



**HAL**  
open science

## Colorations corporelles et expérimentations pour une approche du “ prendre soin ” en design-couleur.

Céline Caumon

► **To cite this version:**

Céline Caumon. Colorations corporelles et expérimentations pour une approche du “ prendre soin ” en design-couleur. : Comment provigner les corps blessés ?. Colloque Plasticité du corps. Arts, sciences et technologies, Carole Hoffmann, Université Toulouse 2, May 2022, Toulouse, France. hal-04188717

**HAL Id: hal-04188717**

**<https://hal.science/hal-04188717>**

Submitted on 26 Aug 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **Colorations corporelles et expérimentations pour une approche du « prendre soin » en design-couleur<sup>1</sup>. *Comment provigner les corps blessés ?***

Céline Caumon, Arts & Design, Université de Toulouse

---

**Contexte :** Débutons en expliquant la démarche méthodologique sous-jacente à ce texte. Cette dernière est basée sur une modalité à deux temps faisant l'objet et le sujet d'une interrogation portée sur la plasticité et les colorations corporelles.

Le premier procédé de cette expérimentation correspond à une phase dite de « temps vagabond ». L'idée fut ici de laisser *Encéphale*, c'est-à-dire mon cerveau, déambuler librement dans ses images mentales à partir d'une question : comment provigner les corps blessés ? Cette apparente non-maîtrise consistant à prêter à l'esprit une possibilité d'évasion, un *être hors de soi*, a permis de définir une première forme de plasticité ; une plasticité du saisissement, sans calcul ; une plasticité génératrice de conception et usant de la richesse réticulaire des associations d'idées et d'images venues au fil de l'errance cérébrale.

La seconde modalité de l'expérimentation revendique la nécessité d'un « temps structurant ». Après le vagabondage et le cadavre exquis réalisés par mon cerveau, une étape de notation et de mise en liens des sens apparus dans la première phase a été nécessaire. Ceci s'est fait dans le silence des idées et des images repensées dans leur chronologie, puis réarticulées dans un art du montage, du choix, de la structuration, des liés et des déliés ; finalement dans une pensée fiévreuse qui recherche à retirer de la connaissance en matière de représentation, c'est-à-dire de conception et de signification pour un champ particulier interrogé ici : le design-couleur dans le domaine du soin et du bien-être corporel.

La démarche méthodologique et expérimentale de cet écrit est donc comme un poème tissé à partir de contemplations signifiantes libérées de la contrainte consistant à créer du sens tout d'abord, puis d'un poème plus précepteur tentant de rendre compte de la plasticité d'*Encéphale* et de son intérêt à dessiner les corps par la couleur.

---

<sup>1</sup> « Du vagabondage cérébral à la conception d'un projet en design-couleur » pourrait être un autre titre pour ce texte jouant sur les marges de la forme académique.

**Hypothèses de départ** : Afin de produire cette expérimentation à double-temps et d'aboutir à la question du projet design, trois pré-chemins ont été soumis en amont à *Encéphale*. Le premier indice était l'idée de « prendre soin », en référence au *care design* actuellement mis en exergue dans de nombreux discours et pratiques<sup>2</sup>. L'idée de « coloration » relevait de la seconde entrée ; pensant alors que la rêverie portée au sujet corporel ne pouvait se concevoir sans couleur<sup>3</sup>. La troisième piste a été emprunté au domaine viticole et abordait le « provignage », c'est-à-dire l'action de « coucher en terre un sarment ou un cep de vigne dans le but soit de rajeunir la souche, soit d'obtenir un pied supplémentaire<sup>4</sup> ». Cette technique maintenant presque disparue de nos terroirs était auparavant utilisée pour prolonger indéfiniment la vie d'une plantation et donc, peut-être ici, d'un corps<sup>5</sup>.

Avec ces indications comme point de départ, la première phase de l'expérimentation a commencé.

J'ai donc fermé les yeux et des images sont apparues à mes paupières closes.

## I. Le « temps vagabond » ou poème tissé de contemplations signifiantes

### I.1. Quand *Encéphale* invente des connexions

La première image apparue sur l'écran ombré de mes lames cutanéomusculo-membraneuses mobiles (les paupières), dessina un nuancier d'œufs de poules que m'avait présenté une étudiante quelques jours avant lors d'une soutenance de Master. Ce nuancier<sup>6</sup> comprenant quarante-huit coquilles aux teintes chairs guida *Encéphale* vers le projet artistique « *Humanæ* », créé par l'artiste Angélica Dass et réalisé en collaboration avec le fabricant d'encres

---

<sup>2</sup>. **Hypothèse n°1** : Les plasticités du corps (intellectuelles ou physiologiques) n'étant probablement pas éternellement croissantes au cours d'une vie, l'idée de laisser déambuler la pensée (ici le cerveau) et le corps pour en « prendre soin », c'est-à-dire sans les mobiliser vraiment dans un travail physique et mental, permettrait de formuler sans qu'on ne les « travaille » volontairement, de la théorie (telle une forme d'habitus cérébral du chercheur) et de la pratique (telle une forme d'habitus conceptuel du designer).

<sup>3</sup>. **Hypothèse n°2** : Les images qui apparaissent au cerveau lors de la déambulation cérébrale expérimentée en phase 1 (temps vagabond) doivent certainement être en couleurs et non en noir et blanc. Si c'est le cas, on peut parler d'une plasticité par états de coloration qui permet, *in fine*, de fonder le coloris de la phase 2 (temps structurant).

<sup>4</sup>. <https://www.cnrtl.fr/definition/provignage>, consulté en avril 2022

<sup>5</sup>. **Hypothèse n°3** : Le provignage est une technique de prendre soin et de prolongement de la vie des bioressources. Si cette technique favorise le soin, elle peut certainement être favorable, applicable ou transférable en partie ou en totalité pour prendre soin d'un corps humain blessé (absence de membre, défaillance physique, etc.).

<sup>6</sup>. Un nuancier est outil chromatique construit le plus souvent sous la forme de dépliant ou de catalogue permettant de présenter des échantillons de couleurs variant par l'intensité ou le degré de luminosité et de saturation que peut prendre une teinte.

Pantone®. Dans cette œuvre de la photographe brésilienne, œuvre continuellement mise à jour, le regardeur peut distinguer des portraits d'enfants, de femmes et d'hommes qui affichent une variété de nuances de l'incarnat. Une série de codes Pantone® référencent la couleur de chaque peau humaine, à l'image de contretypes facilement reproductibles sur différents supports comme le papier, le plastique ou l'écran. De là, mon esprit s'est dirigé vers des flashes médiatiques, vers la beauté marchande et les actualités. Visions de corps « lookés », « repulpés » et « hologrammés » par l'obsession du soi « parce que nous le valons bien<sup>7</sup> » ; corps déformés, retouchés, opérés, métamorphosés ; esthétisation du monde<sup>8</sup>. *Encéphale* est resté quelques temps dans cet univers de l'information et de la surconsommation. Dans ce tourbillon des représentations séduisantes, *ma* déambulation cérébrale tombait dans l'artifice de nos modes de vie, dans ce qu'aimait Baltazar Gracián en disant : « je donnerai toujours l'avantage au parti de l'artifice<sup>9</sup> » car c'est la « vérité du spectacle », la vérité de LA vie aujourd'hui. Puis *Encéphale* s'est mis à penser à ceux et celles qui n'avaient pas la possibilité de changer leur corporalité, ceux ou celles qui n'avaient pas la juste coloration ou le corps parfait, qui n'étaient pas dans le moule<sup>10</sup>, c'est-à-dire dans la norme, mais qui avaient aussi droit au bien-être et au bien-vivre (maladie, guerre, mort<sup>11</sup>). Je ne sais pas pourquoi mais à ce moment-là, un ouvrage est ressorti visuellement à ma mémoire : *L'Artifice*<sup>12</sup> de Guy Scarpetta.

