

CLAIRE AZÉMA

Université de Bordeaux Montaigne

Empathie et Instauration de l'œuvre à faire

Souriau et le design

Résumé

Nous présenterons ici, un état de notre recherche, approfondissant la manière dont le designer développe une correspondance attentionnelle avec le *milieu* vivant et non-vivant, *au sens d'une relation empathique*, au cours du trajet instaurateur que constitue le projet-design. À l'appui de la théorie de l'*Instauration de l'œuvre à faire* d'Étienne Souriau, nous présentons l'analyse de deux cas afin d'exposer notre point de vue sur la relation existante entre l'empathie pour les matériaux et les objets sur-cyclés et l'accompagnement de l'œuvre vers son existence plénière et patente. L'objectif de ce chapitre est de faire émerger un début de réflexion sur les opérations de transmodalité présentes dans le processus de design afin de mieux comprendre les rôles des « virtuels » et des « imaginaires » dans l'émergence de nouveaux modes d'existence du matériau ou de l'objet.

Mots-clés : Étienne Souriau, instauration, design, empathie, bricolage, réemploi, matériau

Abstract

This text offers an overview of our research on the way in which the designer develops an attentional correspondence with the living and non-living environment, in the sense of an empathetic relationship, during the instaurative journey that constitutes the design-project. Drawing on Étienne Souriau's theory of the *Instauration de l'œuvre à faire*, we present an analysis of two cases to illustrate our point of view on the relationship between empathy for over-cycled materials and objects, and the accompaniment of the work toward its plenary and patent

existence. The aim of this chapter is to begin thinking about the transmodal operations present in the design process in order to better understand the roles of the “virtual” and the “imaginary” in the emergence of new modes of existence for the material or object.

Keywords: Étienne Souriau, instauration, design, empathy, DIY, reuse, material

Introduction

Le philosophe Edmund Husserl, dans son ouvrage intitulé *Idées directrices pour une phénoménologie* (1950), définit l'empathie comme « l'expérience d'autrui ». Elle constitue, selon lui, la faculté qui nous permet d'accéder à la connaissance objectivée du monde, de notre environnement et des autres êtres vivants ou non-vivants. L'empathie sera donc abordée ici dans le sens d'une forme sensible d'accès à la connaissance de l'Autre, celui-ci étant considéré comme tout ce qui n'est pas mon être. En ce sens, l'empathie permet de dépasser la conscience réflexive et d'accéder à une connaissance plus objective du monde. Pour le designer, qui intervient souvent dans des contextes qui lui sont étrangers, l'accès immédiat ou instruit à la réalité du contexte est fondamental pour son projet. Traditionnellement, on enseigne en design que le designer doit être en empathie avec l'utilisateur pour comprendre ses besoins. Depuis les années 80, avec le développement du *Design Thinking*, l'empathie avec l'utilisateur, entendue comme la compréhension profonde de ses besoins par un travail de co-conception et de feedback, est devenue une sorte de méthode. Dans ce dernier cas, l'empathie et le processus de design apparaissent profondément liés, à tel point que l'empathie semble constituer le ressort conceptuel du projet.

De nos jours, l'accélération de la crise écologique nous pousse, dans le domaine du design, à étendre la question de l'empathie au vivant en général par une compréhension approfondie de l'impact des activités humaines sur les milieux naturels. D'où la volonté de réinterroger la relation que le designer entretient avec les milieux humains et non-humains sous une approche du design attentive au respect des milieux de vie. Notre recherche s'articule depuis plusieurs années autour de la pensée de l'anthropologue britannique Tim Ingold, de celle du philosophe pragmatique John Dewey, et, plus récemment, de l'esthétique d'Étienne Souriau.

Dans ce cadre philosophique, nous chercherons à approfondir ici la manière

dont le designer « fait avec le milieu » (Azéma et Malaurie 2022), la manière dont il développe une correspondance attentionnelle avec celui-ci. Nous postulons, en effet, qu'une sorte de *relation empathique* se tisse alors avec le milieu vivant et non-vivant. Ce dernier est central dans la pratique du designer, dans la mesure où il compose les ressources matérielles et techniques qui lui permettent de développer son projet. L'empathie dont il est question est celle du designer, c'est-à-dire son investissement attentionnel pour le matériau, qu'il soit constitué d'une matière première transformée ou d'objets de réemploi. Le milieu de transformation de ce matériau est ce que nous appelons « le trajet instaurateur » (Azéma 2021) en ce qu'il constitue le milieu de la correspondance empathique entre celui qui fait et le matériau.

