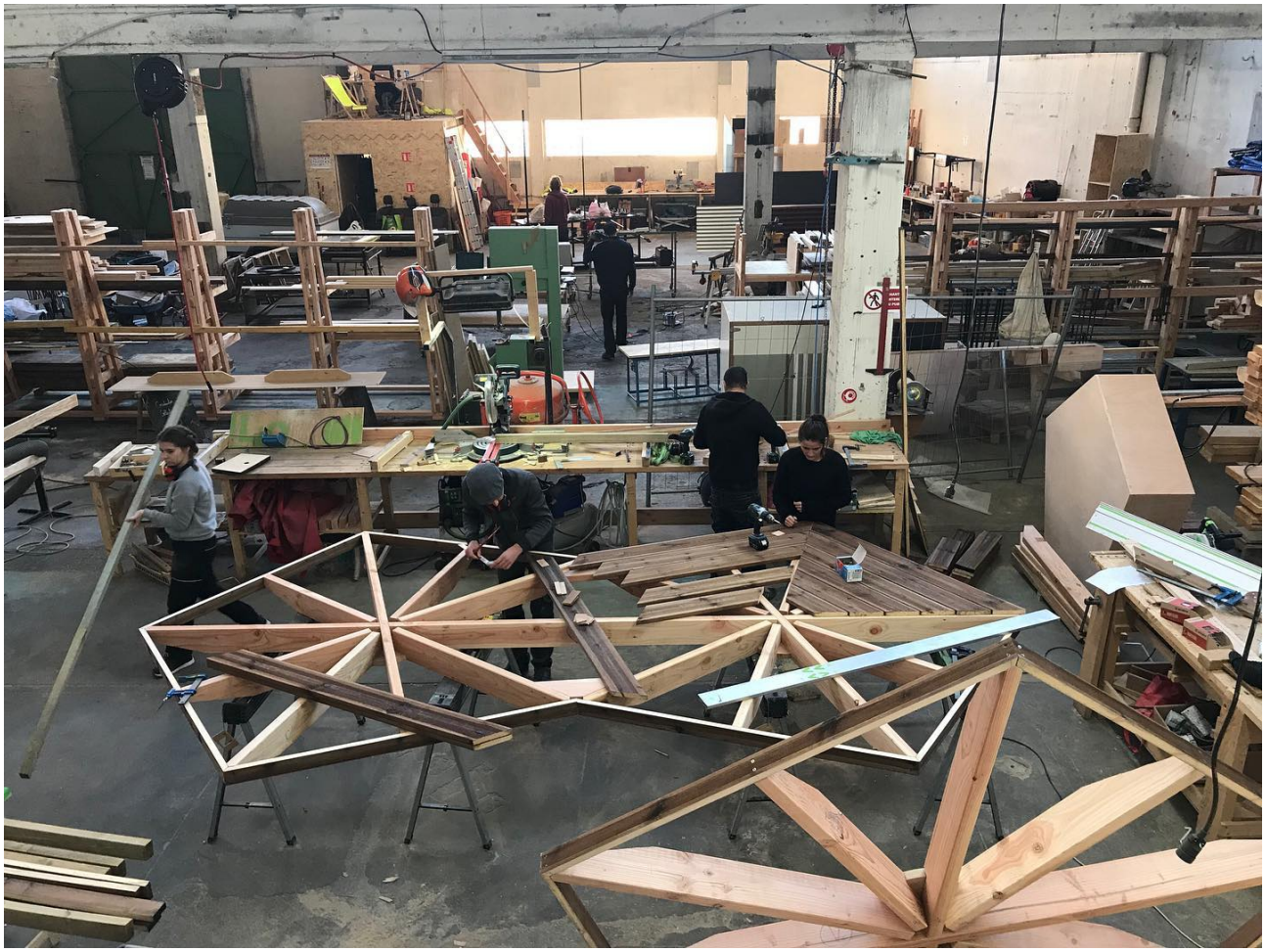
Design
Arts
Médias

Éditorial

Claire Azéma
Christian Malaurie

2021-11-30

Les modes d'existence de l'atelier en arts et en design.