J'ai cessé l'expérimentation pour aller dans ma bibliothèque vieillie, et j'ai retrouvé jauni, le livre. Scarpetta y traite du Baroque, un baroque revisité autour d'un ouvrage de Carlos Fuentes publié en 1975. *Terra Nostra* est un roman mexicain mélangeant l'histoire, la mythologie, la philosophie et l'écrit fantastique. Abordant l'idée de découverte du Nouveau Monde à

---

<sup>7</sup>. « Parce que je le vauds bien » (avant 2011), « parce que nous le valons bien (après 2011), est un slogan de six mots traduit dans plus de quarante langues, véritable manifeste féministe à l'origine, qui est attaché à l'image de la marque *L'Oréal Paris*. Il est employé depuis les années 1970.

<sup>8</sup>. Voir G.Lipovetsky et J.Serroy, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013. « L'esthétisation du monde » est une expression illustrant l'état des productions du monde et du design et indiquant la subordination des individus à un imaginaire collectif faisant foi du progrès et du bien-être ce, en homogénéisant les codes et, de fait, les préférences en matière d'esthétique.

<sup>9</sup>. B. Gracián et al., *L'homme détrompé, ou le criticon de Baltazar Gracián*, La Haye, Jacob van Ellinckhuizen, 1709, p.445.

<sup>10</sup>. Le terme « mode » est daté de 1393 et définissait alors la « manière collective de vivre, de penser propre à un pays, à une époque », source CNRTL. L'une de ses origines renvoie à *muid*, du latin *modius* « mesure (principale) » qui correspond à un moule permettant de mesurer les matières sèches, les grains et les liquides. La mode pourrait donc être, de manière imagée, ce qui fait mesure et moule, ce qui permet de coder et d'être reconnu comme norme collective en matière d'esthétique et de présentation des corps.

<sup>11</sup>. En contextualisant les images apparues dans la phase 1 du temps vagabond, les corps « hors du moule » évoquent ici les images médiatiques transmises autour de la crise sanitaire (Covid) et de la guerre en Ukraine principalement.

<sup>12</sup>. G. Scarpetta, *L'Artifice*, Paris, Grasset, coll. Figures, 1988.

partir d'un regard porté depuis l'empire espagnol, ce roman débute et se termine dans la ville de Paris, à la veille du XXI<sup>e</sup> siècle, dans un environnement faisant face à un problème de surpopulation et envers lequel une solution radicale est opposée. Néanmoins, l'écrit peut être majoritairement positionné entre le Moyen Âge et la Renaissance. Le personnage<sup>13</sup> principal du roman est le seigneur castillan Philippe. Une multitude de protagonistes gravitent autour de lui, dont, par exemple, sa mère, inspirée de *Jeanne la Folle* qui, sans bras, ni jambe, ne peut quitter le cadavre de son mari. On y découvre aussi trois frères marqués d'une croix de chair rouge entre les omoplates et de six orteils à chaque pied. On croise encore un moine, un étudiant, un paysan ou une jeune fille que le Seigneur a accompagné puis trahit dans leurs rêves... Alors, à la relecture de *l'Artifice* de Scarpetta, je me questionne si le monde actuel ne devrait pas porter attention à un retour du Baroque ? Si *Jeanne la Folle* ne serait pas une candidate au provignage des corps blessés que j'avais noté dans le questionnement de mon titre ? Si les colorations corporelles des trois frères du roman ne relèveraient pas de l'incarnat blessé, et dans une autre plasticité de la blessure, ici liée à l'absence, si le choc de la mort de mon père n'était pas au cœur de mon errance cérébrale car, comme le moine, l'étudiant, le paysan et la jeune fille que le Seigneur de *Terra Nostra* avait accompagné puis trahi, j'ai perdu des rêves.

De là, j'ai refermé les yeux pour revenir dans le « temps vagabond ». *Encéphale* s'est retrouvé au milieu de différentes figures et surfaces chamarrées, des images de corps vivants en couleurs, et des visuels de corps blessés (traces de lésions, de maladies, cadavres) tendant vers la transparence. Quelles idées étranges arrivaient à ce cerveau ? Coloration et décoloration. La transparence serait-elle si étrange et étrangère à nos modes de vie et à nos corps aujourd'hui ? J'ai alors pensé à la discussion entre Jacques Derrida et Anne Dufourmantelle dans l'ouvrage *De l'hospitalité*<sup>14</sup>, et leur dialogue sur l'étranger, c'est-à-dire sur l'ennemi potentiel (*hostis, hostilis*) ou l'hôte bienveillant de *l'hospitalitas* (hospitalité). Pour Derrida, « l'acte d'hospitalité ne peut être que poétique ». Or une poétique de la couleur et de la transparence peut-elle aujourd'hui être « hospitable » ? Puis *Encéphale* m'a brutalement projeté dans *l'inframince*<sup>15</sup> de Marcel Duchamp

---

<sup>13</sup>. Les protagonistes du roman de Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1989 (1975), sont inspirés de personnages historiques réels. Le seigneur Philippe fait référence aux formes royales portées par Charles Quint, Philippe II et Charles II. La mère du seigneur, Jeanne la Folle, suggère Jeanne 1<sup>ère</sup> de Castille, princesse espagnole issue des « rois catholiques ».

<sup>14</sup>. Voir J.Derrida et A.Dufourmantelle, *De l'Hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.

<sup>15</sup>. *L'inframince* est une notion attribuée à Marcel Duchamp et largement théorisée par Thierry Davila, conservateur et critique d'art. Elle peut être expliquée comme ce qui est à peine perceptible, ce qui est

pour qui, l'imperceptible et la transparence apparaissent comme des messagers, à l'image de « l'élevage de poussières » photographié par Man-Ray<sup>16</sup>. En désignant une absence on souligne, pour Duchamp, l'imaginable, c'est-à-dire une présence du réel, puis le réel lui-même. L'autre comme mystérieux inconnu, l'autre comme regard, l'autre comme altérité... J'ai recouvré la vision car le « temps vagabond » m'avait laissé là, dans le postulat suivant : la coloration *de*, et *sur* nos corps, relèverait d'un signe de bien-être de la vie organique tandis que la transparence et la décoloration appartiendraient à l'hostile en nous étant étrangères, en marquant la mort et/ou l'absence. Mais alors, comment prendre soin de nos colorations corporelles (a-colorations et décolorations) et en faire des actes d'un design d'hospitalité permettant de prolonger, ou plus justement, de provigner la vie ?

Il fallait à présent que je fasse ou défasse les données nomades et éparpillées de mon errance cérébrale agile afin d'intégrer le « temps structurant » de cette démarche expérimentale.