Au cours du trajet instaurateur, ce qui détermine les rencontres et les correspondances, et permet alors de concevoir des modes d'existence inédits, c'est la pluralité inscrite au cœur même de l'âme, considérée par Souriau (1938) comme un univers à déplier. Cela explique pourquoi rapprocher l'instauration (Souriau 1939) de l'âme et des modes d'existence (Souriau 1943). Ce dernier constitue en soi un foyer central de la pensée sourialienne en ce qu'il soulève la question de la capacité humaine à vivre « une existence plus vaste et plus substantive » (Souriau 1938, 112). Ce que Souriau appelle « l'œuvre à faire », sujet développé dans son opuscule de 1956, doit atteindre sa singularité, son existence plénière. Ces principes s'appliquent par ailleurs tout autant à l'humain qu'aux objets et aux choses que celui-ci est capable de produire. Afin d'approfondir la question du mode d'existence de l'œuvre à faire, dans le cadre actuel d'un design situé, il faut comprendre comment se matérialise l'empathie du praticien pour le matériau. Comment cette empathie participe-t-elle à l'émergence de l'âme de l'objet, comprise comme existence singulière et plénière patente de l'objet fabriqué ?

Pour répondre à ces questions et par esprit de synthèse, nous éclaircirons les éléments théoriques des notions impliquées dans le problème, au fil de l'analyse de deux productions dans le champ de l'artisanat et du design. Ces deux exemples ont été choisis parce qu'ils nous semblent montrer une attention particulière aux milieux naturels et artificiels, soit par une manière singulière de travailler le matériau, dans le premier cas, soit par le soin apporté aux objets, dans le second. Ce dernier cas nous permettra de comprendre comment l'empathie est corrélée à la question du point de vue et au mode de lucidité qu'il accompagne. Il sera l'occasion d'observer comment par la fiction, au-delà de sa propre empathie pour l'objet, le designer cherche à susciter l'empathie de l'utilisateur pour l'objet.

La place du praticien et son attitude : modes d'action attentionnelle

À considérer le projet du point de vue de celui qui le fait, le praticien, on conçoit le processus de design comme un processus de morphogenèse relevant de la conduite instauratrice telle qu'elle est définie par Étienne Souriau dans *Du Mode d'existence de l'œuvre à faire* (2009). Dans ce court texte, Souriau explique pourquoi il préfère le terme « trajet » à celui de projet ; ce dernier « supprime [...] toute expérience ressentie au cours du faire. On méconnaît notamment l'expérience, si importante, de l'avancement progressif de l'œuvre vers son existence concrète au cours du trajet qui y conduit » (Souriau 2009, 206). Il s'agit là du trajet instaurateur au cours duquel l'agencement issu de l'avancement progressif s'établit, trouve sa légitimité, détermine son sens et sa valeur. Comme nous l'avons montré, dans ce cadre, le projet relève plutôt du trajet, car il ne s'agit pas d'une simple action imaginée dans le futur, ni même d'une série de jalons organisant une série d'actions à l'avance, mais d'un dialogue sensible constant entre l'anticipation des possibles et le devoir de répondre sans cesse aux orientations imposées par la réalité concrète du matériau, des moyens et des circonstances. La visée projective ou anticipatrice du designer intègre donc toujours l'attention qui lui permet de développer ce que l'anthropologue Tim Ingold (2018, 39) appelle « une conscience avec et non une conscience de » la réalité concrète. Aussi, toujours selon lui, l'habitude serait-elle à entendre comme « une forme d'intention fondée sur l'attentionnalité [car elle] a une priorité ontologique en tant que mode fondamental d'existence dans le monde » (2018, 39). Dans le champ de l'ethno-méthodologie, on parle d'action attentionnelle ; cela recoupe l'idée de l'anthropologue selon laquelle l'attentionnalité est un mode d'existence fondamental qui dépasse les questions de volonté et d'intention par rapport au milieu.

