



HAL
open science

Sémiotiques et micro-esthétique du design

Vincent Beaubois

► **To cite this version:**

Vincent Beaubois. Sémiotiques et micro-esthétique du design. Anne Querrien; Anne Sauvagnargues; Arnaud Villani. Agencer les multiplicités avec Deleuze, Hermann, 2019, 978-2-7056-9577-4. hal-04384736

HAL Id: hal-04384736

<https://hal.science/hal-04384736>

Submitted on 10 Jan 2024

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.

Beaubois Vincent, « Sémiotiques et micro-esthétique du design », in Anne Querrien, Anne Sauvagnargues, Arnaud Villani (dir.), *Agencer les multiplicités avec Deleuze*, Paris, Éditions Hermann, pp. 223-234 [PREPRINT].

S'intéresser au design, en tant que pratique de conception, c'est s'attacher à suivre la construction de nos cadres matériels de vie, s'étonner du fait que la grande majorité des objets que nous manipulons quotidiennement ont tous émergé dans un espace-temps original où ils ont été dessinés, testés, versionnés, expérimentés avant de se retrouver auprès de nous.

Dans les années 1950-1960, des outils méthodologiques propres à l'activité du design se constituent, poursuivant par là l'élaboration de cette discipline comme pratique spécifique différente de l'ingénierie, de la décoration ou de l'artisanat. La question d'une *sémiotique* pour le design commence à prendre forme dans ce contexte, trouvant une place centrale au sein des réflexions menées à la *Hochschule für Gestaltung* (HfG) d'Ulm, école et centre actif de recherche européenne en design. Tomás Maldonado, qui rejoint l'école d'Ulm dès 1954, marque profondément le bouleversement pédagogique que connaît le design à cette époque, cherchant à sortir la discipline de l'expression artistique telle qu'elle s'était instituée avec le Bauhaus (1919-1933) pour lui donner une base plus scientifique¹. Maldonado affirme ainsi que « les considérations esthétiques ont cessé d'être une base conceptuelle solide pour le design industriel² », faisant des sciences mathématiques, des théories de la perception, de l'ergonomie et des sciences de l'ingénieur les disciplines clés de la formation du designer. Influencé par le travail de Charles Sanders Peirce, de Charles Morris et de la linguistique structurale de Ferdinand de Saussure, Maldonado fait également de la sémiotique un des programmes de recherche cardinaux pour le design³.

Au moment de l'apogée de la consommation de masse, le design est chargé de donner une « lisibilité » aux objets, traitant chaque artefact matériel à concevoir comme le porteur d'un message que le

1 Au départ, simple enseignant-chercheur au sein de la HfG d'Ulm, Tomás Maldonado devient directeur de l'école dès 1957, succédant à l'architecte suisse Max Bill. Sur la transformation pédagogique du design à Ulm, voir Paul Betts, « Science, Semiotics and Society: The Ulm Hochschule für Gestaltung in Retrospect », *Design Issues*, vol. 14, n° 2, 1998, p. 67-82.

2 Tomás Maldonado, « Communication et sémiotique », *Ulm 5*, 1959, p. 74.

3 *Ibid.*, p. 75.

consommateur doit pouvoir « discerner » dans la sursaturation de l'offre marchande. L'entrée de la sémiotique dans le champ du design se caractérise ainsi par la promotion d'une sémiotique des *objets*⁴ : il s'agit de rendre compte, à partir d'un travail de formalisation, de l'objet *en tant qu'il signifie*. Cette volonté de rendre compte des significations de l'objet va polariser l'ensemble de la recherche dans ce champ jusqu'à aujourd'hui⁵.

Cependant, le design ne se limite pas à l'élaboration de produits d'usage, il ne se contente pas de rendre les objets *signifiants*. Le design ne doit pas être évalué simplement à l'aune de ses produits, mais aussi à partir des processus qu'il met en œuvre. Du point de vue de celui qui conçoit, il n'y a pas d'abord un produit « final », mais une pratique inventive *se faisant* : concevoir, ce n'est pas se représenter une idée à réaliser, mais expérimenter à partir de signes spécifiques – que sont, par exemple, les croquis, les maquettes, les modélisations – une chose à instaurer. Au sein du projet de conception, ces signes ne sont pas encore signifiants en tant qu'ils participent à une opération de conception *en train de se faire* sans présager de son résultat final. Penser de tels signes nous éloigne d'une sémiotique simplement descriptive et nous engage à suivre une lignée philosophique déplaçant la question du signe vers un en-deçà de la signification : Gilbert Simondon, Gilles Deleuze et Félix Guattari participent ainsi de cette pensée du signe non encore signifiant mais participant à un procès de constitution du sens⁶.

