



La diachronie des objets. Une créativité immanente

Anne Beyaert-Geslin*

Résumé: Nous prenons pour point de départ l'interrogation suivante : peut-on concevoir les objets de design, dans leur expression même, comme des manifestantes de sémantismes aussi larges que celui de la temporalité ? Entre le temps dilaté de la jouissance des œuvres d'art et le temps habituel des objets utilitaires du quotidien vient se placer le temps des objets de design, volontiers marqué par la rupture des attentes figées, autrement dit par la surprise. Afin de comprendre l'événementialité des objets, le regard de l'analyste doit porter sur un double plan d'immanence, à savoir celui des formes de l'énoncé tout autant que celui de la dynamique de leur énonciation. Deux classes d'objets retiendront ici notre attention : les chaises et les ordinateurs domestiques, dont nous commenterons les effets compte tenu des pratiques sociales où s'inscrivent leur perception et leur usage. À la suite de C. Zilberberg et de sa théorie des «modes d'efficience», on avancera par ailleurs une distinction entre deux genres d'événements d'après leur mode de rupture et de liaison avec ce qui suit et ce qui précède, (i) l'événement inaccentué correspondant à un parvenir ; (ii) l'événement accentué relevant du survenir. On s'intéressera enfin à la façon dont l'énonciation individuelle des formes signifiantes prend son sens dans le cadre élargi de l'énonciation sociale se traduisant par des pratiques et des sanctions collectives qui ne cessent d'évoluer au cours de l'histoire.

Mots-clés: design, diachronie, énonciation, parvenir, survenir

Introduction

La réflexion de Locke (1689) à propos du signe est bien connue. «Nous avons besoin des signes de nos idées pour pouvoir nous entre-communiquer nos pensées aussi bien que pour les enregistrer pour notre propre usage », explique-t-il. Les signes, ou si l'on préfère les formes dédoublées que sont les représentations, nous sont indispensables pour penser le monde. Cette conception fonctionnelle du signe a trouvé de nombreux échos au vingtième siècle. Elle apparaît notamment chez Ricoeur qui, dans *La critique et la conviction* (Ricoeur, 1995)¹, conçoit l'art du vingtième siècle comme une façon de densifier et de rassembler des propositions conceptuelles détachées les unes des autres. Selon lui, l'art peut ainsi «mettre à nu des propriétés du langage qui, autrement, resteraient invisibles et inexplorées»(Ricoeur, 1995, p. 259). Si l'on suit ces propositions, certains artefacts offriraient un plan de manifestation à des concepts qui ne pourraient être appréhendés sans eux. Ils seraient des possibilités de

développement de la pensée, de prospection de nouveaux territoires, de creusement sémantique, qui nous permettent d'avancer ou, comme l'indique Ricoeur à propos de l'œuvre d'art, de se «frayer un chemin dans le réel en le renouvelant selon elle»(Ricoeur, 1995, p. 261).

De telles propositions reformulent l'événementialité de la connaissance. Elles laissent penser que l'événement n'est pas constitué par l'objet lui-même mais par la possibilité qu'il offre de découvrir des dimensions de l'expérience qui n'existaient pas avant lui. Loin d'être en demande d'explication, cet objet offre une possibilité de conceptualisation par exemplification de la pensée².

Avec ces réflexions très générales, nous essayons de saisir le sens des formes en avançant l'idée qu'elles ne constituent pas un événement pour elles-mêmes mais pour la possibilité d'exemplification de nouveaux systèmes de valeurs et de creusement sémantique qu'elles représentent. Cet article envisage néanmoins un aspect particulier de la question, la manifestation

* Docente da Université Bordeaux Montaigne . Endereço para correspondência: (anne.geslin87@orange.fr).

¹ William Mitchell fait une proposition comparable et soutient qu'architectures et objets exemplifient symboles et synecdoques et permettent de penser de nouveaux rapports sociaux. Voir à ce sujet Mitchell (2005).