Avec l'agencement, on dépasse la position de l'humain comme agent de son environnement ; son agentivité n'est plus de l'ordre d'une action systématiquement volontaire et intentionnelle. Pour créer et donc agir sur le milieu, l'humain a fondamentalement besoin de l'attention, ce qui le pousse à une écoute durable qui constitue le socle de ses habitudes (Ingold 2018, 39). Par conséquent, les agencements auxquels il participe ne sont pas les résultats purs de son action, mais bien les résultats apparus au cours de sa relation active et sensible avec le milieu – à considérer comme un ensemble de matériaux, ainsi que des autres humains et non-humains associés. La place et l'action située du praticien,

qu'il soit artisan, designer ou artiste, est de se joindre aux êtres et aux forces déjà présentes au sein du milieu.

L'empathie avec le matériau

Dans l'optique de Tim Ingold (2017, 69), l'art du designer consiste à « suivre » la matière ou plutôt « l'esprit » du matériau, et « à se mettre à hauteur du matériau et à suivre ses vecteurs, ses "intentionnalités", ce qui suppose d'avoir renoncé à l'intentionnalité de la conscience, fût-elle donatrice de sens ». Il s'agit pour lui de considérer le designer comme un fabricant engagé dans un processus global, complexe et en *croissance* (Ingold 2017, 60). Au cours du trajet instaurateur, la « matière-flux » (Deleuze et Guattari 1980, 509), insaisissable par nature, devient matériau. Elle se laisse ainsi « saisir » comme une altérité réduite – au sens où elle se manifeste toujours à nous, par le truchement d'un point de lucidité « abouchant au réel » un ensemble complexe et singulier de « plans d'existence » et impliquant une grande part de virtualités (Souriau 1939, 242).

C'est dans ce *mode de lucidité* que l'être de la matière « atteste[r] sa présence » (Souriau 1939, 239). En écho à la réduction phénoménologique husserlienne, permettant *l'expérience d'autrui*, point de contact entre « deux cônes d'ombre » (Souriau 1939, 241), pour Souriau « [c]e point testimonial c'est un point lucide, ou du moins bien saturé [...] d'une certaine [...] qualité sensorielle ou perceptive » (Souriau 1939, 242-243). En d'autres termes, le designer accompagne la morphogenèse de l'être en empathie avec le matériau, avec ses concrétudes et ses virtualités. Ces dernières se composent aussi bien de connaissances, d'imaginaires que de potentialités pratiques et sémantiques. Nous pourrions dire que le matériau est à comprendre comme un état d'indétermination élevé de l'être à venir. Le trajet instaurateur, quant à lui, aura pour but de préciser les points de lucidité abouchant les virtualités du matériau à la forme et aux usages du produit. L'empathie serait alors la faculté du designer à éprouver pleinement cette correspondance qui le guide vers l'existence possiblement plénière de l'œuvre. Elle pourrait également participer au choix ou à la détermination des points de lucidité qui rendent patente la singularité de l'être produit avec le matériau.

L'Oseraie de l'île¹

Karen Gossart et Corentin Laval sont osiériculteurs et vanniers dans un village de Gironde, en France. Les archives du lieu de leur exploitation attestent d'une tradition de la culture de l'osier sur ce territoire. Les praticiens vivent donc à proximité des parcelles où se développe la matière vivante, qui fournira l'osier de leur vannerie. La plante est élevée dans un objectif précis : fournir un matériau souple, régulier et facile à travailler. Les vanniers ont installé leur atelier dans leur lieu d'habitation, qui est également leur propriété agricole. Comme les anciens, ils vivent au rythme de la matière vivante, de sa récolte et de sa transformation. Nous gageons qu'il naît de cette proximité une forme d'empathie particulière et de compréhension de la singularité du matériau. En effet, les rencontres récurrentes avec la matière vivante, puis avec le matériau une fois récolté, nous amènent à penser qu'une forme de connaissance approfondie de celui-ci se crée. Cette connaissance intime est réinvestie au cours de la correspondance du trajet instaurateur, c'est-à-dire au fur et à mesure que le praticien ou la praticienne *saisit* le matériau au sens où l'entend Souriau, dans les différentes « occasions » (Certeau 1990) qui constituent le trajet instaurateur. La connaissance par l'empathie de la rencontre sensible avec l'Autre que constitue le matériau, se constituerait au cours de la correspondance, point de lucidité après point de lucidité. Karen Gossart explique volontiers que traditionnellement dans la vannerie, le vannier force le matériau pour s'assurer que celui-ci participera à l'élaboration d'une forme équilibrée, homogène et symétrique.

