine comme celui du textile ou de la coutellerie. Dans les années cinquante, la France connaît le point culminant de son taux d'industrialisation et la classe populaire s'est étendue. Les changements de nos moyens de production ont aussi transformé nos manières de travailler, en assignant à chacun.e une tâche unique à un poste fixe et en organisant de manière méthodique, le processus de production, dans le but d'en améliorer l'efficacité : les paysan.ne.s/ouvrier.ère.s se sont transformé.e.s en « expert.e.s » mono-tâche. En divisant le travail par tâches, l'industrie prive de ses savoir-faire toute une partie de la population et engendre ainsi une grande part de précarité financière et sociale.

Héritière de ce fonctionnement, la « classe populaire » du XXI^e siècle semble contrainte aujourd'hui de reprendre une certaine pluriactivité pour subvenir à ses besoins élémentaires comme la pratique de revente de seconde main , mais aussi pour redonner un sens à sa vie. On se souvient de l'effet « crise Covid-19 » qui en dégageant du temps à la maison a non seulement déclenché le « syndrome de la cabane »,

au sens positif du terme, mais a aussi permis de redonner le goût de la bricole, du travail manuel associé à la réflexion intellectuelle. De même que le télétravail n'a cessé de progresser depuis, le besoin de varier les activités est aussi devenu nécessaire pour de nombreux.se.s travailleur.euse.s. Le travail et la production ont échappé à la population en sortant petit à petit de la maison générant ainsi une précarité économique. L'évolution actuelle du monde du travail vers une précarisation grandissante pousse les travailleur.euse.s à une pluriactivité. Cette conjoncture peut être aujourd'hui nourrie des pensées de Glissant et Illitch afin d'en faire un terreau positif à une nouvelle réappropriation de l'outil de production (qui peut très bien être partagé comme dans un *fablab*, et pas forcément appartenir au travailleur.euse) et de la force de travail, par les travailleur.euse.s. Ainsi, mon expérimentation de designer.euse/poissonnier.ère/médiateur.ice me semble

122

123

32/ Idée déployée par Yves Citton, qu'il a lui-même empruntée au concept de Chthulucène développé par Donna Haraway dans son ouvrage *Vivre avec le trouble*.

une piste prometteuse. Il est peut-être préférable d'accepter cette instabilité, cette «indéfinition professionnelle» et *faire avec*³².

ANNEXES

Bibliographie :

- Jean Lahor, Les Habitations à bon marché et un Art nouveau pour le peuple, Librairie Larousse, Paris, 1903
- Jean Lahor, L'art pour le peuple à défaut de l'art par le peuple, Librairie Larousse, Paris, 1902
- Victor J. Papanek, Design pour un monde du réel, Les Presses du Réel, Dijon, 2021
- Ettore Sottsass, « Mi dicono che sono c attivo », Casabella n° 376, 1973, traduit par Alexandra Midal, Design, L'Anthologie, HEAD, 2013.
- Giorgio Agamben, Qu'est-ce qu'un dispositif ?, traduit par Martin Rueff, Payot & Rivages, Paris, 2007
- Arthur Lochmann, La vie solide : La charpente comme éthique du faire. Payot, 2019.
- Catherine Geel et Bernard Stiegler extrait Quand s'usent les usages : un design de la responsabilité ?, Azimuts n°24, 2004.
- Gil Bartholeyns et Manuel Charpy, L'étrange et folle aventure du grille-pain de la machine à coudre et des gens qui s'en servent, Première Parallèle, Paris, 2021
- Karl Polanyi, La mentalité de marché est obsolète, Allia, Paris, 2012
- Ivan Illich, Le travail fantôme, Points, Paris, 2022
- Edouard Glissant, Tout-Monde, Paris, Gallimard, 1993
- Julia Burtin Zortea, Aujourd'hui on dit travailleur.ses de l'art, édition 369, Paris, 2022
- Yvonne Verdier, Façon de dire, façon de faire, la laveuse, la couturière, la cuisinière, Gallimard, Paris, 1979
- Yves Citton, Faire avec : Conflits, coalitions, contagions, éditions Les liens qui libèrent, Paris, 2021.
- Paulette Bernège, Travail, genre et sociétés, l'organisation ménagère comme pédagogie, La découverte, 2005
- Virginia Woolf, une chambre à soi, Le livre de poche, Paris, 2020

Webographie :

- “Quel avenir pour le White Cube ?” Artistikrezo, 24 avril 2014, <https://www.artistikrezo.com/agenda/quel-avenir-pour-le-white-cube.html>.
- Cité du design | Cité du design 2025. <https://www.citedudesign.com/fr/a/cite-du-design-2025-2358>. Consulté le 16 juin 2024.
- Biennale Internationale Design Saint-Étienne 2022 | À l'intérieur de la production. <https://www.biennale-design.com/saint-etienne/2022/fr/a/a-linterieur-de-la-production-1379>. Consulté le 28 juin 2024.
- YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=SUOVOC2Kd50>. Consulté le 13 juillet 2024.
- “Poissonnerie Viot”. Poissonnerie Viot, <https://poissonnerieviot.com/>. Consulté le 28 août 2024.
- À l'intérieur de la production. <https://lecydre.space/index.html>. Consulté le 18 septembre 2024.
- Cité du design | Esadse | Coursus | DNSEP. <https://www.citedudesign.com/fr/esadse/cursus/dnsep>. Consulté le 18 septembre 2024.
- Cité du design | Esadse | Coursus | 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/t/chronologie-du-design>. Consulté le 18 septembre 2024.
- Laut, Jean-Louis. « Proximité et commerce : pour l'éclairage du concept ». Communication & Langages, vol. 116, no 1, 1998, p. 92-107. www.persee.fr, <https://doi.org/10.3406/colan.1998.2850>.

Rédaction	ZERMA	128
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.

129 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.