² Ces formes sont d'ailleurs susceptibles de précéder leur compréhension, de la même façon que l'écriture mathématique peut précéder sa compréhension.

de la temporalité, et s'attache à une catégorie étroite, celle des objets de design, pour montrer que ceux-ci offrent un plan de manifestation au temps et permettent de le penser. Une telle démonstration suppose qu'on conserve à l'arrière-plan les conceptions les plus immédiates du temps, à commencer par l'approche de l'expérience décrite par ailleurs³, qui distingue les objets d'art des objets ordinaires. Le temps sensible et dilaté de la contemplation de l'œuvre d'art est réglé par la découverte et l'*inaccompli*; celui des objets usuels par l'habitude et l'*accompli* et, dans l'entre-deux, se loge le temps événementiel de l'objet de design dont le survenir⁴ brise cette fatalité de l'habitude. Mais comment l'objet de design introduit-il la nouveauté dans son cadre social ? Comment cette dynamique sociale détermine-t-elle les formes de l'énoncé ? Réduire la temporalité à la diachronie et la concevoir comme une variation temporelle, une discontinuité, nous permettra d'observer la réarticulation systématique des formes et des valeurs dans le temps. On fait ainsi le lien avec la temporalité de la praxis créative qui, par une différenciation permanente, participe à l'approfondissement et à l'extension du sens tout en assurant la mise à jour des valeurs autour desquelles se rassemble une communauté mais en la soumettant à un point de vue extérieur qui permet d'observer la force de *décalage* de la praxis, sa façon d'organiser la succession des formes et de la faire signifier.

Par leur événementialité, le survenir de la nouveauté, les objets de design nous permettent de penser le temps tel une diachronie. Pour décrire cette événementialité exemplaire, nous commencerons par distinguer deux plans d'immanence et montrerons que la variation diachronique concerne à la fois les formes de l'énoncé (celles des ordinateurs ou des chaises) et la dynamique de l'énonciation (le mouvement des pratiques sociales). Il sera alors intéressant d'envisager l'interférence de ces deux plans d'immanence, les harmonies et désaccords qui composent la prosodie de la nouveauté tout en façonnant les objets. Nous verrons ainsi, non seulement que les objets permettent d'expérimenter le temps comme une diachronie, mais que la diachronie elle-même participe à l'énonciation créative. Elle met en évidence la force de l'énonciation en s'imposant elle-même comme une instance créative déterminant la forme des objets.

1. La variation chromatique

Comment la variation diachronique se manifeste-t-elle dans l'objet ? Pour mener cette investigation, le plus simple est sans doute de se concentrer sur une unique dimension de l'objet et de suivre son évolution dans le temps. C'est ce que Clino Castelli (1993, p. 61-91) nous invite à faire en avançant que le design des

dernières décennies a permis d'élargir les possibilités de vision des couleurs et de mettre au jour des univers chromatiques inconnus. Selon le designer, cette innovation chromatique fait suite à la diffusion de la télévision en couleurs autour des années 1970. Au lieu d'imiter le monde chromatique soustractif pour obtenir un teint naturel ou un ciel transparent par exemple, l'industrie invente alors une gamme nouvelle imitant les «défauts» de la télévision en couleurs. Elle s'attache alors à celles qui dérogent aux habitudes chromatiques, les récupère et les diffuse, comme elle le fit pour la couleur bleu pourpre répercutée dans la fabrication des automobiles. Il serait sans doute intéressant de préciser les conséquences de cette mutation, mais on veut surtout trouver une confirmation de notre thèse liminaire qui fait de l'objet le support de manifestation d'une propriété inouïe, même si l'enjeu est alors une ouverture perceptuelle plutôt que conceptuelle. Il est question d'élargir les possibilités de la vision ou, selon les termes de Castelli, «de la conscience de la couleur».

