Design
Arts
Médias

Vers une pensée écocritique du design

Piotr Fortuna

2026-06-15

Piotr Fortuna est doctorant à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, où il prépare une thèse consacrée aux perspectives écocritiques du design critique. Ses recherches, qui interrogent les enjeux de la désanthropocentrisation et les écologies alternatives du design, s'inscrivent dans un parcours interdisciplinaire amorcé par un diplôme en histoire de l'art à l'Université Jagellonne de Cracovie et un master en philosophie de l'art et esthétique à Sorbonne Université.

Résumé
Cet article analyse le rôle du design à l'époque de l'anthropocène en soulignant les limites du paradigme dominant du design circulaire. Il part de l'hypothèse que le design contemporain dit « écologique » transforme souvent les notions environnementales en fétiches marchands, au lieu de remettre en cause la logique néolibérale de la consommation. La recherche adopte une approche interprétative fondée sur une analyse écocritique de projets de design critique des années 1990. L'analyse montre que le design critique peut fonctionner non seulement comme pratique de conception, mais aussi comme pratique épistémologique et axiologique : il produit du savoir en perturbant la relation entre l'utilisateur et l'objet, et ouvre un espace pour transformer les valeurs qui structurent notre rapport à la matière. À partir de cette analyse, l'article développe la notion de démystification matérielle et propose d'envisager le recyclage écocritique comme une pratique de médiation entre les personnes, les technologies et la matière.

Abstract
This article examines the role of design in the Anthropocene by highlighting the limits of the dominant paradigm of circular design. It starts from the hypothesis that contemporary so-called 'ecological' design often turns environmental concepts into market fetishes instead of challenging the neoliberal logic of consumption. The article adopts an interpretive approach based on an ecocritical analysis of critical design projects from the 1990s. The analysis shows that critical design can function not only as a design practice but also as an epistemological and axiological practice: it produces knowledge by disrupting the relationship between the user and the object and opens up a space for transforming the values that structure our relation to matter. On the basis of this analysis, the article develops the notion of material demystification and proposes understanding ecocritical recycling as a practice of mediation among people, technologies, and matter.

1. Introduction

L'anthropocène, tournant à la fois géologique et épistémologique, impose à la théorie du design une révision en profondeur de ses fondements éthiques et épistémologiques. Comme le souligne Catherine Chomarat-Ruiz, le design contemporain traverse une crise de l'idéal éthique et la recherche en design a contribué au développement du système néolibéral[1]. Dans le contexte d'une catastrophe climatique anthropogénique, la crise du design résulte non seulement de son implication dans la logique du marché, mais aussi de la perte de sa capacité à se confronter à son fondement matériel.

Les théories contemporaines du design écologique oscillent principalement entre l'optimisation matérielle, portée notamment par les discours du design circulaire[2], et des approches éco-sociales plus participatives[3] ; toutes deux tendent cependant à laisser en arrière-plan la question critique de la matérialité.

Nous émettons l'hypothèse que de nombreuses pratiques contemporaines de design dit « écologique » donnent lieu à un processus de réification dans lequel les concepts environnementaux sont transformés en fétiches marchands. L'écologie revêt alors un double caractère : d'une part, elle fonctionne comme un ensemble de solutions technologiques qui, souvent, font porter la responsabilité de la crise climatique sur les choix individuels des consommateurs ; d'autre part, les projets critiques contemporains présentent des échos d'écocritique qui permettent de mettre en lumière des conséquences dépassant l'échelle humaine

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-07 11:37:50, depuis le 18.97.9.170

et la temporalité, et qui vont à l'encontre des mécanismes psychologiques de refoulement[4].

Dans ce contexte, la question de recherche suivante est posée : comment le design critique peut-il fonctionner comme une pratique épistémologique et axiologique dans l'anthropocène, en dépassant les limites du discours dominant sur le design circulaire ? Cette question implique une analyse à trois niveaux: ontologique (le statut de la matière et des objets), épistémologique (les modes de production du savoir), et axiologique (les systèmes de valeurs qui en découlent).

2. Écocritique

Suivant la proposition de Chomarat-Ruiz, nous considérons le design comme une pratique infradisciplinaire se situant entre la réflexion théorique et la pratique de conception[5]. Un tel positionnement implique que la construction d'une théorie du design s'enracine dans la pratique et dans sa réflexivité interne, plutôt que dans l'imposition de cadres théoriques externes (comme le ferait une épistémologie scientifique pure). Ainsi, nous considérons le paradigme dominant du design circulaire comme une pratique exogène, tandis que la pratique au cœur du présent article, le design critique, est une pratique endogène[6].

Initialement ancrée dans la recherche littéraire et centrée sur l'analyse des relations entre le texte littéraire et l'environnement naturel[7], l'écocritique s'étend aujourd'hui largement au-delà du champ de la littérature pour s'engager dans la recherche sur l'art ou le cinéma. En tant que courant interdisciplinaire, elle analyse aujourd'hui les relations entre les personnes, l'environnement et les technologies, ainsi que les modes de leur représentation culturelle.

Face à la crise climatique, l'écocritique vise à démasquer les présupposés et les récits anthropocentriques qui conduisent à nier les problèmes écologiques et à entretenir des illusions technocratiques de maîtrise de la nature. Elle s'attaque également à l'idée même de « nature », vestige du dualisme cartésien qui sépare la société de la technologie qu'elle produit[8]. Elle recherche de nouvelles perspectives non-anthropocentriques, pour reprendre ici l'expression d'« écologie sombre » de Timothy Morton[9]. L'écocritique permet ainsi d'interroger les récits anthropocentriques et les illusions technocratiques de maîtrise de la nature. Dans cette perspective, nous proposons de développer la notion de pensée écocritique du design, que nous structurons selon deux dimensions complémentaires : l'une épistémologique, concernant les modes de production de la connaissance par le design, l'autre axiologique, se rapportant à la transformation des systèmes de valeurs qui structurent nos relations avec la matière. Nous entendons par pensée écocritique du design une manière de lire et de pratiquer le design à partir d'une attention critique aux relations entre matière, techniques, récits et formes de vie dans l'anthropocène. Cet article adopte une démarche théorique et interprétative. Il propose une relecture écocritique d'un corpus restreint de projets de design critique des années 1990, envisagés comme des opérateurs conceptuels permettant d'interroger les relations entre matière, usage et technologie.

3. Pathologies sociales

3.1 Le déni climatique

S'appuyant sur la théorie critique, l'interprétation de la culture et des pathologies sociales[10], les analyses de l'anthropocène menées dans les sciences sociales et humaines montrent que le problème de la crise climatique ne se limite pas au dépassement des limites planétaires, mais englobe également les mécanismes de sa réception sociale. Les pathologies sociales liées à la crise climatique faussent à la fois la perception du problème et les réponses apportées par les projets. Dans ce contexte, deux phénomènes liés revêtent une importance particulière : le déni climatique et la surcharge informationnelle.

On distingue généralement trois types de dénialisme : le dénialisme littéral, qui correspond au

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-07 11:37:50, depuis le 18.97.9.170

refus pur et simple d'un fait avéré ; le dénialisme interprétatif, qui consiste à accepter le fait tout en le soumettant à une réinterprétation – à l'image des victimes civiles des conflits armés qualifiées de « dommages collatéraux neutres » ; et le déni implicite, c'est-à-dire l'adoption consciente d'une posture passive face à un problème sciemment ignoré[11]. Kari Marie Norgaard affirme que l'hypothèse selon laquelle l'impasse climatique résulterait de l'ignorance des populations est fondamentalement erronée. Le terme de « déni » – tout comme celui d'« apathie » – ne doit pas suggérer une incapacité à comprendre, une stupidité ou un défaut d'humanité. Cette passivité survient lorsque les individus perçoivent les informations relatives à la crise climatique comme trop accablantes pour pouvoir être pleinement intégrées à leur vie quotidienne[12]. Le déni est la preuve de la capacité humaine à l'empathie, à la compassion et au sens de l'impératif moral d'agir ; il révèle que l'apathie est un « masque de souffrance[13] ».

Norgaard envisage le déni comme « socialement organisé », découlant de normes émotionnelles et de récits culturels. Il distingue ainsi deux types d'outils : d'une part, ceux qui renforcent le sentiment de stabilité du monde, de sécurité ontologique et d'innocence, et d'autre part, ceux qui éloignent de la responsabilité[14]. Le sentiment de sécurité ontologique[15] conduit à ignorer la catastrophe climatique pour se concentrer sur des pratiques locales visant à maintenir un sentiment de normalité. Les normes conversationnelles façonnent ainsi la sphère publique en générant un silence politique.

Dans ce contexte, l'éco-catastrophisme enferme l'individu dans une culpabilité paralysante qui exacerbe le déni implicite. La transformation de la crise climatique en un problème « superméchant » (*superwicked*[16]) génère un sentiment de perte de contrôle et d'inefficacité. La « volonté de la nature », concept défini par Clive Hamilton et englobant les réactions imprévisibles du système planétaire et ses rétroactions, dépasse les capacités des acteurs sociaux et amplifie ce sentiment d'impuissance[17]. Il en résulte une persistance des habitudes consuméristes, et le dialogue sur les implications psychologiques de la catastrophe est éludé. Dans un contexte de déni socialement organisé et de surproduction d'informations, le marché offre une compensation symbolique sous la forme de produits « écologiques ».