## I.2. Plasticité du corps et « bien-être »

L'une des grandes fatalités de la condition humaine est la fragilité inhérente de notre corporalité, concomitante à l'ironie de notre obsession pour l'immortalité et le super corps. Le grand égalisateur de toute l'humanité peut être résumé au fait que toute forme d'existence ou presque, est vouée quoi que l'on veuille, à vieillir, s'abîmer et disparaître un jour. En cela, aucun être humain n'est à l'abri des ravages de l'obsolescence, donc de l'âge, d'un accident ou plus généralement, de l'affliction. Néanmoins, la question de l'état du corps est souvent liée à l'idée de progrès, c'est-à-dire à l'amélioration de sa longévité et de ses performances. En matière de constat, l'humain évolue de nos jours bien mieux qu'à des époques antérieures. Ceci peut signifier que les progrès sociaux, économiques ou technologiques concomitants à l'époque contemporaine, sont réellement efficaces. Les discours politiques ou publicitaires sur la santé, le mieux-vivre ou le *bien-être* semblent le prouver. Ce *bien-être* est d'ailleurs opératoire au regard du sujet corporel même s'il révèle une contradiction fondamentale de notre

---

difficilement repérable mais qui représente la différence « singularisante » de ce qui est/sera perçu. La phénoménologie se repère dans le propos car l'*inframince* relève de l'imperceptible perçu en jouant sur la question de la nuance, du temps et de l'échelle entre deux phénomènes. On peut aussi l'entendre comme un entre-deux, un processus de la dématérialisation à la matérialisation, un en train de se faire (approche poétique).

<sup>16</sup>. Voir Man-Ray (Emmanuel Radnitzky, dit), *Élevage de poussière*, Négatif argentique sur film souple, 9,20 x 12 cm.

société, une « complémentarité des antagonismes<sup>17</sup> » note Edgar Morin en reprenant les pensées d'Héraclite.

En effet, le terme *bien-être* possède deux significations qui posent une série de problèmes de traduction nous dit la philosophe Barbara Cassin. « Tandis que le français ignore cette différenciation, l'anglais distingue entre le *well-being*, qui est l'état subjectif de satisfaction et d'amélioration de l'être, et le *welfare*, qui est une mesure objective de cette satisfaction<sup>18</sup> ». Si « l'économie du bien-être » (*welfare economics*) à l'origine de la notion, a pour objectif premier de faire évoluer le bien-être financier de l'individu, ce qui est une bonne chose, on entrevoit par le principe des limites<sup>19</sup>. Le bien-être pensé comme *welfare* sous-tend un état d'angoisse constant, car la satisfaction de tous nos désirs d'*homo oeconomicus*, c'est-à-dire d'investisseurs-consommateurs, est impossible. De fait, penser un profit financier par cette approche entraîne une frustration de la part des individus car ces derniers devraient, en ce cas, se satisfaire de besoins matériels fondamentaux et donc limités. *A contrario*, le terme *well-being*, qui est bien liée à la valeur mais dans le sens latin, *vale*, « porte-toi bien », semble aujourd'hui<sup>20</sup> judicieux à réhabiliter, car il concerne plus particulièrement le plaisir de la contemplation, c'est-à-dire la santé physique et psychique de l'individu. Pour l'historien des sciences Michel Serres, « la valeur, c'est ce qui fait fleurir la bonne santé, c'est la bonne nourriture, le vêtement qui protège, l'habitat qui abrite, l'amour même, qui donne du sens à l'existence (...)»<sup>21</sup>. L'expérience de bien-être permet, dans sa forme *well-being*, d'éprouver une « bonne » sensation c'est-à-dire une jouissance, un bonheur, un plaisir, une félicité ou une quiétude qui s'opposeraient à un état d'angoisse, d'anxiété ou d'inquiétude (*welfare*). Le *well-being* me semble marquer l'état d'esprit donné à la définition du design, à savoir l'idée de

---

<sup>17</sup>. E.Morin, « Pour une crisologie », in, *Communications*, n°91, 2012, pp.135-142. Pour Morin, « à l'antagonisme de forces que suppose toute interrelation se joignent et se surimposent des antagonismes (latents ou manifestes, virtuels ou actualisés) que l'organisation systémique produit ». On peut formuler le principe par l'idée que les complémentarités sont indissociables d'antagonismes et que l'unité crée ou refoule toujours un antagonisme. Voir aussi, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Points, 2014.

<sup>18</sup>. B.Cassin, *Welfare, Welfarism*, in, *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Seuil, 2004, p.1389.

<sup>19</sup> Vilfredo Pareto, sociologue et économiste italien, dans, *Manuel d'économie politique*, a mis en exergue deux états possibles de la société autour de la question du bien-être (l'amélioration du bien-être de certains sans dégrader celui des autres, et son contraire) en créant l'histogramme nommé *optimum de Pareto*. Cette théorie de maximisation consiste à trouver des moyens d'améliorer la situation d'une personne ou d'un groupe, sans altérer celle d'autrui mais montre aussi que le gain n'est pas un critère de bien-être car, au final, la satisfaction ne suffit pas et engendre la question de la supériorité.

<sup>20</sup>. Avec les différents états de catastrophes dans lesquels nous vivons (sanitaire, économique, écologique), la réhabilitation des pratiques du prendre-soin, de bienveillance, d'hédonisme, sous leurs différentes formes (politique, développement personnel, etc.) sont importantes mais relèvent souvent de formes propres au *welfare* et non de critère de simplicité comme le prône le *well-being*.

<sup>21</sup>. M.Serres, *Petites Chroniques du dimanche soir*, Paris, Le Pommier, 2009, p. 275.

maintenir et rendre le « monde habitable<sup>22</sup> » tout autant que « désirable et soutenable<sup>23</sup> ». Cette idée passe par l'usage d'une création portée au service de l'humain afin que ce dernier jouisse physiquement, matériellement, psychologiquement, émotionnellement, etc., d'une création utile.

Finalement appliqué au corps, le sens privilégié pour l'orientation du terme bien-être concerne moins la partie économique, mais plus sûrement la plasticité psychologique, morale ou affective *de* l'objet, et *pour* l'individu, même si, dans la réalité, ce sont généralement les créations « *welfarables* » qui dominent nos marchés. C'est pourquoi, mon postulat est de penser que le design et le design-couleur sont un enjeu pour demain, c'est-à-dire pour aujourd'hui, dans la mesure où leur vocation serait de faire perdurer le juste sens du bien-être, et finalement, plus loin, du prendre soin<sup>24</sup>... Disons-le plus simplement, les bonnes pratiques design doivent dorénavant se « propager » !

### I.3. Plasticité du corps et « provignage »

Face au péril écologique, à la techno-économie, à la « complémentarité des antagonistes », le progrès peut continuer à être un objectif commun si les transformations opérées se font par le retour aux sources de la vitalité humaine. Selon le Trésor de la Langue Française (TLFi), le terme « propager », issu de « propager », est emprunté au latin *propagare* signifiant « enfoncer, ficher ». Il est aussi employé dans la langue rurale pour « provigner », au sens spatial « (d')agrandir, étendre » et au sens temporel de « faire durer, perpétuer »<sup>25</sup>. Mais l'idée de *provigner* reflète, tout comme celle du *bien-être*, des approches contradictoires.

---

<sup>22</sup>. À partir des travaux de plusieurs auteurs tels que ceux de (Manzini, 2007), A. Findeli propose une définition de l'objet général de la discipline du design et le synthétise dans la formulation suivante : « le projet de 'maintenir ou d'améliorer l'habitabilité du monde'. Le design se définit dans ses fondements et encore aujourd'hui comme une profession au service de la société ». Voir A. Findeli, « Qu'appelle-t-on « théorie » en design ? Réflexions sur l'enseignement et la recherche en design », in, *Le design, essais sur des théories et des pratiques*, B. Flamand (dir.), Paris, Éditions du Regard, 2006, pp.77-97.