Atelier de fabrication, friche des Huit Pillards, Marseille, 2021.

Des Arts de faire :
Depuis les apports théoriques amenés par Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien* les *arts de faire* sont associés aux « pratiques ordinaires » de l'usager et non aux comportements d'achat d'un consommateur. Celles-ci se définissent pour cet auteur, comme « une manière de penser investie dans une manière d'agir, et un art de combiner indissociable d'un art d'utiliser[1]. » Le designer ou l'artiste investi dans une *pratique* fait-il autrement ? Seule la différence entre une *pratique amateur* et une *pratique professionnelle* pourrait distinguer ces *manières de faire* selon des critères d'échelle de valeur. Le professionnel possède un *art de faire* qui a été éduqué, néanmoins, il est possible de considérer le designer ou l'artiste aux prises avec les *arts de faire* (le bricolage, le réemploi, la morphogénèse d'un matériau). En effet, le *projet de design* pourrait se définir comme une *forme d'usage du monde* spécifique, c'est-à-dire être considéré dans ce qu'il a de « commun » aux « arts de faire ».

S'intéresser aux arts de faire dans les pratiques du design implique donc de considérer le designer comme *agissant* et *subissant* sa situation d'intervention. Ainsi, comme l'écrit Tim Ingold :

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:51:45, depuis le 216.73.216.42

« Loin de se tenir à distance d'un monde passif en attente de recevoir les projets qui lui seraient imposés de l'extérieur, le mieux [que le designer] puisse faire est de s'insérer dans les processus déjà en cours, lesquels engendrent les formes du monde vivant qui nous environne, [...] en ajoutant sa propre force aux forces et aux énergies déjà en jeu[2]. »

Le projet de design, selon ce point de vue, ne possède pas de *lieu en propre*. C'est donc dans les *petits riens*, dans les *pratiques ordinaires* (jugées non-reconnues, ignobles ou désuètes car impossibles à mesurer, à faire rentrer dans une méthodologie orthodoxe), que cette démarche tend à faire retrouver au projet de design sa dimension d'art. Dans l'ordinaire des pratiques, le design noue ainsi de profondes racines avec l'art.

Des Modes d'existence :
Nous avons choisi d'aborder la question de l'atelier en arts et en design selon ses modes d'existence. Cette notion appliquée à l'atelier et au faire renvoie à l'idée qu'il existe des manières d'être associées à des manières de faire qui correspondent à « différentes façons d'appréhender le monde.[3] ». Les modes d'existence nous semblent une approche nécessaire pour comprendre les processus à l'œuvre dans la *pratique* des arts et du design qui nous permet de situer nos questionnements en dehors de la dichotomie sujet vs objet et suggère, qu'il n'existe ni sujet ou objet absolument accomplis, mais des êtres pris dans le *trajet* de leur accomplissement.

Le second élément à comprendre de cette notion concerne le processus d'accomplissement de l'être au travers de ses modes d'existence : Celui-ci repose sur le principe d'une pensée dont la « conquête [...] va de pair avec celle du monde extérieur, elles sont une seule et même opération. » Dès lors l'atelier ne doit pas être entendu comme un cadre de pratique fixe, mais comme un ensemble complexe hétérogène, mouvant et en constante adaptation au faire.

Etienne Souriau, avant les travaux de Bruno Latour dénombrait cinq *modes d'existence extensifs* :

« Le mode du phénomène,

Le mode de la chose,

Le mode de l'âme,

Le mode des êtres de fiction

Le mode de l'existence de Dieu[4]».

Dans un texte intégralement consacré au *Mode d'existence de l'œuvre à faire* Souriau développe sa théorie de l'instauration de l'œuvre ce mot est à entendre au sens large car il concerne aussi bien l'*objet utile* que l'*oeuvre d'art*[5]. Il s'attache dans cette théorie au processus ou conduite instauratrice (impliquant l'artiste, l'œuvre en train de se faire et la virtualité de l'œuvre accomplie). Dans la conduite instauratrice : « [Les formes] se manifestent dans l'opération même grâce à laquelle aussi bien la pensée que ce qui est pensé gagnent ensemble leur solidité[6] ». Il y aurait donc une co-morphogénèse de la pensée du praticien et de l'œuvre en train de se faire.