Mais ce récit éclaire plus directement la signification de la variation diachronique en montrant comment l'élargissement de la perception fait émerger, dans les années 90, des couleurs qui décalent les catégories chromatiques usuelles et, sortes de termes complexes entre plusieurs prototypes, se laissent décrire comme des combinaisons. Ce déplacement se manifeste notamment dans les «pâleurs», ces presque gris que Castelli compare aux bases de maquillage, aux fonds de teint qui viendront caractériser et distinguer plusieurs décennies de production industrielle : d'abord les dominantes gris-jaunes (Green-yellow) pouvant se déplacer vers un verdâtre, qui se décalent bientôt vers le jaune-rouge (yellow-red) du ton sable puis vers une teinte opposée, celle du bleu-gris (Bleu-green).

Lorsqu'on adopte le point de vue de la praxis, apparaît un système de déclinaison de la pâleur qui s'efforce, à l'intérieur d'un même registre tonal, d'investir les différents pôles chromatiques et thermiques (jaune, rouge et bleu). Une différenciation régulière des valeurs assure l'extension progressive du sens en déployant tous les possibles du système. Si la régularité assure une certaine prévisibilité des valeurs mises au jour, la différenciation préserve néanmoins l'apparition de valeurs improbables. En effet, si chaque combinaison associe toujours deux couleurs, leurs places peuvent être inversées, le gris est accepté, et la couleur évoque un verdâtre si fugace que l'écriture renonce à le transcrire. Avec cette fausse systématisme, tout se passe donc comme si la règle s'accordait une part de caprice ou d'aléa pour surprendre l'observateur. La praxis creuse pour ainsi dire dans les coins du système en portant l'attention sur ce principe aléthique de la créativité qui recherche en même temps ce qui *doit* et *ne doit pas*

³ Nous nous permettons de renvoyer le lecteur à notre ouvrage *Sémiotique du design* (Beyaert-Geslin, 2012).

⁴ Je renvoie aux modes d'efficiency décrits par Claude Zilberberg (2006).

être. Il faudra revenir sur ce point.

En attendant, il convient de prolonger l'histoire de la couleur interrompue avec la publication de l'article de Castelli en 1993 et de restreindre le champ des appareils électroniques aux ordinateurs domestiques. Car si les premiers ordinateurs qui entrèrent dans les maisons s'habillèrent de pâleurs, une seconde génération se para au contraire de couleurs vives et de transparence avant d'opter quelques temps plus tard pour le gris foncé puis d'osciller entre le noir, le blanc et quelques couleurs. Cette simple esquisse diachronique suffit à révéler des discontinuités et des changements de rythme : l'événement de la couleur intense et de la transparence des ordinateurs macintosh suivi de la nouvelle rupture du noir. Apparaît ainsi une périodisation comme si, à bout de ressources, la déclinaison réclamait une nouvelle règle de composition. On vérifie en outre un principe de différenciation maximale et d'inversion puisque, non seulement la déclinaison de couleurs vives des ordinateurs macintosh prend le relais de la déclinaison des pâleurs mais cette déclinaison s'effectue de façon synchronique alors qu'elle était diachronique. Sans oublier que la transparence des ordinateurs colorés s'oppose à l'opacité des ordinateurs pâles. Un peu d'attention révèle néanmoins que le principe de la différence maximale conserve sa part d'approximation : la déclinaison des couleurs vives n'est pas un exact décalque de celle des pâleurs. La praxis reste attentive à l'improbable, à ce qui ne *doit pas être*.

Faisant le lien entre les propriétés superficielles de ces objets électroniques et les transformations de la scène prédictive, on aperçoit deux stratégies d'intégration de la nouveauté à la vie sociale. La pâleur assure la neutralisation de l'altérité qui permit aux premiers ordinateurs d'entrer dans les foyers pour ainsi dire sur la pointe des pieds, tandis que la saturation manifeste au contraire une revendication décorative. Si la période de la pâleur s'offre donc comme une sorte de purgatoire pour la nouveauté radicale, une période d'aphorie préalable à l'euphorie du paradis, ces stratégies d'intégration de la nouveauté technologique évoquent également les principes du passage et de l'écran définies par Lhote (1970) pour intégrer une figure dans un tableau⁵.