<sup>23</sup>. Le design doit permettre de mieux habiter le monde mais aussi il doit le rendre désirable et soutenable. Voir A. Hatchuel, « Quelle analytique de la conception ? Parure et pointe en design », in, *Le design, essais sur des théories et des pratiques*, B. Flamand (dir.), Paris, Éditions du Regard, 2006, pp.147-160.

<sup>24</sup>. Selon B. Cassin, *Care*, in, *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Seuil, 2004, p.212, le terme anglais « *Care* désigne l'ensemble des dispositions publiques nécessaires au bien-être (*welfare*) de la population dans le *Welfare State*, l'Etat providence ». Dans cet état d'esprit, les démarches actuellement menées dans le champ du design et des sciences humaines et sociales devraient considérer la nuance entre *welfare* et *well-being*. L'une des hypothèses qui permettrait de défendre l'approche *well-being* pourrait relever de ce qu'Heidegger considérerait avec l'emploi de *sorge* (« souci ») en prenant en compte le retour à la temporalité et à la curiosité nécessaire à toute démarche design en privilégiant la méthodologie pratique au discours (dont une certaine veine *care* devenue trop à la mode aujourd'hui semble prôner).

<sup>25</sup> Le Robert, *Dictionnaire historique de la langue française*, 2006.

En effet, l'analyse proxémique de *provigner* renvoie, d'un côté, au champ lexical de « faire durer, perpétuer ». Il évoque le vocable de la reproduction en tant que technique et métaphore de l'organe qui engendre la progéniture et la descendance. Marcotter ou *provigner* une vigne par des provins, c'est procréer, dans le domaine viticole, à partir d'un modèle initial et dans la lignée de ce qui n'est plus, ce qui apparaît transparent ou non visible, et donc absent à la vue. L'une des techniques du provignage consiste à entailler une pousse afin qu'elle prenne racine et qu'à partir d'elle s'en forme d'autres rejetons. Comme le signifie justement la formule « rejeton », il ne s'agit pas de reformer à l'identique mais de faire apparaître des bourgeons qui vont, dans le temps, se transformer en différentes boutures visibles sous la forme d'airs de famille et créer, comme notait Marcel Duchamp, une présence du réel, puis le réel lui-même.

D'un autre côté et par la même méthodologie, *provigner* convie les idées « (d')agrandir et (d')étendre ». Ainsi, multiplier ou faire *se propager* un modèle initial, un corps-modèle, tout autant qu'une idée ou une croyance pour l'étendre spatialement et la dupliquer, idéalement à l'identique par d'autres voix ou d'autres corps, donnent, pour le provignage, des ramifications produites et reproduites dans un esprit de clonage homogénéisant au fil du temps. En cela, *provigner* n'est pas si éloigné des effets de mode<sup>26</sup> qui lissent nos apparences (les modes dans l'air du temps) et probablement de la question de la propagande. C'est donc un terme qu'il faut manipuler avec précaution pour ne pas empêcher la dissociation des entités singularisées et pour éviter la monotonie. Ce qui m'intéresse alors, dans la pratique du provignage, c'est bien qu'il y a une prise de risque à différencier ou uniformiser. Dans ce sens, *provigner* en design ou prendre des risques, reviendrait, peut-être aujourd'hui, à s'intoxiquer<sup>27</sup> en tant que

---

<sup>26</sup>. Le terme « mode » est daté de 1393 et définissait alors la « manière collective de vivre, de penser propre à un pays, à une époque », source www.CNRTL. Mais la mode n'est pas seulement vestimentaire telle « la mode féminine ». On trouve une mode intellectuelle, une mode humaine tout autant qu'un masculin à la mode : le mode de vie, le comportement, la modalité pour évoquer la manière de vivre, de se tenir, de penser, de parler. Il s'agit par le terme « mode » de mesurer l'attitude, la posture, le langage, le passage entre deux actions, puisque « mode » signifie aussi mesurer (mesure, issu de mode). Le *muid* qui est une mesure s'appliquant aux barriques renvoie à un autre terme, *trémie*, qui illustre le contenant, le format, c'est-à-dire le moule. Par ces dérivés, le moule c'est aussi être, dans un sens, à la mode. Or, on arrive encore par le terme moule, à l'idée de modèle, plus particulièrement dans le sens photographique puis chromatique de « type », c'est-à-dire de modèle original, modèle premier qui va servir à reproduire.

<sup>27</sup>. Dans son *Essai d'intoxication volontaire* (1999), P.Sloterdijk note « que pour pouvoir formuler un diagnostic sur l'époque, il faut être intoxiqué par son époque ». Cette métaphore de « l'intoxication », empruntée à Nietzsche renvoie à la tâche qui incombe à la philosophie pour comprendre le monde moderne. La notion d'intoxication volontaire correspond à une méthode d'analyse mêlant des phases d'expériences à des phases d'expérimentations (série de petites morts et de réactions immunitaires) pour comprendre l'état du milieu dans lequel on se trouve en position d'acteur et le niveau d'action qu'il est possible d'envisager. Pour Sloterdijk, le savoir philosophique n'est pas seulement la conséquence d'une

designer des méthodes actuelles dominantes de conception pour contrer le lissage des offres et redonner la bonne santé psychologique, morale ou affective (*well-being*) à nos produits, à nos services, tout autant qu'à nos corps (« faire durer, perpétuer ») ?

Pour de nombreux penseurs, nous vivons justement à l'époque d'une « société du risque ». Les théories d'Ulrich Beck<sup>28</sup> par exemple, montrent que « les risques, qui étaient calculables dans la société industrielle, deviennent incalculables et imprévisibles dans la société actuelle<sup>29</sup> ». Le travail de ce sociologue aussi reconnu que critiqué pourrait se conclure, aux regards de notre environnement aux périls écologique, social ou humain, par l'idée que nous sommes aujourd'hui dans un état volontairement dichotomique « d'irresponsabilité organisée<sup>30</sup> ». Au contraire de ce danger constant, d'autres pensées prônent une société du *care*. Joan Tronto<sup>31</sup> et Berenice Fischer écrivent qu'« au niveau le plus général, nous suggérons que le « prendre soin » (*caring*) soit considéré comme une activité générique qui comprend tout ce que nous faisons pour maintenir, perpétuer et réparer notre « monde », de sorte que nous puissions y vivre aussi bien que possible. Ce monde comprend nos corps, nous-mêmes et notre environnement, tous éléments que nous cherchons à relier en un réseau complexe, en soutien à la vie<sup>32</sup> ». L'idée du *caring*, si elle est justement pensée dans une veine du *well-being*, part du principe que tous les humains sont vulnérables à un moment de leur cycle de vie, un peu comme le provignage de la vigne lorsqu'elle est raisonnée comme durabilité et progéniture. Cette vulnérabilité n'est pas

---

réflexion approfondie, ni même une expression de soi en tant que sujet, mais le résultat d'une sorte de succès immunologique. En ce sens, chaque découverte issue de la rencontre d'un milieu, doit être interprétée comme un phénomène immunitaire engendré par la série d'expériences vécues auparavant. Les expériences forment une suite de vaccinations ou d'auto-empoisonnements qui, selon le niveau d'intensité permettent de se confronter au projet dans lequel on s'inscrit. Cette manière d'affronter le réel concerne donc à la fois la mesure des possibles acceptables pour le chercheur, c'est-à-dire la capacité à développer un projet avec tel ou tel milieu tout autant que la capacité à accepter des règles du jeu différentes, presque des croyances ou des morales propres à chaque milieu.