Focalisant d'abord sur le « faire » du design avant d'interroger ses « faits », nous souhaitons envisager cette pratique depuis la logique opératoire qu'elle met en œuvre en nous intéressant aux signes que les designers manipulent au cours de leurs recherches. L'objet d'une telle sémiotique n'est plus le signe comme résultat final d'un processus de signification, mais le signe comme participant de ce processus : celui qui cherche à concevoir quelque chose s'engage alors dans une *sémiogenèse*, qui n'affleure jamais *ex nihilo*, mais se construit depuis ces signes matériels qu'on nommera, avec Guattari, « a-signifiants » et dont il s'agit

4 « Objet » renvoie ici à une catégorie générale : il peut s'agir d'un aspirateur comme d'une baguette de pain, d'une affiche, de pâtes alimentaires, de voitures, de signalétique, d'interface graphique, etc.

5 Voir Anne Beyaert-Geslin, *Sémiotique du design*, Paris, Presses universitaires de France, 2012. L'auteure poursuit, dans cet ouvrage, ce projet d'une sémiotique des objets pour le design à l'aide d'outils de sémiotique contemporains.

6 Anne Sauvagnargues a ainsi montré que, dans le déploiement de son œuvre, Deleuze « élabore une sémiotique capable de prendre en compte les signes dans la matérialité d'une expression irréductible à la signification langagière » (Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p. 14). Le signe passe ainsi « du registre de l'interprétation à celui de la force ».

de rendre compte.

1. Pratique diagrammatique du design

Le design, en tant que processus de conception, s'intéresse moins à produire directement des objets ou des images qu'à instituer des *dispositifs* pour concevoir ces choses. Par exemple, les différentes personnes impliquées dans un projet de design automobile (stylistes, modeleurs, ingénieurs, graphistes, maquettistes, etc.) ne se préoccupent pas tant de la production des véhicules en eux-mêmes que de la configuration d'un dispositif matériel et social au sein duquel la genèse d'un véhicule *devient* possible. Ce dispositif est lui-même productif en ce qu'il génère une quantité impressionnante de composantes qui ne sont pas encore de l'automobile, mais qui vont agir comme un « milieu » pour l'automobile à concevoir : des maquettes, des plans, des textures, des gestes, des procédures, des infographies, etc. Ainsi, la conception ne s'oppose pas à la production, étant déjà en elle-même une phase intense de « mise en production ».

On peut ainsi qualifier le design d'activité *diagrammatique*. Le régime du « diagrammatique » vient qualifier, pour Félix Guattari, la modalité d'une chose en train de se faire, une chose en genèse. Guattari se sert de l'exemple de la microphysique pour rendre compte de cette modalité d'existence : une particule n'existe jamais à partir d'une expérience directe, mais nécessite toujours un complexe « théorico-expérimental⁷ » composé d'équations mathématiques, d'accélérateur de particules, de personnel scientifique, de calculateurs, etc., venant qualifier son évolution. L'ensemble de ces composantes forme un « diagramme » rendant compte de la particule, celle-ci n'existant que « virtualisée »⁸ par ce diagramme même.

De la même façon, une « chose en conception⁹ » n'existe d'abord que virtualisée par un dispositif diagrammatique constitué de prototypes, de maquettes, de plans, de manifestes, etc. Norman Potter, designer anglais et fondateur de la Construction School de Bristol (1964-1979), insiste ainsi sur le fait que « les designers pensent et parlent en termes

7 Félix Guattari, *Lignes de fuite : pour un autre monde de possibles*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2011, p. 168.

8 *Ibid.*

9 Nous qualifierons de « chose en conception » ce sur quoi travaillent les designers dans le temps de leur pratique, celle-ci n'étant pas encore définie, tout leur travail consistant justement à définir cette chose, que celle-ci soit un objet, une image, un dispositif, une interface graphique, etc.