On voit aussi que, si le plan d'expression de l'objet assume une dimension stratégique, c'est en mobilisant son trait le plus obvie, la couleur. C'est comme si la couleur oblitérait les autres dimensions de l'objet pour assumer seule la symbolisation d'une nouveauté timide ou conquérante, dissimulée ou revendiquée, celle de deux formes de vie contraires.

Avec cette force de symbolisation de la couleur, nous découvrons une logique diachronique où les pâleurs qui accompagnent l'entrée des premiers ordinateurs dans les maisons préparent l'acceptation sociale d'une nouveauté qui avance masquée avant de s'affirmer lorsque la place est conquise⁶. La signification de la diachronie étant ainsi dévoilée, il serait sans doute utile de décrire plus finement la périodisation de la nouveauté : tout d'abord l'ample déclinaison diachronique des pâleurs, puis la déclinaison synchronique des couleurs, éventuellement interrompue par la ponctuation du noir qui, à la recherche d'une variation systématique, appelle le blanc. Nous posons ainsi les bases d'une approche prosodique et plus largement musicale de la nouveauté envisagée comme une composition autour d'un thème développé jusqu'à son épuisement puis exploité autrement. Cette composition permet d'envisager la couleur par ses différentes dimensions, la saturation, la teinte et la tonalité, en alternant les séquences longue et brève.

L'esquisse mobilisant à la fois des critères qualitatifs et quantitatifs, elle appelle une formulation tensive. Les valeurs d'intensité et d'extension expriment alors les variations du tempo, de l'accent et de la modulation rythmique et l'alternance de l'étirement et de la concentration, du ralentissement et de l'accélération, en posant les bases d'une structure passionnelle où le bondissement euphorique de la couleur fait suite à l'aphorie des tonalités neutres. Dans cette prosodie de la nouveauté, il importe surtout de concentrer l'attention sur la dimension aspectuelle et le caractère structurant de la limite. Préciser le statut de cette limite nous permettra de comprendre comment la diachronie donne sens aux objets en construisant des événements.

2. La signification de la limite

Le temps se conçoit à la fois comme une continuité et une discontinuité. C'est à la fois une réalité continue et une succession d'instant mis bout à bout. La diachronie restitue la seconde acception et met en évidence la coupure du temps, ses ruptures successives. Soumises à un point de vue, celles-ci prennent le statut de limites qui séparent en même temps qu'elles lient des segments consécutifs. En ce sens, concevoir le temps sous l'angle de la diachronie porte au demeurant l'attention sur le contraste des valeurs mises bout à bout, sur les phénomènes d'ouverture et de clôture, les ruptures, mais aussi sur les liaisons entre les segments. La diachronie permet de concevoir le temps comme une suite d'événements et la nouveauté dans

⁵ Le passage procède au mélange et à l'atténuation des valeurs et l'écran à un tri et une accentuation des valeurs.

⁶ Carl Havelange nous a suggéré une autre interprétation : loin de vouloir camoufler un intrus, la pâleur serait au contraire la marque distinctive d'un objet revendiquant le sérieux, la richesse de la connaissance. Le caractère extraordinaire de la pâleur caractériserait un objet lui-même extraordinaire. Cette opposition entre un ordinateur sérieux et un ordinateur ludique doit également être rapportée à l'étude des logos IBM et Macintosh faite par Jean-Marie Floch (1995).

son événementialité.

Mais il importe de mieux comprendre son rapport à l'événement. Pour cela, deux grandes références sont possibles : tout d'abord, celle de Zilberberg qui le définit par son mode d'efficiace, le survenir (Zilberberg, 2006). Cette efficiace suffit à suggérer une accentuation de la rupture qui, elle-même, restitue des contrastes formels marqués correspondant à des différences profondes. L'approche de Bordron permet d'associer à cette force de séparation, celle du lien. L'événement est selon lui un arrêt suivi d'une capture et d'une relance qui projette dans l'avenir et restaure les liens défaits (Bordron, 2012). Et pour parachever cette description de l'événementialité diachronique, on avancerait la métaphore du Begriff allemand que Levinas (1931-1932, p. 385-86) associe à la griffe qui ramasse tout sans laisser de reste. Un événement saisit, ramasse une globalité et l'impose à l'attention, en séparant perceptivement d'un flux auquel il reste pourtant profondément lié sémantiquement. Concevoir le temps des objets comme une diachronie revient donc à porter l'attention sur cette forme compacte et protensive qui surgit sous une forme nouvelle à chaque changement de séquence, et sur l'évidence que construit cette nouvelle équation de la nouveauté.