<sup>28</sup>. Ulrich Beck est le premier théoricien de la « société du risque ». Il conçoit une théorie comme une explication alternative viable pour ceux qui estiment que les sociétés occidentales sont entrées dans la postmodernité en notant que notre époque est le moment « réflexif » de la modernité postindustrielle et post-classes sociales. Il note : « On peut résumer la force qui oriente la société de classe par la phrase : J'ai faim ! De l'autre côté, on exprime ce qui est mis en mouvement dans la société du risque par la déclaration : j'ai peur ! La banalité de l'anxiété prend la place de la banalité du besoin », voir Beck, *Risk Society: Towards a New Modernity*, London, Sage, 1992. Trad. Fr. L.Bernandi, *La Société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Aubier, 2001, p.49.

<sup>29</sup>. U.Beck, « Politics of Risk Society », in, *The Politics of Risk Society*, Cambridge, Jane Franklin, Polity Press, 1998, p.16.

<sup>30</sup>. *Ibid*, 1998, p.15. Beck note que l'individu ne choisit plus et que les risques sont imposés à nous, déclenchés par le désir du plus grand profit et de la rentabilité.

<sup>31</sup>. J-C.Tronto, *Le risque ou le care ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.

<sup>32</sup>. B.Fischer et J-C.Tronto, « Toward a Feminist Theory of Caring », in, *Circles of Care*, Albany, E.K.Abel et M.Nelson (ed), Suny Press, 1990, p.40.

égale et n'arrive pas au même moment de la vie d'un humain ou d'une bioressource.

Dans cette logique, un acte de design, relevant d'un juste « prendre soin », devrait être conditionné à l'événement de vie envers lequel ce design a été envisagé. De plus, à la différence d'une société qui serait fondée sur le danger et finalement sur une forme de « capitalisme de surveillance<sup>33</sup> » qui mettrait la pression sur les technologies et les sciences, sur les scientifiques qui seraient dans l'incapacité d'évaluer les risques de dangerosité auxquels leur travaux nous expose, le *caring* présuppose que les personnes vivent dans un monde incertain où elles composent en permanence avec le chaos, la complémentarité, la vulnérabilité, l'altérité et le besoin, et que c'est donc en grande partie le contexte situé qui génère les réflexions et les actions concrètes que l'on doit mener en tant que praticien : recherche-crétion-action.

Dans cette logique encore, le travail du designer devrait s'opérer de manière poétique par l'analyse et l'étude de phases usagers contextuelles et des phases de création propre à la situation ; dans une veine psychosociale spécifique à un individu ou un groupe et où ; prendre prioritairement en compte le contexte environnant pour étudier, situer et mesurer avant de créer puis générer les réflexions *en*, et *par* la conception, renverraient à des actions concrètes constamment pratiquées de « manière incarnée » comme le dit Matthew B.Crawford<sup>34</sup>, c'est-à-dire toujours en situation de lien avec l'autre, *au service de* l'autre : l'autre comme sujet ou objet d'étude, comme étranger.

L'opposition risque *VS* *care*, me permet d'émettre une hypothèse sous forme de questions. Aujourd'hui, les créations du design et plus particulièrement ici du design-couleur ne devraient-elles pas se penser de manière métaplastiques et prédictives<sup>35</sup> pour le « prendre soin » (*well-being*) des individus ? De plus, la finalité d'une démarche design ne serait-elle pas,

---

<sup>33</sup>. Voir S.Zuboff, *L'âge du Capitalisme de Surveillance. Le combat pour un avenir humain face aux nouvelles frontières du pouvoir*, Paris, Zulma, 2020.

<sup>34</sup>. M.B.Crawford, *Éloge du carburateur. Essai sur le sens et la valeur du travail*, Paris, La Découverte, 2010. « Il me semble que c'est particulièrement vrai des arts stochastiques dont la fonction est de réparer des objets que nous n'avons pas fabriqués nous-mêmes, comme la médecine et la mécanique. De façon analogue, dans les arts fondés sur la représentation, l'artiste assume une certaine responsabilité à l'égard d'une réalité autonome. Si nous échouons à répondre de façon adéquate à l'autorité de ce type de réalité, nous sommes des idiots. Mais si nous réussissons à le faire, nous éprouvons le plaisir qui accompagne l'acquisition d'une perception plus aiguë et la sensation que nos actions sont de plus en plus justes et adaptées à leur fin au fur et à mesure que nous les rendons conformes à cette perception à travers un va-et-vient répété entre le voir et le faire. L'action améliore notre vision des choses dans la mesure où elle rend vivement conscients du moindre défaut de notre perception. *Ibid.*, pp.117-118.

<sup>35</sup>. Le *well-being* se pratique par phases méthodologiques pour un design par le « prendre soin ». Pour exemples, le *caring about* consiste en l'attention comme reconnaissance d'un besoin ; le *taking care of* désigne la prise en charge, le fait d'assumer une responsabilité ; la phase de *care-giving* relève du travail effectif du soin et de sa compétence ; le *care-receiving* est la capacité de réponse du bénéficiaire.

comme le notent Tronto et Ficher, Findeli et Hatchuel, de formuler le monde d'une façon à la fois « désirable » et « habitable » ?

## II. Le « Temps structurant » ou poème rationalisé du corps-couleur

### II.1. Quand l'étranger devient objet de recherche

Notre corps est une interface catalytique, un processus chromatique qui débute dans le ventre matrimonial et qui, toujours en devenir, effectue une métamorphose colorée jusqu'à sa mort. Mais si la vie est couleurs, être vieux ou être blessé revient probablement à se décolorer et mourir relève, en quelque sorte, d'un devenir transparent<sup>36</sup>. En cela, la crainte des choses étrangères à la bonne santé ou la peur des mauvaises colorations de nos corps, revient ici à dire que certains termes ouvrant à la méconnaissance, comme, pour exemples, la maladie, la mort ou la blessure handicapante, formeraient des constituants achromatiques hostiles. Manquer de forme chromatique (décoloration par la maladie, transparence du « membre fantôme ») ou voir la couleur virer *sur*, et *dans* la chair, au-delà de ce qui nous est familier (jaunisse, vitiligo, mauvaises couleurs des selles, etc.) seraient bizarres, des étrangetés, des étrangers. Or la question de l'étranger peut tout à fait devenir familière. Derrida et Dufourmantelle notent que « lorsque nous entrons dans un lieu inconnu, l'émotion ressentie est presque toujours d'une indéfinissable inquiétude. Puis commence le lent travail d'appropriation de l'inconnu, et peu à peu le malaise s'estompe<sup>37</sup> ». En ce sens, l'hostilité, pensée dans la perspective du bon *caring*, pourrait, dans la logique de l'hospitalité, être comparée à une géographie de la proximité (d'un sujet) où l'absence (de soin, de matière, de chair ou de couleur positive) permettrait de créer un lieu (nouveau design). Appliqué au corps, ce lieu<sup>38</sup> de chair initialement absent ou présent mais porté par une coloration jugée anormale (*hostis*) ; ce lieu décoloré ou transparent ne relèverait finalement pas de l'hostilité<sup>39</sup> mais donnerait plutôt à l'individu, une fois rendu familier, la

---

<sup>36</sup>. Nous reformulons ici le parcours d'Encéphale dans la phase du « temps vagabond » présenté en introduction.

<sup>37</sup>. J.Derrida et A.Dufourmantelle, *De l'Hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997, p.30. Et s'en suit « une familiarité nouvelle succède à l'effroi provoqué en nous par l'irruption du 'tout autre' ».