Or, le parti pris de Karen et Corentin est de « suivre » (Deleuze et Guattari 1980, 509) le matériau tout en veillant à conserver l'intégrité formelle et structurelle de la pièce fabriquée. Les praticiens entrent en correspondance sensible et empathique avec le matériau qui, redevenu matière-flux, *tire à lui* la forme. Suivre le matériau consisterait à le saisir successivement au cours de la correspondance empathique, pour mieux le suivre et ne pas chercher à le mettre en forme à partir d'un a priori de sa réalité. Il en résulte un enrichissement de la connaissance de l'Autre et un respect de son évolution propre au cours de la relation. Si, dans l'histoire de la philosophie, l'empathie a eu pour rôle de fonder les bases d'un point de vue objectif et rationnel dans le champ des sciences, la correspondance qui se déploie au cours du trajet instaurateur permet également d'objectiver la pro-

1 Cf. <https://www.oseraiedelile.com/> [27/08/2024].

duction de forme, au sens où la forme échappe au contrôle total du créateur qui devient simple accompagnateur d'une forme en développement, tendue entre plusieurs acteurs. Il résulte de cette tension interne, une sorte de « dramatisation de l'âme » (Debaise et Wiame 2015, 118) qui s'exprime dans une forme marquée par les indices laissés par les manières de faire et qui font apparaître l'œuvre dans une singularité patente. Les photographies des productions de *L'Oseraie de l'île* sont sans équivoque sur ce sujet : elles montrent des vanneries plus ou moins fonctionnelles selon leur usage, mais toutes possèdent une forme organique inspirée par la dynamique des brins d'osiers.

L'âme de l'œuvre et de la transmodalité : design et dynamisme des modes d'existence

Selon Souriau, l'art, mais aussi l'artisanat, ou toute espèce de faire fabricant a pour but de produire des *choses*. Comme il le formule : « [l]a finalité de l'art est l'instauration d'une existence, d'un être singulier » (1947, 48). Comme nous l'avons expliqué (Azéma 2024) à la lumière des travaux de David Lapoujade (2017), le modèle des modes d'existence décrit par Souriau est un système dynamique qui naît de la relation entre les différents modes d'existence d'une même chose.

Dans le cas de l'œuvre dont il définit les modes d'existence dans *La Correspondance des arts*, Souriau (1947, 91) explique que le plan transcendantal relie le plan phénoménal, le plan physique et le plan chosal de l'œuvre. Il apparaît alors que c'est dans la manière dont l'œuvre relie ses différents plans d'existence qu'elle déploie sa manière singulière d'exister, selon les modes qui lui correspondent. David Lapoujade (2017, 33) nomme le dynamisme des modes d'existence, la *transmodalité* ; celle-ci est rendue possible, grâce à deux types d'acteurs non-humains et non-vivants qui constituent, selon Souriau, deux catégories d'êtres : les êtres de fiction et les êtres virtuels.

Le cas des virtuels concerne plus proprement le processus artistique. Il peut être mis en perspective avec la notion d'âme chez Étienne Souriau. Rappelons simplement que le sous-titre d'*Avoir une âme* est « essai sur les existences virtuelles ». Les virtuels constituent les existences potentielles d'une chose ou d'un être en général, les êtres virtuels constituent une nuée qui enveloppe et dépasse le corps des choses et leur permet d'évoluer et de se transformer pour passer à un autre mode d'existence. Comme l'indique Lapoujade (2017, 33), « [s]'il y a un

privilège des virtuels chez Souriau, c'est en tant qu'ils sont les principaux opérateurs du passage du modal au transmodal » et il ajoute (2017, 32) que les virtuels « attendent l'art qui peut les faire exister davantage et autrement » comme ils attendent le « suppôt » qui leur offrira « un point de lucidité » (Souriau 1938, 15) actuel. L'œuvre achevée sera le lieu où s'abouchent certains virtuels au réel rendus accessibles par le corps et les *qualia sensibles* de l'œuvre formée (Souriau 1947, 75). Les virtuels offrent la possibilité de transformer une chose en autre chose, de la faire changer de mode d'existence, c'est-à-dire de la détourner de sa destinée actuelle par le jeu des potentialités qu'elle contient.