3.2 Économie circulaire et nouveaux modèles de consommation

C'est ainsi que les concepts écologiques sont réifiés dans le domaine du design. À l'instar des nouveaux matérialistes, nous estimons que le tournant culturel[18] a conduit à la marginalisation de la dimension matérielle du design, réduite à une couche symbolique, le « langage » du luxe exprimant le statut du propriétaire, ainsi qu'au problème déontologique de la reconnaissance décrit par Chomarat-Ruiz[19]. À l'ère de l'anthropocène, ce processus s'intensifie : les mots « écologique », « bio », « recyclé » ou « biodégradable » cessent de décrire des propriétés physiques pour devenir des fétiches commerciaux. Ils servent à apaiser la peur de la catastrophe (en apaisant la conscience du consommateur) et à légitimer les modèles de consommation néolibéraux.

Ce substrat sémantique du design devient le terreau d'une production trompeuse, dans laquelle les marques mobilisent un langage d'inclusivité écologique et des slogans de protection de la nature à des fins de *greenwashing*, tandis que des *start-up* exploitent la demande de substituts dits écologiques. Ce mécanisme ne réduit pas la consommation, il la transforme simplement en promettant un salut qui, en réalité, nous sépare encore davantage de la nature mythique, considérée dans cette optique comme une entité capable d'absorber les déchets. Les idées écologiques sont également soumises à une esthétisation par le biais de la réification : la biodégradabilité prend ainsi une forme visuellement ou narrativement attrayante, sans que l'on touche à la structure cognitive de la peur qui se cache derrière ce projet, à savoir la peur des conséquences inconnues de la catastrophe climatique et de la sixième extinction de masse.

Un mécanisme similaire de refoulement esthétique peut également être observé dans la réflexion artistique sur la culture matérielle de la transition. Ce modèle d'apaisement du traumatisme est parfaitement illustré, bien que dans un autre contexte, par les installations artistiques de l'artiste allemande Henrike Naumann. Dans l'œuvre *Eurotique* (2018), qui reconstitue un intérieur faisant

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-07 11:37:50, depuis le 18.97.9.170

référence au phénomène des « euro-rénovations » en Europe centrale dans les années 1990, Naumann montre ce phénomène, comme le décrit le commissaire, « comme une forme d'effacement du passé, une opération sur les habitudes esthétiques et une rupture superficielle avec le socialisme ». L'artiste fait délibérément référence à l'esthétique postmoderne, notamment aux styles Memphis et Alessi, qu'elle considère comme le symbole du triomphe du pouvoir et de l'idéologie post-transformation. *Eurotique* montre que le remplacement du mobilier social-moderniste par le kitsch postmoderniste des années 90 n'était pas un choix esthétique, mais un acte de conversion politique[20]. Dans cette optique, le design n'était pas une solution au problème, mais un outil de refoulement esthétique.

Cet exemple illustre le problème que nous observons aujourd'hui : l'effacement de la réalité matérielle de la catastrophe par le design. Il ne s'agit donc pas d'un *greenwashing* imposé, mais d'un problème de refoulement esthétique bien plus profondément enraciné et caché. L'analyse critique de la méthode de certification *Cradle to Cradle* en est un exemple type[21]. Ce modèle ne répond toutefois pas au problème de la surconsommation. Au lieu d'un changement de paradigme, nous obtenons l'illusion solutionniste d'une maîtrise de la nature, qui permet aux entreprises de faire des déclarations générales et invérifiables sur l'éthique de la production. En conséquence, le design écologique devient une pratique exogène, un système de certification imposé de l'extérieur qui, au lieu de se confronter aux conséquences matérielles et sociales de l'anthropocène, peut contribuer à stabiliser le « régime écologique » dominant. Selon Jason W. Moore, ce régime n'est pas seulement un ensemble de politiques environnementales, mais une structure fondamentale du capitalisme qui, par le biais d'innovations organisationnelles et techniques, vise à maintenir un flux constant de profits[22].

Plusieurs critiques de l'économie circulaire soulignent ainsi que celle-ci tend à moderniser la logique de croissance plutôt qu'à la remettre en cause, en déplaçant l'attention vers la gestion technique des déchets, des ressources et des flux matériels[23]. Il ne s'agit toutefois pas de discréditer l'économie circulaire, mais d'en déplacer la critique : au-delà de l'évaluation technique des flux de matières, il s'agit d'interroger les récits, les valeurs et les représentations que les objets écologiques mobilisent. Cela se manifeste particulièrement dans les pratiques circulaires, qui sont indissociables du mécanisme d'exploitation des « natures bon marché » (*cheap nature*). Cette stratégie englobe non seulement les ressources naturelles gratuites, mais aussi les groupes historiquement et actuellement marginalisés, comme le travail non rémunéré des femmes, des esclaves, et surtout aujourd'hui des habitants du Sud global[24]. C'est dans ce cadre que l'on envoie, par exemple, des vêtements usagés afin qu'ils soient triés à moindre coût, tandis que les matières premières de valeur reviennent en Europe, alimentant ainsi sa croissance économique.

Ce diagnostic en appelle un autre, lié à la surabondance et à l'accélération de l'information, qui, selon nous, influencent de manière significative la pratique du design.

3.3 Déversement d'informations (*information dump*)

Sur le plan épistémologique, cette situation se traduit par une instabilité croissante des connaissances sur lesquelles le design est censé s'appuyer.

Le mode de diffusion des informations écologiques dans les médias repose le plus souvent sur ce que Morton appelle un « déversement d'informations » (*information dump*) [25]. Au XXI^e^ siècle, nous sommes bombardés de rapports scientifiques et de messages visuels dans lesquels la souffrance des êtres humains et non humains, anthropomorphisés, devient un élément de la culture populaire et du divertissement.

Le principal problème réside dans l'accumulation de données et la création de pseudo-faits qui entravent une gestion efficace des connaissances. Les faits écologiques perdent sans cesse de leur actualité, se heurtant à différentes échelles de temporalité. Morton compare cette situation au cauchemar traumatique freudien : par une sorte de « médecine préventive », nous essayons de nous adapter à la menace pour retrouver un sentiment de sécurité. Nous essayons cependant d'anticiper la catastrophe écologique dans laquelle nous nous trouvons déjà. La question « que

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-07 11:37:50, depuis le 18.97.9.170

ferons-nous ? » devient paradoxale : la description des actions nécessaires existe, mais nous ne sommes pas capables de nous élever au-dessus du monde pour l'appréhender dans sa totalité[26]. Une telle dynamique produit une fracture dans la reception de la science : une confiance illimitée nourrit les solutions écomodernistes et les projets de géo-ingénierie, tandis qu'une défiance totale favorise les théories du complot et la désinformation. Entre solutionnisme technoscientifique et post-vérité, le design écologique risque alors de perdre son fondement cognitif.

Dans ce contexte, les projets écologiques deviennent des œuvres historiques dès lors que les données sur lesquelles ils reposaient deviennent obsolètes. La vision autrefois optimiste du recyclage du plastique en est un exemple, dont le résultat concret est la présence généralisée de nano- et microplastiques[27]. On peut citer, parmi les premiers projets de ce type, le fauteuil *RPC-2* (1995) de Jane Atfield, réalisé à partir de bouteilles usagées et d'emballages de yaourt. Ainsi, si le design repose sur des données scientifiques instables ou incompréhensibles à l'échelle humaine, il perd son fondement cognitif. Le design ne peut alors plus se comprendre uniquement comme une résolution de problèmes, car les problèmes eux-mêmes deviennent instables et difficiles à définir. Ce diagnostic ne montre-t-il pas que le fondement épistémologique du design, c'est-à-dire le fait de fonder le design sur des connaissances exogènes, à savoir des données scientifiques et des paramètres techniques, devient instable ? Posons la question autrement : sur quelles connaissances les designers peuvent-ils s'appuyer pour concevoir un avenir imprévisible ? C'est là qu'un champ critique s'ouvre, exploré par les designers critiques.

4. Dimension épistémologique

4.1 Parafonctionnalité

Anthony Dunne définit la parafonctionnalité comme une approche de conception post-optimale qui utilise la fonctionnalité pour inciter les utilisateurs à réfléchir à l'influence des produits sur les comportements humains[28]. Selon Dunne, l'objectif n'est pas de créer des projets dépourvus d'idéologie, mais de reconnaître que tout projet est par nature idéologique. Les objets parafonctionnels deviennent ainsi ambigus ou spéculatifs, et exigent une interprétation de la part de l'utilisateur. La parafonctionnalité propose une « poétisation de la distance », c'est-à-dire une obstruction délibérée de l'interaction avec l'objet, visant à susciter le scepticisme[29].

Les projets axés sur l'action des champs électromagnétiques (EM) constituent une traduction sensible de ce phénomène[30]. Omniprésents dans notre environnement, tant naturel qu'anthropique, ils illustrent une agentivité invisible[31]. En 1995, le fauteuil de *Faraday* a été créé, une spéculation sur la question de la « pollution électromagnétique » contre laquelle les gens tenteront de se protéger à l'avenir. Ce projet, en tant que prototype conceptuel, permet de l'intégrer au débat contemporain sur la nocivité potentielle des champs EM[32]. Il convient de noter que les recherches n'ont pas démontré de liens directs entre les champs électromagnétiques artificiels et les maladies chez l'homme, mais qu'elles montrent un impact sur des organismes autres que l'homme, comme par exemple des perturbations du sens de l'orientation magnétique chez les oiseaux migrateurs[33].