<sup>38</sup>. Si l'on part du principe que ce qui est absent à la vue (ablation, amputation, etc.) ou que ce qui est jugé anormal (changement d'états de peaux, de surface, perte de cheveux, etc.) est étranger car inhabituel donc relevant d'une forme l'hostilité au bien-être tel qu'on l'entend ici, on comprend que par le procédé de la familiarisation donné par Derrida et Dufourmantelle, il est possible d'envisager le design comme un aidant à l'hospitalité, c'est-à-dire qui permette de créer un artefact bienfaisant capable d'effacer l'idée hostile.

<sup>39</sup>. Pour exemple, l'image radiographique montre bien que le noir et le blanc forment des présences et de l'existence. L'un des enjeux est donc de reformuler nos appréhensions et nos modes de penser ou de codifier l'existant culturalisé.

capacité « d’habiter le monde » et donc de se projeter en lui. En effet, si nous pouvions simplement penser que le design aide à concevoir des lieux (soit des objets ou des services) comme des prolongements familiers de notre corps dans le monde, notre manière de concevoir la différence ou l’étrangeté en serait irrévocablement transformée. Pour Maurice Merleau-Ponty, le corps est « un pouvoir général d’habiter tous les milieux du monde, la clé de toutes les transpositions et de toutes les équivalences<sup>40</sup> ». Si la réalité anatomique rend familière le monde dans son environnement direct, le caractère organique de cette dernière insère le sujet dans la réalité du monde en lui permettant de développer une expérience corporelle (corps actuel<sup>41</sup>). Mais pour ressentir le monde (corps propre<sup>42</sup>), la corporalité passe par les colorations, les textures ou le design, qui sont autant des données inhérentes que des artefacts capables de proposer ou de réparer des corps, que des expériences sensibles lorsque la chair est en souffrance (corps vécu ou perçu comme tel). La douleur physique et/ou morale engendrée par la blessure, plus loin la crainte et/ou la différence (altérité ou de ce qui apparaît étranger) exige que le design serve d’apprentissage à nos regards, à nos perceptions agissantes, à nos esthétiques, à nos mots et nos maux, pour devenir un levier opérationnel d’hospitalité (passer de *hostis* à *hospitalitas*).

Les *transpositions* et *équivalences* dont parle Merleau-Ponty, le corps en tant que « premier modèle des transpositions, des équivalences, des identifications qui font de l’espace un système objectif et permettent à notre expérience d’être une expérience d’objets, de s’ouvrir sur un ‘soi’<sup>43</sup> », c’est-à-dire les colorations/décolorations corporelles et les transparences/absences spatiales à repenser comme des lieux à créer, ne sont pas comparables à celles du nuancier « *Humanae* » que m’avait montré *Encéphale* dans la première phase expérimentale de ma démarche. Effectivement, l’artiste Angélica Dass parcourt différents continents pour créer une oeuvre globale représentant toutes les nuances de peaux. Pour cela, elle photographie le portrait d’inconnus sur un fond blanc ; puis elle sélectionne numériquement un échantillon de leur peau sur une surface de onze pixels, au niveau du nez,

---

<sup>40</sup>. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976 (1945). « (...) un pouvoir général d’habiter tous les milieux du monde, la clé de toutes les transpositions et de toutes les équivalences qui le maintiennent constant (...) il est la texture commune de tous les objets et il est, au moins à l’égard du monde perçu, l’instrument général de ma « compréhension » », p. 359.

<sup>41</sup>. Pour Merleau-Ponty, le corps est à la fois perçu et percevant parce que chair. Le « corps actuel » qui est la réalité anatomique est l’outil capable de percevoir.

<sup>42</sup>. Le « corps propre » est, pour Merleau-Ponty, un corps que je perçois et qui me permet d’agir. Pour l’auteur, qui donne l’exemple qu’une personne amputée, le « membre fantôme » est l’effet d’une persistance du corps propre dans le corps actuel jusqu’à ce que, dans le temps et l’habitude de l’état, le corps propre s’adapte au corps actuel amputé.

<sup>43</sup>. *Ibid.*, 1976, p.166.

avant de l'associer à un code digital sur la trame du cliché. Pantone®, multinationale d'encre, valide la teinte donnée par l'artiste avant de l'industrialiser pour la reproduire à l'infini. Plus de quatre mille nuances de peaux sont déjà sur les marchés. L'intérêt du projet de cette créatrice relève du message sous-jacent à vouloir illustrer la richesse des nuances de la chair humaine, et c'est d'ailleurs souvent à l'aide de financements de multinationales que les artistes peuvent expérimenter leur démarche idéologique. Mais sous les aspects polyculturel, « inclusif » et bienveillant qui se dégagent de cette pratique, les enjeux *welfare* débordent, et finalement, les couleurs de nos peaux sont micro-pixelisées mais fades car non-singulières, notre chair devient un pur monochrome. Or en design-couleur, impossible de valider que les carnations sont l'équivalent d'un aplat lisse et coloré. Pour s'en convaincre, il suffit de regarder « L'anatomie de la couleur<sup>44</sup> », l'art des estampes qui recherchaient tous les moyens de rendre figurable l'incarnat et ses nuances sanguinolentes. À l'heure de la révolution numérique, l'œil qui a approché un corps blessé, l'œil qui a veillé un mort, l'œil qui sait observer l'organique ne peut se contenter de voir une surface de chair catégorisée par un code « Pantone® 59-4C ». Rendre l'homme monochrome, c'est ne garder de lui qu'une image imprimée et déjà défunte qui efface ce qui se passe *sur, dans, par et du visage ou du corps* tout entier, en bonne ou mauvaise santé.

Le corps et ses carnations relèvent plus de la fragilité de l'œuf de poule. La peau de l'œuf opère des nuancements, des variations, des modulations. Ce qui est certain au regard de cette chair protectrice, c'est qu'elle est l'image de la vie et de la santé. On y trouve les couleurs dites habituelles pour sa catégorie et issues de nos mouvements alimentaires, tout autant finalement que les humeurs de nos intérieurs, un peu comme le faisait Hippocrate qui disait : « la couleur des humeurs, quand elles ne refluent pas vers l'intérieur, est semblable à celle des fleurs. Si les humeurs sont comparables aux fleurs cela signifie que telle une fleur, l'humeur « fleurit » selon la saison et que chaque période cause sa maladie<sup>45</sup> ». La couleur reflète l'état et l'affect de la poule comme de l'individu. D'ailleurs, « rouge sang », « bile jaune » ou « bleu ecchymose » illustrent bien que les termes de couleurs liés au vocabulaire de la santé (lexique des noms de couleurs en français) relèvent de l'expression de la *motion*, c'est-à-dire des mouvements du corps. La palette des colorations corporelles est très large et les dénominations affiliées sont bien référentielles, contextualisées, situées ou

---

<sup>44</sup> Voir l'ouvrage collectif, *Anatomie de la couleur. L'invention de l'estampe en couleurs*, Paris-Lausanne, Bibliothèque nationale de France, Musée Olympique Lausanne, 1996.

<sup>45</sup> E.Barra, « Les couleurs du corpus hippocraticum », in, *Corps, Dilecta*, n°3, 2007, pp.25-32.

localisées, dynamiques. De plus, notre enveloppe de chair est fragile, comme la coquille de l'oeuf. Si la peau se déchire, se brise, se casse, on peut parfois la reconstituer, parfois non. Dans le cas où il n'est pas possible de reformuler ou de refonder cette enveloppe, on recherche des *transpositions* ou des *équivalences* pour sauver l'usage, un peu comme le ferait la technique japonaise du *kintsugi*<sup>46</sup> qui recolle en colorant de la couleur or, un bol brisé dans le champ des arts de la table. Le risque d'une défaillance, quelle qu'elle soit, est donc bien d'être constamment co-signifiante<sup>47</sup> au monde comme le dit Merleau-Ponty, et la texture importe dans le soin porté à cette co-signifiante, à ce nouveau lieu (intermédiaire entre soi et le ressenti du monde).

