

## L'EXPERIENCE DU SENS.

Luca Marchetti

« Le temps de la révélation – de l'esthésis – est arrivé »  
A.-J. GREIMAS

Pourquoi placer la production en design et en mode au cœur d'en:trance à côté de la danse contemporaine et des arts plastiques ? Avant tout parce que ces régimes d'artefacts sont aujourd'hui à la base d'une véritable *transe au quotidien*, un déplacement constant du sens qu'ils opèrent par la dimension réflexive qui s'impose à leur destinataire. Ces « mondes intermédiaires » que Gérard Chazal appelle « interfaces culturelles »<sup>1</sup>, font partie de ces éléments à travers lesquels se produit la transmission et l'échange des constituants mêmes des cultures.

Il est difficile d'épuiser la valeur d'un objet de design ou de mode en termes de matières ou de fabrication. Sa spécificité dérive plutôt d'une relation particulière entre ces mêmes facteurs et la signification culturelle apportée par leur contexte de production et de réception. Une définition de valeur ajoutée qui se rapproche curieusement de celle qu'on pourrait appliquer à l'œuvre d'art jusqu'à croire que certaines catégories de produits industriels de notre temps ont hérité d'une grande partie de la sensibilité artistique traditionnellement propre aux beaux-arts<sup>2</sup>.

D'ailleurs c'est avec la naissance de la haute couture et du design moderne<sup>3</sup> à la moitié du XIX siècle, que la nouvelle société de masse a commencé orienter ses choix vers une esthétisation grandissante de la vie quotidienne dont le théâtre était l'espace urbain. Renforcé par l'explosion post-moderne des media de communication, dans la société de l'information au vingtième siècle ce phénomène a pris la forme d'une « esthétique diffuse »<sup>4</sup>, dans laquelle tout support de notre culture matérielle tend à être investi d'une apparence soigneusement étudiée dans le dessein de solliciter la perception (la vue en particulier) et de marquer cette *différence* formelle ou stylistique susceptible de se traduire par une plus-value financière importante.

Par contre, si d'un côté cette révolution esthétique profite bien au marché, elle a aussi eu comme effet secondaire d'anesthésier le sens qui de plus en plus rarement arrive à percer « la surface du beau »<sup>5</sup>.

Aux égards du design et de la mode, en:trance a été donc imaginé comme une genèse de contextes d'altération perceptive capables de réveiller cette dimension sémantique habituellement noyée dans l'usage des objets, dans la relation aux choses et dans leur nature expérientielle. La dimension relationnelle réveille aussi

---

<sup>1</sup> Chazal Gérard, *Interfaces. Enquête sur les mondes intermédiaires*, Champ Vallon, Seyssel, 2002.

<sup>2</sup> Celaschi Flaviano, Cappellieri Alba, Vasile Alessandra, *Lusso Versus Design: Italian style, beni culturali e luxury system*, Franco Angeli, Milano 2004.

<sup>3</sup> Pensons au travail de Charles-Frederick Worth hautement influencé par les logiques de production en série développées, entre autres, dans le domaine du design industriel dont un exemple est le travail des designers de mobilier Gebruder Thonet.

<sup>4</sup> Francalanci Ernesto, *L'Estetica dell'Oggetto*, Bologna, Il Mulino, 2007.

<sup>5</sup> Encore mieux que les écrits de penseurs comme Debord ou Deleuze, le travail visuel d'un *insider* du milieu de la mode, Hussein Chalayan, explique les effets de cette dérive esthétique caractéristique de notre temps. Les images d'*Anaesthetics* (2004) composent une analyse sophistiquée de situations culturelles dans lesquelles l'apparence formelle cache une violence la rendant presque imperceptible.

une notion plus dense de ce qu'on entend normalement par "esthétique" qui ne renvoie pas uniquement à la recherche du beau mais qui s'étend au caractère symbolique, rituel et organisé de notre existence, jusqu'à atteindre toutes les pratiques signifiantes<sup>6</sup>.

La leçon impartie au domaine des arts par les media numériques rend ce point de vue d'autant plus pertinent. L'éclatement de la *surface* traditionnellement porteuse d'information dans notre environnement (la page, le vêtement, l'écran, la « peau » délimitant l'objet...) en un espace augmenté - comme le dirait Lev Manovich<sup>7</sup> - par une panoplie de supports véhiculant information et identité (signaux radio, transmissions téléphoniques, Internet...), nous a amené à porter de plus en plus d'attention aux dispositifs et aux stratégies nécessaires pour intercepter l'information désormais omniprésente. L'objet (l'œuvre) ainsi fragmenté cède la place à une constellation de dispositifs et au réseau de relations qui les relie. Un éloignement du centre vers la périphérie qui traduit, entre autres, la nécessité de sortir de soi pour devenir autre.

en:trance joue à travers le design et la mode avec les expériences du *seuil* et de la *transe* comme sources d'altérité/altération. D'une part, le seuil recherché est cet appel à la conscience cristallisé par le passage d'un niveau de lecture à un autre qui marque les phénomènes artistiques. D'une autre part, la transe recherchée est l'ambiguïté, voire le retardement dans l'assignation du sens qui caractérise le processus saisi dans son devenir, contrairement à l'évidence des formes finies.

en:trance trouve ainsi son centre d'intérêt en deçà de l'œuvre pour puiser directement dans le processus créatif et dans ses interstices.