Le fauteuil de *Faraday* nous renvoie aux aspects spéculatifs du design, qui peuvent rappeler les théories du complot, comme celles concernant la technologie 5G. Ces théories sont de faux récits qui expliquent des phénomènes complexes en faisant référence à des plans secrets, étroitement liés aux mécanismes de la post-vérité.

En Pologne, par exemple, l'exploitation commerciale de ces peurs prend la forme de la figure de Jerzy Weber, un faux docteur ingénieur inventé de toutes pièces, qui vendait des accessoires « de protection » contre les rayonnements[34]. En l'absence de preuves scientifiques de la nocivité des champs électromagnétiques pour l'homme, à l'exception des cas de sensibilité aux champs électromagnétiques et des effets négatifs observés chez les animaux, les champs électromagnétiques artificiels restent donc des hyperobjets[35]. Le design parafonctionnel soulève la question suivante : conduit-il à une politisation de la compréhension des phénomènes

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-07 11:37:50, depuis le 18.97.9.170

environnementaux ou légitime-t-il des peurs pseudoscientifiques, devenant ainsi un pseudo-fait ?

Dunne décrit les champs électromagnétiques comme « l'espace de Hertz », l'« électroclimat » physique dans lequel nous vivons[36]. Le concept de « Design Noir » remet en question les normes et les habitudes, ce qui peut être interprété à la lumière de l'écologie sombre de Morton. L'écologie sombre encourage en effet une appréhension ambiguë des relations avec l'environnement. Le postulat clé est l'écognose (*ecognosis*), qui consiste à abandonner la connaissance anthropocentrique au profit de l'acceptation de l' « étrangeté » du monde[37]. Comme l'écrit Morton dans son style caractéristique : « L'écognose est comme savoir, mais plutôt comme laisser être connu. C'est une forme de coexistence. C'est comme s'habituer à l'étrange, et pourtant c'est aussi s'habituer à une étrangeté qui ne s'atténue pas avec l'acclimatation. L'écognose est comme un savoir qui se connaît lui-même[38] ».

Selon Dunne, les objets électroniques ne sont pas seulement « intelligents », ils « rêvent » : ils émettent des ondes vers nos corps, ce qui ouvre la voie à des interprétations stimulantes, au-delà de l'image d'un contrôle total[39].

Le projet *Placebo* comprenait sept appareils fictifs dont le fonctionnement reposait exclusivement sur la suggestion. L'objectif était d'étudier la croyance en la capacité de la technologie à résoudre des problèmes. Contrairement aux méthodes traditionnelles, ce projet a inversé le modèle de participation : les utilisateurs sont devenus des bêta-testeurs dès qu'ils « adoptaient » les objets cibles. La méthodologie de ce projet repose sur la triangulation : une analyse des phénomènes liés à l'influence des champs électromagnétiques dans la presse et la littérature scientifique, une documentation photographique systématique des utilisateurs et des entretiens post-adoption.

4.2 Démystification matérielle

Cette méthode transforme en effet des oppositions idéologiques abstraites en situations matérielles négociables. Précisons que, si, dans les théories du complot, l'« électrosmog » est un outil de contrôle car il est contrôlé par un « gouvernement mondial » caché, dans une perspective parafonctionnelle, il est perçu comme doté d'une agentivité qui dépasse l'intentionnalité humaine. Dans nos recherches, nous appelons cela la « démystification matérielle[40] ». Sur le plan épistémologique, il s'agit d'une opération ancrée au moment de la « rupture » de la fonctionnalité de l'objet. Elle consiste à révéler le mécanisme même de la genèse de la peur et les récits qui la sous-tendent, par le biais d'une résistance physique ou d'un dysfonctionnement délibéré de l'outil. Dans cette perspective, le design n'offre ni compensation esthétique ni apaisement émotionnel ; au contraire, en « brisant » la relation utilisateur-objet jusqu'alors transparente, il crée une distance réflexive.

C'est précisément à ce moment que l'utilisateur est confronté non seulement à sa propre susceptibilité à la suggestion, mais aussi à la présence autonome de l'objet qui lui impose un changement de comportement réel. Lorsqu'il commence à déplacer des meubles ou à modifier son comportement en raison d'un objet qui se tait et lui oppose une résistance, la peur d'une menace invisible cesse d'être une simple pensée pour devenir une expérience physique réelle. La narration cesse alors de fonctionner comme une explication transparente du monde et commence à être perçue comme un objet d'analyse. Du point de vue de l'écognose, il est essentiel que la démystification matérielle agisse au niveau épistémologique, permettant ainsi de produire des connaissances sur les conditions de notre propre cognition dans un monde dominé par des phénomènes complexes, invisibles et supralocaux. Ainsi, elle dépasse le cadre de l'esthétisation de la catastrophe climatique, par exemple, ou du traitement affectif de la peur à travers ses représentations symboliques (par exemple à travers les films catastrophe).

4.3 Critiques

À ce stade, l'analyse se déplace du plan épistémologique (production de connaissances) au plan ontologique, en interrogeant le statut même des objets en tant qu'entités potentiellement agentives. D'une part, cela peut constituer un moyen de désanthropocentrisation qui s'oppose aux

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-07 11:37:50, depuis le 18.97.9.170

théories du complot. Néanmoins, selon la critique d'Alf Hornborg, dans un « monde d'agentivité diffuse », l'attribution de la faute à des personnes concrètes devient problématique. Elle établit notamment un parallèle avec les procès d'animaux célèbres du Moyen Âge, soulignant l'absurdité de transférer la responsabilité des êtres humains vers des objets[41]. Toutefois, pouvons-nous désigner une personne en particulier qui a créé les champs électromagnétiques artificiels, inventé l'agriculture ou introduit le plastique dans la consommation de masse ? En fin de compte, tous ces phénomènes se sont répétés dans la relation entre l'homme et la matière. Cela ne signifie toutefois pas que la responsabilité se disperse au point de rendre son attribution impossible. Au contraire, cela implique la nécessité de la reconfigurer en passant d'un modèle individuel à un modèle relationnel, dans lequel l'action émerge de l'interaction entre les personnes, les technologies et la matière.

C'est précisément cette critique qui nous permet de distinguer les projets démystificateurs des « objets béhavioraux » étudiés par Samuel Bianchini et Emanuele Quinz. À partir de l'exemple des installations artistiques de Céleste Boursier-Mougenot, ils tentent d'esquisser une définition de l'objet béhavioral, ce qui s'avère difficile, car il échappe à la fois à la catégorie de l'objet et à celle du sujet. Il s'agit d'un objet doté, grâce à la robotique, de la capacité physique d'agir de manière autonome et de réagir à son environnement ainsi qu'au public, ce qui lui confère des caractéristiques propres aux êtres vivants. Ce qui est peut-être le plus important, c'est que ces caractéristiques sont anti-fonctionnelles[42]. Ces projets s'inscrivent dans la lignée du concept freudien de l'« inquiétante étrangeté », suscitant à la fois fascination et inquiétude[43].

En 2007, Anthony Dunne et Fiona Raby ont conçu quatre robots dotés de leur propre personnalité. Le premier évite les champs électromagnétiques, le deuxième se montre nerveux en présence d'intrus, le troisième joue le rôle d'un gardien qui nécessite un contact visuel prolongé avec l'utilisateur pour être accepté après analyse de sa rétine, tandis que le quatrième se base sur le toucher[44]. Dans les deux cas, nous sommes confrontés à l'attribution fictive d'agentivité à des objets non fonctionnels qui, dans cette dimension, ne peuvent fonctionner qu'au niveau esthétique, devenant ainsi uniquement la représentation d'une agentivité potentielle des objets. Contrairement au projet *Placebo*, qui était par définition parafonctionnel et donc potentiellement doté d'une fonction, nous atteignons ici le niveau de la démystification matérielle, dont l'impact n'est pas uniquement esthétique, mais aussi politique.

4.4 Résonance et accordage

Du point de vue de la théorie critique, on peut remarquer que le projet *Placebo* révèle un type spécifique de résonance entre l'objet et l'utilisatrice[45]. Pour l'une des participantes à l'expérience, Lauren, l'utilisation de l'objet est même devenue une « expérience émotionnelle épuisante » : au lieu de la protéger contre le champ électromagnétique, l'objet l'a sensibilisée à ses angoisses environnementales. Finalement, la relation s'est inversée : au lieu de se sentir protégée par l'objet, l'utilisatrice a ressenti le besoin d'en prendre soin, ce qui s'est même manifesté dans des rêves où il était endommagé. Cette relation de résonance est attestée par le fait que son partenaire de l'époque, Jan, n'a pas établi de telle relation avec l'objet[46]. Ainsi, une relation au potentiel transformateur s'est établie entre l'humain et l'objet inanimé, potentiellement agentif. Cette relation est écologique, même si elle ne signifie pas une résonance avec la nature ou avec un non-humain animé, mais avec un outil cassé qui révèle sa présence au moment de sa casse ; en ce sens, elle est écocritique, car elle inclut dans son champ tous les objets qui nous entourent.