On ne saurait en effet étudier le concept d'événement sans lui attribuer la force véridictoire toute particulière de l'évidence, qui fait coïncider l'être et le paraître. Une évidence est toujours construite mais, si elle s'impose à l'attention et survient littéralement, c'est parce que la diachronie lui offre une place toute prête. L'évidence s'impose à l'attention par sa force événementielle et par la présence potentielle qui est déjà inscrite dans la séquence précédente. Autrement dit, l'évidence de la nouveauté tiendrait à la puissance du manque, du croire et à la précision de la forme qui lui a déjà été donnée.

Ces réflexions nous permettent de reconsidérer la diachronie chromatique des ordinateurs pour esquisser deux stratégies événementielles déterminées par un mode d'efficiace distinct, c'est-à-dire des modalités différentes de rupture et de liaison avec ce qui suit et précède : un *événement inaccentué* correspondant au parvenir de la pâleur nouvelle, immédiatement déduite de la précédente et un événement accentué correspondant au survenir de la couleur ou du noir. Pour chacun d'eux, une place potentielle était préparée par la séquence précédente, qui permettait d'en prédire à peu près la forme en ménageant une part d'incertitude.

Une catégorie élaborée par Armand Hatchuel (2006) éclaire cette esquisse d'une lumière nouvelle en précisant la dimension stratégique de la diachronie. Elle nous permettra de montrer comment ce qu'il appelle une «partition expansive de l'objet» permet d'en déployer méthodiquement la forme et le sens.

Le régime de la *parure* procède au déplacement pro-

gressif de la valeur sans problématiser l'identité de l'objet. La modalité de la *pointe* est au contraire une renégociation, un saut de la valeur qui recherche une harmonie nouvelle. Avec elle, l'identité même de l'objet est problématisée, même si cette reconfiguration du sens est nécessairement encadrée par la question de la reconnaissance. En effet, nous avons proposé par ailleurs de distinguer le statut de l'œuvre de celle de l'objet de design en mettant en évidence une relation de communication différente, tendue pour l'objet de design qui doit être reconnu, et distendue pour l'œuvre qui précède pour ainsi dire sa reconnaissance (Beyaert-Geslin, 2012). Hatchuel reformule cette distinction pour y voir une relation différente à l'inconnu. Selon lui, l'effort du designer consiste à trouver le chemin du connu vers l'inconnu, à créer «un objet inconnu pouvant être immédiatement reconnu», susceptible de «surprendre ou séduire sans le recours de l'explication ou de l'apprentissage» (Hatchuel, 2006, p. 6), explique-t-il.

L'alternative entre une créativité de parure ou de pointe et la prise en compte de la modalisation liée au statut de l'objet de design permettent de comprendre l'événementialité de la nouveauté en la reliant à la question de la construction de la valeur. L'événement construit sur des ruptures faibles propose une distribution régulière de la valeur alors que l'événement construit sur des ruptures marquées en est une reconfiguration qui problématise le statut de l'objet. Le premier n'est qu'un événement superficiel, concentré sur la dimension la plus obvie de l'objet qui produit de l'inconnu à peu de frais pour ainsi dire, en le signalant, au travers de sa parure, comme un objet de design. Le second est un événement structurel qui, prenant le risque de l'inconnu, porte l'objet de design vers ses limites statutaires. En ce sens, les deux stratégies mettent toutes deux l'accent sur le cadre statutaire de l'objet de design qu'un supplément parfaitement contrôlé permet de reconnaître comme tel.