d'esquisses et de schémas, de coupes, de détails grandeur nature¹⁰ » : c'est dans la matérialité de ces composantes, dans leur confrontation et leur coexistence qu'une chose en conception vient à être. Une maquette, un croquis, un prototype ne peuvent se comprendre en termes de « représentation » d'un résultat à atteindre. Dire d'un *rough* qu'il *représente* tel véhicule achevé, c'est se placer depuis l'objet déjà constitué, déjà advenu et non depuis son processus de constitution ; c'est penser, *a posteriori*, le croquis à partir du véhicule effectif. Il n'y a rien à représenter dans un espace de conception, puisqu'on ne sait pas encore ce que sera la chose à concevoir. La teneur d'un espace diagrammatique tient ainsi plutôt de la « simulation » ou de la « préproduction », pour reprendre les termes que Guattari oppose au paradigme de la représentation¹¹. La spécificité de sa pensée, couplée à celle de Simondon et de Deleuze, est alors de chercher à qualifier ces composantes diagrammatiques en termes sémiotiques, dessinant par là la possibilité d'une pensée du signe qui ne soit pas d'abord représentative ou signifiante.

2. Sémiotiques opératoires : signe/signal

Deux usages de la sémiotique peuvent être distingués dans le champ du design. Tout d'abord, un usage *descriptif* participe de l'analyse des produits du design : il s'agit de rendre compte de la signification des objets qui peuplent nos cadres de vie en les identifiant à des systèmes de signes. Cette sémiotique peut être dite *signifiante* en ce qu'elle cherche à *décrire* un sens. La mobilisation d'une sémiotique structurale par Jean Baudrillard, dans sa critique du design, est exemplaire de cet usage descriptif¹². Un autre usage pourrait être dit *opératoire*. Il ne s'agit plus de décrire des objets donnés, mais de faire de la sémiotique un outil de conception. De ce point de vue, le signe ne peut être directement signifiant, il ne peut servir à exposer un sens donné en tant qu'il participe à l'instauration d'une entité encore virtuelle et dont la signification n'est pas fixée.

D'un point de vue doctrinal, notamment au sein de la HfG, ces deux usages tendent à se confondre : l'utilisation, à cette époque, d'une sémiotique structurale influencée par la linguistique de Saussure et de

10 Norman Potter, *Qu'est-ce qu'un designer : objets, lieux, messages (1969)*, Paris, B42, 2011, p. 139.

11 Félix Guattari, *La Révolution moléculaire*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2012, p. 429.

12 Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972, p. 229-255.

Jakobson et insistant sur la signification différentielle des signes doit, par exemple, servir d'outil à la conception. Les deux usages, descriptif et opératoire, se confondent parce que le designer est pensé comme un agent conférant une signification, indexant un « message » à l'objet conçu : « Pour composer son message, le *designer* a dû, plus ou moins consciemment, puiser dans un code, dans un système de structures générales reçues comme références dans son milieu¹³ ».

Toutefois, prendre le pli d'une pratique inventive *se faisant* implique l'impossibilité, dans le moment même de ce « faire », d'objectiver un sens déjà là, s'agissant au contraire de conduire la genèse d'un sens qui ne préexiste pas. C'est le sens d'une sémiotique proprement *opératoire*, cherchant à rendre compte des signes participant d'une *opération* en train de se faire. L'originalité de la pensée du signe de Gilbert Simondon se caractérise ainsi par une attention à cette dimension opératoire de l'information et son rapprochement de la notion de « signal¹⁴ ».

Signal et *signe* s'opposent, classiquement, en linguistique : si le signal chemine hors syntaxe et reste indissociable de son référent, le signe linguistique s'organise, quant à lui, à partir d'une structure dont on peut formaliser les caractéristiques logiques. Le signal resterait pauvrement matériel là où le signe serait pur et signifiant. Simondon déplace cette distinction en se focalisant sur la genèse de l'information. La condition fondamentale pour qu'une information ait lieu ne tient pas à un état particulier de l'émetteur ni à une propriété du message mais à un état spécifique du dispositif qui lie un émetteur à un récepteur, que Simondon qualifie de « métastable » en tant qu'il est chargé de potentiels rendant possible l'émergence de l'information. Ainsi, il faut entendre « l'information comme signification relationnelle d'une disparation, c'est-à-dire encore comme problème ne pouvant être résolu que par amplification¹⁵ ». Gilles Deleuze reprend, dans *Différence et répétition*, cette qualification relationnelle d'un système capable de produire une information, précisant les rôles du « signal » et du « signe » dans ce dispositif :

Nous appelons “signal” un système doué d'éléments de dissymétrie, pourvu d'ordres de grandeur disparates ; nous appelons “signe” ce qui se passe dans un tel système, ce qui fulgure dans l'intervalle, telle une communication qui s'établit entre les disparates. Le signe est bien un effet, mais l'effet a deux aspects, l'un par lequel, en tant que signe, il exprime la

13 Henri Van Lier, « Culture et industrie : Le design », *Critique*, n° 246, 1967, p. 943.

14 Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Millon, 2005, p. 222.