Notons que Rosa et Morton ont recours à la terminologie musicale pour décrire la relation non instrumentale de l'homme avec le monde. Chez Rosa, il s'agit d'une résonance, c'est-à-dire d'une réponse réciproque entre le sujet et le monde, tandis que chez Morton, il s'agit d'un accordage (*attunement*), qui désigne une résonance sans équilibre esthétique et écologique entre les êtres humains et non-humains dans un contexte de catastrophe désormais impossible à nier[47]. Contrairement à la résonance chez Rosa, qui suppose une certaine réciprocité et une possibilité d'accord, l'accordage chez Morton désigne une relation fondamentalement asymétrique et non transparente, fondée sur l'impossibilité d'accéder pleinement à l'être de l'autre. Le concept d'accordage de Morton peut donc être interprété comme une radicalisation écologique et

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-07 11:37:50, depuis le 18.97.9.170

esthétique de la théorie de la résonance de Rosa. Si le philosophe allemand décrit la résonance avec le monde en termes sociologiques, Morton la présente comme une expérience de proximité ontologique et affective avec les hyperobjets et les entités non humaines. Cette expérience ne conduit pas à l'harmonie, mais à la confrontation avec une interdépendance inéluctable. Cette mise en regard de Rosa et de Morton est particulièrement utile pour la théorie du design, car elle permet aux discours politique et esthétique de se compléter mutuellement dans le contexte de la catastrophe climatique. Nous partageons l'observation de Morton qui qualifie l'état actuel de l'espèce humaine par le terme bouddhiste de *bardo*, se référant à l'état entre la vie et la mort[48]. La catastrophe s'est donc déjà produite, mais toutes les issues ne sont pas encore fermées. Il ne s'agit donc pas de savoir comment se protéger de la crise, mais comment apprendre à vivre avec et à la surmonter progressivement.

Dans cette perspective, il ne s'agit pas tant de créer des visions utopiques de communautés durables que de prendre conscience des conséquences de nos actions, qui englobent toujours à la fois les êtres humains et les entités non-humaines, et qui sont fondamentalement imprévisibles. Si nous adhérons à l'hypothèse de Chomarat-Ruiz selon laquelle le design participe au développement du système néolibéral, il existe parallèlement des pratiques expérimentales, comme le design parafonctionnel, qui fonctionnent comme des laboratoires de médiation culturelle. Dans ce cadre, l'angoisse technologique se transforme en un débat critique sur le rôle de la technologie dans l'anthropocène. Cette perspective post-prométhéenne[49] peut être développée à partir de phénomènes tels que la pollution infrasonore et lumineuse, l'influence des images générées par l'intelligence artificielle sur les décisions sociales et les infrastructures énergétiques, ou la présence de nouvelles substances chimiques dans l'environnement quotidien[50]. En ce sens, les pratiques critiques jettent un pont entre la technologie et son pouvoir d'action, d'une part, et une société soumise à l'accélération et à l'aliénation, d'autre part. La révélation de nos limites cognitives fondamentales par le design parafonctionnel, à travers une écognose qui accepte l' « étrangeté » et l'imprévisibilité du monde matériel, conduit à l'épuisement du paradigme éthique actuel. En effet, comme le montre la relation de résonance dans le projet *Placebo*, l'objet résiste à notre volonté de pleine connaissance et manifeste une agentivité non-anthropocentrique ; il ne peut donc plus être réduit à une simple ressource passive.

En ce sens, la dimension épistémologique permet de définir le design critique comme une pratique de production de savoir qui n'opère ni par la représentation ni par l'explication, mais par la perturbation de la relation entre l'utilisateur et l'objet. Cette connaissance ne consiste pas à fournir des réponses stables, mais à révéler les conditions de notre propre connaissance dans un monde dominé par des phénomènes invisibles et complexes. La parafonctionnalité et les stratégies de démystification matérielle montrent que la connaissance n'est pas un processus neutre, mais relationnel et affectif : elle émerge dans la tension entre la matière, la technologie et l'utilisateur, contraint de renégocier ses propres convictions. Si la dimension épistémologique montre que le design critique produit du savoir en perturbant la relation sujet–objet, la dimension axiologique examine les valeurs qui émergent lorsque cette relation n'est plus fondée sur la maîtrise, la transparence et l'utilité.

5. Dimension axiologique

5.1 Agrologistique

Sur le plan axiologique, la catastrophe climatique ne transforme pas seulement nos connaissances, mais remet en question les systèmes de valeurs qui structurent notre rapport au monde.

La catastrophe climatique ébranle la sécurité ontologique de l'homme, qui reposait jusqu'à présent sur l'algorithme agrologistique. Selon Morton, l'agrologistique repose sur trois axiomes : le principe de non-contradiction (division stricte entre mauvaises herbes et plantes utiles), la métaphysique de la présence (décision arbitraire quant aux êtres qui méritent d'exister) et la primauté de l'existence humaine sur sa qualité[51]. Ce programme a conduit à la séparation de la sphère humaine de la

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-07 11:37:50, depuis le 18.97.9.170

sphère non-humaine et à la réduction de cette dernière au rôle passif d'une « nature bon marché ». Cette logique trouve son prolongement dans les processus d'industrialisation et d'expansion capitaliste, fondés sur l'exploitation des « choses bon marché » : le travail, la nourriture, l'énergie et les matières premières. Selon Moore, ce système privilégie la croissance économique au détriment de la qualité de vie[52], ce qui – comme le suggère Morton – s'étend également aux entités non humaines. Dans le domaine du design, cela se manifeste par la perpétuation de divisions binaires : entre le « bon » et le « mauvais » design, le « fonctionnel » et le « non fonctionnel », ainsi que dans les pratiques de sélection des matériaux et de gestion des déchets.

Au niveau mondial, les déchets sont classés en deux catégories : ceux qui sont recyclables et ceux qui doivent être éliminés. Au niveau local, la frontière entre ce qui est conservé et ce qui est jeté reste toutefois floue et repose principalement sur le dualisme entre fonctionnalité et esthétique. Dès qu'un objet perd l'une de ces caractéristiques, il est considéré comme superflu. Nous estimons que le design lui-même a contribué à la reproduction de cette logique agrologique de sélection et d'élimination, en la transposant du champ agricole au champ de la culture matérielle. En d'autres termes, les éléments inconfortables ou inesthétiques sont rejetés tant au cours du processus de production qu'après leur utilisation par les consommateurs.

D'un point de vue écocritique, on peut remarquer que le design est lié au paradoxe décrit par Morton : nos actions ont et n'ont pas de sens à la fois. En tournant la clé de contact, nous émettons du dioxyde de carbone – à l'échelle individuelle, c'est un acte insignifiant, mais dès lors que l'on prend conscience qu'il existe plus d'un milliard de voitures dans le monde, cette action prend une autre dimension. Nous ne sommes pas individuellement responsables de la catastrophe climatique, car personne ne démarre son moteur avec l'intention de détruire l'atmosphère. Nous sommes toutefois responsables en tant qu'espèce humaine, la seule à avoir démontré une capacité d'action susceptible de conduire à une crise planétaire[53].

Les décisions individuelles en matière de conception ou de consommation semblent insignifiantes, mais à l'échelle mondiale, elles contribuent à une transformation systémique de l'environnement. La question de la responsabilité ne peut donc être envisagée uniquement au niveau individuel, ni réduite à la catégorie abstraite de « l'humanité », qui efface les différences réelles entre les régions et les systèmes économiques.

5.2 L'archélitique

Le terme « archélitique » constitue l'antidote proposé par l'écologie sombre à l'agrologistique et à la pensée apocalyptique[54]. Il renvoie à une temporalité pré-néolithique qui, bien que dominée par la technologie et la culture, se révèle face à des phénomènes incontrôlables, privant l'homme de sa position privilégiée[55]. De nos jours, cette parenté se manifeste notamment dans la prise de conscience que nos corps – tout comme les tissus végétaux et animaux – sont imprégnés de microplastiques ; bien qu'il soit un produit artificiel, le plastique circule désormais dans les corps et les milieux vivants, rendant empiriquement instable l'opposition entre nature et artificialité.

L'archélitique peut être comprise comme un glissement axiologique, de la sélection et du contrôle vers la reconnaissance de la co-présence et de l'irréductibilité des êtres. Le concept clé ici est celui d'inaccessibilité fondamentale de tout être – tant humain que non humain. Morton fonde sa philosophie sur une ontologie orientée objets. Graham Harman réinterprète la notion d'outil chez Martin Heidegger : un outil cassé, endommagé ou manquant cesse d'être « invisible » dans son usage et devient un objet de réflexion. Chez Harman, cette idée est élargie : ce ne sont pas seulement les outils, mais tous les objets qui demeurent en partie retirés et inaccessibles à une connaissance complète. Cela vaut aussi bien pour les choses matérielles que pour les plantes, les animaux ou les personnages de fiction. Leur essence véritable échappe toujours à une saisie directe ; on ne peut donc l'approcher qu'indirectement, à travers des métaphores, des allusions, des spéculations ou, dans le cadre de cet article, à travers la démystification matérielle[56].