3. La dynamique des pratiques

Avec notre histoire d'ordinateurs, nous n'avons pourtant exemplifié qu'un seul versant de la question diachronique, celui qui reconsidère le plan d'expression de l'objet. Nous avons réifié une instance créative et une instance de réception pour saisir les changements qui interviennent en production et en réception et seront stabilisées sous forme de séquences chromatiques. Il faut maintenant dédoubler la ligne diachronique pour rendre compte du déploiement temporel d'une créativité sociale. Nous verrons ainsi comment les pratiques sociales prennent en charge la pratique individuelle et en reconfigurent les formes d'expression.

En effet, la forme expressive des objets ne doit pas seulement être considérée du point de vue d'une pratique individuelle susceptible de variations temporelles

et stratégiques reconstituant la brusquerie plus ou moins accentuée d'un événement, mais relativement à une énonciation sociale dont la force est elle aussi susceptible de variations. Pour rendre compte de cette dynamique, le plus simple est sans doute de relire l'histoire du design qui prend le sens d'une diachronie parce que sa chronologie retranscrit des événements successifs. Cette histoire peut se lire de deux façons, comme celle de l'industrialisation et de l'innovation technologique, et comme celle d'un croisement de l'offre et de la demande d'objets. Les deux récits se coordonnent pour soutenir une dynamique réclamant à la fois une augmentation et un renouvellement des objets.

Nous recentrer sur une gamme d'objets, par exemple celle des chaises, nous permettrait de préciser un peu cette esquisse. On repèrerait ainsi une série d'épisodes technologiques clés, à commencer par l'invention de la chaise Thonet n° 14 dite Bistrot, démontable en 5 éléments de bois et 8 vis⁷, dont la première version fut fabriquée en 1859. Après des siècles où la sculpture, le tournage et l'assemblage du bois définissaient leurs différents paramètres, la fabrication des chaises fut dès lors soumise à un processus industriel et profita de l'invention de nouvelles techniques de cintrage à la vapeur des modules de bois. Ainsi les chaises jusque là fabriquées pour ainsi dire une à une furent-elles produites en grandes quantités, c'est-à-dire à plusieurs millions d'exemplaires pour la chaise Thonet. D'autres inventions pourraient être mentionnées, comme celle des tubes de métal utilisés par Eileen Gray, du bois lamellé-collé ou des matériaux plastiques au lendemain de la seconde guerre mondiale. Or si chacune de ces ruptures apparaît comme une façon de gérer la massification par un principe modulaire, elle détermine aussi plus globalement des changements expressifs, toutes les propriétés de l'objet (forme, couleur, texture) devenant déductibles du choix initial d'un matériau et du mode de fabrication qu'il réclame.

Si ce récit suffit à révéler une conception diachronique du temps des objets, envisagé comme une discontinuité, une succession de segments, il pourrait pourtant laisser dans l'ombre des périodes moins glorieuses qui rompent avec le principe d'accroissement permanent suggéré. Les guerres et les crises économiques occasionnent au contraire une diminution de la production, en esquisant des changements de rythme et de tempo, des phénomènes d'accélération et de ralentissement, en même temps que des transformations tensives puisque les modifications de l'extension ne sont pas sans conséquences pour les propriétés superficielles des objets produits. Comment les changements de la dynamique des pratiques sociales façonnent-ils alors les objets ?

L'histoire du design nous incite à relire Dagognet

(1989) pour relier le processus de production au statut de l'objet. On associe alors l'accélération à un produit nécessitant une fabrication et le ralentissement à une chose qui procède de la nature et, selon l'expression de l'historien, «trempe dans la création même». Ainsi la diachronie des objets reproduit-elle comme une fracture, la tension fondamentale entre la nature et la culture. Les objets qui symbolisent le ralentissement adhèrent encore à la nature : ils sont faits de terre ou de bois. Ceux qui symbolisent l'accélération empruntent les matériaux des produits et des marchandises, le plastique par exemple.

