

J.E.S.C.238719 →

- DÉCOR
- MOUVEMENTS DE GUERRE
- CHERCHER... TRANSFÉRER

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ART DE LIMOGES
JOURNÉES D'ÉTUDES 2010 / 2011

PRÉFACE

Nous souhaitons, en trois phrases, poser les raisons ou les enjeux de ces Journées qui ont lieu trois fois par an :

Le premier enjeu a trait à l'initiation à la recherche et consiste à proposer des réflexions articulées, argumentées de chercheurs autour de leur domaine.

Le second enjeu est de mettre en perspective des sujets et des thèmes d'actualité qui pour être réfléchis, voire traités par des étudiants en art et en design dans une école nationale supérieure doivent être connus, et de la meilleure façon, hors systèmes de représentation faciles ou trop généralistes.

Le troisième enjeu nous permet de dégager trois perspectives principales à ces Journées :

Une perspective d'intelligibilité, c'est-à-dire : quels sont les éléments des disciplines afférentes qui doivent être connus pour penser ces sujets ?

Une perspective d'intelligence, au sens de la compréhension ordonnée des choses, c'est ici que la pensée articulée s'inscrit.

Et enfin une perspective irriguée par des connaissances précises et des points de vue, soit ce qui articule l'objectivité des connaissances et la subjectivité fondée, les positions construites de chacun de nos intervenants. Qu'est-ce à dire ? La chose suivante : à travers nos invitations, ce sont des points de vue, des positions et des représentants de l'activité de la pensée, d'une certaine activité de la pensée que nous convions. À chacun, étudiant en études supérieures, professeur, invité, auditeur, de construire son opinion pourvu qu'elle soit, à son tour, fondée.

Par ailleurs - et parce que nous sommes dans une école d'art - les grands écarts ne nous effraient pas et nous passons sans transition,

par exemple, de la question du décor, sujet de la première édition en novembre, à la guerre, en rappelant à ce titre que le décor, l'ornement, la décoration, le trophée sont anthropologiquement et philosophiquement (*Critique de la faculté de juger* par exemple) des puissances d'organisation de la société en général et de la guerre en particulier... de la même façon que les sujets abordés au sein de « Chercher... transférer », la troisième session, viennent croiser des questions essentielles et l'actualité de la recherche, aussi bien que des interactions entre théorie et pratique, entre chercheurs et disciplines, entre questions et évaluation...

Un moteur fondamental: le questionnement. Une méthode commune: chercher à comprendre en enrichissant les démarches par des connaissances d'horizons divers partagées à un moment, dans un lieu: l'école d'art.

Nous ne pouvions achever ce petit texte sans remercier tous ceux et celles qui viennent parler ici et exposer l'état de leurs recherches devant les étudiants, sans remercier ces derniers de leur assiduité et parmi eux, spécialement, ceux qui participent à l'organisation de ces Journées, ainsi que les membres de l'administration qui ont accueilli avec plaisir ce programme et sont les rouages indispensables de la mise en œuvre de ce qui est notre devoir autant que, avouons-le, un plaisir intellectuel partagé.

Catherine Geel & Geneviève Vergé Beaudou

→ JOURNÉES D'ÉTUDES DE L'ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ART DE LIMOGES

PRODUCTION

U.E. DE SCIENCES HUMAINES

PROGRAMMATION & DIRECTION

CATHERINE GEEL

GENEVIÈVE VERGÉ BEAUDOU

SESSION III

28 ET 29

MARS 2011

CHERCHER...

TRANSFÉRER

LANGAGES, FORMES DES LANGAGES,
TECHNIQUES ET FORME IMPÉRIEUSE
DES MODERNITÉS

Cette troisième session veut explorer, au-delà de la nécessaire question de la recherche instituée et/ou académique, la notion de transfert et comment, héritiers des pensées, scories, reliquats de la modernité, nous en sommes les « usagers ».

Chercheurs ou artistes sur des domaines qui se croisent, ne se complètent sans doute pas mais se rencontrent évidemment, s'intéressent en particulier à la ville, aux comportements en son sein, à la fiction et/ou la science-fiction et aux formes des langages (littéraires et/ou plastiques).



PIERRE-DAMIEN HUYGHE

Philosophe, professeur à l'université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne. Directeur du centre de recherches Esthétique, Design, Environnements (Crede), affilié au Laboratoire d'esthétique théorique et appliquée (Leta). Responsable du Master « Design, médias, technologie ».

RICHARD MADJAREV

Historien du cinéma, conseiller cinéma et théâtre puis directeur adjoint de la Direction régionale de l'action culturelle du Limousin jusqu'en 2007. Enseignant à l'université de Limoges.

MARC MONJOU

Sémiologue, Centre de recherche sémiotique (Limoges). Directeur de la recherche de l'École supérieure d'art et de design de Saint-Étienne, co-directeur du Post-diplôme et co-rédacteur en chef de la revue *Azimet*.