Dématérialisation du vêtement d'une part comme prothèse du sujet, deuxième peau protectrice sur laquelle nous inscrivons des signes identitaires et de l'objet de l'autre, satellite du corps qui se dessine, se fabrique, s'échange, se pose, se perd... L'artefact en design ou en mode n'est pas juste *signe* (une entité communicante de par son apparence) mais aussi *corps* : son poids, sa texture, sa température sont en interaction directe avec le corps propre de l'individu qui en est touché, contraint ou déformé. La sémiotique greimasienne appelle *factitif* l'artefact qui parvient à nous « faire faire » quelque chose en vertu de son design<sup>8</sup>. Par exemple, lorsqu'un sac de Jérôme Oliviet induit un mouvement inhabituel pour être porté, ou lorsque la paire de « platform shoes » de Vivienne Westwood oblige à une démarche particulière ou bien encore, comme le rappelle Donald Norman<sup>9</sup>, simplement lorsque le presse-agrumes *Juicy Salif* de Philippe Starck nous oblige à un détour cognitif pour comprendre son fonctionnement. L'artefact - vêtement, chaussure, chaise, ordinateur... - est à part entière un interlocuteur de l'individu qui à son tour se construit et se définit au travers de cette relation, aussi bien identitaire que physique<sup>10</sup>. Appréhendés sous l'angle de leur psychicalité, le vêtement ainsi que l'objet sont les sources d'un *feedback corporel* tout à fait spécifique. Ils deviennent des seuils qui ouvrent, en tant qu'interlocuteurs (voire contradicteurs) à l'expérience même du corps et à sa présence.

L'épistémologue Eleonora Fiorani écrit que « les accessoires [de mode] parlent du corps sur le corps : ils enrichissent la narration que chacun fait de soi-même et ils assument un rôle fondamental vis-à-vis de l'esthétique et de l'éthique de

---

<sup>6</sup> Bourriaud Nicolas, *Esthétique Relationnelle*, Dijon, Les presses du reel, 2001.

<sup>7</sup> Manovich Lev, *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge USA, 2002.

<sup>8</sup> La *factitivité* a été théorisée par A.-J. Greimas et J. Courtès (*Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1979) et ensuite appliquée aux objets par Michela Deni dans son étude *Oggetti in Azione* (Franco Angeli, Milano, 2002).

<sup>9</sup> Norman Donald, *Emotional Design*, Cambridge USA, Basic Books, 2004.

<sup>10</sup> Semprini Andrea, *L'Objet comme procès et comme action*, Paris, L'Harmattan, 1995.

l'apparence vestimentaire »<sup>11</sup>. Mais on peut tout à fait imaginer que l'accessoire parle *au* corps sur le corps, dépassant carrément la dimension de l'apparence visuelle pour investir le champ plus large de l'*esthésie*, ou l'aptitude à percevoir la sensation. La sensualité de l'objet est attisée par les mêmes activateurs qu'attisent la sensualité du corps propre : les rondeurs anatomiques d'un sac, la consistance soyeuse d'une ceinture en crin, le parfum envoûtant de bottes en cuir chauffées par la chaleur de la peau... Il s'agit, en plus, d'une sensualité dé-moralisée puisque elle a été déplacée du corps à l'objet et, par conséquent, libérée des interdits liés à la chair. Les actes de caresser, toucher, presser, enfiler, pratiqués sur la peau inanimée de l'accessoire, simulacres de ce qu'on pourrait pratiquer sur la peau animée de l'individu, brouillent la frontière entre objet et corps propre. Cette dimension syncrétique entre animé et inanimé définie par la sensation<sup>12</sup> (et renforcée par la capacité de l'*esthétique diffuse* à mettre en jeu l'affectif) est d'autant plus présente lorsque des matières à fort potentiel perceptif deviennent complices de cette confusion.

Supports identitaires et perceptifs à la fois, le vêtement comme l'objet de design se chargent aujourd'hui de fonctions singulières. Ils sont d'un côté des véritables interfaces culturelles entre le « soi » et le monde, vecteurs de valeurs, de savoirs (et de savoirs faire) et d'habitudes. D'un autre, ils se définissent en tant que zones de frontière entre la proprioception corporelle et l'extéroception de ce qui en est au-delà.

Voilà pourquoi d'ailleurs en:trance se construit au travers de workshops croisant différents savoirs artistiques : d'un côté pour affirmer l'importance du processus au détriment de l'œuvre envisagée en tant que fin en soi, de l'autre pour placer le corps (propre ou objectal) avec toute sa complexité au centre de la réflexion, pour en faire un point de départ sans pour autant postuler un point d'arrivée. Paraphrasant Kuki Shûzô dans son étude sur le *chic* japonais<sup>13</sup> mélangeant frivolité et ontologie, mode, sexualité, art, décoration, architecture et maquillage, un projet intellectuel a comme tâche de créer un va-et-vient organisé entre faits de l'expérience sensible et conscience conceptuelle. Cette conception est d'autant plus pertinente lorsque le terrain d'enquête est constitué de « faits de l'expérience sensible » tellement habituels (en termes d'usage) et banalisés (par leur fréquence d'occurrence) que leurs acteurs perdent toute conscience de leur impact sur leur existence.

Le but de cette plateforme d'expérimentation qu'est en:trance n'est pas la création d'œuvres (ni matérielles ni immatérielles), mais la compréhension des dimensions fondatrices de la création et en l'occurrence du design et de la mode contemporains : leur rapports avec le vivant et leur rôle central quant à la définition de la relationnalité interhumaine.

Paru dans :

Emanuele Quinz, Luca Marchetti (eds.), *en :trance*, ENSBA, 2007.

---

<sup>11</sup> Fiorani Elenonora, *Moda Corpo Immaginario*, Edizioni Poli Design, Milano, 2006, p.27 (ma traduction).

<sup>12</sup> L'esthétique de la « chose sentante » est au centre de la réflexion du philosophe Mario Perniola (*Il sexappeal dell'inorganico*, Einaudi, Milano, 1994).

<sup>13</sup> Kuki Shûzô, *La Structure de l'Iki*, Paris, PUF, 2004.