Le détournement, nous ramène aux « manières de faire » de Michel de Certeau (1990). Le trajet instaurateur, comme nous l'avons déjà montré (Azéma 2021), se construit selon la dynamique d'un détournement tantôt intérieur, tantôt extérieur. Cela dit, ce trajet se construit au fil et au travers de l'expérience de ces détournements successifs qui apparaissent comme un jeu de questions-réponses, un bricolage (au sens de rebond ou déviance) (Lévi-Strauss 1962, 30), voire un dialogue entre le monde (ou le milieu, pour être plus *situé*) et le praticien.

Contrairement à la vannerie traditionnelle, les vanniers de *L'Oseraie de l'île* expliquent que le matériau induit l'émergence de certaines formes non déterminées à l'avance. Cela a demandé aux praticiens d'adapter la technique traditionnelle de la vannerie aux potentialités offertes par le matériau. Pour Souriau cela signifie qu'ils ont su aller à la rencontre de ce qu'il appelle « l'âme » de chaque brin d'osier, c'est-à-dire cette partie immatérielle qui dépasse son corps physique et comprend son cosmos, ses virtuels et les imaginaires qui lui sont associés et qui en font un être singulier. En épousant les virtualités du matériau, les vanniers font ainsi émerger de nouveaux imaginaires qui prennent naissance dans le matériau et non dans les fictions humaines qui sembleraient imposées à la matière. Cette manière de faire nous suggère de considérer les virtuels associés à chaque chose comme une ressource créative, une voie vers la transformation d'une chose en une autre chose, ou le passage d'un mode d'existence d'une chose ou d'un objet vers un autre mode d'existence. Il nous semble que le design explore depuis longtemps cette manière de faire des objets et nous y voyons une réflexion sur les moyens que possède le design pour favoriser la durée de vie ou la transmodalité des objets et des matériaux dans une perspective écologique.

Le collectif 5.5 Designers ou l'empathie pour les objets

Selon notre hypothèse, l'empathie pour le milieu et plus particulièrement pour le matériau (au sens large) favorise l'accès aux virtuels d'une chose et aux potentialités de changer son mode d'existence. Dans le design contemporain, cette empathie apparaît comme une évidence dans le travail d'un collectif de designers, 5.5 Designers, qui depuis près de vingt ans a pris le parti des objets abîmés, délaissés ou datés.

Depuis sa création, le collectif manifeste un intérêt marqué pour les objets, au point d'en prendre le parti et de chercher à les défendre ou à assurer leur survie, au même titre que nous pourrions le faire pour des êtres vivants. Ce souci porté aux objets est une manière de contrer les effets néfastes de la société de consommation, en travaillant à préserver l'intérêt que nos contemporains leur portent. La section « manifeste » de leur site actuel montre que malgré une activité de design plus courante, le studio a gardé, dans son ADN, les prises de position de ses premiers manifestes *Réanim* et *Objets Ordinaires* de 2004, *Save a product* de 2008, *Cuisine d'objets* de 2009, *Duralex* de 2015 et enfin *Copie Originale* en 2017. Si la pratique des manifestes en design a été abandonnée dans les années 1980, elle fait partie de l'histoire du design des années 1970, période où les designers cherchaient déjà des issues pour échapper à la conception pour la production de masse. Dans le cas des 5.5 designers, nous retrouvons le même souci de contrer les effets négatifs de la surconsommation, du déclassement accéléré des produits fonctionnels au profit du réemploi et de la revalorisation d'objets tombés en désuétude.

Le projet *Cuisine d'objets*² nous semble constituer un exemple pertinent de correspondance empathique avec les objets, entretenue dans le but de saisir les virtualités de ces objets désuets. Il consacre également une large part à la mise en scène fictionnalisée de l'objet fabriqué. L'élaboration d'une relation complexe entre virtuels et imaginaires semble fondamentale au sein de ce projet. Il semble ainsi, dans ce cas, plus difficile de déterminer si les praticiens sont partis des imaginaires de la pratique culinaire pour percevoir les virtuels ou si l'imaginaire de la cuisine selon le modèle de la recette a émergé des premières manipulations. Si les imaginaires peuvent influencer sur le changement de mode d'existence opéré par les designers, David Lapoujade (2017, 33) rappelle cependant, que « chaque effort créateur,

2 Cf. <https://www.5-5.paris/fr/projets/manifeste/cuisine-d-objets-2009-16> [27/08/2024].

chaque avancée est comme une proposition d'existence à laquelle le virtuel consent ou non, selon les exigences changeantes de l'architectonie qui s'esquisse ».