SOCIÉTÉ RÉALISTE – FERENC GRÓF

Artiste.

SENS ET DISCOURS

RÉFLEXIONS SÉMIOTIQUES SUR LA RECHERCHE

EN DESIGN

⌊ MARC MONJOU

Je vais essayer de coller au plus près de la volonté des directrices de ces Journées, à savoir réfléchir ensemble sur ce que peuvent être pour vous les logiques de transfert en design. Cela explique la forme que prendra mon propos, une forme non dogmatique. Je m'adresserai principalement aux étudiants, et il s'agira plutôt d'évoquer un certain nombre de problèmes et de questions que je rencontre dans mes recherches et je vais commencer, sans verser dans le biographique, par situer un peu leur cadre, puisque je travaille principalement sur la question du design d'un point de vue sémiotique.

Ma réflexion s'organise autour de trois volets : un premier volet ontologique, un deuxième volet épistémologique et un troisième volet pédagogique. L'idée générale consiste à affirmer qu'il existe un lien de continuité entre ces trois volets et que ce lien permet de comprendre les difficultés que rencontre le design pour se constituer en discipline, difficultés qui s'illustrent assez clairement dans la mise en œuvre de l'enseignement du design (à l'université comme dans les écoles d'art et de design, c'est toujours un casse-tête pour les professeurs de savoir comment on doit aborder l'enseignement du design). La situation aujourd'hui témoigne de ce problème, c'est-à-dire qu'on essaie de configurer, de mettre en présence des étudiants avec un certain nombre de personnalités et de profils divers, en espérant que la magie opère, mais ce n'est pas toujours le cas. J'y reviendrai tout à l'heure.

Mon intuition, non qu'elle soit nécessairement lumineuse mais c'est quand même une intuition, c'est que le design constitue une production culturelle intrinsèquement problématique. Vous me direz que c'est une tendance un peu répandue aujourd'hui de voir des problèmes partout, problèmes du cinéma, problèmes de la peinture, de la sculpture, etc., alors pourquoi pas le design ? Je ne vois pas exactement les choses de cette façon car il me semble qu'il y a *vraiment* quelque chose d'intrinsèquement problématique dans le design. À mon sens, comprendre le design revient à essayer de saisir le problème de l'hétérogénéité que l'on peut remarquer en design. Il y a une espèce de crise qui se continue dans le design, dont je vous dirai quelques mots tout à l'heure.

Je dois aussi apporter quelques précisions sur le rôle de la sémiotique dans tout cela. Je juge intéressant de me placer de ce point de vue, même si c'est une gageure de dresser le portrait d'une discipline en quelques minutes. Ce qui m'intéresse dans la sémiotique c'est à la fois sa visée, puisque ce à quoi on s'intéresse, c'est ce qu'on appelle très grossièrement les questions du sens, et le deuxième intérêt de la discipline, c'est la plasticité de son ontologie, c'est-à-dire la manière dont elle qualifie les êtres auxquels elle s'intéresse. C'est une ontologie très particulière. Toutes les disciplines quelles qu'elles soient développent une forme d'ontologie, parce que toute discipline a besoin de définir la nature des objets auxquels elle s'intéresse. La sémiotique le fait d'une façon très particulière.

Ce que j'essaierai de montrer, c'est que le design résiste aux initiatives de transfert que la sémiotique pourrait lui proposer. J'aimerais que vous y soyez attentifs et que l'on puisse en discuter, car j'exposerai surtout un ensemble de problèmes et de questions qui sont supposés vous interpeller sur ce qu'est justement le rôle du sens ou la place du sens et du discours en design.

En guise d'éclaircissements préliminaires, je commence par dresser à très grands traits un portrait de ce qu'on entend par sémiotique. On trouve plusieurs définitions. Il y a une offre assez plurielle en la matière. D'ailleurs toutes les approches ne portent pas le même nom, vous avez peut-être entendu parler de sémiologie, de sémiotique. Les Anglais, eux, disent *semiotics* et n'utilisent pas le mot sémiologie. C'est une discipline, enfin une approche assez ancienne, puisque les philosophes la pratiquent depuis l'Antiquité. Aristote y a consacré, en un certain sens, nombre de ses textes. Sémiologie, sémiotique et peut-être même d'autres sous-disciplines satellites que vous pourriez y associer comme la sémantique ou la symbolique. Bref, il y a une espèce de flou. À ce flou s'ajoute le fait qu'existent deux grandes traditions sémiotiques, celle qui s'inspire des travaux du philosophe américain Peirce, et une autre issue des travaux du linguiste Saussure¹, poursuivie par des auteurs dont vous avez déjà entendu parler comme Hjelmslev ou Barthes qui est l'un des promoteurs de la sémiologie. Sans vouloir trancher ici le débat, je vais essayer de donner quelques précisions.