La plupart des articles rassemblés dans ce numéro reposent sur l'expérience pratique de chercheurs en arts et en design ou sur leur observation fine de pratiques situées. Aussi les auteurs ont-ils accompli leur travail de recherche et d'écriture en se confrontant aux pratiques actuelles ou passés des arts et du design, dans ce qu'elles ont de *réel*, de *complexe*, de *mobile*, en rendant compte de la *variété* des manières de faire prises en situation.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:51:45, depuis le 216.73.216.42

Les modes d'existence de l'œuvre à faire selon *Emile Souriau* nous invite ici à envisager le faire comme un processus, une conquête de la réalisation de l'œuvre. C'est l'aventure de cette conquête qui comporte le risque de l'échec, le droit à la tentative, à l'expérimentation qui permettent sans cesse aux praticiens de repenser les frontières de leur domaine d'exercice que nous avons souhaité mettre en lumière dans ce numéro.

L'atelier : Du lieu au milieu

L'atelier comme lieu du faire nous semblait une entrée paradoxale : D'un côté, il est intimement lié à la figure biblique d'un Dieu-artisan qui créa le monde en sept jours. À ce titre, l'atelier est donc traditionnellement associé à la figure du créateur démiurge, modèle idéal du sujet imprimant son intention pleine dans une matière vierge, totalement réceptive. Mais l'atelier est également un lieu habité, traversé d'une grande variété de pratiques qui dépassent sa situation topographique. Ainsi débuterons nous ce recueil d'articles en partant de la réalité matérielle et technique de l'atelier, de sa réalité topographique pour le considérer comme un milieu, c'est-à-dire comme un réseau de relations entre des acteurs humains et des actants non-humains afin d'oublier les frontières physiques de l'atelier compris comme local de travail fixe.

L'atelier est-il la condition de l'instauration de l'œuvre ?

Si la conduite instauratrice permet de solidifier la pensée en même temps que la matière, y aurait-il une co-instauration de l'œuvre et de l'atelier dans le trajet du faire ?

C'est l'idée que Claire Azéma se propose de défendre en s'appuyant sur les témoignages de praticiens parlant de leur pratique. Nous retiendrons particulièrement celui de la designeuse néerlandaise Hella Jongerius à propos de son Exposition-Atelier *Entrelacs : une recherche tissée,* qui s'est déroulée en 2019 à la Fondation Lafayette Anticipation. Ce projet de la designeuse incarne parfaitement l'image d'un atelier-réseau constituant son propre milieu technique et humain autour d'une technique qui tiendrait ici de la métaphore : le tissage en deux et en trois dimensions.

Design et Fiction

Le mode d'existence de l'être de fiction[7] décrit par Souriau s'applique également à l'atelier. Comment la fiction conditionne-t-elle les formes ou les manières de faire atelier ?

Jérôme Dupont nous invite à relire l'articulation entre les poèmes et les textes littéraires de William Morris et son atelier de Merton Abbey pour comprendre en quoi cette démarche est précurseur du Design fiction. Au passage, il montre de manière très efficace comment la fiction Morrissienne nourrissait sa manière d'envisager la pratique professionnelle des arts appliqués.

Pierre Baumann, quant à lui, puisant aux sources de l'univers fictionnel du roman *Moby Dick* décrit un projet collectif d'envergure impliquant une grande variété de pratiques situées. Les modes d'existence de l'atelier semblent ici contingents de circonstances très diverses : il est tantôt mobile, tantôt ancré, mais il peut également être temporaire, voire improvisé.