Le provignage envisagé ici s'identifie probablement à une méthode de *transposition* et d'*équivalence* qui substitue à l'absence de membre ou à l'absence de coloration, tout en considérant la dualité ambiante. Prendre soin en design-couleur, c'est estimer la forme et son *versus* matière, le formé et l'informé, le visible et l'invisible, finalement la forme colorée et le sujet incolore au regard de son environnement et du *well-being* propre à l'utilisateur.

Pour ce « faire », on débute méthodologiquement un projet en prenant le temps de regarder, de noter, de récolter, de dialoguer avec un environnement et un humain centré usager (comme on pourrait finalement échanger avec une vigne pour établir un diagnostic). On évoque son évolution de vie, ses besoins et désirs conscients ou sous-jacents pour créer une *expérience patient singularisée*.

L'enjeu est, dans le cas de corps blessés, de générer un « inconnu d'hospitalité » en portant par exemple attention à ce qui environne le corps, et qui ne se voit pas immédiatement (culture locale, lieux de soin, processus soignants, parcours de la famille accompagnante, etc.) ; ou à ce qui ferait « lieu du corps accepté » (handicap attesté ou ressenti, différence entre esthétique et cosmétique, travail des nuances d'acceptabilité, etc.) face aux besoins d'être au monde ; finalement, dans ce que l'on nomme *parcours patient ou parcours de vie*.

---

<sup>46</sup>. Technique ancestrale découverte au XV<sup>ème</sup> siècle au Japon, consistant à réparer un objet brisé en soulignant ses fissures avec de l'or, au lieu de les masquer. Voir <https://esprit-kintsugi.com>.

<sup>47</sup>. Merleau-Ponty conçoit le corps comme la structure originare qui rend possible l'expérience du monde. En remontant aux caractéristiques essentielles de celle-ci, il montre que la structure corporelle organise de manière cohérente le monde vécu en le chargeant de « *prédicats anthropologiques* ». Le corps est un montage d'éléments divers (sensoriels, sensori-moteurs, spatio-temporels), dont l'évolution permanente adapte l'ensemble aux *stimuli* de la vie perceptive. C'est plus précisément la capacité à habiter le corps qui rend possible la capacité de l'individu à habiter le monde.

## **II.2. Mais où est passé l'esprit Baroque ? De l'étrange au design-couleur.**

Créer, réparer, maintenir, adapter ou co-produire avec le patient peut prendre inspiration sur des pratiques anciennes ou des nouvelles technologies et peut (ou non), suivre les modes (donc la norme) pour reformuler un esprit plus qu'un air du temps permettant de revaloriser les pratiques *well-being* en design. Deux exemplifications vont conclure l'interprétation que je fais ici du chemin errant réalisé par *Encéphale* lors de la première phase de mon expérimentation : le travail de Marion Courtois, étudiante en Master Création Recherche et Innovation en Couleur<sup>48</sup>, et la pratique professionnelle de l'artiste Sophie de Oliveira Barata. Ces deux démarches illustrent le sens recherché pour réhabiliter l'idée de bien-être.

### **A. Bien-être, colorations et apprentissage du design de soin**

En inventant des « pro-or-thèses », c'est-à-dire des « objets médicaux » qui tentent de palier à une absence de membre et donc de couleurs, Marion Courtois explore, depuis plusieurs années, les franges et les frontières entre la société de surconsommation et la société du sur-mesure. Ses recherches, menées suite à des constats usagers montrant que les coûts et l'esthétique médicale des prothèses et orthèses forment un frein à « être au monde » lorsque l'individu est en situation de handicap (*hostilité*), interrogent les variations nécessaires du dispositif orthopédique à partir des singularisations des patients (de leur âge, de leur évolution de vie et de leurs désirs ou besoins d'appartenir au monde). Débutant sa démarche par des enquêtes à entretien direct, puis des relevés chromatiques, elle crée des référencements de qualités de peaux, avec leurs caractères et leurs défauts, leurs nuancements et leurs variabilités texturales. En imitant l'aspect, le toucher et les finesses colorées de la chair, elle interroge le traumatisme par le biais du design couleur et matière en valorisant les nervures, les aspérités, les faux-semblants ; ce qui finalement était et qui a disparu, ce qui finalement nous paraît souvent hostile. C'est donc en fonction de l'âge, des besoins identifiés et évolutifs que la « pro-or-thèse » créée par la jeune designer sera adaptée ou adaptable à l'évolution du cycle de vie de l'utilisateur, de son budget, de sa perception psychologique et esthétique portée au « lieu étranger ». Proche de la création textile dans la démarche et finalement dans le résultat, ses techniques issues principalement de l'artisanat se déploient vers

---

<sup>48</sup> L'Institut Supérieur Couleur Image Design (ISCID) situé à Montauban (82) est une école interne de l'Université Toulouse-Jean Jaurès. L'ISCID offre l'une des seules formations françaises autour de la couleur à travers le Master CRIC, Création Recherche et Innovation en Couleur et matière.

l'impression 3D ou les technologies contemporaines de l'ennoblissement textile. Marion Courtois aborde une partie de sa démarche comme un « acte de broder les vivants<sup>49</sup> ». Pour elle, un corps meurtri ou cassé est comme un objet brisé qui révèle une fracture psychique au sein de la collectivité ou de l'ordre social. Or comme l'idée est de permettre à tout un chacun de se sentir au monde, elle espère aussi, par sa démarche, permettre aux corps blessés qui le souhaitent, de se recoudre au moule, au *mood*, donc à la mode. C'est ainsi que ses propositions lient à la part thérapeutique des approches d'apparat et de gammes où apparaissent différentes tendances actuelles et futures (romantique, fantasmagorique, etc.). Par différents moyens plastiques et savoir-faire (dentelle, broderie, découpe laser, etc.), elle propose des objets-prototypes aux couleurs des saisons (effets de mode) et des humeurs (états des individus). C'est en confrontant les logiques divergentes, en croisant les codes « marketés » de nos quotidiens ou en formulant de nouvelles esthétiques visuelles à la forme médicale, que la démarche donne une dimension singularisée à l'absence qui renaît par les prothèses ou les bi-valves, dans des collections prêtes-à-porter liant couture, artisanat et médical.

Comme une floraison instantanée qui tente de magnifier la blessure, le travail mené par cette chercheur-designer suit la logique de Guy Scarpetta car cette dernière use d'un baroque montrant que la nature a horreur du vide mais que le décorum n'est pas gratuit, il participe à la thérapie du patient en exaspérant la figuration du simulacre.