1. Nous renvoyons pour une première approche de ces questions à A. Hénault (dir.), *Questions de sémiotique*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

Très brutalement, je dirais que le projet ou l'objet de la sémiotique est de décrire le sens, alors que la sémiologie par exemple se définit comme étant l'étude des signes. À la suite de certains auteurs (comme A. J. Greimas ou plus récemment J. Fontanille), je préfère définir le champ comme une tentative, un projet de décrire le sens. Si l'on vous dit que la sémiologie ou la sémiotique c'est l'étude des signes, la chose est plus complexe, voire difficile parce qu'un texte n'est pas un signe mais une combinaison de signes qui fait naître certaines complexités qui ne relèvent pas simplement des lois qui régissent le signe. Aujourd'hui on considère que le champ du sémiotique, des sémiotiques ou des sémiologies excède le simple niveau du signe défini comme une entité qu'on pourrait isoler et qui aurait ses logiques propres. Les signes peuvent s'associer pour constituer une entité d'extension supérieure. Par ailleurs, les textes ont un certain rapport avec les objets, vous savez bien que les textes n'existent pas comme cela, ne flottent pas dans l'air, ils s'inscrivent sur des objets et ces objets eux-mêmes sont pris dans des situations². Hier, lors de la première journée, on a entendu le mot de contexte; le mot «contexte» lui-même est intéressant car dans «contexte» il y a le mot texte et pour situer le contexte il faut avoir déjà circonscrit un texte. Bref, il semble assez difficile de définir le domaine de la sémiotique au sein du seul empire des signes.

En design, la question du sens est à la fois centrale et périphérique, étant donné les enjeux qu'elle soulève. Dans les ateliers, on vous demande souvent quel est le sens du projet et éventuellement de lui donner du sens. Il y a toute une espèce de rhétorique, de phraséologie dédiée au sens. Or cette position à la fois centrale et périphérique du sens est aussi ambiguë et transversale: on ne sait jamais où elle se situe vraiment. Il y a un certain nombre de raisons à cette ambiguïté. La première raison à mon avis et la plus importante, c'est la généralité du concept même de sens. Si par ailleurs ce concept est si important, c'est parce qu'il donne une espèce de promesse d'intelligibilité concernant le design, qu'il soit défini comme pratique ou comme objet. C'est pourquoi l'approche sémiotique du design est séduisante. Néanmoins, j'ai finalement choisi de plutôt vous présenter les difficultés que soulève cette approche, pour vous montrer aussi que dans les sciences humaines les choses ne vont pas de soi, puisque cet exposé s'inscrit dans le cadre d'une unité en sciences humaines. Pratiquer la sémiotique aujourd'hui dans le champ du design, c'est s'exposer à un certain nombre de reproches ou de critiques.

2. Ce point a été développé par Jacques Fontanille dans *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF (Formes sémiotiques), 2008.

J'en ai listé quelques-unes, l'anachronisme, le textualisme, la vanité et la naïveté, il y en a bien d'autres.

Anachronisme d'abord, parce qu'aujourd'hui la sémiotique est une discipline qui paraît désuète aux yeux de bien des lecteurs et théoriciens, soit en regard des «post-structuralismes» (inspirés entre autres par Deleuze et Derrida³), soit en regard du paradigme des sciences cognitives dont la seule promesse semble avoir fait tomber dans l'oubli les pages les plus novatrices et les plus audacieuses de l'histoire récente des sciences humaines et sociales.

L'autre reproche souvent adressé à la sémiotique, c'est son textualisme, son pan-textualisme ou son logo-centrisme. Ce second reproche est lié au premier, puisque c'est à cause de ses origines linguistiques (origines qu'elle partage avec le structuralisme dans son ensemble), que la sémiotique serait incapable d'appréhender le monde autrement qu'*en tant que* texte, langage ou discours («tout est texte»), ou pire, autrement que *comme* texte-langage-discours («tout est *comme* un texte»), dernière hypothèse qui lui ferait courir le risque de la métaphorisation (par ellipse), réduisant ses analyses à de fumeuses images. Cela veut dire que lorsque quelqu'un qui fait de la sémiotique s'intéresse à une pratique ou un objet, il les réduit presque automatiquement, par déformation professionnelle, à un texte. C'est un vrai reproche, dont il est plus difficile de se défaire que de celui de l'anachronisme. C'est une tension active aujourd'hui dans les écoles d'art où le texte revient à la surface avec la question de l'écriture, du mémoire (qui est un exercice d'écriture), ou de la recherche, dont on ne sait pas trop si elle doit prendre des formes textuelles ou d'autres formes. Dans le champ du design, ce reproche reste implicite car l'activité sémiotique (qui, rappelons-le, concerne le sens et son expression) est plutôt cantonnée à des rôles d'extension limitée et d'importance assez relative. Je fais allusion en particulier à ce qui concerne dans le projet les analyses préliminaires et les définitions, lieux dans lesquels l'analyse sémiotique peut évidemment être pertinente car il y est question de la lexicalisation des concepts, de la communication du projet, ou tout de ce qui relève des commentaires *ex-post* comme la critique⁴ (ou plus scolairement la soutenance de projet, qui exige de l'étudiant qu'il tienne un discours sur son projet en design).