Il ne s'agit pas seulement d'un déficit de notre connaissance, mais d'une caractéristique immanente de l'être ; aucune chose ne peut être pleinement saisie, comprise ou épuisée par ses

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-07 11:37:50, depuis le 18.97.9.170

relations avec d'autres objets[57]. Chaque entité existe « pour elle-même », hors de portée de la connaissance, et nos interactions avec elle ne révèlent que des profils ponctuels, jamais sa réalité interne et complète[58]. Pour le design, cela signifie limiter l'ambition d'un contrôle total sur la matière et explorer les perspectives de conception en tenant compte de son imprévisibilité. Si les objets résistent à la connaissance, ne sont ni transparents ni entièrement maîtrisables, comme le montre exemplairement le grille-pain de Thomas Thwaites, alors la manière dont on les évalue change : on passe d'un dualisme esthétique-fonctionnel à la reconnaissance de leur opacité et de leur interdépendance.

Dans cette perspective, les moments où la matière échappe à la logique industrielle revêtent une importance particulière. Dans le cadre de l'agrologistique, nous pouvons inclure les pratiques de recyclage mondial que nous avons mentionnées. Les déchets deviennent simplement une matière première bon marché à gérer, ce qui renforce l'acceptation sociale d'un renouvellement incessant. Cependant, si un matériau ou un objet donné échappe à la logique industrielle, il commence à poser des problèmes. Autrement dit, la contestation des processus de circulation apparaît lorsque la matière révèle son inaccessibilité, sa complexité ou sa saleté, qu'il est difficile de neutraliser dans un processus industriel. Ainsi, l'objet problématique, au lieu de devenir une ressource passive, manifeste sa présence en tant qu'hyperobjet ou entité retirée, et oblige le concepteur et l'utilisateur à se confronter à son présent matériel, et non seulement à son avenir utilitaire. C'est également un champ propice à la démystification matérielle.

C'est précisément dans cet espace que se révèle le potentiel axiologique du design critique, qui ne repose pas sur l'optimisation du cycle des matériaux ni sur l'augmentation de l'efficacité, mais sur la transformation, la désanthropocentrisation, de la relation entre l'utilisateur et l'objet. Pour le designer, cela signifie alors agir en tant que médiateur qui ne résout pas tant les problèmes liés à l'écologie ou à aux sciences du système Terre (ce qui peut conduire au conflit latourien « moderniser ou écologiser[59] »), mais révèle les tensions inhérentes aux relations entre les personnes, les technologies et la matière. En d'autres termes, cette médiation consiste à donner la parole à la matière, qui, en agrologie, est optimisée et réduite au silence.

5.3 Droog Design

Les projets du collectif Droog Design, qui utilisaient des objets existants – souvent marqués par une utilisation antérieure et porteurs d'une histoire qui n'est jamais entièrement accessible –, constituent un exemple de cette pratique. Les designers ont déclaré vouloir concevoir, comme l'affirme Richard Hutten, « *no sign of design* », voire renoncer au design en tant qu'acte d'imposition d'une forme[60], comme le formulait Tejo Remy : « *I don't want to design*[61] ». Dans cette optique, le recyclage ne concernait pas uniquement les matériaux, mais avant tout les idées et les archétypes. Le manifeste de Droog Design soulignait que face à un monde de plus en plus complexe et à des systèmes industriels abstraits, le collectif offrait simplicité et transparence. Sur un marché axé sur un consumérisme effréné, comme l'écrivaient Bakker et Rammakers : « À l'heure où le design s'est réduit à une simple question de style, Droog met un frein aux artifices stylistiques et à l'ajout de fonctionnalités, rompant ainsi avec les valeurs établies en matière d'utilisation des matériaux et de formes[62] ». Ce qui s'inscrit dans l'archélitique de Morton, c'est avant tout la conception d'objets qui s'affranchissent de l'algorithme industriel. Dans ce courant alternatif du design, on peut percevoir une pensée écocritique, car il se concentrait sur la désanthropocentrisation de la relation avec l'objet, qui possède son propre passé caché, son histoire et ses relations avec le monde.

Selon Rammakers, la réutilisation de formes établies dans un nouveau contexte leur redonne de la visibilité et donne un sens à ce qui est indéfini, renforçant le message par un effet d'étrangeté[63]. Par exemple, l'idée des travaux de diplôme de Tejo Remy était de « créer son propre paradis avec ce qui est disponible, à l'instar de Robinson qui a dû réinventer son environnement avec ce qu'il a trouvé » [64].

Dans des objets tels que *Rag Chair* de Tejo Remy, l'absence de sélection des matériaux en fonction de leur composition constitue un éloignement de la logique agrologique de classification.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-07 11:37:50, depuis le 18.97.9.170

L'objet n'est ni épuré ni uniformisé, mais conserve son hétérogénéité. En même temps, il reste fonctionnel, ce qui le distingue des pratiques artistiques fondées sur le *ready-made*. Ainsi, le design n'abandonne pas la fonction, mais en transforme le sens.

Ce projet est intéressant pour deux raisons. La première concerne l'absence de sélection des matériaux en fonction de leur composition : contrairement à la pratique européenne consistant à envoyer des vêtements usagés vers les pays en développement afin de les trier avant leur retour en Europe, il s'agit d'un objet qui permet de créer un fauteuil à partir de n'importe quel matériau. *Rag Chair* suspend partiellement cette logique de tri. Alors que les solutions écologiques peuvent prendre une forme écomoderniste – favorisant la croissance économique et l'accélération –, *Rag Chair* permet la conservation des matériaux, leur rétention en Europe. Mais un autre élément essentiel peut être la construction d'une empathie sociale envers les objets abandonnés. Dans le deuxième diagnostic que nous avons décrit, nous souffrons d'un excès d'informations écologiques et de leur désactualisation constante.

Avec le recul, ce projet est resté d'actualité sur le plan écologique, car il ne dépassait pas le cadre de sa propre pratique (comme dans le cas d'un recours exogène aux certifications). On observe des tendances similaires dans les travaux de Hella Jongerius ou de Piet Hein Eek, où l'imperfection, les traces d'usage et l'histoire matérielle de l'objet deviennent partie intégrante du projet. Ce type de pratiques peut être interprété comme une forme de désanthropocentrisation : l'objet cesse d'être uniquement le vecteur de significations humaines et commence à fonctionner comme une entité dotée de sa propre temporalité et de ses propres relations.

5.4 Recyclage écocritique

Dans le même temps, un risque de réification réapparaît. La transformation des objets par la conceptualisation permet de réintroduire les objets perturbés dans le circuit économique, ce qui n'est pas si éloigné des « concept stores » contemporains. On peut ici se référer aux projets de Demna Gvasalia pour Balenciaga, où des objets ordinaires ou des formes issues du quotidien – comme la serviette transformée en jupe de luxe – deviennent des provocations marchandes. Ce n'est pas sans raison que nous faisons référence à Balenciaga, car c'est également pour cette maison de couture que le Studio Remy a créé en 2022 le banc *re-bench* à partir des stocks de matériaux mis au rebut de la maison de couture. Les trois versions présentées sur le site web se sont immédiatement vendues, à des prix allant de 16 767 à 45 032 dollars[65]. Néanmoins, le banc installé dans la boutique londonienne de la maison de couture est, paradoxalement, une représentation subtile et matérielle de l'hyperobjet qu'est la mode.

Ce que montrent les designers néerlandais, ce n'est pas l'histoire d'objets reflétant les expériences humaines qui y sont liées. Dans le cas des projets de Droog, l'attention se porte sur des objets abandonnés ou oubliés. C'est ainsi que l'on peut saisir la désanthropocentrisation. Le recyclage prend ici une dimension écocritique, car il ne renvoie pas à la notion technocratique de recyclage des matériaux, mais à la durabilité des objets qui coexistent avec les humains sur Terre. Nous touchons là à une différence essentielle entre, d'une part, l'œuvre d'art qui utilise des objets usagés en vue de leur upcycling artistique ou de leur transformation en *ready-mades*, où leur valeur dépend du nom de l'artiste qui les requalifie et de l'évaluation de leur valeur culturelle, et, d'autre part, le design, qui n'abandonne pas le caractère utilitaire de l'objet qu'il produit, mais montre que le designer peut devenir un médiateur de sa durée matérielle en reconfigurant ses conditions d'usage.

Au lieu d'imposer une forme ou une interprétation, le designer crée les conditions dans lesquelles l'utilisateur et l'objet entrent dans une relation de résonance au sens d'un « accordage ». C'est en ce sens que le recyclage écocritique peut être compris comme une forme de démystification matérielle. L'objet n'est plus neutralisé par sa seule fonction ni réabsorbé dans une esthétisation marchande, mais se manifeste comme une présence matérielle irréductible.

Remy et son collaborateur René Veenhuizen définissent leur rôle comme celui d' « explorateurs », abordant chaque projet comme un nouveau puzzle où il est essentiel d'accepter l'incertitude

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-07 11:37:50, depuis le 18.97.9.170

inhérente au processus et les moments de panique. Au lieu d'imposer une forme arbitraire, ils laissent la méthode émerger des expérimentations avec le matériau, en tendant vers le moment où l'objet acquiert sa propre logique et une évidence qui dépasse les conceptions purement humaines de l'esthétique[66]. Une telle approche peut notamment être adoptée dans la conception d'intérieurs ou d'espaces publics, où, en collaboration avec le client, le designer prend la décision d'écarter ce qui ne s'inscrit pas dans l'algorithme du présent, mais où il peut simultanément développer sa pratique en s'appuyant sur la conservation la plus large possible des objets – avant qu'ils ne finissent dans les décharges de l'hémisphère sud. Dans ce domaine, on retrouve l'éthique responsive, décrite par Chomarat-Ruiz, à cette différence près que des questions telles que la biodégradabilité sont également remises en cause[67].