Céline Domengie, se référant à la mésologie d'Augustin Berque évoque comment le projet artistique des *Géorgiques*, qu'elle coordonne dans la vallée du Lot, dissout l'atelier et le faire — en qualité de pratique productive — dans le milieu où se situe la pratique collective. Une pratique artistique sans atelier et sans faire est-elle possible ?

Corinne Melin, nous comptant son expérience des Méta-ateliers, construit par le récit d'expérience un commun qui réoriente la pratique en direct.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:51:45, depuis le 216.73.216.42

Un moment-clef de l'histoire du design

Pour comprendre certains enjeux historiques des changements de *manières de faire* sur les modes d'existences de l'atelier, nous avons choisi de mettre en lumière un moment-clef de l'histoire du design : celui de la période de l'occupation et de la reconstruction.

Pierre Gencey et Claire Azéma, nous proposent de revenir sur le tournant de la Seconde guerre mondiale qui a bousculé les valeurs associées à l'atelier de conception et de production du meuble en bois. Nous verrons comment s'est opéré un changement de paradigme concernant l'atelier, qui passe d'un régime de facture, à un régime d'implicitation.

Delphine Jacob nous rapporte, quant à elle, comment Pierre Gariche, créateur de l'ARP (Atelier de Recherche Populaire), invente de nouvelles manières de concevoir et fabriquer le mobilier afin de parvenir à une production en série.

Production de discours et fabrique du faire en atelier.

Cette construction d'un commun de l'atelier par le *récit des participants* nous conduit naturellement aux ateliers collaboratifs et à la médiatisation de l'atelier.

L'hypothèse de Yann Aucompte sur l'atelier, dessine l'instauration d'*ateliers-mondes* remettant en question le *statut auctorial* du graphiste.

Juliette Pym analyse le discours sur l'atelier et le discours sur le faire, présent dans les *situations pédagogiques*.

Christian Malaurie, de sa rencontre avec les praticiens de la friche des Huit Pillard à Marseille, nous invite à nous pencher sur les relations qui s'élaborent dans les pratiques quotidiennes entre *discours* et la production de formes. Le discours ici est à entendre comme l'ensemble des modes que prennent les énonciations et les formes que prennent leurs supports au cours du projet instaurateur.

Grégory Marion, analyse différents *types de discours* sur l'atelier de design médiatisé dans différents contextes. Il établit une classification de ces « scénographies » de l'atelier, par le choix de certains verbes d'action. Il articule ainsi les formes de l'énoncé médiatique avec celles que prennent l'action et le faire. Cela nous amène à questionner l'authenticité de l'atelier mis en scène et joué pour un public donné.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:51:45, depuis le 216.73.216.42

1. Certeau, Michel (de), *L'invention du quotidien, 1. : Arts de faire et 2. : Habiter, cuisiner*, éd. établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, 1990 (1re éd. 1980), p. XLI.
2. Ingold, Tim, *Faire - Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*, Bellevaux, Dehors, 2017, p. 54.
3. Aurore Famy. *Guide à l'usage du sémioticien pour circuler dans l'Enquête sur les modes d'existence,* dans *Actes Sémiotiques* , Université de Limoges, 2017, Projets et programmes : Sémiotique et Anthropologie des Modernes, http://epublications.unilim.fr/revues/as/5864. hal-01734944 p. 3.
4. *Ibid*. p.6
5. Latour ajoute qu'il concerne même d'autres disciplines expérimentales liées aux sciences.
6. Latour, Bruno, Strenger, Isabelle, « Présentation » dans Souriau, Étienne, *Les différents modes d'existence, suivi de L'œuvre à faire, op. cit.* p. 15
7. « Chaque être de fiction (un tableau, un roman, un personnage de papier, une poésie, etc.) incarne selon Souriau un microcosme, et l'ensemble de ces microcosmes forme un grand cosmos littéraire où l'on peut repérer des personnages types ayant une existence identique puisque ce cosmos est social et doxique. » Aurore Famy. *Guide à l'usage du sémioticien pour circuler dans l'Enquête sur les modes d'existence*, *op. cit.* p. 9

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:51:45, depuis le 216.73.216.42