Les virtuels sont portés par les choses et constituent à ce titre les conditions, sous formes de potentiels ou de composibilités, de la transformation d'une chose en une autre chose. Sans les virtuels, et surtout sans un opérateur percevant et envisageant les potentiels détournements de ces objets, point de salut pour eux. En revanche, les imaginaires sont indépendants des choses, ils leur survivent pourtant à la suite de la transformation des objets. Cela se constate avec *Le Feuilleté de livres*³ lorsque le livre se retrouve pris dans une nouvelle configuration où son rôle est modifié. L'usage précédent reste présent, accessible à l'imagination et participe aux imaginaires qui accompagnent ce nouveau porte-revues. De plus, de nouveaux êtres imaginaires – ici un bricolage présenté comme une recette de cuisine en plusieurs étapes – semblent, en outre, émerger du processus de transformation des objets admis par les virtuels. Le rôle des designers dans ce processus reviendrait au travers du trajet instaurateur à accompagner la transformation rendue possible par les virtuels, tout en favorisant l'émergence d'imaginaires participant à la singularisation de l'œuvre et à la dimension plénière de sa nouvelle existence.

L'entrelacs des imaginaires et des virtuels

Le matériau travaillé par les designers, n'est pas simplement une matière physique, il est déjà porteur d'un ensemble complexe d'informations de types variés. Le bricolage pratiqué par les designers n'est pas simplement matériel ; il est également sémantique. Son but est de revaloriser l'objet qui, comme nous l'avons dit à propos de la chose, ne cesse pas d'exister quand nous n'en n'avons plus besoin. Entrer en empathie avec les objets délaissés permet au designer de les accompagner, de les aider à reconquérir une valeur à partir de leurs propres potentiels. Ceux-ci acquièrent alors un statut particulier, qui les rapproche de ce que le critique d'art Pierre Restany appelle les *objets-plus* : « [c]haque objet-plus bénéficie ainsi d'un supplément d'identité déviante stockée dans sa mémoire informationnelle. Mettre en mémoire le déclic de la déviance, dans l'objet, c'est fixer un point de l'espace-temps, où le sens précédent est encore suggéré et où un nouveau sens apparaît » (Restany 1999, 11-12).

3 Porte-revues fabriqué à partir de livres coulés dans le béton au fond d'un plat à gratin.

Mais, même combinés entre eux, ces objets désuets semblent conserver un déficit d'image. Nous touchons ici à la capacité du produit de design à se rendre désirable. La partie communication de projet, qui juxtapose des croquis présentant les étapes d'assemblage du produit, à la photographie du produit fini, propose une sorte de « recette » du bricolage permettant l'émergence d'un nouveau mode d'existence du livre sous la forme d'un porte-revue. Le récit fictionnalisé de la recette de fabrication est principalement un moyen pour le designer de communiquer sur la transformation de l'objet et de susciter de l'empathie pour ces objets. En partant des virtuels, grâce à l'empathie (écoute attentionnée qui épouse les potentialités du matériau ou de l'objet déclassé) le praticien nourrit de nouveaux imaginaires qui participent à la modification de la valeur de l'œuvre produite. C'est par cette conduite empathique que le designer accompagne l'instauration d'une nouvelle œuvre et des valeurs qu'elle articule aux virtuels actualisés dans son nouveau mode d'existence. Nous considérons alors que l'articulation transmodale typique de cette œuvre, qui structure notamment la relation entre les virtuels et les imaginaires, constitue un processus de formation des valeurs. Ce processus parallèle de formation des valeurs garantit l'existence du réseau ou du milieu de l'œuvre une fois celle-ci en usage. Cet agencement pluri-modal est garant de la pérennité de l'objet au sens où il lui permet de se maintenir durablement dans son nouveau mode d'existence. Ici, les imaginaires montrent l'importance de leur rôle puisqu'ils favorisent la compréhension et l'acceptation de ce nouveau mode d'existence de l'objet par le public.