## **B. Bien-être, mondes chromatiques et profession designer-soignant**

Le travail de l'artiste Sophie de Oliveira Barata est, dans le domaine public, peut-être le meilleur exemple montrant comment les prothèses médicales permettent de transformer (rendre *hospitable*) une absence et reformuler (*provigner*) un handicap en un monde chromatique. La designer utilise les technologies innovantes et sa vaste expérience des effets spéciaux cinématographiques pour créer des œuvres d'art prothétiques individualisées, et tente de mettre en avant un sentiment de connexion avec le corps blessé, entre le « corps actuel » et le « corps propre » chers à Merleau-Ponty. Le point d'ancrage de sa démarche, c'est-à-dire l'origine de son engagement dans un design soignant ou du prendre soin, est lié à l'arrivée du numérique et de la réalité virtuelle dans le champ du cinéma. Elle note : « J'ai vu les progrès incroyables réalisés avec la technologie du silicium pour créer une

---

<sup>49</sup> La démarche présentée ici évoque les pratiques artistiques comme celle Nicole Tran Ba Vang ou de Anders Krisar pour exemples.

peau réaliste, ainsi que des choses comme les imprimantes 3D. Je voulais utiliser ces nouvelles technologies étonnantes pour créer quelque chose de plus significatif qui contribuerait à changer la vie des gens<sup>50</sup> ».

Chacune de ses œuvres relève d'une pièce d'art unique réalisée en étroite collaboration avec un prothésiste qualifié et la personne amputée, autour de différents thèmes dont certains seraient encore à rapprocher des propos de Scarpetta. On croise en effet un genre « fantastique » revisité et bordé par le « merveilleux » et par ses lois surnaturelles ou de « l'étrange », qui figure parfois le bizarre comme « affirmation de la surface, du simulacre (ou de la ruse), de la stratégie<sup>51</sup> ». Dans ce travail, la prothèse offre un nouveau droit de séduire et de se laisser séduire, donne le sens du jeu par une dimension érotique, chimérique, artificielle, à travers le masque et la scénographie. Par tous ces points de contacts, Sophie de Oliveira Barata renoue avec un certain état d'esprit du Baroque découvert dans l'ouvrage de Carlos Fuentes. Dans sa pratique, entre art et design, arts et sciences, art et nouvelles technologies, la designer opère une approche du *well-being* et du prendre soin tout en jouant avec les marges de l'esthétisation du monde<sup>52</sup>. On croit valoriser un spectacle ancré dans la séduction de la pensée dominante alors que finalement, pris dans une « complémentarité des antagonismes », la démarche se situe plus probablement à contre-courant, dans une veine où l'art devient la vie, où la vie se fait art de percevoir différemment l'étrange, art de rendre « hôte » l'étrangeté, l'étranger. « L'autre » comme individu, engendre un nouveau regard, re-dessine le mystère, entre dans le groupe. « L'autre » comme prothèse, joue avec la magie sans devenir un objet disponible et consommable ; elle est une chose ayant son sens propre et devenant liant entre présence et absence, attachement de cœur pour « être au monde ». Cette idée est discutable j'en conviens et pourtant, n'est-ce pas en s'intoxiquant des pratiques actuelles, en détournant les règles propres à « L'homme de cour<sup>53</sup> » que Gracián nous apprend à « traiter avec ceux de qui l'on peut apprendre<sup>54</sup> » ?

---

<sup>50</sup>. « I saw the incredible advancements that were being made with silicon technology to create realistic skin, as well as things like 3-D printers coming into use. I wanted to utilize these amazing new technologies to create something more meaningful that would help to individually change people's lives », Interview, 2019. Voir T. Albano, *A critical examination of disability and agency through art*, ISTE OpenScience – Published by ISTE Ltd. London, UK, 2020.

<sup>51</sup>. G. Scarpetta, *L'Artifice*, Paris, Grasset, coll. Figures, 1988, p.23.

<sup>52</sup>. G. Lipovetsky et J. Serroy, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013.

<sup>53</sup>. B. Gracián, *L'homme de cour*, Paris, Folio, 2010. Ouvrage traduit la première fois de l'espagnol par A. De la Houssaie, publié à Paris, Martin et Jean Boudot, Soleil d'or, 1684.

<sup>54</sup>. *Ibid.*, 2010, « Traiter avec ceux de qui l'on peut apprendre ». « Notre intérêt propre nous porte à converser. L'homme d'entendement fréquente les bons courtisans, dont les maisons sont plutôt les théâtres de l'héroïsme que les palais de la vanité », n°IX.

« Je veux créer des pièces qui viennent directement de l'âme des gens et de leur imagination, nous dit Sophie de Oliveira Barata. Si la pièce n'est pas portée par la personne pour laquelle elle est destinée, elle ne signifie rien. Mes prothèses créent une conversation sur le membre et ouvrent le dialogue (... ) au lieu de voir ce qui manque, vous voyez ce qui est là<sup>55</sup> ». Cette dernière phrase résume probablement la lignée recherchée ici pour donner un rôle au design du prendre soin. En décrivant littéralement l'indicible et en parlant de ce qui est là (a toujours été) devant nous, on provoque une rencontre avec l'étranger ; on apprivoise et crée des sentiments d'admiration ou de curiosité sur l'absence ; on valorise les individus nés pour prendre des risques et, irrémédiablement ; on provoque l'affliction en prodiguant l'existence organique. Dans ces mises en scène<sup>56</sup>, ces tromperies assumées, ces accords emprunts d'anomalies bioniques et de modes réelles, cette nouvelle esthétique post-humaine et ces blessures incarnées ou réincarnées en présence du réel, la phrase de Baltazar Graciàn qui a ouvert mon propos peut maintenant conclure mon intention car, finalement, « je donnerai toujours l'avantage au parti de l'artifice<sup>57</sup> », c'est la « vérité du spectacle », les colorations de notre réalité corporelle, les analogons censés et spécifiques à l'ipséité de nos vies.

\*\*\*

Dans le champ du design, le cycle de vie des objets suit une ligne courbe mais dynamique. Mais ce que l'on nomme aujourd'hui la vie des objets, des produits ou des services, c'est-à-dire l'existence des artefacts issus de nos pratiques relève finalement d'un corps plus grand, plus globalisateur. Celui de la société actuelle dans ses arts du montage et de la duplicité. Les objets appartiennent à un ventre pansu du monde au point que le squelette des intentions sous-jacentes à leur conception ne peut être toujours intelligible aujourd'hui. Que des designers qui *design* continuellement des produits aient pris le pas sur un dieu créateur finalement bien moins prolifique en créations, soit. Que l'humain disparaisse au profit de ses objets qui l'environnent avec parfois plus d'intelligence, certainement. Qu'une partie du design valorise une spectacularisation du monde, personne ne peut le nier. Mais la « ligne plate » illustrant ce constat, qui ici ne montre plus de vie tellement elle relève de la codification et de l'homogène, nous offre aussi une perspective en

---

<sup>55</sup>. *Ibid*, 2020.

<sup>56</sup>. Voir le travail de Sophie de Oliveira Barata sur <https://thealternativelimbproject.com>.

<sup>57</sup>. B. Graciàn et al., *L'homme détrompé, ou le criticon de Baltazar Graciàn*, La Haye, Jacob van Ellinckhuizen, 1709, p.445.

dessinant un horizon, en recherchant à créer des *choses* ayant affaire à l'art. Si la mode c'est ce qui se démode, l'art à l'inverse nous dit Scarpetta, vise toujours une part de survie, voire d'éternité. En cela, s'intoxiquer de l'esthétisation de la mode, de ses effets et de ses affects, c'est peut-être détourner le *welfare* actif et dominant en *well-being* provigné et poétisant car issu du « justement » spectaculaire-artistique ; c'est peut-être replacer le corps à sa « juste » place, dans la complémentarité des oppositions, dans les avatars numériques d'*Encéphale* qui pense que la matière crée le lieu, que les choses touchent le cœur, que les colorations sont vitales afin d'oublier, pour la suite, la question de l'étranger.