3. Lire É. Balibar: «Le structuralisme: une destitution du sujet?», in *Revue de métaphysique et de morale*, n° 45/2005-1, *Repenser les structures*, PUF, 2005, p. 5-22.

4. Cf. F. Jollant-Kneebone, *La critique en design: contribution à une anthologie*, Nîmes, CNAP / Éditions Jacqueline Chambon, 2003.

On voit bien que le discours, le sens et l'expression du sens dans les projets en design sont bien présents, mais qu'ils n'occupent qu'une place seconde ou satellite. En gros, il y aurait le cœur du projet qui exclut à sa périphérie le texte, le sens et ses expressions textuelles. De fait, ces phases sont tenues pour satellites, propédeutiques, secondes dans le meilleur des cas, comme étrangères ou inutiles dans le pire des cas, et dans ce cas, l'approche sémiotique devient un bavardage dont on pourrait bien faire l'économie. L'exemple du livre de Jasper Morrison intitulé *A World Without Words* (littéralement: Un monde sans mots)⁵, où le designer anglais expose des photographies d'objets sans aucun commentaire ni discours d'accompagnement, me semble assez typique de ce fantasme. Je dis « fantasme » à titre de provocation, désignant par là l'idée imaginaire selon laquelle l'objet pourrait faire l'économie du mot, du texte et de l'expression du sens.

Cette façon de considérer (ou plutôt de déconsidérer) la place du sémiotique en design est idéologiquement marquée par des origines assez lointaines comme par exemple l'opposition entre le dire et le faire ou l'opposition entre théorie et pratique. Ce sont des questions auxquelles les philosophes, les linguistes et d'autres réfléchissent depuis longtemps. Ces valeurs-là justifient l'exclusion dont on est en train de parler. Elles justifient aussi le fait que le designer soit défini aujourd'hui encore majoritairement comme celui qui dessine (même au sens le plus général du terme) et non pas comme celui qui parle, pour le dire très grossièrement. Tout se passe comme s'il existait une différence de nature entre tracer des lettres et dessiner un espace ou un objet, comme si la rupture était évidente. En réalité, je crois vraiment qu'on peut renverser la question; on peut tenter, à la place d'une différence de nature, de substituer une différence de degré et considérer que les mots, que les textes et que le discours sont les objets les plus fins que nous concevons. Au fond, c'est une production, c'est de la création. On a affaire à des objets ici plus fins, là à des objets plus étendus, et là à des objets plus grossiers. La rupture n'est donc pas si évidente que cela entre le faire et le dire. Allez dire à un romancier qu'il ne *fait* pas, à un philosophe qu'il n'est pas en train de faire quelque chose. Ce n'est pas tenable. Pourtant, cette

5. Cf. Jasper Morrison, *A World Without Words*, Lars Müller Publishers, 1992-1998. L'ouvrage est la publication d'une conférence de J. Morrison qui s'est tenue en 1992 à l'Istituto Europeo di Design de Milan, conférence intentionnellement réduite à une suite d'images d'objets sélectionnées et projetées, en l'absence de tout commentaire. Voir aussi <http://www.jaspermorrison.com/html/1966732.html>, entretien avec Federica Zanco où le designer anglais explique son intention: «*Later on I realized that all these images had a strange relevance together, and that it would make sense to bring them together.*»

façon de concevoir les choses a une incidence sur le statut culturel des productions et des créations, que des philosophes comme Gilbert Simondon ou un historien de la culture comme Krzysztof Pomian ont montrée. C'est un problème qui me semble assez épineux parce que, justement, les objets du design échappent pour leur partie essentielle à une caractérisation sémiotique, ou bien ils reçoivent leur sens de l'extérieur. Les productions du design ont un statut un peu particulier. Simondon a écrit des pages assez célèbres sur la question de l'objet, mais il parlait en particulier des objets techniques. De manière un peu outrageuse, je propose d'étendre son propos concernant le statut sémiotique des objets techniques aux objets du design en général⁶. Ou bien on considère que ces objets-là sont privés de sens sur le plan culturel, ou bien on considère que ce sont des objets signifiants et à ce titre on les accueille dans ce que l'on appelle la culture, mais les choses ne sont pas vraiment très claires. Une des façons dont on envisage la place du sens en design est celle qui concerne le sens comme « donation ». C'est un point de vue assez difficile à soutenir. Dans le projet, ou bien on vous demande d'exprimer le sens d'un projet ou bien, au pire, de vous mettre dans un processus de donation, comme si le sens était quelque chose que l'on donnait. Alors comment donne-t-on le sens? Est-ce un problème de méthode? de tactique? Est-ce qu'on le donne *via* la critique? *via* le commentaire? Ce sont des questions qui à mon avis nous concernent d'assez près. Il est assez difficile de considérer que les objets du design seraient dotés en eux-mêmes d'un sens et que par conséquent il n'y aurait pas ce processus de donation à enclencher, parce que vous savez bien que le moteur de la culture est l'échange sémiotique⁷. Il faut parler des objets culturels, il faut les commenter, cela nous dépasse presque, nous avons beaucoup de mal à tenir nos langues, contrairement à ce que voudrait Jasper Morrison, proposer un monde d'objets sans mots. Nous avons besoin de nous entretenir à propos de nos objets culturels.