Cette schématisation laisse bien entendu dans l'ombre certaines implications méréologiques du changement aspectuel. Car si l'accélération démultiplie les quantités, elle multiplie aussi le nombre de modules et prend ses distances vis-à-vis des formats du corps. Avec la multiplicité, il faut prévoir une possibilité d'unification et un meilleur contrôle des propriétés qui s'acquittent pour ainsi dire des «approximations» de l'individualisation. Nous esquissons en tout cas une nouvelle prosodie, faite de temps courts et longs, d'accélération et de ralentissement dont il faudrait décrire les infinies nuances. On pourrait alors mentionner la minuscule interruption causée par une chaise de bois, du reste assez inconfortable, fabriquée par Gerrit Rietveld⁸ pour sa maison d'Utrecht, en 1918. Cette chaise fabriquée à la main au milieu d'une période marquée par la massification de la production ressemble à un petit silence anachronique.

Nous avons dessiné une double diachronie, qui situe l'objet dans une énonciation individuelle et dans une énonciation sociale. Il serait sans doute intéressant d'observer le dialogue de ces deux dynamiques. On proposerait alors une sorte de schéma de l'épreuve articulant les figures de l'harmonie et du désaccord et permettant de comprendre comment la dynamique sociale redéfinit la dynamique individuelle. On verrait ainsi comment une sorte d'élasticité énonciative reconfigure ces formes individuelles.

Cette prise en charge de la pratique individuelle par les pratiques collectives trouverait en tout cas un terrain d'observation intéressant avec le mouvement du slow design. Selon les principes énoncés par l'universitaire néo-zélandais Alastair Fuad-Luke (Fuad-Luke (2009), voir aussi Papanek (1974) et Honoré (2005)), lui-même inspiré par Carlo Petrini, fondateur en 1986 de l'association Slow food, le slow design prône la décélération des pratiques, la lenteur, et engage les designers à repenser et approfondir leur démarche créative. Cette pensée qui se veut à la fois globale et durable, vise un bien-être considéré à la fois dans sa dimension individuelle, sociale et environnementale. Lire le manifeste du slow design permet

⁷ Voir la description dans Raymond Guidot (1994).

⁸ Cette chaise est décrite plus précisément par Deyan Sudjic (2012).

certes de mesurer l'ambition du projet et sa visée sociale mais aussi de prévoir une modélisation des formes par la dynamique sociale. La dynamique lente est un retour probable aux matériaux bruts, au format du corps, à la diversité que nous avons opposés aux matériaux industriels, à la modularité et à l'unification de la dynamique rapide.

Conclusion

Reprenons les grandes lignes de notre article. Nous sommes partis de l'idée que les objets offrent un plan de manifestation autorisant l'exemplification des concepts en même temps qu'une ouverture perceptuelle et sémantique. Puis nous avons fait l'hypothèse que les objets de design assurent l'expression de la temporalité en la manifestant, au travers de l'évenementialité de la nouveauté, comme une discontinuité. Cette discontinuité se manifeste elle-même par une double dynamique, celle de l'énonciation individuelle des formes et celle de leur énonciation sociale. Mais, parvenant à son terme, ce parcours suggère une autre conclusion, plus essentielle, et tend à attribuer une compétence créative à l'énonciation elle-même avant toute participation d'un énonciateur. En effet, si nous avons mis en évidence la force de l'énonciation, nous avons montré que le principe diachronique façonnait et refaçonnait toujours différemment les objets. C'est bien la structuration diachronique de l'énonciation, le rythme imprimé à la praxis, l'accentuation des ruptures et la capacité de prédiction de la nouveauté de la diachronie qui renouvellent les formes. Il resterait bien sûr à préciser la part que conserve la créativité transcendante, le geste de l'innovation, lorsqu'il conduit cette créativité immanente au discours. ●