Conclusion

En reconsidérant le processus de design en termes souraliens (instauration, modes d'existence, âme), dans la continuité conceptuelle de Deleuze et Guattari ainsi que de Tim Ingold, nous avons pu souligner l'importance de l'empathie (de la correspondance empathique) dans la révélation des différents modes d'existence relatifs au trajet instaurateur. L'empathie se veut alors une faculté permettant au designer d'être à l'écoute du non-humain, voire du non-vivant, pour accompagner l'émergence des transformations latentes propres à un milieu (en l'occurrence, le matériau ou l'objet désuet). Il faudrait également, dans la suite, mieux concevoir la relation dynamique entre les virtuels et les imaginaires, afin de cerner encore davantage les ressorts utilisés par le designer pour participer à l'instaura-

tion conjointe de l'œuvre et de son « quasi-monde », indispensable à son existence plénière et durable avec nous dans nos quotidiens.

Bibliographie

- Azéma Claire (2021) : « Conduite instauratrice de l'œuvre, entre expérience et expérimentation : faire atelier », in Claire Azéma (dir.), « Les Arts de faire : Acte 1 - Les modes d'existence de l'atelier en Arts et en Design », *Revue Design Arts Médias* 11, <https://journal.dampress.org/issues/les-arts-de-faire-acte1-les-modes-dexistence-de-latelier-en-arts-et-en-design/conduite-instauratrice-de-loeuvre-entre-experience-et-experimentation-faire-atelier> [11/08/2024].
- Azéma Claire et Christian Malaurie (2022) : *Faire avec le milieu, Art, design et médialités du paysage*, <https://journal.dampress.org/issues/faire-avec-le-milieu-art-design-et-medialite-du-paysage> [11/08/2024].
- Azéma Claire (2024) : « De l'âme du matériau. Plurimodalité et transmodalité du matériau dans l'artisanat et le design », in Collectif DAM (dir.), *Matière / Matériau(x) / Médium : des controverses fécondes*, *Revue Design Arts Médias* 11, <https://journal.dampress.org/issues/matiere-materiau-x-medium-des-controverses-fecondes/de-l-ame-du-materiau-plurimodalite-et-transmodalite-du-materiau-dans-l-artisanat-et-le-design> [18/10/24].
- Certeau Michel de (1990) : *L'Invention du quotidien : 1. Arts de faire*, présenté par Luce Giard, Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais ».
- Debaïse Didier et Aline Wiame (2015) : « Les âmes du monde », in Fleur Courtois-l'Heureux et Aline Wiame (dir.), *Étienne Souriau, une ontologie de l'Instauration*, Paris : Vrin.
- Deleuze Gilles et Félix Guattari (1980) : *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Dewey John (2010) : *L'Art comme expérience*, trad. coordonnée par Jean-Pierre Cometti, Paris : Gallimard, coll. « Folio ».
- Husserl Edmund (1950) : *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. par Paul Ricœur, Paris : Gallimard, coll. « Tel ».
- Ingold Tim (2018) : *L'Anthropologie comme éducation*, trad. par Maryline Pinton, Rennes : PUR, coll. « Paidéia ».

- Ingold Tim (2017) : *Faire - Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*, trad. par Hervé Gosselin, Bellevaux : Dehors.
- Lapoujade David (2017) : *Les Existences moindres*, Paris : Les Éditions de Minuit
- Lévi-Strauss Claude (1962) : *La Pensée sauvage*, Paris : Plon.
- Passeron René (1989) : *Pour une philosophie de la création*, Paris : Klincksieck, coll. « Esthétique ».
- Restany Pierre (1989) : *Les Objets-plus*, Paris : La Différence.
- Souriau Étienne (1938) : *Avoir une âme, essai sur les existences virtuelles*, Paris : Les Belles Lettres / Annales de l'Université de Lyon, 3ème série, fasc. 5.
- Souriau Étienne (1939) : *L'Instauration Philosophique*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Souriau Étienne (1947) : *La Correspondance des arts*, Paris : Flammarion, coll. « Sciences de l'homme ».
- Souriau Étienne (2009) : *Du Mode d'existence de l'œuvre à faire*, in *Les Différents modes d'existence*, suivi de *L'Œuvre à faire*, présentation par Bruno Latour et Isabelle Stengers, Paris : Presses Universitaires de France.