Le troisième reproche que l'on adresse communément à la sémiotique concerne sa prétention et son ambition jugées parfois démesurées. L'un des points importants, c'est l'existence même d'une discipline qui serait toute dédiée au sens ou à la signification. On peut reprocher à la sémiotique de vouloir s'accaparer un domaine qu'on pourrait juger partagé par d'autres

6. Cf. M. Monjou, « Pour un fonctionnalisme méthodologique en sémiotique des objets », in L. Hébert et L. Guillemette (dir.), *Performances et objets culturels*, Montréal, Presses universitaires du Québec (à paraître en 2011).

7. Cf. Y. Lotman, *La Sémiosphère*, Pulim, 1999.

approches; peut-on parler d'une discipline sémiotique quand on est en présence d'une transdiscipline? Peut-on accorder à la sémiotique le droit, voire le privilège du sens? C'est une question problématique. Il y a un auteur qui est souvent cité et qui est, curieusement, souvent le seul cité (on en est resté à cette référence-là à l'université, en arts appliqués et en design): il s'agit de Roland Barthes, qui est à mon avis assez typique de cette ambiguïté, qui consiste à faire de la sémiotique une discipline qui a privé (ou en tout cas qui a prétendu priver) les autres disciplines du sens. Voilà ce qu'il écrivait en 1964: «à côté des diverses déterminations (économiques, historiques, psychologiques), il faut désormais prévoir une nouvelle qualité du fait: le sens». (Barthes, «La cuisine du sens», in *L'aventure sémiologique*, Points Essais, 1984, p. 228) D'après Barthes, c'est à la sémiologie (à elle seule?) que doit revenir la tâche d'étudier le sens. Cela est assez suspect, comme si l'historien, le psychologue, l'économiste ne s'intéressaient pas au problème du sens. Voilà l'une des raisons pour lesquelles on peut reprocher à la sémiotique de se perdre en vanité, en une espèce de vision de domination universelle.

Enfin le dernier reproche dont je vais traiter, c'est la naïveté, et l'optimisme de l'approche sémiotique qui comme on pourrait le croire cherche le sens alors que le sens est un concept très difficile à définir. D'ailleurs les sémioticiens eux-mêmes ont souvent refusé de le définir, ce qui fait dire à Pascal Quignard que «le sens est le rêve des insensés». C'est une espèce de fantasme produit par la rationalité.

...Anachronisme, textualisme, vanité, naïveté. L'ensemble de ces critiques nous font comprendre que les choses ne vont vraiment pas de soi lorsqu'on essaie d'approcher les questions du design d'un point de vue sémiotique. Ces reproches sont plus ou moins bien fondés et documentés; mais ils peuvent nous servir de balises. Concernant l'anachronisme, on peut dire en guise de première réponse que, de même que le design ne s'est pas arrêté à l'école d'Ulm, de même la sémiotique elle-même ne s'est pas arrêtée dans les années soixante; elle a heureusement évolué. Même si elle est née dans le giron de la linguistique, elle a quand même essayé de se réformer. Elle s'est intéressée d'abord, pour des raisons historiques, au signe et au texte, mais elle a aujourd'hui étendu son domaine de compétence.

Les accusations de naïveté, d'optimisme et d'enthousiasme dont on pourrait taxer ceux qui ont une approche sémiotique du design sont assez mal venues dans la mesure où faire de la sémiotique ce n'est pas simplement appliquer des catégories descriptives à des objets mais c'est aussi douter

de ce que peut être le sens, de ce qu'est la manifestation du sens. Je vais vous proposer cinq petites minutes de lecture de l'un des auteurs qui a fondé la sémiotique contemporaine, Algirdas Julien Greimas. J'ai choisi quelques textes où il essaie de montrer que ces questions (celle de la saisie et de l'expression du sens) sont complexes et où l'auteur invite à adopter une attitude prudente. Ces textes anciens gardent une certaine fraîcheur:

«Il est difficile de parler du sens et d'en dire quelque chose de sensé. Pour le faire convenablement, l'unique moyen serait de se construire un langage qui ne signifie rien: on établirait ainsi une distance objectivante permettant de tenir des discours dépourvus de sens sur des discours sensés. [...] Évidemment, il y a toujours moyen de s'arrêter sur un quelconque palier métalinguistique et de se dire qu'on n'ira pas plus loin, que les concepts inventoriés restent indéfinissables, et que l'on peut passer aux choses sérieuses. [...] C'est peut-être la procédure la plus sage, mais c'est aussi un aveu d'impuissance.»