Le recyclage écocritique agit ainsi sur la sphère cognitive en orientant l'utilisateur vers une autre manière de percevoir l'objet, précisément au moment où celui-ci cesse d'être transparent à l'usage et à l'esthétisation marchande. L'axiologie écocritique du design rejette donc la dichotomie nature-société ainsi que le modèle de valeurs fondé sur le contrôle et l'utilité. Concevoir pour l'avenir ne consiste pas à « sauver la nature » en tant qu'entité extérieure, mais à renégocier notre présence au sein d'un système complexe de relations entre les personnes, les technologies et la matière.

6. Conclusion

Cet article entend montrer que, dans le contexte de l'anthropocène, le design ne peut plus être compris uniquement comme une pratique de résolution de problèmes ou d'optimisation des flux de matières. L'analyse met en évidence les limites du paradigme dominant du design circulaire qui, malgré ses déclarations écologiques, reste largement compatible avec la logique de la croissance et de la gestion de la consommation. Notre objectif n'était toutefois pas de disqualifier l'économie circulaire, mais d'en montrer les limites et de dégager la possibilité d'un développement du design écocritique. Dans notre approche, celui-ci intervient par le biais de la démystification matérielle, que nous définissons comme une opération épistémologique et axiologique par laquelle le design interrompt la transparence de l'objet à l'usage, au marché et à l'esthétisation, rendant perceptibles sa matérialité, son hétérogénéité et son irréductibilité. En ce sens, le design critique ne produit pas seulement des objets ou des solutions, mais reconfigure les conditions dans lesquelles l'utilisateur perçoit les relations entre les personnes, les technologies et la matière. Dans cette perspective, le design écocritique ne constitue ni une alternative purement esthétique, ni une simple correction morale du marché, mais une pratique de médiation qui décentre les relations à la matière. Les exemples analysés montrent que cette médiation n'opère ni par la représentation ni par l'explication, mais par la perturbation de la relation entre l'utilisateur et l'objet. Ainsi, le design peut devenir un lieu de production de savoir et de transformation des valeurs, en rendant sensibles les tensions matérielles, sociales et symboliques propres à l'anthropocène.

Les objets étudiés ne se contentent pas d'illustrer une théorie préalable : ils constituent eux-mêmes une forme de théorie matérialisée, que l'approche écocritique permet de formuler sur le plan discursif. C'est en ce sens qu'une pensée écocritique du design peut être envisagée non comme l'application externe d'un cadre interprétatif, mais comme une élaboration ancrée dans la matérialité même des pratiques et des objets de design. Il ne s'agit pas ici de « sauver la nature », mais de renégocier notre présence dans un monde où la matière, la technologie et les déchets ne peuvent plus être considérés comme passifs.

Bibliographie

AYDIN Denis, FEYCHTING Maria, SCHUZ Joachim *et al.,* « Mobile phone use and brain tumors in children and adolescents: a multicenter case-control study », dans *Journal of the National Cancer Institute*, vol. 103, n°16, 2011, (consulté le 31/03/2026), https://doi.org/10.1093/jnci/djr244

BENNETT Jane, *Vibrant Matter: a political ecology of things*, Durham, London, Duke University Press, 2010.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-07 11:37:50, depuis le 18.97.9.170

BIANCHINI Samuel, QUINZ Emanuele (ed.), *Behavioral Objects. A Case Study: Céleste Boursier-Mougenot*, Paris, SternbergPress, 2016.

BINCZYK Ewa, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018.

BONNEUIL Christophe, HAMILTON Clive, GEMENNE François (ed.), *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis. Rethinking modernity in a new epoch,* London, New York, Taylor & Francis, Coll. Routledge Environmental Humanities Series, 2015.

BOYLE Meka, « In a First, Balenciaga Offered a \$45,000 Bench from its Flagship Store by Artist Tejo Remy Online—It Immediately Sold Out » dans *Artnet,* (consulté le 31/03/2026), https://news.artnet.com/art-world/tejo-remy-balenciaga-demna-2215586

CHOMARAT-RUIZ Catherine, *A l'écoute du design. Une théorie critique*, Aubervilliers, L'échappée belle, coll. Architecture collection portes, 2025.
—, *« Unité et refondation (critique) du design », dans ELALOUF Jérémie, CAUMON Céline (dir.),* Les matrices disciplinaires du design, Revue Design Arts Medias*, 11/2025, (consulté le 31/03/2026), https://journal.dampress.org/issues/les-matrices-disciplinaires-du-design/unite-et-refondation-critique-du-design

COOLE Diana, FROS, Samantha (ed.), *New Materialisms Ontology, Agency, and Politics*, Durham, London, Duke University Press, 2010.

CORVELLEC Hervé, STOWELL Alison, F., JOHANSSON Nils, « Critiques of the circular economy », dans *Journal of Industrial Ecology,* vol. 26, n°2, 2022, (consulté le 31/03/2026), https://doi.org/10.1111/jiec.13187.

CRIJNS Eline, « Zodanig met elkaar meebewegen dat het beste idee komt bovendrijven », dans *Tableau Magazine*, 2025, (consulté le 31/03/2026), https://ecri.amsterdam/design-duo-remy-veenhuizen-25-jaar-interview-tableau-magazine/

DROZDA Łukasz, *Miejskie strachy. Miasto 15-minutowe, 5G oraz inne potwory*, Warszawa, Krytyka Polityczna, 2024.

DUNNE Anthony, *Hertzian Tales Electronic Products, Aesthetic Experience, and Critical Design* (1999), Paperback, The MIT Press, Cambridge 2008.

DUNNE Anthony, RABY Fiona, *Design Noir, The Secret Life of Electronic Objects* (2001), London, New York, Oxford, New Delhi, Sydeny, Bloomsbury, coll. Radical Thinkers in Design, 2021.

DUNNE Anthony, RABY Fiona, *Not here, Not now. Speculative Thought, Impossibility, asn the Design Imagination*, Cambridge, London, The MIT Press, Format Kindle, 2025.
—, *Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming*, Cambridge, MIT Press, 2014.

ENGELS Svenja, SCHNEIDER Nils-Lasse, LEFELDT Nele et al., « Anthropogenic electromagnetic noise disrupts magnetic compass orientation in a migratory bird » dans *Nature*, 509, 2014, (consulté le 31/03/2026), https://doi.org/10.1038/nature13290

HARMAN Graham, *Object-Oriented Ontology. A New Theory of Everything*, London, Pelican, 2018.

HORNBORG Alf, « Objects Don't Have Desires: Toward an Anthropology of Technology beyond Anthropomorphism », dans *AnthroSource*, 2021, (consulté le 31/03/2026) https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/aman.13628

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-07 11:37:50, depuis le 18.97.9.170

LATOUR Bruno, « A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk) », dans *'Networks of Design', Annual International Conference of the Design History Society*, Cornwall, University College Falmouth, 2008.
—, *Politiques de la nature*, Paris, La Découverte Poche, coll. Armillaire, 2004.

LEVIN Kelly, CASHORE Benjamin, *et al.* « Overcoming the tragedy of super wicked problems: constraining our future selves to ameliorate global climate change », dans, *Policy Science*, n° 45, 2012, (consulté le 31/03/2026), https://doi.org/10.1007/s11077-012-9151-0

MCDONOUGH William, BRAUNGART Michael, *Cradle to Cradle Remaking the Way We Make Things* (2002), New York, Farrar, Straus and Giroux, 2010.

MOORE Janson, W., « The Capitalocene Part I : On the Nature & Origins of Our Ecological Crisis », dans *The Journal of Peasant Studies*, Vol. 44, n° 3, 2017.

MOORE Janson, W., *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital,* London, Verso, 2015.

MOORE Janson, W., PATEL Raj, *A History of the World in Seven Cheap Things A Guide to Capitalism, Nature, and the Future of the Planet*, Oakland, University of California Press, 2017.

MORTON Timothy*, Being Ecological*, Cambridge, The MIT Press, coll. Philosophy/environment, 2018.

MORTON Timothy, *Dark Ecology for a Logic of Future Coexistence*, New York, Columbia University Press, coll. The Wellek Library Lectures In Critical Theory, 2015.
—, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2013.

NIHART Alexander, GARCIA Marcus, HAYEK El Eliane, *et al.* « Bioaccumulation of microplastics in decedent human brains », dans *Nature Medicine*, n°31, 2025, (consulté le 31/03/2026), https://www.nature.com/articles/s41591-024-03453-1,

NORGAARD Kari, Marie, *Living in Denial. Climate Change, Emotions, and Everyday Life*, Cambridge, MIT Press, 2011.

PAPANEK Victor, *Design for the Real Wolds* (1971), Chicago, Academy Chicago Publishers, coll. Art/Design, 1992.

RAMAKERS Renny, *Less+More. Droog Design in context*, Rotterdam, 010 Publishers, 2002.