15 *Ibid.*, p. 318.

dissymétrie productrice, l'autre par lequel il tend à l'annuler¹⁶.

Le signe, chez Simondon comme chez Deleuze, n'est pas l'expression d'un sens déjà constitué, mais la manifestation d'un potentiel appelant à se structurer. Comme l'indique Muriel Combes, dans son ouvrage sur la pensée de Simondon, « il annonce moins qu'il n'appelle une réponse, plus proche en cela d'un signe de la main que d'un signe prémonitoire¹⁷ ».

Il est intéressant de noter que cette pensée du signe n'est pas étrangère à la constitution d'une sémiotique pour le design au sein de l'école d'Ulm. Les recherches sémiotiques calquées sur le modèle linguistique, bien que dominantes, ne sont pas les seules à s'exprimer dans cet établissement. Le philosophe Max Bense, enseignant à Ulm entre 1953 et 1958, développe ainsi, dans son ouvrage *Aesthetica*¹⁸, une pensée du signe lié à la matérialité du signal¹⁹. L'attachement de Bense au couple signal/signe vient d'abord de son intérêt pour l'éthologie et pour le phénomène d'*imprégnation* décrit par Konrad Lorenz, c'est-à-dire au lien existant entre un élément déclencheur et un comportement²⁰. Replaçant ce phénomène dans le cadre de l'expérience esthétique, il en vient à développer une sémiotique du processus de constitution des œuvres, qu'il nomme « microesthétique²¹ ». Ce programme peut être rapproché du projet sémiotique que développeront Deleuze et Guattari : il s'agit de déplacer la question d'une *sémiologie*, c'est-à-dire d'une science des signes constitués, à celle d'une *sémiogenèse*, à savoir comment du signal, non encore signifiant, appelle à la structuration d'une information.

16 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 31.

17 Muriel Combes, *Simondon, individu et collectivité : pour une philosophie du transindividuel*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 62.

18 Max Bense, *Aesthetica : introduction à la nouvelle esthétique*, Paris, Éditions du Cerf, 2007. *Aesthetica* n'est pas un ouvrage unitaire, ayant été rédigé en plusieurs étapes entre 1954 et 1982. Il manifeste ainsi, au fil des pages, l'évolution de la pensée de son auteur. Si la première partie, datant de 1954, marque un intérêt pour une herméneutique du signe esthétique, la seconde, rédigée en 1956, s'intéresse davantage à la théorie de l'information et à la cybernétique. C'est dans cette seconde partie qu'une valorisation du signe à partir de la notion de signal est mise en œuvre.

19 Il s'écarte ainsi des positions défendues par Maldonado en 1958, qui délaisse la question du signal pour se concentrer sur le signe comme élément d'un système symbolique. Voir Tomás Maldonado, « Communication et sémiotique ».

20 Max Bense, *Aesthetica*, *op. cit.*, p. 200.

21 Bense développe cette idée dans un court texte intitulé « Macro- et microesthétique », voir *ibid.*, p. 189-200.

3. Pluralité sémiotique et microesthétique

Le signe qui se structure à partir d'un signal peut être de trois sortes, suivant en cela la typologie des sémiotiques que Guattari énonce dans *La Révolution moléculaire*, mais aussi, avec Gilles Deleuze, dans *Mille Plateaux*²². Ces différentes classes de signes sont impliquées dans la pratique même du design, modulant le cheminement du travail de conception.

Premièrement, le signe peut être dit *signifiant* en tant qu'il est attaché au langage. Ce niveau sémiotique est le niveau classique d'analyse de l'activité de conception : quels sont les discours énoncés par les designers au sujet de leur travail ? Que disent les usagers sur leurs pratiques ? Comment interpréter la signification d'un objet ?

Dès lors que des signes ne sont pas liés à un système linguistique, ils sont dits *pré-signifiants*. La forme d'expression est alors liée à la matérialité même du signe : les couleurs, les textures, les formes plastiques, en tant que matériaux de conception, jouent un rôle de signes pré-signifiants. C'est à ce niveau que se situe l'enjeu du travail des croquis, des maquettes, des échantillons de matière, des prototypes dans la pratique de conception. Si Deleuze et Guattari parlent parfois de « sémiotique primitive » à leur sujet²³, il ne s'agit absolument pas de dire qu'elles sont arriérées ou sommaires, mais d'insister plutôt sur leur ancrage avec le corps, avec la gestualité du corps²⁴. Dans le cadre du design, ceci correspond à des formes d'expression *artisanales* dont la discipline hérite depuis le XIX^e siècle²⁵.