(A. J. Greimas, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970, p. 7)

Effectivement, quand on dit quelque chose du sens et donc qu'on en produit, il y a nécessairement un effet de surenchère. Une des solutions serait de faire une première description et de dire «je mets à distance», mais ce serait insatisfaisant. Cet aveu d'impuissance de Greimas décrit justement la posture qu'il a lui-même adoptée. En gros, on ne peut pas faire mieux ni autrement, lui en tout cas n'a pas trouvé mieux.

«Que veut dire ce mot? Qu'est-ce qu'on entend par là? Aux deux bouts du canal surgissent des métaphores anthropomorphes, par lesquelles l'homme cherche à questionner naïvement le sens, comme si les mots voulaient vraiment dire quelque chose, comme si le sens pouvait être entendu en dressant l'oreille. Les réponses données ne sont pourtant que des réponses par procuration, entretenant l'équivoque: ce ne sont jamais que des paraphrases, des traductions plus ou moins inexactes de mots et d'énoncés en d'autres mots et d'autres énoncés. La signification n'est donc que cette transposition d'un niveau de langage dans un autre, d'un langage dans un langage différent, et le sens n'est que cette possibilité de transcodage.»

(A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, p. 13)

Ici aussi, il est bien question de transfert. En matière de sens, on n'a pas beaucoup d'autre choix que de dire autrement, de se donner un langage d'accueil. Cette posture a été beaucoup critiquée, et distinguée par exemple l'approche sémiotique de l'approche philosophique. Celle-ci ne cultive majoritairement pas l'idée selon laquelle le discours qu'elle produit serait un langage de description à propos des objets qu'elle considère, que ces objets soient des concepts ou des choses matérielles. J'ai l'impression qu'il y a cette illusion dans le discours philosophique d'être un discours

transparent à lui-même, qui n'assume pas en fait l'acte de production d'un discours. C'est là ce qui distingue l'approche philosophique de l'approche sémiotique.

« Si l'on réduit ainsi le problème du sens à ses dimensions minimales, c'est-à-dire à un transcodage de significations, et si l'on dit que ces transcodages se font naturellement, mais mal, on peut se demander si l'activité scientifique dans ce domaine ne doit pas consister à élaborer des techniques de transcodages qui permettent d'effectuer les transcodages artificiellement, mais bien. La description sémiotique de la signification est, par conséquent, la construction d'un langage artificiel adéquat. » (A. J. Greimas, *Du sens, op.cit.*, p. 13)

Pour certains, cette conception pourra paraître grossière ou naïve. Peut-être l'est-elle en effet, mais elle a le mérite de proposer une solution qui n'est pas spéculative.

Pour l'essentiel donc, la sémiotique est une approche qui se propose de dire les choses autrement, une approche qui se propose de convertir (ou de transférer) les discours d'une structure à l'autre. Et l'on peut adopter plusieurs postures ou styles de conversion : soit l'on considère la sémiotique comme une science *hardcore*, et dans ce cas on essaie de se donner des procédures de codage ou de paraphrase qui empruntent leur rigueur à la pratique scientifique (formalisation, mise en équations, fonctions), attitude privilégiée par le structuralisme des années soixante et soixante-dix, soit l'on considère au contraire la sémiotique non pas comme une science ou quelque chose qui viserait à une objectivité scientifique mais comme un art ; et dans ce cas-ci, les choses deviennent plus intéressantes et plus stimulantes pour vous qui travaillez dans le domaine du design et de la création. Là on se rend compte assez vite que ces questions de transcodage sont omniprésentes et que l'une des activités principales en design, c'est la conversion d'un langage dans un autre, d'un discours dans un autre.