Références

- Beyaert-Geslin, Anne
2012. *Sémiotique du design*. Paris: PUF.
- Bordron, Jean-François
2012. Image, événement, présupposition. *Visible*, 8.
- Castelli, Clino T.
1993. *Ettore Sottsass, Notes sur la couleur*, Théorie de la pâleur, p. 61-91. Revue Elementi: Savigliano.
- Dagognet, François
1989. *Éloge de l'objet ; Pour une philosophie de la marchandise*. Paris: Vrin.
- Floch, Jean-Marie
1995. *Identités visuelles*. Paris: PUF.
- Fuad-Luke, Alastair
2009. *The eco-design handbook*. London: Thames and Hudson (3è édition).
- Guidot, Raymond
2000 (1994). *Histoire du design 1940-2000*. Paris: Hazan.
- Hatchuel, Armand
2006. *Le design. Essais sur des théories et des pratiques*, "Quelle analytique de la conception ? Parure et pointe en design ?". Paris: Institut français de la mode.
- Honoré, Carl
2005. *Éloge de la lenteur*. Paris: Marabout.
- Levinas, Emmanuel
1931-32. *Recherches philosophiques I*, Der Begriff des Irrationalen als philosophisches Problem, p. 385-386.
- Lhote, André
1970. *Traité du paysage et de la figure*. Paris: Grasset.
- Locke, John
1972 [1689]. *Essai philosophique concernant l'entendement humain*. traduction de Pierre Coste. Vrin: Lausanne. En ligne depuis 2009 : Google numérique.
- Mitchell, William
2005. *Placing words. Symbols, space and the city*. Cambridge: MIT Press.
- Papanek, Victor
1974. *Design pour un monde réel*. Paris: Gallimard.
- Ricoeur, Paul
1995. *La critique et la conviction. Entretien avec François Azouvi et Marc Delaunay*. Calmann-Lévy: Hachette Pluriel Référence.
- Sudjic, Deyan
2012. *Le langage des objets*. Paris: Pyramid Éditions.
- Zilberberg, Claude
2006. *Éléments de grammaire tensive*. Limoges: PULIM.

Dados para indexação em língua estrangeira

Beyaert-Geslin, Anne

A diacronia dos objetos. Uma criatividade imanente

Estudos Semióticos, vol. 9, n. 2 (2013)

ISSN 1980-4016

Resumo: *Nosso ponto de partida é a seguinte pergunta : seria possível conceber os objetos do design, em sua própria expressão, como manifestantes de semantismos tão amplos quanto o da temporalidade? Entre o tempo dilatado da fruição das obras de arte e o tempo costumeiro dos objetos utilitários da vida cotidiana, há um lugar para a temporalidade dos objetos do design, caracterizada pela ruptura das expectativas usuais, ou seja, caracterizada pela surpresa. Para compreender a dimensão de acontecimento presente nos objetos, o olhar do analista tem de estender-se a um duplo plano de imanência, a saber : o das formas do enunciado bem como o da dinâmica de sua enunciação. Focalizaremos aqui duas classes de objeto, a das cadeiras e a dos computadores pessoais ; comentaremos seus efeitos tendo em vista as práticas sociais em que se inserem sua percepção e seu uso. Referindo-nos a C. Zilberberg e sua teoria dos “modos de eficiência”, propomos uma distinção entre dois tipos de acontecimentos, conforme seus modos de descontinuidade e de ligação com o que segue e o que precede : (i) o acontecimento inacentuado, que corresponde a um “pervir” ; (ii) o acontecimento acentuado, que é da alçada do “sobrevir”. Analisaremos, em conclusão, a maneira como a enunciação individual das formas significantes ganha sentido uma vez colocada no âmbito mais abrangente da enunciação social, que se traduz em práticas e sanções coletivas a evoluir continuamente no decorrer da história.*

Palavras-chave: *design, diacronia, enunciação, “pervir”, “sobrevir”*

Como citar este artigo

Beyaert-Geslin, Anne. La diachronie des objets. Une créativité immanente. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (<http://revistas.usp.br/esse>). Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. Volume 9, Número 2, São Paulo, Dezembro de 2013, p. 1-6. Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento do artigo: 20/outubro/2012

Data de sua aprovação: 10/março/2013