Enfin, Guattari identifie un troisième type de signe, qu'il qualifie de *post-signifiant*. Cette classe de signe concerne le chiffre et la computation, leur histoire étant notamment liée, à partir des années cinquante, au développement industriel de la cybernétique et à la diffusion des technologies numériques. Un signe post-signifiant diffère d'un signe pré-signifiant comme une maquette en carton diffère d'une maquette numérique, le rendu de cette dernière étant assuré, non plus par la modulation de la main, mais par des algorithmes variant en fonction des logiciels utilisés. Ces signes impliquent des formes

22 Félix Guattari, *La Révolution moléculaire*, *op. cit.*, p. 451-452 ; Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 147-149. La terminologie varie parfois dans ces textes, les termes « post-signifiant », « contre-signifiant », et « a-signifiant » se croisant par moments. Nous chercherons à établir, à partir de ces sources, une typologie claire pour la pratique sémiotique du design.

23 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 147.

24 C'est en ce sens qu'ils font de la danse le paradigme du signe présignifiant.

25 C'est en ce sens qu'on peut lire le rôle de John Ruskin et celui de William Morris comme sources d'influence du mouvement moderne en design.

d'expression typiquement *industrielles*, c'est-à-dire non plus liées à la gestualité des corps mais à des réseaux techniques d'échelle plus vaste.

Ces différentes sémiotiques restent descriptives si l'on considère un énoncé, une maquette ou un algorithme pour lui-même, c'est-à-dire en dehors du processus de conception auquel il participe. Cependant, dès lors que ces signes se trouvent manipulés dans un espace de conception, ils ne sont jamais définis pour eux-mêmes : on ne construit pas une maquette pour faire une maquette, mais pour configurer, comme on l'a vu, ce milieu associé à la « chose en conception ». Ainsi, ces signes (pré-/post-/signifiants) sont d'abord cultivés pour leur capacité à nourrir la genèse de cette chose qui ne fait pas encore sens. Au sein de cet espace de conception, ils entrent alors dans un devenir *a-signifiant*, dans le sens où ils sont mis au travail pour instaurer la chose en conception. L'a-signifiante, pour Guattari, désigne ainsi le statut de sémiotiques qualifiant ce qui est encore du domaine du virtuel. L'a-signifiante rend dès lors sensible une question philosophique importante dans le champ de la conception et de la création en général : quel est le *mode d'être* d'un prototype ou d'un croquis ? Une maquette, dans le processus de conception, est à la fois *pré-signifiante* en tant qu'elle exprime une certaine forme à partir de sa matérialité, mais également *a-signifiante* en tant qu'elle agit aussi comme un signe effecteur poussant à sa transformation²⁶. C'est parce que la confrontation d'un prototype à un scénario d'usage peut entraîner une modification réciproque de ces deux signes que ceux-ci entrent dans une a-signifiante. C'est dans la

26 Nous modifions un peu le sens du concept d'« a-signifiante » par rapport à celui donné par certains commentateurs de la pensée guattarienne (notamment Maurizio Lazzarato et Gary Genosko). Voir Maurizio Lazzarato, *Signs and Machines: Capitalism and the Production of Subjectivity*, Los Angeles, Semiotext(e), 2014 ; Gary Genosko, « Banco sur Félix », *Multitudes*, n° 34, 2008, p. 63-73. Pour ces derniers, l'a-signifiante correspond à ce que nous avons nommé le « post-signifiant », à savoir une sémiotique propre aux flux chiffrés, numériques, informatiques – Guattari écrivant lui-même plusieurs fois le rapprochement qui existe, pour lui, entre post-signifiant et a-signifiant. Toutefois, Guattari précise aussi que l'a-signifiante désigne d'abord un devenir possible de toutes les autres sémiotiques (même des sémiotiques signifiantes) : « Ces machines a-signifiantes continuent de s'appuyer sur les sémiotiques signifiantes [incluant ici les sémiotiques pré- et post-signifiantes], mais elles ne s'en servent plus que comme d'un outil, d'un instrument de déterritorialisation sémiotique, qui permettra aux flux sémiotiques d'établir des connexions nouvelles avec les flux matériels les plus déterritorialisés » (Félix Guattari, *La Révolution moléculaire*, *op. cit.*, p. 452). Ainsi, s'il est vrai que les sémiotiques chiffrées de l'informatique sont particulièrement enclines à l'a-signifiante, des sémiotiques pré-signifiantes ou signifiantes peuvent elles-mêmes entrer dans un devenir a-signifiant dès lors qu'elles sont travaillées par une virtualité, ce qui se passe pour une maquette ou un prototype dans un processus de design.