RAMMAKERS Renny, BAKKER Gijs (ed.), *Simply Droog. 10+3 years*, Amsterdam, Droog, 2006.

ROSA Hartmut, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, trad. d'allemand par ZILBERFARB Sacha, Paris, La Découverte Poche, coll. Sciences humaines et sociales, 2021.

SIRLIN Deanna, REMY Tejo, « Tejo Remy: An Interview » dans *The Art Section*, 2008, (consulté le 31/03/2026), https://www.theartsection.com/tejo-remy

Site web du Musée d'art moderne de Varsovie, (consulté le 31/03/2026), https://artmuseum.pl/prace/msn-k1-383

TAN Cenk, ALTAÇ Ismail, Sedar (ed.), *Eco-Concepts. Critical Reflections in Emerging Ecocritical Theory and Ecological Though*t, Lanham, Boulder, New York, London, Lexington Books, coll. Ecocritical Theory and Practice, 2024.

THOMAS Mienke, Simone, *Dutch Design. A History*, London, Reaktion Books, 2008.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-07 11:37:50, depuis le 18.97.9.170

TOXOPEUS Marten, E., KOEIJER Bjorn de, *et al*., « Cradle to Cradle: Effective Vision vs. Efficient Practice ? », dans *Procedia CIRP,* vol. 29, 2015, p. 384-389, (consulté le 31/03/2026), https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2212827115001110

TWEMLOW Alice, *Sifting the Trash. A History of Design Criticism*, Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press, coll. Design/Art Criticism, 2017.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-07 11:37:50, depuis le 18.97.9.170

1. CHOMARAT-RUIZ Catherine, *Á l'écoute du design. Une théorie critique*, Aubervilliers, L'échappée belle, coll. Architecture collection portes, 2025, p. 16.
2. MCDONOUGH William, BRAUNGART Michael, *Cradle to Cradle Remaking the Way We Make Things* (2002), New York, Farrar, Straus and Giroux, 2010.
3. PAPANEK Victor, *Design for the Real Wolds* (1971), Chicago, Academy Chicago Publishers, coll. Art/Design, 1992.
4. Nous entendons par là des projets critiques qui constituent en eux-mêmes une critique (de quelque chose ou du monde extérieur), *cf.* TWEMLOW Alice, *Sifting The Trash. A History of Design Criticism*, Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press, coll. Design/Art Criticism, 2017, p. 226-227.
5. CHOMARAT-RUIZ Catherine, « Unité et refondation (critique) du design », dans ELALOUF Jérémie, CAUMON Céline (dir.), *Les matrices disciplinaires du design, Revue Design Arts Medias*, 11/2025, (consulté le 31/03/2026), https://journal.dampress.org/issues/les-matrices-disciplinaires-du-design/unite-et-refondation-critique-du-design
6. Le design critique est souvent associé à des termes tels que le design conceptuel, le design spéculatif, le design discursif, l'anti-design, le design radical et le design fiction. Dans une perspective plus large, ces termes peuvent être considérés comme des synonymes, car ils se distinguent du design industriel de masse et sont associés à la fois à la modification de la fonction et à l'impact esthétique et intellectuel qu'ils ont sur les spectateurs. La distinction entre ces termes découle de leur lien historique et géographique avec des phénomènes spécifiques de l'histoire du design. L'anti-design et le design radical sont par exemple associés au mouvement italien des années 1960, tandis que le design conceptuel est lié au design néerlandais des années 1990 avec le groupe Droog Design. De même, les termes « design critique » et « design spéculatif » sont généralement associés à la Grande-Bretagne, notamment au département Design Interactions du Royal College of Art de Londres, dirigé par Anthony Dunne, vers les années 2000.
7. JAMES Erin, MORL Eric, « Ecocriticism and Narrative Theory : An Introduction » dans *English Studies*, Vol. 99 n°4, (consulté le 31/03/2026), https://doi.org/10.1080/0013838X.2018.1465255
8. MOORE Janson, W., « The Capitalocene Part I : On the Nature & Origins of Our Ecological Crisis », dans *The Journal of Peasant Studies*, Vol. 44, n° 3, 2017, p. 10.
9. MORTON Timothy, *Dark Ecology for a Logic of Future Coexistence*, New York, Columbia University Press, coll. The Wellek Library Lectures In Critical Theory, 2015. Clara Soudan a rédigé une excellente introduction à la philosophie de Morton, *cf*. SOUDAN Clara, « Dark Ecology: Embracing Strange Intimacies and Withdrawals in the Joyful Collapse of Nature », dans TAN Cenk, ALTAÇ Ismail, Sedar (ed.), *Eco-Concepts. Critical Reflections in Emerging Ecocritical Theory and Ecological Thoug*ht, Lanham, Boulder, New York, London, Lexington Books, coll. Ecocritical Theory and Practice, 2024, p. 25-36.
10. CHOMARAT-RUIZ Catherine, *A l'écoute du design…. op. cit.,* p. 43
11. BINCZYK Ewa, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018, p. 57. *cf.* COHEN Stanley, *States of Denial. Knowing about Atrocities and Suffering* (2001), Malden, Polity Press, 2013, p. 7-8.
12. NORGAARD Kari, Marie, *Living in Denial. Climate Change, Emotions, and Everyday Life*, Cambridge, MIT Press, 2011, p. 38.
13. *Ibidem*, p. 39.
14. NORGAARD Kari, Marie, *op. cit.*, p. 191.
15. Ce terme, très prisé des humanistes, a été emprunté à la sociologie d'Anthony Giddens,

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-07 11:37:50, depuis le 18.97.9.170

qui le définit comme un sentiment d'ordre et de continuité par rapport aux expériences de l'individu. Il dépend de la capacité des individus à donner un sens à leur propre vie et se manifeste par la capacité à vivre des émotions positives et stables, tout en évitant le chaos et la peur. Lorsqu'un événement survient et est jugé incompatible avec le sens de la vie de l'individu, cela menace sa sécurité ontologique. *cf.* GIDDENS Anthony, *Modernity and Self-identity : Self and Society in the Late Modern Age*, *chapitre The Self: Ontological Security and Existential Anxiety*, Cambridge, Polity, 1991, p. 35-69.

16. LEVIN Kelly, CASHORE Benjamin, *et al.* « Overcoming the tragedy of super wicked problems: constraining our future selves to ameliorate global climate change », dans, *Policy Science*, n° 45, 2012, (consulté le 31/03/2026), https://doi.org/10.1007/s11077-012-9151-0
17. HAMILTON Clive, « Human Destiny in The Anthropocene », dans BONNEUIL Christophe, *idem*, GEMENNE François (ed.), *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis. Rethinking modernity in a new epoch,* London, New York, Taylor & Francis, Coll. Routledge Environmental Humanities Series*,* 2015, p. 32.
18. COOLE Diana, FROS, Samantha, « Introducing the New Materialism », dans *eadem* (ed.), *New Materialisms Ontology, Agency, and Politics*, Durham, London, Duke University Press, 2010, p. 3-6.
19. CHOMARAT-Ruiz, Catherine, *A l'écoute du design…. op. cit.,* Chapitre 3. *Une affaire de reconnaissance,* p. 107-132.
20. Site web du Musée d'art moderne de Varsovie, (consulté le 31/03/2026), https://artmuseum.pl/prace/msn-k1-383
21. TOXOPEUS Marten, E., KOEIJER Bjorn de, *et al*., « Cradle to Cradle: Effective Vision vs. Efficient Practice ? », dans *Procedia CIRP,* vol. 29, 2015, p. 384-389, (consulté le 31/03/2026), https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2212827115001110
22. MOORE Janson, W., *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital,* London, Verso, 2015, p. 158.
23. CRIST Eileen, « On the Poverty of Our Nomenclature », dans MOORE Janson, W. (ed.), *The Anthropocene or Capitalocene ? Nature, History, and the Crisis of Capitalism,* Oakland, PM press, coll. Kairos, version Kindle, 2016, p. 17-18. et CORVELLEC Hervé, STOWELL Alison, F., JOHANSSON Nils, « Critiques of the circular economy », dans *Journal of Industrial Ecology,* vol. 26, n°2, 2022, (consulté le 31/03/2026), https://doi.org/10.1111/jiec.13187.
24. MOORE, Janson, W., « The Capitalocene Part I : On the Nature & Origins of Our Ecological Crisis », dans *The Journal of Peasant Studies*, Vol. 44, n° 3, 2017, p. 7.
25. MORTON Timothy*, Being Ecological*, Cambridge, The MIT Press, coll. Philosophy/environment, 2018, p. 43.
26. *Ibidem,* p. XXII-XXVI.
27. NIHART Alexander, GARCIA Marcus, HAYEK El Eliane, *et al.* « Bioaccumulation of microplastics in decedent human brains », dans *Nature Medicine*, n°31, 2025, (consulté le 31/03/2026), https://www.nature.com/articles/s41591-024-03453-1
28. DUNNE Anthony, *Hertzian Tales Electronic Products, Aesthetic Experience, and Critical Design* (1999), Paperback, The MIT Press, Cambridge 2008, p. xv.
29. *Ibidem*, p. 22.
30. Chomarat-Ruiz introduit la notion de traduction sensible dans la théorie critique du design. La traduction sensible est une méthode de transposition (translation) de la théorie dans le langage de l'art qui dépasse la simple illustration. À travers des formes artistiques (visuelles, sonores, performatives), elle vise à susciter une expérience profonde, sensorielle et émotionnelle, menant à une compréhension rationnelle. Elle n'est pas une décoration, mais un processus créatif autonome qui transforme des abstractions pour agir directement sur le récepteur, en l'émouvant et en provoquant la réflexion. Elle peut

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-07 11:37:50, depuis le 18.97.9.170

combiner différents médias, tout en restant subtile et en évitant la littéralité. Son efficacité dépend de la fidélité à la théorie et de la force de l'expérience induite, enrichissant l'idée originale de nouvelles perspectives, contrairement à une illustration ordinaire. *cf.* CHOMARAT-RUIZ Catherine, *A l'écoute du design…, op. cit*., p. 306.