Je termine ce premier moment de mon exposé sur un ensemble de remarques qui visent à rassembler le propos. Retenez que l'approche sémiotique vise à décrire le sens ; et très brutalement, on peut dire que saisir le sens, c'est dire autrement. Les manières de dire peuvent prendre la forme d'un discours scientifique ou des formes plus souples et plus plastiques. Mais peu importe la forme : on n'a pas le choix. C'est là l'argument qui fait à la fois la force et la faiblesse de la sémiotique : si on veut saisir le sens, on n'a pas le choix que de dire les choses autrement. Autre point important : la sémiotique est une entreprise descriptive. Ce qui veut dire deux choses. D'abord, que la pratique sémiotique n'est pas une entreprise

interprétative⁸ ; il ne s'agit pas de *découvrir* le sens mais de le *produire* en engendrant du discours. Ensuite, que sa compatibilité avec le design est loin d'être évidente, car le design n'a pas vocation à décrire le monde, mais à le changer. Autrement dit, la sémiotique serait du côté de la *description*, le design du côté de l'*inscription*. On ne vous demande pas de décrire mais d'être dans une activité poétique de production créative et il y a là un hiatus lorsqu'on prétend faire de la sémiotique et du design. On est à la fois dans une posture descriptive et dans une posture d'engendrement, de production. Pour esquiver cette difficulté, l'argument facile consisterait à dire que transposer et transcoder (en quoi consiste l'activité descriptive), c'est déjà en soi une activité créatrice. Mais cela est assez faible. Enfin, la sémiotique est plutôt sceptique, ce que montrent les textes que j'ai lus avec vous, où le sens demeure une espèce d'horizon que jamais on ne peut toucher. Par défaut, on est obligé de se rabattre non pas sur le sens, qui n'est jamais atteint, mais sur la signification, c'est-à-dire sur les manières dont il se manifeste et dont on peut le faire s'exprimer.

Dans le temps court qui me reste, je voudrais essayer de montrer rapidement que cette question de la description a une importance pour vous qui êtes étudiants en design, car elle conditionne (au moins en partie) la manière dont la discipline se constitue, et la façon qu'elle a de considérer ses propres objets, avec ou sans les autres disciplines scientifiques et/ou artistiques. J'ai développé ces questions ailleurs⁹, je serai donc très bref. Les chercheurs en design ont des difficultés à définir leur propre discipline comme une discipline plurielle qui accepterait d'être décrite par des disciplines satellites, dont la sémiotique, la sociologie, l'anthropologie, la psychologie, etc. Je vous renvoie à Nigel Cross qui est le rédacteur en chef de la revue *Design Studies*, une revue assez ancienne née à la fin des années 1960. Voici ce qu'il écrit :

« This is the challenge for design research: to construct a way of conversing about design that is at the same time both interdisciplinary and disciplined. It is the paradoxical task of creating an interdisciplinary discipline. This discipline seeks to develop independent approaches to theory and research in design. The underlying axiom of this discipline is that there are forms of knowledge and ways of knowing that are special to the awareness and ability of a designer [...], the 'designerly' ways of knowing, thinking and acting. » (Nigel Cross, *Designerly Ways of Knowing*, 2006, chapitre 7 : « Design as a discipline »)

8. On oppose généralement sémiotique interprétative et sémiotique générative.

Lire par exemple J. Fontanille, « La sémiotique est-elle générative? », *Linx* n° 44, 2001.

9. Cf. M. Monjou, « Sémiotique et design produit : un objet commun ? », in *MEI* n° 30-31, 2009. L'Harmattan, p. 133-156.

C'est ce que Nigel Cross appelle « Designerly Ways of Knowing » (titre – littéralement intraduisible – de l'ouvrage d'où est tiré l'extrait). L'un des projets de la communauté des chercheurs en design consisterait à constituer une discipline interdisciplinaire. Il y a plusieurs façons de l'envisager, en tout cas voilà ce qu'en dit Cross :

« We must avoid swamping design research with different cultures imported either from the sciences or the arts. This does not mean that we completely ignore these other cultures. On the contrary, they have much stronger histories of enquiry, scholarship and research than we have in design. We need to draw upon, and feed back into those histories and traditions where appropriate, whilst building *our own intellectual culture*, acceptable and defensible in the world on its own terms. » (N. Cross, *ibid.*)

Il y a cette idée chez Nigel Cross qu'il faudrait à la fois élaborer une discipline interdisciplinaire ou transdisciplinaire et construire une discipline qui ait sa propre constitution. Il explique que l'un des dangers est de voir la discipline ne se constituer qu'à partir de représentants de disciplines étrangères au design et que plus on aura de chercheurs en design, plus vite on se débarrassera de l'invasion. Il y aurait toute une analyse stratégique ou politique à faire des textes de Nigel Cross où il essaie de montrer que le design est menacé par le fait que certaines disciplines descriptives, dont la sémiotique, s'accaparent ses objets. On voit donc une ambiguïté, un écueil qui a trait aux questions que j'ai abordées dans la première partie de l'exposé, dans cette recherche en design qui oscille entre constitution disciplinaire et interdisciplinaire.

La sémiotique (qui entretient depuis longtemps des relations étroites avec le design¹⁰) est très concernée par cette question, car elle est une discipline qui vise d'abord à décrire et parce que de plus, elle a une certaine prétention. Elle est donc visée en premier lieu par le genre d'accusations portées par N. Cross. Un autre auteur francophone s'intéresse à plusieurs styles théoriques disciplinaires et l'un de ces styles est ce qu'il appelle « le style interprétatif », qui est un modèle plutôt bavard et qui d'après lui vise à engendrer du discours sur les productions qui émanent du champ du design, bref à commenter *a posteriori* et de l'extérieur la vie et les productions du design.