coexistence et la confrontation de signes hétérogènes que la conception prend consistance. L'a-signifiante désigne ainsi, non un *type* de signe particulier, mais une caractéristique *trans-sémiotique*, c'est-à-dire un mode de relation productrice entre signes.

Nous souhaiterions donner à l'analyse de ces opérateurs sémiotiques le nom de « microesthétique²⁷ », en référence au sens que Max Bense donne à ce terme dans son analyse de la peinture. Bense oppose, en effet, une microesthétique à la macroesthétique :

Par macroesthétique, nous entendrons dans un premier temps la théorie des aspects accessibles et évidents lorsqu'il s'agit de la perception ou de la représentation d'un objet esthétique ou d'une œuvre d'art, tandis que sera nommée microesthétique la théorie des aspects non directement accessibles ou non évidents de l'œuvre d'art ou de l'objet esthétique : celle-ci jette les bases d'un système des éléments esthétiques, des signes et de leurs processus²⁸.

La macroesthétique met en jeu des sémiotiques descriptives, signifiantes, fonctionnant à partir d'unités stables²⁹. Il insiste ainsi sur le fait qu'une pensée de l'œuvre cherchant à comprendre la manière dont elle s'instaure, « pour peu qu'on s'intéresse à ses signes constitutifs et aux processus qui sont les siens, ne relève pas du domaine strictement descriptif du macroesthétique, mais constitue la composante principale d'une microesthétique³⁰ ». Celle-ci qualifie donc une sémiotique *opératoire* et non plus simplement descriptive :

Les signes (le rythme, le mètre, les rapports forme-couleur, les particules syntaxiques, les significations, les mots eux-mêmes, les couleurs elles-mêmes) remplacent, en microesthétique, les objets de la représentation (les choses réelles, les scènes, les fables, les actions, les conflits, etc.), qui, eux, relèvent du monde macroesthétique³¹.

Pour Bense, une sémiotique doit être capable de rendre compte des

27 Le préfixe *micro* vient de l'importance que revêtent pour Bense les bouleversements apportés par la microphysique. Il partage ainsi avec Félix Guattari cette attention à une matière intrinsèquement dynamique et imperceptible, voir Max Bense, *Aesthetica, op. cit.*, p. 191-192.

28 *Ibid.*, p. 192.

29 Ainsi, par exemple, « la séparation entre forme et contenu semble être une différenciation macroesthétique », *ibid.*, p. 194. De même, les catégories classiques comme le « beau » ou le « laid » appartiennent à la macroesthétique : « Le “beau” et le “non-beau” commencent ainsi à perdre ce qu'il leur restait de caractère identificatoire, c'est-à-dire d'attributs gnoséologiques tels qu'ils en possédaient dans l'art macroesthétique du monde des objets », *ibid.*, p. 193-194.

30 Max Bense, *Aesthetica, op. cit.*, p. 191.

31 *Ibid.*, p. 193.

relations de tension entre ces différents « signes-particules³² », qui confèrent un dynamisme à la peinture.

Si son analyse en termes microesthétiques se limite, dans ce court texte, à rendre compte de la peinture de Max Bill, il nous semble que l'opérativité des outils guattariens dans le champ même du design – pluralité de formes et de matières d'expression sémiotiques, importance des sémiotiques a-signifiantes pour qualifier le processus de genèse – peut servir de base à l'instauration d'une microesthétique du design, s'intéressant moins aux formes molaires qu'il produit qu'à ces signes-particules qui font le détail du travail de conception. La question du signe sort ainsi du champ de la compréhension pour entrer dans celui de la production : le signe fait « signe », non de manière universelle, mais d'abord pour celui qui le prend en charge comme tel, pour celui qui assume, par exemple, le renvoi entre une maquette et une infographie, entre un plan technique et un manifeste, prolongeant par là la genèse de la chose en conception.

32 Félix Guattari, *L'inconscient machinique : essais de schizo-analyse*, Paris, Éditions Recherches, 1979, p. 47.