31. Nous faisons ici référence au matérialisme vibrant. Jane Bennett aborde la question de la vitalité des choses, et donc de l'agentivité des acteurs non-humains qui échappe au contrôle humain. *cf.* BENNETT Jane, *Vibrant Matter: a political ecology of things*, Durham, London, Duke University Press, 2010.
32. AYDIN Denis, FEYCHTING Maria, SCHUZ Joachim *et al.,* « Mobile phone use and brain tumors in children and adolescents: a multicenter case-control study », dans *Journal of the National Cancer Institute*, vol. 103, n°16, 2011, (consulté le 31/03/2026), https://doi.org/10.1093/jnci/djr244
33. ENGELS Svenja, SCHNEIDER Nils-Lasse, LEFELDT Nele et al., « Anthropogenic electromagnetic noise disrupts magnetic compass orientation in a migratory bird » dans *Nature*, 509, 2014, p. 353-356, (consulté le 31/03/2026), https://doi.org/10.1038/nature13290
34. DROZDA Łukasz, *Miejskie strachy. Miasto 15-minutowe, 5G oraz inne potwory*, Warszawa, Krytyka Polityczna, 2024, p. 179.
35. Selon Morton, les hyperobjets ne relèvent pas de l'échelle de temps et d'espace humaine, bien qu'ils résultent du gaspillage de l'activité humaine. Ce sont des objets inconnus et instables, au-delà de notre compréhension, en raison de leur caractère « hyper », comme la catastrophe climatique ou l'IA, dont l'impact sur les êtres humains et l'environnement n'est pas encore étudié. *cf.* MORTON Timothy, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2013, p. 17.
36. DUNNE Anthony, RABY Fiona, *Design Noir, The Secret Life of Electronic Objects* (2001), London, New York, Oxford, New Delhi, Sydeny, Bloomsbury, coll. Radical Thinkers in Design, 2021, p. 6.
37. MORTON Timothy, *Dark ecology…, op. cit*., p. 6.
38. *Ibidem,* p. 5.
39. DUNNE Anthony, RABY Fiona, *op. cit.,* p. 8.
40. FORTUNA Piotr, *Perspectives écocritiques du design critique (1990-2020) : parafonctionnalité, recyclage et biotransfigurations*, thèse en préparation, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
41. HORNBORG Alf, « Objects Don't Have Desires: Toward an Anthropology of Technology beyond Anthropomorphism », dans *AnthroSource*, 2021, (consulté le 31/03/2026) https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/aman.13628
42. BIANCHINI Samuel, QUINZ Emanuele, « Behavioral Objects. A Case Study », dans *eadem* (ed*.), Behavioral Objects. A Case Study: Céleste Boursier-Mougenot*, Paris, SternbergPress, 2016, p. 10-12
43. *Ibidem,* p. 23.
44. DUNNE, Anthony, RABY, Fiona, *Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming*, Cambridge, MIT Press, 2014, p. 97.
45. ROSA Hartmut, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, trad. d'allemand par ZILBERFARB Sacha, Paris, La Découverte Poche, coll. Sciences humaines et sociales, 2021.
46. TWEMLOW Alice, « Introduction to the Second Edition », dans DUNNE Anthony, RABY Fiona, *Design Noir… op. cit.,* p. X.
47. MORON Timothy, *Being ecological…, op. cit*., p.89 et suivante.
48. *Idem, Hyperobjects…, op. cit.,* p. 54.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-07 11:37:50, depuis le 18.97.9.170

49. LATOUR Bruno, « A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk) », dans *'Networks of Design', Annual International Conference of the Design History Society*, Cornwall, University College Falmouth, 2008, p. 2.
50. Dans leur dernière publication, Dunne et Raby abordent des thèmes liés, par exemple, aux ordinateurs quantiques, *cf.* DUNNE Anthony, RABY Fiona, *Not here, Not now. Speculative Thought, Impossibility, asn the Design Imagination*, Cambridge, London, The MIT Press, Format Kindle, 2025, chapitre 3, *Quantum Common Sense : New Images, Concepts, and Metaphors ?,* p. 71-95.
51. MORTON, Timothy, *Dark ecology…*, p. 7.
52. MOORE Janson, W., PATERL Raj, *A History of the World in Seven Cheap Things A Guide to Capitalism, Nature, and the Future of the Planet*, Oakland, University of California Press, 2017, p. 3-4 et 30-36.
53. MORTON Timothy, *Dark ecology…*, *op. cit*., p. 8.
54. *Ibidem,* p. 63.
55. En créant ce néologisme, Morton se réfère à Derrida, qui a écrit sur l'archi-écriture. Selon Derrida, l'archi-écriture était une sorte de langage qui précédait la parole et l'écriture, et que l'on peut retrouver dans les cultures non littérales dans les coupures sur un tonneau, les habitudes établies ou l'agencement autour des quartiers d'habitation – compris ici comme une matière plastique déjà complexe et figée structure. *cf.* DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 88.
56. HARMAN Graham, *Object-Oriented Ontology. A New Theory of Everything*, London, Pelican,2018, p. 6-7.
57. Nous pouvons observer une divergence entre la théorie de l'acteur-réseau (ANT) proposée par Latour, dont les principaux fondements comprennent les éléments suivants : tout ce qui agit et provoque des changements dans un réseau de relations est un acteur (ou actant). Cela peut inclure des personnes, des objets, des idées, des organisations, etc. ; La réalité est comprise comme des réseaux dynamiques et hétérogènes de relations entre les acteurs ; La traduction est le processus par lequel les acteurs négocient leurs rôles et leurs intérêts au sein du réseau, ce qui conduit à la création et à la transformation du réseau ; Les humains et les non-humains sont traités symétriquement comme des acteurs potentiels dans le réseau. Selon les représentants de l'Ontologie Orientée Objet (OOO), l'ANT réduit les objets à leur rôle dans les réseaux de relations, sous-estimant leur réalité inhérente et leur retrait – le fait que nous ne pouvons jamais connaître pleinement un objet, car il se retire toujours de notre connaissance. D'un point de vue écocritique, cette théorie ne tient pas compte des asymétries de ces relations et du rôle dominant de l'humain, ce qui conduit au paradoxe que, par exemple, le virus VIH a les mêmes droits au « parlement des choses » qu'un humain, et d'autres entités non humaines. *cf.* MORTON Timothy, *Beeing ecological...op. cit*., p. 99.
58. Ici, nous discernons en revanche des liens avec l'agentivité du nouveau matérialisme et l'interprétation de Copenhague de la physique quantique, laquelle stipule que la mécanique quantique nous fournit une connaissance des probabilités des résultats de mesures, et non de la « réalité » du micromonde qui existerait indépendamment de nos observations. L'accent est mis sur ce que nous pouvons mesurer et sur la manière de le décrire à l'aide de concepts classiques.
59. LATOUR Bruno, *Politiques de la nature*, Paris, La Découverte Poche, coll. Armillaire, 2004, p. 250.
60. THOMAS Mienke, Simone, *Dutch Design. A History*, London, Reaktion Books, 2008, p. 227.
61. RAMAKERS Renny, *Less+More. Droog Design in context*, Rotterdam, 010 Publishers, 2002, p. 161.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-07 11:37:50, depuis le 18.97.9.170

62. *Eadem*, BAKKER Gijs (ed.), *Simply Droog. 10+3 years*, Amsterdam, Droog, 2006, p. 161.
63. *Eadem*, *Less+more…, op. cit*., p. 141.
64. SIRLIN Deanna, REMY Tejo, « Tejo Remy: An Interview » dans *The Art Section,* 2008*,* (consulté le 31/03/2026), https://www.theartsection.com/tejo-remy
65. BOYLE Meka, « In a First, Balenciaga Offered a \$45,000 Bench From Its Flagship Store by Artist Tejo Remy Online—It Immediately Sold Out » dans *Artnet,* (consulté le 31/03/2026), https://news.artnet.com/art-world/tejo-remy-balenciaga-demna-2215586
66. CRIJNS Eline, « Zodanig met elkaar meebewegen dat het beste idee komt bovendrijven », dans *Tableau Magazine*, 2025, (consulté le 31/03/2026), https://ecri.amsterdam/design-duo-remy-veenhuizen-25-jaar-interview-tableau-magazine/
67. CHOMARAT-RUIZ Catherine, *A l'écoute du design.… op. cit.*, p. 103.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-07 11:37:50, depuis le 18.97.9.170