10. Notamment au Bauhaus, avec C. Morris. Cf. C. Poisson, « Charles Morris et le New Bauhaus. La théorie des signes et la pratique du design », *RSSI. Recherches sémiotiques, Semiotic inquiry*, 2001, vol. 21, n° 1-3, p. 101-134; et A. Findeli, *Le Bauhaus de Chicago: l'œuvre pédagogique de László Moholy-Nagy*, Les Éditions du Septentrion, 1995.

Voilà ce qu'il écrit :

« Le modèle interprétatif et essentiellement contextualiste est très prisé aujourd'hui par les promoteurs d'une conception culturaliste du design, que ce soit dans la version anglo-saxonne des "design studies" ou dans celle de la tendance européenne plus intellectualiste de la théorie du design à l'italienne. [...] L'objectif épistémologique, rarement annoncé en tant que tel, est de fournir un contexte (historique mais aussi critique) permettant d'interpréter la pratique professionnelle, et plus précisément encore les objets qui en résultent. Il s'agit d'interpréter, c'est-à-dire de donner un sens à ces objets culturels, ce que leur valeur technique et fonctionnelle (par laquelle ils se différencient des objets artistiques) est incapable, d'après les tenants de ce modèle [...], de réaliser à elle seule. » (A. Findeli, « Qu'appelle-t-on "théorie" en design ? Réflexions sur l'enseignement et la recherche en design » in Flamand B. (dir.), *Le design. Essais sur des théories et des pratiques*, Paris, IFM / Éditions du Regard, 2006, p. 84-85)

Comme vous le voyez, c'est un texte plutôt critique de sa part. Le fait d'inviter des représentants des sciences humaines à des Journées d'études en design, de les associer à des projets de recherches en design, c'est – comme on dit – « faire entrer le loup dans la bergerie », c'est déposséder la discipline, c'est avouer que les propres productions du design ne sont pas signifiantes, c'est aller chercher le sens ailleurs, dans les disciplines satellites (sémiotique, psychologie, etc.). Aujourd'hui, c'est assez typique d'un ensemble de craintes qui sont actives dans le champ du design. Je ne résiste pas au plaisir de vous lire cet autre texte de Findeli, car à mon avis il correspond bien à ce que nous sommes en train de vivre maintenant :

« L'intention est louable d'inviter des spécialistes de disciplines diverses à dispenser leurs connaissances aux futurs designers, donc de multiplier les cours de psychologie, de sémiologie, d'esthétique, etc., à condition que les étudiants puissent saisir la pertinence de ces apports, non pas (ou seulement) pour leur culture intellectuelle ou leurs connaissances scientifiques, mais en premier lieu pour leur pratique du design. La question principale que doivent se poser les représentants des disciplines scientifiques, littéraires et artistiques lorsqu'ils s'adressent aux designers n'est donc pas : que vais-je leur apprendre ? comme s'il s'agissait de former de futurs historiens, sociologues ou ethnologues, mais plutôt : *en quoi mes connaissances pourraient-elles éclairer et féconder leur pratique ?* » (Findeli, *ibid.*, p. 86, nous soulignons.)

Cela me semble un texte assez typique des problèmes qui se nouent aujourd'hui et qui sont liés à ces questions de transfert (de connaissances, de compétences). Ces problèmes et les diverses manières de les résoudre expliquent en partie les diverses formes actuelles de constitution disciplinaire selon les cultures (universités vs écoles, art vs science, sud vs nord, etc.) et selon les pays (France, Italie, Allemagne, Royaume-Uni, États-Unis, Canada, etc.).

Quoi qu'il en soit, ce qu'exprime bien Findeli, c'est qu'on ne sait pas vraiment comment s'y prendre. On a conscience qu'on ne peut pas laisser des étudiants en design demeurer toute la journée avec des designers, que c'est intéressant aussi pour eux de se confronter à un autre type de personnel, que cela peut contribuer à nourrir et à donner du sens au projet. Mais on ne sait pas trop comment s'organise cette « cuisine ». Cet auteur, Alain Findeli, a des vues très particulières sur la question : lorsqu'un sociologue, un sémioticien ou un professeur de littérature intervient dans une école d'art ou de design, ce doit être pour que l'étudiant puisse produire ou créer d'une manière plus efficace ou plus pertinente. Il y a cette crainte de ce que j'appelle l'inflation herméneutique : que le design devienne le lieu où l'on interprète et où l'on bavarde. Et bien sûr... la sémiotique est assez concernée par cette question, même si, comme pour les autres sciences humaines, il m'est difficile de définir la place précise qu'elle peut (qu'elle doit ?) occuper en design. Je vous remercie.